Claudia Ba

Ikonische Kohärenz

Vom Erben des Kankurang in Senegal und Gambia

[transcript] Materialitäten 30

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Claudia Ba
Ikonische Kohärenz

Materialitäten | Band 30

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Editorial

Körper, Bewegung und Raum sind in den Sozialwissenschaften noch wenig etablierte Forschungsfelder. Erst langsam setzt sich die Erkenntnis durch, dass das Soziale wesentlich über Körper, Bewegung und Raum konstituiert wird und dass diese Dimensionen des Sozialen wechselseitig aufeinander verwiesen sind. Dynamik gewinnt die Forschungsperspektive, wenn Körper, Bewegung und Raum nicht länger als ontologisch, physikalisch definiert oder materiell gegeben vorausgesetzt, sondern als sozial hergestellt angesehen werden.

Da Körper, Bewegung und Raum als materialisierte Formen gelten, standen sie lange Zeit in der Soziologie als Forschungsgegenstand nicht zur Diskussion und galten gar als das Andere des Sozialen. Neue Forschungsfelder machen seit wenigen Jahren jedoch deutlich, dass Körper sozial produziert werden und auch über ihre Materialität unlösbar in gesellschaftliche Prozesse und soziale Strukturen eingelassen sind. Damit ist eine fruchtbare soziologische Kontextualisierung von Körper, Bewegung und den über Körper-Bewegungen konstruierten Raum in Gang gekommen.

Die Reihe **Materialitäten** hat zum Ziel, die neu entstehende Soziologie von Körper, Bewegung und Raum zu dokumentieren und editorisch zu betreuen. Sie bietet eine profilierte und hochkarätige Plattform für sozialwissenschaftliche Texte, die dieses Themenfeld vermessen und vertiefen, Beiträge zur Theorie und zur Sozialgeschichte von Körper, Bewegung und Raum sowie empirische soziologische Analysen jener sozialen Felder, in denen Körper, Bewegung und Raum eine besondere Bedeutung gewinnen. Hierzu gehören Stadt und öffentlicher Raum, Sport und Spiel, Alltagskultur und populäre Kultur. Die Reihe will Anschlussstellen aufzeigen zu jenen Soziologien, die mit den Themenfeldern Körper, Bewegung und Raum eng verwandt sind – etwa Geschlechterforschung, Stadtsoziologie, Umweltsoziologie, Sportsoziologie, Medizinsoziologie. Und schließlich zielt die Reihe Materialitäten darauf ab, soziologische Forschung in diesen Themenfeldern zu bündeln und auf diese Weise Anknüpfungspunkte an interdisziplinäre und internationale Diskurse herzustellen.

Die Reihe wird herausgegeben von Gabriele Klein, Martina Löw und Michael Meuser.

Claudia Ba (M.A.), geb. 1988, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Fachgebiet für Stadt- und Raumsoziologie der Technischen Universität Darmstadt und war wissenschaftliche Mitarbeiterin des DFG-Graduiertenkollegs »Identität und Erbe« an der TU Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf Erbe- und Identitätskonstruktionen, der Raumsoziologie und visuellen Kulturen. Sie hat zudem zu ikonischen Stadtstrategien und städtischem Tourismus publiziert.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Claudia Ba

Ikonische Kohärenz

Vom Erben des Kankurang in Senegal und Gambia

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG); Graduiertenkolleg 2227 »Identität und Erbe«.

Diese Publikation wurde aus dem Open-Access-Publikationsfonds der Technischen Universität Berlin unterstützt.

Zugl.: Berlin, Technische Universität, Diss., 2020.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext:
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de)
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld
© Claudia Ba

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagabbildung: Skulptur eines Kankurang, National Museum of the Gambia © Claudia Ba, 2018.
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-5892-7
PDF-ISBN 978-3-8394-5892-1
https://doi.org/10.14361/9783839458921
Buchreihen-ISSN: 2703-027X
Buchreihen-eISSN: 2703-0288

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Inhalt

1. Das Sichtbare im Unsichtbaren 7
1.1 Von klirrenden Macheten und Tamtams 12
1.2 Der Kankurang als Erbe, *heritage* und *patrimoine* 17
1.3 Relationale Positionalität 33

2. Welche Interpretation für welche Bilder? 37
2.1 Ethnografischer Zugang und Quellenidentifizierung 39
2.2 Zwischen Einfühlen und Befremden 42
2.3 Wissenssoziologie des Visuellen und Methodenpluralität 50

3. Immaterielles Kulturerbe visualisieren 59
3.1 Welche Mnemotechniken in Westafrika? 59
3.1.1 Politiken des Immateriellen Kulturerbes 60
3.1.2 Die Herausforderung der Visualisierung 72
3.1.3 Strategien der Musealisierung in Westafrika 76
3.1.4 Erinnerungslandschaft Gambias 81
3.1.5 Erinnerungslandschaft Senegals 92
3.2 Zeitdiagnosen in und über Westafrika 104
3.2.1 Der Kulturbegriff als Kollektivierungsdiskurs 108
3.2.2 Kulturrelativismus und Raummetaphern 112
3.2.3 Visualisierungen, Medientransfer und Geschichtsvorstellungen 118
3.3 Ikonische Kohärenz der Raum- und Zeit-Episteme 123
3.3.1 Eine Frage der Kohärenz 125
3.3.2 Raum und Zeit in philosophischen Realitätskonzepten 139
3.3.3 Original und Repräsentation, Reproduktion und Aura 147
3.3.4 Endlichkeitsvorstellungen mit Bildern 151
3.3.5 Ikonische Kohärenz in ihren Dimensionen und Dimensionierungen 158

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4. Visualisierungen des Kankurang als Figuration von Erbe ... 163
4.1 Die Geheimnis-Ebenen als Phänomenstruktur ... 164
4.1.1 Äußerungen des Abstrakten und Fragmentarischen ... 165
4.1.2 Geheimnis-Ebenen als Verlustdiskurs ... 178
4.1.3 Kontext 1: Zwischen Oralität, Literalität und Visualität ... 184
4.1.4 Kontext 2: Youtube, Instagram und Staatsfernsehen ... 195
4.1.5 Kontext 3: Globale Sichtbarkeit durch die UNESCO ... 207
4.1.6 Ikonische Kohärenz textueller Formung oder multikontextuale Visualisierungen ... 234
4.2 Das Kankurang Documentation Center in Janjanbureh in Gambia ... 235
4.2.1 Äußere Dimension des KDC ... 237
4.2.2 Innere Dimensionierungen der Visualisierungen im KDC ... 249
4.2.3 Eine neue äußere Dimension – das Kankurang-Festival ... 269
4.2.4 Die permeable Kulturnation und visualisierte Identitätsrelationen ... 275
4.3 Espace Kankourang in Mbour in Senegal ... 280
4.3.1 Äußere Dimension des Espace Kankourang ... 282
4.3.2 Innere Dimensionierungen der Visualisierungen des Espace Kankourang ... 289
4.3.3 Latente Monumente – Bilder auf dem Schrank des Kurators ... 300
4.3.4 Territoriale Geschichte und visualisierte Identitätsrelationen ... 306

5. Visualisierungen als Strukturmerkmal ... 309
5.1 Die ikonische Kohärenz als Kontingenzbewältigung ... 310
5.2 Eine kritische Bilanzierung im Spiegel der Mediologie ... 321
5.3 Trajektorien der Visualisierungen des Kankurang ... 325
5.4 Mnemotechniken auf dem Weg zum Erbe ... 327

Danksagung ... 333

Verzeichnisse

Abkürzungen ... 337

Abbildungen und Tabellen ... 339

Literatur ... 341

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1. Das Sichtbare im Unsichtbaren

Abbildung 1: Kankurang Documentation Center, Janjanbureh, Gambia

© Foto: Yunus Saliou, 2016

Eine schwarze Frau steht versunken vor einer Fotografie der Maske eines Kankurang Initiationsritus, während sie sich ihr weißes Hemd zurechtzupft. Hinter ihr stehen auf einer dreieckigen Plinthe drei Skulpturen aus Rinden und Blättern, die durch eine geflochtene Kordel vom Rest des Raumes getrennt sind. Daneben hängen die Plaketten der UNESCO und der Sektion des Immateriellen Kulturerbes (Abb. 1). Diese Beschreibung entstand auf Grundlage einer Fotografie des Kankurang Documentation Center in Gambia, das seit der Unterschutzstellung des Kankurang[1] in die repräsentative Liste

1 Der Kankurang ist ein westafrikanischer Initiationsritus der Ethnie Mandinka, welcher den Übergang von Jungen ins Mannesalter und den damit einhergehenden Privilegien sichert. Der Ritus

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

des Immateriellen Kulturerbes der UNESCO aufgebaut wurde. Durch die anerkannte Schutzwürdigkeit des Erbes wurde der Initiationsritus in eine neue institutionelle Rahmung, die des musealen Displays und der Internet-Präsentation, überführt. Die Nationalstaaten machen durch die Einschreibung bei der UNESCO das Immaterielle sichtbar, materialisieren und transformieren es – in Form von Fotografien, Broschüren, Schulmaterialien oder Ausstellungsobjekten.

Eine besondere Schwierigkeit zeigt sich bei der Musealisierung eines Initiationsritus wie des Kankurang, der von Nicht-Initiierten und von Frauen nicht betrachtet werden darf. Der ausschließlich mündlich tradierte Ritus wird infolge der Unterschutzstellung in neue Medialitäten überführt, die Nicht-Initiierten wie auch der weißen Forscherin selbst nun zugänglich sind. Der Vorwurf des Eingriffs in das Geheimwissen afrikanischer Geheimbünde durch dessen mediale Sichtbarmachung ist nicht neu und wurde schon oft debattiert (Diawara et al. 2013: 137).

Bisher richten anthropologische Analysen ihre Aufmerksamkeit auf die Auswirkungen auf das Kulturerbe. Anhand des Immateriellen Kulturerbes werden vor allem Debatten über die Relationen von lokalen, nationalen und supranationalen Machtstrukturen geführt (Gupta et al. 1992; Keitumetse 2006). Die *Critical Heritage Studies* (CHS) benannten hier in der Tradition postkolonialer Studien erstmals ein globales Unrechtsverhältnis. Die Fragen der CHS gelten dabei den relationalen Machtverhältnissen – so fragt der Anthropologe Ferdinand de Jong, wer das Recht hat, eine Maske (oder eine Fotografie von ihr) zu präsentieren und andere in Zuschauer zu verwandeln (de Jong 2007: 160). Greifen die UNESCO und die Staaten in den Ritus ein und verändern diesen gar? Diese Fragestellung reproduziert die Bezeichnungen und dichotomen Beziehungen des globalen Nordens und globalen Südens, die sie abzuschaffen sucht, und ist daher wenig zielführend. Eine Theoretisierung über visualisiertes Kulturerbe in Westafrika und der hier entwickelte Modus der *ikonischen Kohärenz* des kulturellen Gedächtnisses setzen an diesem blinden Fleck an, um nicht die nämlichen dichotomen Gesellschafts-, Geschichtlichkeits- und Medialitätsentwürfe zu reproduzieren.

Unter ikonischer Kohärenzsicherung des kulturellen Gedächtnisses verstehe ich den Prozess des Erinnerns und Erbens mit Bildern in ihrem diskursiven Zusammenhang, also auch wie sie sprachlich und gestisch angezeigt werden. Der Modus nimmt dabei die Bilder zum Anlass um Gedächtnis und Erbe zu erforschen. Bilder können dabei schon zu einem Strukturmerkmal von Gesellschaft geworden und so mannigfaltig vorhanden sein, dass sie zur Latenz neigen oder dem Vergessen anheimfallen. Die ikonische Kohärenz hat dabei äußere Dimensionen und innere Dimensionierungen, die sich sowohl räumlich als auch zeitlich manifestieren und in Bezug zueinanderstehen. Daraus ergeben sich anhand des hier untersuchten Materials drei idealtypische Formungen

ist durch drei Phasen, die Trennungs-, die Liminalitäts- und die Wiederangliederungsphase gekennzeichnet. Bei der Wiederangliederungsphase tritt die Figur und Maske Kankurang als schützender Geist und als Inszenierung im Blätterfest auf. Er wird auch als ›Kankouran‹, ›Kankourang‹ oder ›Konkorang‹ bezeichnet. Dabei handelt es sich nicht um verschiedene Initiationsriten, Masken oder sprachliche Unterscheidung, sondern lediglich um verschiedene Schreibweisen. Unterschiedliche Formen des Kankurang werden auch unterschiedlich bezeichnet.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Raumzeit mit Bildern, sowie Geschichts- und Identitätskonstruktionen und Verständnissen von Differenzgemeinschaften. Die Analyse zeigt die rituelle, performative und textuelle Formung der ikonischen Kohärenz anhand der Visualisierungen des Erbes Kankurang.

Als Primärquelle der ikonischen Kohärenzsicherung werden Visualisierungen identifiziert. Bilder müssen, wenn sie für Erbekonstruktionen relevant gemacht werden, gezeigt oder erzählt, also diskursiviert werden – dass erst macht sie zu Visualisierungen. In den Analysen der Äußerungen über dieses Erbe Kankurang werden vielschichtige Deutungen in den Blick genommen. Ausgangspunkt ist dabei nicht eine ›UNESCO-Kritik‹ oder eine Kritik an institutionellen Machtverhältnissen. Die Analyse folgt vielmehr induktiv den Visualisierungen, also den Diskursen über Bilder und mittels Bildern, und den daraus ablesbaren und rekonstruierbaren Identitäts- und Erbekonstruktionen. Daraus ergibt sich folgende Forschungsfrage: Wie werden Visualisierungen zu Erbe transformiert? Und welche Formen von Identitätsrelationen und Erbekonstruktionen lassen sich daraus ableiten?

Dafür werden zunächst die Bilder in den lokalen Museumsdisplays in Senegal und Gambia identifiziert und anschließend analysiert. Spezifisch werden die diskursivierten Raum- und Zeitbezüge sowie die entworfenen Zugehörigkeiten und Differenzgemeinschaften betrachtet. Dabei werden sowohl Inwertsetzungsprozesse als auch Konstruktionen des Eigenen und Fremden in den Bildern ablesbar und es wird erkennbar, wie diese für die jeweilige Gruppe als Stabilitätsversprechen wirken.

Raumzeitliche Konstitutionen des Erbes

Diese Arbeit leistet einen Beitrag zum Verständnis visueller Legitimationsstrategien durch die Fokussierung auf die fotografischen, filmischen und sachkulturellen Vermittlungsprozesse der UNESCO und der Nationalstaaten Senegal und Gambia. Wie die Anthropologin Chiara Bortolotto schreibt, wird an der Konvention des Immateriellen Kulturerbes oft kritisiert, diese würde Kulturerbe vereinheitlichen, standardisieren und eine globale Wertehierarchie erzeugen (Bortolotto 2013: 52). Durch die Identifizierung des visualisierten Erbes können diese kritischen Zuschreibungen überprüft werden. Mittels einer bildinterpretativen Methode und Diskursanalyse werden die räumlichen, zeitlichen und sozialen Dimensionen der Visualisierungen untersucht. Aspekte des Unsichtbaren und Unsagbaren, der Lücke und Absenz sind gleichermaßen konstitutiv für die Diskurse.

Die Analyse ist zunächst hinsichtlich raumzeitlicher Konstruktionen aus einer europäisch geprägten Wissenschaftsgeschichte gedacht worden. Im Zentrum steht somit der relationale Raumbegriff von Martina Löw[2] in Anwendung auf einen außereuropäischen Forschungsgegenstand. Oft wurde argumentiert, räumliche Eingrenzungen kultureller Phänomene seien in Zeiten global zirkulierender Bilder sowieso überholt. Denn, so der Anthropologe Ferdinand de Jong, »[if] we can no longer think of culture as territorialized […], then we need to acknowledge that the anthropological ›field‹, in Africa or elsewhere, can no longer be spatially defined« (de Jong 2007: 185). Durch die

2 Der physische Raum stellt keine Analysekategorie dar, sondern der sozial konstruierte Raum im Zusammenhang mit visualisiertem Erbe.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nominale Auflösung von Raumbegriffen kann jedoch noch keine Theorie über die Verräumlichung in Visualisierungen in westafrikanischen Erbeprozessen gebildet werden. Visualisierte Selbst- und Fremdzuschreibungen finden in vorgedachten und dennoch prozessualen raumzeitlichen Figurationen statt. Ethnien, Bürger, Kollektive – diese Bezüge werden auch visuell verhandelt.

Die Konvention des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit führt bei der Eingrenzung territorial-nationaler Kulturgüter zu einigen Schwierigkeiten, da diese sich im Gegensatz zu den durch die Konvention des Weltkulturerbes klassifizierten nationalen Immobilien in Bewegung befinden. So stehen beim Immateriellen Kulturerbe als Subordination nicht mehr die Welt und die Nation im Fokus, sondern die gesamte Menschheit. Menschen und kulturelle Gegenstände bewegen sich und sind dennoch häufig an nationale Grenzziehungen gebunden.[3] Jedes Individuum, als Teil von Kollektiven, wird unter Voraussetzung der juristischen, moralischen und ethischen Ansprüche der UNESCO zu einem (nationalen) Erbeträger. Die Analyse raumzeitlicher Konstitutionen von Visualisierungen in Erbeprozessen öffnet den Blick auf das Immaterielle Kulturerbe in mehreren räumlichen – lokalen, nationalen und globalen – Relationen und die Analyse zeitlicher Konstitutionen erlaubt Einblicke in gesellschaftsspezifische Historizitätsentwürfe.

Forschungsgegenstand Museumdisplay

Bei der Untersuchung afrikanischer Gesellschaften lag der Fokus bislang auf den mündlichen Tradierungen und mündlichen Mnemotechniken (Diawara et al. 2013). Visualitätsforschungen galten dem Ritual (Vansina 1999), der Aufarbeitung afrikanischer Sammlungen in westlichen Museen (Laely et al. 2018) oder der Implementierung von Musealisierungsstrategien in Afrika (Adande et al. 2002, Ardouin et al. 1995: vii). Zwar öffnete sich im letzten Jahrzehnt der Diskurs über die Nationalmuseen Afrikas; als unterforscht gelten muss jedoch die Perspektive auf Museumsdisplays, die durch lokale Akteure in Afrika mitverantwortet werden.

Gleich mit der Einführung des Immateriellen Kulturerbes wurde Kritik an den *operational guidelines* der Konvention laut. Eine Bedrohung der Kulturen durch das Eingreifen der Nationalstaaten wurde prognostiziert. Die Konvention, so wurde befürchtet, würde sich zum Nachteil für die involvierten lokalen Akteure entwickeln (Smith 2014: 136). Neben der hegemonialen Bedrohung wurden auch Prozesse der (Re-)Ethnisierung infrage gestellt. Die Bezugnahme auf Gruppen und Ethnien wurde besonders von den CHS kritisiert. Laurajane Smith betont, dass durch die Unterschutzstellung und Präsentation eine (Re-)Traditionalisierung und (Re-)Semantisierung von Ethnizität stattfände. In Anschluss an Zygmunt Baumann sei dem neuen Hype der ›*Communitys*‹ mit Skepsis zu begegnen.

> »Community, *at least within European and larger Western contexts*, has, as Zygmunt Bauman (2001) notes, taken on a warm, feel-good sentiment. ›Community‹ is often mobi-

3 Siehe dazu Klaus J. Bades Beiträge zur Migrationspolitik der Bunderepublik und historischer Migrationsforschung, insb. seine 1995 erschienene Monografie »Menschen über Grenzen – Grenzen über Menschen« (Bade 1995).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> lized as a catch phrase within cultural and other forms of public policy as it promotes a sense of doing ›good works‹. As ›community‹, as Bauman observes, feels good, whatever the term may actually mean, it feels good to be *in* a community, to *have* a community or to be working *with* a community. [Herv. d.A.]« (Smith 2014: 137)

Wenn die Vorstellung von ›*community*‹ in westlichen Gesellschaften als zu positiv konnotiert wird, so muss zu dem Begriff gerade in Bezug auf andere Gesellschaften eine distanzierte Haltung eingenommen werden. ›Community‹ wird Smith zufolge im Westen selbst zu einem politisierten Gegenstand. Wie verhält sich dies in Afrika? Kollektive Vergemeinschaftungsprozesse werden in fast allen Humanwissenschaften über Afrika als a priori gegeben betrachtet. Unterschieden werden muss hingegen, wer wann über welches Kollektiv und welche Form der Vergemeinschaftung spricht. Dabei liegen verschiedenen Musealisierungsstrategien in Westafrika auch unterschiedliche Verständnisse epistemologischer Kontextualisierungen zugrunde (Sarr 2019). Hierin liegt das Potenzial dieser Arbeit für ein tieferes Verständnis von Gedächtnis und Erbe in Bezug auf drängende Fragen über ethnische Identitätskonstruktionen und kollektive Raum- und Zeitbezüge in Musealisierungsstrategien des gegenwärtigen Westafrikas.

Aufbau des Buches

Der Rahmen dieser Arbeit wird durch den Standpunkt der Forscherin in Bezug auf die moralisch-ethischen Grenzen des Forschungsgegenstands geprägt. Denn die Betrachtung und Erforschung des Gegenstandes stellt sich für eine weiße Europäerin als besonders konfliktbeladen heraus. Da die eigenen Begriffe von Identität, Kollektivität, Raum und Zeit zunächst aus einem Verständnis der europäischen Geistesgeschichte kommen, wird im Kapitel über die ikonische Kohärenz der Raum- und Zeitepisteme die Instabilität dieser Konzepte als universale Verständigungsmittel durch die Relativierung anhand von afrikanischen Philosophieströmungen aufgezeigt (Kap. 2.3). Mithilfe der dort herausgearbeiteten Episteme Raum und Zeit des kulturellen (Bild-)Gedächtnisses in Westafrika kann ein multiperspektivisches Wissen für den empirischen Teil der Studie des Hauptteils vorausgesetzt werden (Kap. 4.).

Die Vorgehensweise ist ein Methodenmix. Die bildinterpretative Methode der Segmentanalyse nach Roswitha Breckner (Breckner 2010) wird mit einer Diskursanalyse dieser Visualisierungen nach Reiner Keller (Keller 2016) verknüpft. Im Ausblick zum Kapitel ›Welche Bildinterpretation für welche Bilder?‹ (Kap. 2.) werden Vorschläge für eine wissenssoziologische Bildinterpretation in außereuropäischen Kulturen gemacht. Dieser Methodenmix soll einen kultursemiotischen Zugriff auf das Quellmaterial ermöglichen.

Die untersuchten erhobenen Dokumente beziehen sich auf den Antragstext der Beitragsstaaten Senegal und Gambia sowie eine Webnografie der UNESCO-Internetseite ›Mandinka initiatory rite‹ und die musealen Displays, die seit der Unterschutzstellung des Kankurang als Immaterielles Kulturerbe errichtet wurden.

Das abschließende Kapitel »Visualisierungen als Strukturmerkmal« (Kap. 5.) dient der Zusammenfassung der Erkenntnisse aus den empirischen Kapiteln und dem Theorieteil. Hier wird der Modus der ikonischen Kohärenz in seiner westafrikanischen Spezifik zusammengefasst und die Besonderheiten der raumzeitlichen Konstitution des

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

visualisierten Kankurang herausgestellt. Auch wird hier überprüft, ob sich die Diskurse in westafrikanischen Gesellschaften von einer Dominanz der Mündlichkeit hin zur Bildlichkeit und Visualisierung verschieben (Keller 2016: 87). In Bezug auf das untersuchte Fallbeispiel kann gezeigt werden, ob der Kankurang bereits in eine Latenz überführt ist.

Die folgenden, einleitenden Kapitel 1.1 bis 1.3 dienen zunächst dazu, einen Überblick über drei zentrale Problemstellungen bei den Visualisierungen des Kankurang zu gewinnen. Ein bislang mündliches Erbe wird in eine neue Medialität des Erinnerns überführt. Dazu werden die einzelnen Formen der Kohärenzsicherung vorgestellt und die Probleme um die Geheimnisse der mandinkischen Geheimbünde. Anschließend wird der Forschungsstand zur Problematisierung der Unterschutzstellung des Kankurang als Immaterielles Kulturerbe skizziert und aufzeigt, wer daran Kritik übt. Dabei werden insbesondere kritische Medialitätsverständnisse ins Auge gefasst. Die Einleitung schließt mit einer Problematisierung, die sich aus dem ethnografischen Ansatz meiner eigenen Forschung und der angewendeten Analysemethoden ergeben hat – die Positionalität der Forscherin und die daraus resultierenden partialen Forschungserkenntnisse.

1.1 Von klirrenden Macheten und Tamtams

Klirrend werden Macheten zusammengeschlagen. Der Kankurang wirbelt durch den staubigen Sand, begleitet von einem schrillen Schrei, während Trommeln und Tamtams rhythmisch geschlagen werden und Trillerpfeifen in den Ohren klingen. Der mannshohe Kankurang flößt den Betrachtern Angst ein und verjagt unliebsame Zuschauer, Kinder und Frauen rennen schreiend davon. Er wird von einer Gruppe junger Männer, den Selbés begleitet.[4] ›Kankurang‹ bezeichnet sowohl den Initiationsritus der Mandinka-Ethnie in Westafrika als Ganzes wie auch die Personifikation des Kankurang-Geists in Gestalt einer Maske innerhalb dessen. Mehrere Aufgaben werden ihm zugewiesen – er ist Garant der symbolischen Ordnung, tritt für Gerechtigkeit ein und ist Exorzist böser Geister.[5]

Der Ethnologe Arnold van Gennep untergliedert Initiationsriten in drei Phasen – die Trennungs-, die Liminalitäts- und die Wiederangliederungsphase (van Gennep et al. [1961] 2001). Beim Kankurang-Initiationsritus werden Jungen im Alter von sechs Jahren zunächst beschnitten *(Gassus)* und ziehen mit älteren Initiierten in einen heiligen Wald *(Kuyango)*, der von Nicht-Initiierten nicht betreten werden darf. In dieser Phase gehören die Jungen weder der alten noch der neuen sozialen Ordnung an. Bei der Trennung von ihren Familien und dem Auszug in den heiligen

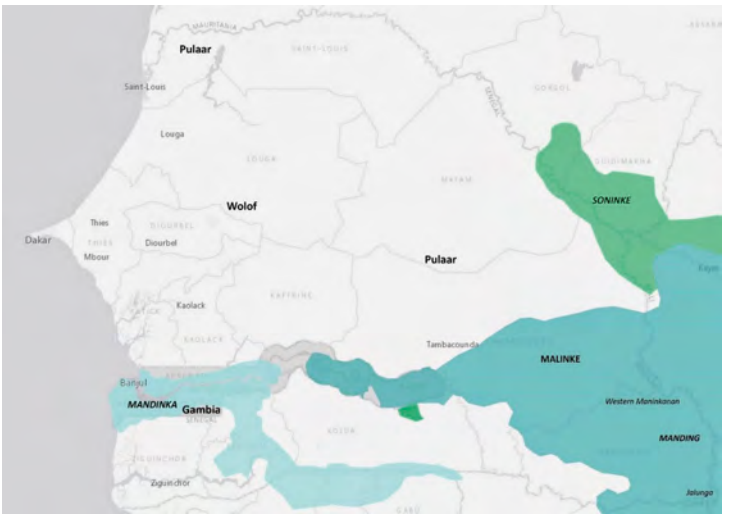
4 Die Gefolgsleute des Ifambundi-Kankurang, initiierte Männer, werden im Senegal als Selbés oder Lambés und in Gambia als Karamba bezeichnet.

5 Ausschließlich als Initiationsritus der Beitragsstaaten Senegal und Gambia wurde der Kankurang 2004 in das Programm der Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Kulturerbes der UNESCO eingetragen und 2008 direkt in die repräsentative Liste der Konvention des Immateriellen Kulturerbes übertragen. Seine Verbreitung in Guinea-Bissau und seine anderen Funktionen wurden nicht herausgestellt.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wald werden die Jungen von der Kankurang-Persona begleitet und beschützt. Dort wird ihnen das geheime Wissen der Jäger von Komo vermittelt. Von herausragender Bedeutung ist, dass diese Liminalitätsphase von Nicht-Initiierten weder gesehen, gefilmt, fotografiert, noch darüber gesprochen werden darf. Dies würde die Initiation der Jungen gefährden und böse Geister könnten sich ihrer bemächtigen. Kehren sie beim Blätterfest *(Diambadong)* in ihre Gemeinschaft zurück, ist die neue soziale Ordnung hergestellt. Die Jungen sind nun Männer und ihnen werden die Rechte der Männer zugesprochen – das Mitspracherecht bei Versammlungen, die Akkumulation von Geld und die Heirat mit einer Frau.

Abbildung 2: Mande-Sprachen in Westafrika, hier Mandinka (hellblau)



© Ethnologue/Grafik: Claudia Ba, 2018

Bislang wurde das Wissen der Mandinka vom Ältestenrat mündlich an die nächste Generation weitergegeben. Der Ritus konstituiert kollektive Identitätskonstruktionen – nicht zuletzt durch die Ausgrenzung von Nicht-Initiierten. Die den Geist Kankurang verkörpernde Person bleibt durch das Kostüm aus der Rinde des *Faara*-Baumes während des gesamten Initiationsritus anonym, seine personale Identität geheim. Viele Akteur:innen sind an diesem rituellen Zusammenhang beteiligt – der Ältestenrat, die Jungen, Frauen, Magier, der Kankurang und die Selbés, die ihn begleiten. Die Initianden erlernen sprachlich und performativ das Wissen, um Teil der Gemeinschaft zu werden. Die Wiederholung von festgelegten Handlungen und die Vermittlung von Wissen und Praktiken sind zentral für die kollektive Identifikation als Mann bei den Mandinka.

Das Programm des Immateriellen Kulturerbes der UNESCO sieht dabei eine enge Zusammenarbeit mit den Brauchträgern für den Erhalt dieses Erbes vor. Insbesondere die Ältestenräte hatten sich durch den Schutz der UNESCO eine Bewahrung des Ritus und eine Stärkung ihrer Position erhofft (Diawara et al. 2013: 145). Im Antragstext

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der 2004 bei der UNESCO eingereicht wurde, wurde festgehalten, dass jährlich im August und September eine Maske aus den Rinden des *Faara*-Baumes hergestellt wird (UNESCO 2003c: 5). Die Maske trägt ein Mann, dessen Körper, Gesicht, Hände und Füße davon vollständig bedeckt sind. Durch die Analyse qualitativer Interviews konnte erhoben werden, dass dies bereits eine problematische Aussage über den Kankurang darstellt, da dieser für die Akteure ja gerade keine Maske, sondern eine spirituelle Persönlichkeit ist.[6] Die Mediatisierung des Kankurang wird folglich auch von den Mandinka selbst ständig debattiert und ist Gegenstand der Aushandlung verschiedener, auch gegenläufiger Positionen.

Unter Voraussetzung der schwierigen Zugänglichkeit zu implizitem Wissen über den Kankurang werden die unterschiedlichen medialen Tradierungsformen untersucht. Der UNESCO-Antragstext überschreitet das Geheimhaltungsgebot bezüglich des Sonderwissens der Akteursgruppe, da darin elementare Bestandteile des Kankurang aufgelistet werden.[7] Wenn nach der Sichtbarmachung des Sonderwissens gefragt wird, muss auch von der Standortbezogenheit und der Perspektive gesprochen werden: Wer spricht von welchem Standpunkt aus über den Kankurang? Die grundlegendste Unterscheidung liegt bei den Nationalstaaten Senegal und Gambia und ihren Visualisierungen des Ritus.

Der Kankurang in Senegal und Gambia

Eine Besonderheit stellt die ethnische Zusammensetzung der Beitragsstaaten dar. In Senegal und Gambia wurden die Mandinka ab dem 13. Jahrhundert sesshaft. Entlang des Gambiaflusses hat sich eine mandinkische Mehrheitsgesellschaft entwickelt, während in Senegal die Mandinka in der Minderheit und besonderes im Süden, der Casamance, nahe Gambia zu finden sind. Außerdem leben Mandinka auch in Guinea-Bissau.

Die Mande-Gruppe umfasst 40 Sprachen und ca. 12 Millionen Sprecher in Gambia, Senegal, Guinea-Bissau, Guinea-Conakry, Sierra-Leone, Mali und Bukina-Faso bis hin nach Nigeria (Pfeiffer 2001: 38). Das linguistische Bezeichnung des Mandinka – wie auch die Bezeichnung der Ethnie der Mandinka – bezieht sich auf das heutige Staatsgebiet Senegals, Gambias und Teile Guinea-Bissaus in Westafrika (Abb. 2). »Der Begriff ›Mandinka‹ setzt sich aus ›Manding‹ und dem Suffix/-ka/zusammen. ›Manding‹ bezeichnet das Königreich Mali und -(n)ka bedeutet ›jemand von/aus …‹. Hieran zeigt sich, daß die Mandinka […] sich als Nachfahren der Bevölkerung des Reiches Mali ver-

6 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

7 »Personnage central du rituel, le Kankurang est un initié portant un masque fait d'écorces et de fibres rouges, revêtu de feuilles, au corps peint de teintures végétales. Ses différentes apparitions sont associées aux cérémonies de circoncision et aux rites d'initiation puisque le Kankurang est le garant de l'ordre et de la justice mais aussi l'exorciste des esprits maléfiques.« (»Die zentrale Person des Ritus, der Kankurang, ist ein Initiierter, welcher eine Maske trägt, die aus Rinden und Fasern gefertigt ist, mit Blättern bedeckt, den Körper bemalt mit pflanzlichen Färbemitteln. Seine verschiedenen Auftritte werden mit Zeremonien der Beschneidung und mit Initiationsriten assoziiert, da der Kankurang der Garant von Ordnung und Gerechtigkeit, aber auch der Exorzist böser Geister ist. [Ü. d. A.]«) (UNESCO 2003c: 4)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

stehen.« (Pfeiffer 2001: 35)[8] Seit den 1920er-Jahren migrierten die Mandinka aufgrund des wirtschaftlichen Wachstums auch vermehrt nach Mbour, eine Stadt 80 Kilometer von Dakar entfernt. Durch neuen Zuzug zum Großraum Dakar Petit Côte entstanden multiethnische Viertel (Dabo 2014: 22).

In Gambia ist der Kankurang ein Nationalsymbol. Zwischen neun verschiedenen Formen des Kankurang wird in Gambia unterschieden, deren Funktionen von Hütern der Beschneidungsrituale bis hin zu touristischen Maskottchen säkularer Events und Festivals reichen.

Senegal hingegen kennt nur eine Form des Kankurang, den Ifambundi[9], den König der Kankurang. In Senegal geriet dieser in den letzten Jahren in Verruf, da er dort im Zusammenhang mit gewalttätigen Ausschreitungen steht. Da die multiethnische, urbane Bevölkerung nicht immer mit dem Ritus vertraut ist, kam es zu Spannungen, sowohl in Mbour als auch in Ziguinchor. Als rächende und gar mordende Figur ist der Ifambundi in Senegal schon seit den 1980er-Jahren bekannt. Unfälle, aber auch Gewalt seitens der Selbés oder des Kankurang sind keine Seltenheit. Auf der anderen Seite steht der Frust der städtischen Bevölkerung, beispielweise bei Straßensperrungen während des Blätterfestes *(Diambadong)*, durch die sich die Stadtbewohner eingeschränkt fühlen. Während die Kulturinstitutionen und Ältestenräte in Senegal auf ein zunehmendes Problem bei der Vermittlung des Erbes durch die Diskursivierung der immanenten Gewalt des Kankurang zusteuern, wurden die verschiedenen Kankurang-Formen in Gambia bereits in den 1980er-Jahren in das nationale (Bild-)Repertoire aufgenommen.

So sind auch die Bemühungen der Nationalstaaten um ein museales Display des Kankurang unterschiedlich. Wurde bereits 2009 der Bau eines Dokumentationszentrums in Janjanbureh (Gambia) begonnen und dieses 2016 eröffnet, gab es in Senegal bislang nur einen kleinen Ausstellungsraum in Mbour, der 2014 bereits wieder geschlossen wurde. Seitdem ist es um das Projekt eines Kankurang-Museums in Senegal still geworden.

Wie wird der Kankurang vererbt?

Der Kankurang wird mündlich tradiert und ist Teil der rituellen Kohärenzsicherung des kulturellen Gedächtnisses der mandinkischen Ethnie. Unter ritueller Kohärenz kann die wiederkehrende und gegenüber anderen verborgene Praxis des Erinnerns verstanden werden, die sich in diesem Fall als lokale Performance ausdrückt. Dadurch erfahren sich die Brauchträger als identisch in ihrer Selbstbehauptung und stellen so eine Kontinuitätsbehauptung auf. Vermittelt wurde das Wissen dabei bislang mündlich. Als ein weiteres Beispiel für diese rituelle Kohärenz kann die mündliche Tradierung des *Griot*-Gesangs in Westafrika genannt werden.[10] In der Brauchausübung des Kankurang

8 Für weitere Unterscheidungen, aber auch Wirrungen der Linguistik in der Bestimmung von Mandinka, Maninka, Mandingo und Malinke siehe (Pfeiffer 2001: 35, Fußnote 24).

9 *Ifambundi* bedeutet ›der, der erscheint‹.

10 Der Philosoph Victor Ahamefule Anoka erfasst dieses Wissen als *Oral Literature*, eine Sammlung mündlicher Gattungen. »The term oral literature […] normally refers to such genres as narratives, myths, epics, lyrics, praise poetry, laments and the verbal texts of songs; also to oratory, drama, riddles, proverbs, or word play.« (Anoka 2012: 19) Die *Oral Literature* hebt die gewohnte Trennung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit auf.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wurde bislang mündlich vermittelt, dass der Kankurang Nicht-Initiierten und vor allem Frauen nicht zugänglich sei. Das Sonderwissen über den Kankurang ist einer kleinen Gruppe Initiierter vorbehalten. Daher stellen die institutionell unterstützten Visualisierungen des Kankurang ein Novum dar. Es sind aber nicht nur die Bilder der UNESCO, die Gegenstand der Debatten um globalisierte Bilder des Kankurang sind, sondern auch Videos auf Youtube und Inhalte auf Social-Media-Kanälen.

In der rituellen Performance wird der Kankurang von unterschiedlichen Gruppen auch visuell erinnert und neu konfiguriert. Beispielsweise gibt es ein Blickhierarchie, wer den Kankurang wie betrachten darf. Das Betrachten kann am besten mit dem englischen Wort *glance* (flüchtiger Blick) charakterisiert werden kann. Der Kankurang darf nicht lange fixiert werden und das Wegschauen bildet ein wichtiges edukatives Mittel der Initiierten. Ein Blickverbot gilt hingegen allen Nicht-Initiierten und Frauen. Es gehört also nicht zum Blickregime des Kankurang, ihn für längere Zeit, nah und intensiv zu betrachten. Mit dem Aufkommen reproduzierender Bildverfahren wurden zunehmend Verbote über das Fotografieren und Filmen des Kankurang ausgesprochen. Dies ist Ausdruck der fortdauernden rituellen Bindung an das Blickverbot auch angesichts der sich verändernden Medienlandschaft.

In Bildern festgehalten, kann der Kankurang jedoch nun beliebig lange betrachtet werden. Allerdings liefert beispielweise die Fotografie keine Informationen über den rituellen Kontext und die Bildinterpretation bleibt der einizge Zugang. Hingegen ermöglicht der ethnografische Film als audiovisuelles Medium ein komplexes Verständnis der gemeinschaftskonstituierenden Kraft des Kankurang. Der Film ist insofern bedrohlicher für die Geheimniswahrung, als er die mündlichen, gestischen und musikalischen Rahmungen des Ereignisses mit aufzeichnet (siehe Kap. 3.1.3).

Visualisierungen von Initiationsriten können nicht außerhalb der rituellen Performance und der *Oral Literature* verstanden werden. Die Maske des Kankurang findet durch ihre rituelle Vernichtung beziehungsweise Erneuerung keinen Eingang in die Archive und Museen Europas und Afrikas. Die Maske ist ephemerer, als es die meisten Masken ohnehin sind. »Yet ephemeral visual art such as body paint put on for one performance or even the mask used during one initiation only, just as a complex hairstyle may last a season, come close to being merely props for performing art.« (Vansina 1999: 127) Der Kankurang manifestiert sich im Ritus weder in Skulpturen noch durch ein reiches Dekor wie beispielsweise die Initiationswand bei den Kuba in Zaire (a.a.O. 113). Auch wird er nicht in Textilien tradiert, die in der Sahel-Zone von großer Bedeutung sind. Er manifestiert sich nicht in körperlichen Symbolen wie Tätowierungen oder permanentem Körperschmuck. Die bleibende Erinnerung ist die des Eingriffs in den Körper des Kindes, das dieses Ereignis mit seinen Gefährten teilt. Die abgeschnittene Vorhaut wird nach der Beschneidung an das Gewand der Initiierten gebunden. Aber auch dies ist seltener geworden, da die Beschneidung heute häufig im Krankenhaus vorgenommen wird. Die temporäre Körperbemalung als Teil der Performance spielt ebenfalls eine signifikante Rolle für die Brauchträger. Die Körperbemalung der Selbés dient der temporären Darstellung des Geschlechtertauschs in der invertierten Welt des Blätterfests. Jan Vansina mahnt, dass die Zusammenhänge visuellen Ausdrucks in kunsthistorischen Beschreibungen über afrikanische Gesellschaften oft nur ungenügend behandelt werden. »In part, this is due to the fact that in Europe, [body decoration, textile

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

arts, masking or painting] was never, until very recently, recognized as an art.« (Vansina 1999: 123) Dies führt in eurozentrischen Konzeptionen zur Unterscheidung ›niederer‹ und ›höherer‹ Künste in Afrika, so Vansina, die dort historisch gesehen aber keinerlei Bedeutung hatten.[11]

Der Kankurang ist also zuallererst ein akustisches und performatives Erbe. Physische Objekte sind temporärer Bestandteil des Ritus, so auch die Musikinstrumente mit identifikatorischem Potenzial wie das Balafon, die Kora, Jembe und Trommeln wie Tamtams oder das Seruba, die meist schmucklos bleiben bzw. eher individuell dekoriert werden.[12]

Die Gliederung des Ritus in Subrituale kann als eine performative Kommunikation der Normen verstanden werden, die bei der Beschneidung als dem Akt der Mannwerdung gelten. ›Du sollst bei der Beschneidung nicht weinen‹, lautet eine Norm – so ist der unterdrückte Schmerzensschrei performativer Teil des Ritus. Die Narbe wird zur Erinnerung an die Erfahrung des gemeinschaftskonstituierenden Moments. Die offene Wunde stellt hingegen noch die Phase der Erprobung des Mannwerdens dar: ›Nicht anfassen!‹ All diese Formen der Subrituale im Ritus werden zur gemeinschaftsstrukturierenden Erfahrung in einem performativen Erbeprozess. Ein Betrachten des Ritus durch Nicht-Initiierte wurde traditionell ausgeschlossen; seine Visualisierungen stellen also eine neue Form der Mediatisierung dar, deren Figurationen es zu untersuchen gilt.

1.2 Der Kankurang als Erbe, *heritage* und *patrimoine*

Das Immaterielle Kulturerbe Kankurang ist in verschiedene Diskursformationen mit eigenen Begriffen und Deutungen eingebettet. Daher bietet es sich an, die Nomenklatur der Begriffe Erbe/*heritage*/*patrimoine* in den nationalsstaatlichen Rahmungen und postkolonialen Kontexten zu betrachten und zu problematisieren. Dabei findet zunächst eine Auseinandersetzung mit dem deutschen Erbe-Begriff statt, der in den Diskursformationen in Senegal und Gambia nicht zu finden ist, sondern hier zur analytischen Präzisierung herangezogen wird. Für ein tieferes Verständnis der Begriffe werden anschließend die jeweiligen Implementierungen der Konvention des Immateriellen Kulturerbes und die Antragsbedingungen für den Initiationsritus erläutert. Schließlich

11 Das Verhältnis von Architektur, Skulptur und Malerei und anderen Artefakten in Bezug auf Kunst- und Sachgegenstände lässt sich nicht ohne Weiteres etablieren, da diese nicht wie im europäischen Sinn sich gegenüberstehende, monolithische Kunstauffassungen darstellen. »In most regional arts [in sub-saharan Africa] there was less of an organic hierarchy. […] In most cases, sculpture was not as subservient to architecture as in the oikoumene, and in a few instances one can see how the conception of architecture […] was translated into a set of volumes.« (Vansina 1999: 122) Auch der Anthropologe Ferdinand de Jong plädiert gegen die wenig nützlichen westlichen Unterscheidungen von Kunst und Kunsthandwerk in Bezug auf afrikanische Objekte (de Jong 2007: 176).

12 Die Musikinstrumente und die Kleidungen der Selbés sind Ausdruck der Selbstinszenierung der Musiker. Das Seruba dient zur Ablenkung bei der Feldarbeit und begleitet gleichermaßen rituelles Handeln. Flaschenkürbisse werden nicht nur als Ess- und Trinkschalen verwendet, sondern auch als Kopfschmuck der Frauen und für die Herstellung von Musikinstrumenten.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

führt die Auseinandersetzung mit dem Immateriellen Kulturerbe hin zur Diskussion über den Zusammenhang mit den Menschenrechten. Wird ein Antrag auf Immaterielles Kulturerbe gestellt, so werden die Präambeln der UN mitunterzeichnet. So ist die UN-Kinderrechtskonvention Teil der Präambeln, die von der UNESCO mitgetragen werden, und wirft im Falle dieses Erbes besondere moralische Fragen hinsichtlich der Beschneidung von Kindern auf. Die Skizzierung dieser Probleme dienen einer schärferen Konturierung der vielfältigen Erbe-Begriffe und sollen die Wertekonflikte über dieses Erbe aufzeigen.

Die Erbe-Begriffe der deutschsprachigen soziologischen und kulturwissenschaftlichen Fächer weisen unterschiedliche semantische Gewichtungen und fachgeschichtliche Auseinandersetzungen auf. Während sich die kulturwissenschaftlichen Fächer dem Erbe-Begriff über die Historizitätsdebatten nach dem Zweiten Weltkrieg nähern und selbst durchaus auch als praktische Wissenschaft Erbe bewahren, schaut die deutschsprachige Soziologie erst seit kurzem auf die Erbe-Debatten, die vor allem von den anglophonen *Heritage Studies* geprägt sind. Die Soziologin Sibylle Frank hat jüngst durch die Analyse der Erbe-Debatten um die Berliner Mauer und die Formationen der *Heritage*-Industrie am Checkpoint Charlie diese Debatten auch für die deutschsprachige Soziologie zugänglich gemacht (Frank 2009). Ihr zufolge sind *Heritage*-Konzepte, die Eingang in die Sozialwissenschaften finden, nicht mit dem französischen Begriff *patrimoine* oder dem deutschsprachigen *Erbe* gleichzusetzen. *Heritage* ist immer schon ein konfliktbeladenes Konzept, das durch die angloamerikanischen Diskurse und insbesondere durch die Gründung vieler Fachorgane und Veröffentlichungen wie des *International Journal of Heritage Studies* in Göteborg seit 1994 bestimmt wird (Frank 2009: 13; 2017: 1). Da soziologische Theorien in den angrenzenden Disziplinen immer auch »Pate gestanden haben« (a.a.O. 14), ist *heritage* zu einem eigenen Forschungsfeld der Soziologie avanciert.

Sybille Frank verwendet den Begriff *heritage* anstelle von *Erbe,* da dieser nicht so stark institutionell beladen sei und zugleich die Prozesshaftigkeit des Erbe-Werdens und Vererbens zum Ausdruck bringt (a.a.O. 20). Ich möchte hingegen den Begriff Erbe im Folgenden als temporalisierenden, prozesshaften Begriff operationalisieren, da eine Unterscheidung zum *heritage* im Falle Gambias analytisch erschwert würde. Für die Analyse verwende ich daher die respektiven Selbstbeschreibungen *patrimoine* im Senegal bzw. *heritage* in Gambia, mit ihren spezifischen lokalen Diskursen.

Der deutschsprachige Erbe-Begriff muss als eine Konstruktion problematisiert werden. Erbe-Konstruktionen dienen immer auch kollektiven Identifikationsmomenten, die sich gegenseitig konstituieren. Der Erbe-Begriff hat sich dabei auch den Vorstellungen und Konstruktionen des Weltkulturerbes angepasst und ist insofern politisiert, als er immanent Herrschafts- und Machtverhältnisse produziert (Willer 2013: 167).

›Erbe‹ wird etymologisch vom lateinischen *hereditare* bzw. dem französischen *hériter* abgeleitet. Der deutsche Erbe-Begriff ist weiter gefasst als der Nationalstaat, während das französische Wort *patrimoine* auf die Bindung ans Vaterland verweist. Es enthält mithin Setzungen der Nationalstaatlichkeit und ist an die Vorstellung des expansiven Raums der *Grande Nation* geknüpft. Das *patrimoine* habe, so die französischen Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy, in der Folge der Französischen Revolution die Bedeutung eines national gebundenen universalen Wertes erhalten. Dies rechtfertigte auch den

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Legitimitätsanspruch, das Erbe für andere Nationen zu pflegen. Die französische Bedeutung des *patrimoine* sei ausschlaggebend für die UNESCO-Konventionen gewesen.

> »Im Sinne dieser Universalität konnte nun die Annektierung des kulturellen Erbes auch aus anderen Ländern als ›gleichsam natürliche Fortsetzung der Verstaatlichung in Frankreich‹ aufgefasst werden.« (Savoy (2003) Patrimoine annexé: 19, zitiert nach Willer 2013: 196)

Die strukturalistischen *Critical Heritage Studies* (CHS) sind durch die Kritische Theorie informiert und stehen somit in der Tradition der Ideologiekritik, mit der Zweckbestimmung, das Proletariat zu ermächtigen (Knoblauch 2010: 120). Das Denken der CHS und deren Konzept des *Authorized Heritage Discourse* (AHD)[13] wurde über Fachgrenzen hinaus rezipiert und dient bis heute als Ideologiekritik an der UNESCO. Eine der Begründer:innen der CHS, die Kulturanthropologin Laurajane Smith, argumentiert, dass auch die okzidentale Kultur und Sprache zu beachten sei, unter deren Bedingungen das Weltkulturerbe entstanden sei. Für Smith transportiert Erbe einen Vergangenheitsbezug, der immer einen Legitimitätsanspruch beinhalte. Sharon Macdonald prägte hier den Begriff des ›*Past presenting*‹, um die Implikation gegenwärtiger Sinnzuschreibung auf das Vergangene zu betonen. *Past presenting* ist laut Smith in der Praxis des AHD vor allem ein identitätspolitisches Handwerkzeug. »Appeals to heritage and the past, or in Sharon Macdonald's (2013) terms, making the past present through heritage, lend historical and cultural legitimacy to claims to difference and particular claims to identity.« (Smith 2014: 138) *Heritage* ist also für die CHS immer ein politischer Prozess der gegenwärtigen Inwertsetzung von Vergangenem.

Seit dem *Nation-building* wird das englische *heritage* synonym für ein nationales Erbe verwendet und jüngst, in den CHS, auch für Prozesse der Gouvernementalität (Frank 2009: 25). Der *Heritage Boom* Großbritanniens der 1970er Jahre erreicht auch die zum Commonwealth zählenden Nationen wie etwa Gambia, jedoch weitgehend ohne die Diskursivierung der kritischen Positionen der CHS.

Die CHS nehmen laut den postkolonialen Theorien in den Debatten um die Bewertungen von Kulturerbe und dessen Schutzwürdigkeit häufig eine eurozentrische Perspektive ein. Auch sie machen sich weniger die spezifisch gambischen oder senegalesischen postkolonialen Diskurse zueigen. So wird auch in den CHS etwa formuliert, dass die Ideengeschichte des *patrimoine* an die Souveränität Frankreichs geknüpft war. Im Verständnis der postkolonialen Theorie muss eine informierte Sozialgeschichte die Entwicklung der Menschenrechte und des *patrimoine* einbeziehen und Schlussfolgerungen aus der Multivokalität historischer Ereignisse in Relation mit den ehemaligen Kolonien ziehen (Go 2016: 2). Das Erbe Afrikas wurde unter den jeweiligen kolonialen Verhältnissen unterschiedlich normativ bewertet – und wurde gleichzeitig der Motor für die politische Führung durch die Kolonialmächte. Während unter der britischen indirekten Herrschaft eine Politik mittels Umkodierung afrikanischer Traditionen praktiziert wurde und die Stammesältesten als Stütze für die eigene Anciennitätsbehauptung der

13 Laurajane Smith ist eine der Mitbegründerin der *Critical Heritage Studies* (CHS) und entwickelte den Begriff des ›*Authorized Heritage Discourse*‹ (AHD), dem zufolge privilegierte weiße Männer mittleren Alters über Fragen der Repräsentation in Gesellschaften entscheiden.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kolonialmacht missbraucht wurden, waren die französischen und portugiesischen Kolonialmächte von der Notwendigkeit der Auslöschung afrikanischer Traditionen und der Assimiliation an europäische Traditionen und Werte überzeugt (Macamo 2010: 19; Peterson 2015: 7).

Doch auch die ehemals Kolonialisierten bildeten, nicht nur in den unabhängigen Staaten, eigene Verständnisse von Erbe heraus. Anders als bei der nationalstaatlichen Bindung des *patrimoine* Frankreichs wurde der Begriff im 1960 unabhängig gewordenen Senegal an die Idee eines panafrikanischen Erbes geknüpft. Gleichwohl expansiv gedacht, wurde Ägypten als die Wiege der panafrikanischen Zivilisation, als ein Ursprungsmythos, verherrlicht. Das senegalesische *patrimoine* stellt jedoch nicht Herrschaftsanspruch und Landnahme in den Fokus, sondern einen historisierten und zugleich geografisch fixierten Ursprung panafrikanischen Erbes und die (politische) Idee einer kollektiven, jedoch diversen und polyglotten Identität. Nicht nur in Senegal verbreitete sich diese Bewegung ab den 1960er-Jahren, die den »cultural imperialism« (Peterson 2015: 4) der ehemaligen Kolonialherren überwinden wollten durch die ›Heilung zu einem unabhängigen afrikanischen Leben.

Das gambische *heritage* ist entgegen den expansiven Gedanken des frankophonen *patrimoine* nicht an der Begriffsbildung von Tradition und Wurzeln interessiert, sondern vielmehr an der juristischen Legitimität des Einzelnen und des geistigen Eigentums gegenüber dem Staat. *Heritage* ist hier die Vertretung der Interessen und Rechte des Einzelnen gegenüber dem Staat.

Der Erbe-Begriff der UNESCO ist ebenso wenig statisch wie der der sozialwissenschaftlichen Fächer. Seit ihrer Gründung hat die UNESCO – und damit auch der Kulturerbe-Begriff – nicht nur einen Wandel in ihrem Selbstverständnis, sondern auch in den sie charakterisierenden Konventionen durchlaufen. Wie sich die Denotationen der supranationalen Organisation im Laufe der Zeit wandelten, hat die Historikerin Isabelle Anatol-Gabriel nachgezeichnet. Durch die Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs waren die Anfänge der UNESCO von dem Wunsch geprägt, universale Werte zu vermitteln, die sich dann hin zur Unterstützung kleinteiliger sozialer Gruppen und lokaler Kollektive entwickelte. Zunächst lag der Schwerpunkt auf einem Kunstbegriff, der hochkulturell geprägt war. Dieser verlagerte sich hin zu einer offeneren Konnotation von Erbe, die in einen erweiterten Kulturbegriff mündete (Anatole-Gabriel 2017). ›Kultur‹ umfasst im Sinne der UNESCO heute alles, von Kunst über bauliche Substanz, Artefakte, *Oral History,* Performance, Tanz, Bräuche, Feste und Feiern bis hin zu digitalen Archiven. Letztlich konnte über den erweiterten Kulturbegriff ein Sammelbecken für alle möglichen Erbe-Konstruktionen geschaffen werden. Die vergangenen 70 Jahre der Institution zeigen, dass auch zwischen dem Kulturerbe-Begriff der Weltkulturerbe-Konvention von 1972 und dem des Immateriellen Kulturerbes von 2003 unterschieden werden muss. Für Isabelle Anatole-Gabriel hat sich die Bedeutung der UNESCO hin zu der eines Sprachrohrs für die Nationalstaaten auf einer internationalen Bühne verlagert.

Es zeigt sich also je nach – nationalstaatlicher, institutioneller und diskursiver – Kontextualisierung, dass ein Begriffs-Kanon von Erbe/*heritage*/*patrimoine* zwar existiert, aber gleichwohl eine deutliche Markierung von Sprecher-Positionen verlangt. Wie angeführt, sollen die Begriffe ›Erbe‹ und ›Erben‹ in dieser Arbeit der analytischen Schär-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fung dienen, wohingegen *heritage* und *patrimoine* als empirisch basierte Begriffe verwendet werden, die die jeweiligen Wertedebatten abbilden.

Von den Meisterwerken zum Immateriellen Kulturerbe

Der Kankurang wurde 2005 in die Liste der Meisterwerke[14] aufgenommen, die 1998 von der Generalkonferenz der UNESCO ratifiziert worden war.[15] Dieses Vorgängerprogramm des Immateriellen Kulturerbes diente als Test für die Einschreibepraxis und folgte festgelegten *operational guidelines*. Eine Übertragung der als Meisterwerke geschützten Kulturgüter in die Konvention des Immateriellen Kulturerbes sicherten sich die Beitragsstaaten mit Artikel 31 (UNESCO 2003b: 13-14). Durch die Einschreibung der ersten 90 Kulturgüter konnten die Ziele des Meisterwerke-Programms erreicht werden. Seitdem schützt die UNESCO durch das Immaterielle Kulturerbe fünf Formen kulturellen Handelns, bei denen der Kankurang zu der Kategorie ›rituelle Vergemeinschaftung in komplexen Gesellschaften‹ gezählt wird.[16]

Mit der Dokumentation und anschließenden Promotion wurde der Kankurang der Mandinka in eine neue Form der Mediatisierung übertragen. Dabei stellt natürlich schon die Bezeichnung der Mandinka eine Ethnizitätsbehauptung dar, die als ein historisches Kontinuum oder identisches Kollektiv konstruiert wird.[17] Noch während des Prozesses der Unterschutzstellung als Meisterwerk und letztlich Immaterielles Kulturerbe traten erste Stimmen auf, die sich gegen diese Form der Unterschutzstellung aussprachen. Für den Anthropologen Ferdinand de Jong bedeutet die Unterschutzstellung des Kankurang durch die UNESCO die Banalisierung des Ritus und ein entweihtes Geheimnis, ein *secret exposé* und somit letztlich den Verlust des Erbes. Dieser Analyse schließt sich auch der Ethnologe Mamadou Diawara an, der besonders die Spannungsverhältnisse im Normen- und Medienwandel in Westafrika und der Mediatisierung des Ritus sieht.

> »Für die Organisatoren haben die Masken wieder an Bedeutung gewonnen, für die Region zeigte sich die Normierung identitätsstiftend, während die Ältesten, anders als sie es sich erhofft hatten, ihren Einfluss nicht stärken konnten.« (Diawara et al. 2013: 145)

Verknüpft werden dabei die Annahmen, dass die ehemals machtvollen Positionen der Ältestenräte schwinden und der Medienwandel einen Generationskonflikt hervorrufen werde. Dabei gehen beide Wissenschaftler davon aus, dass die Form der Mediatisierung

14 ›Meisterwerke‹ steht hier und im Folgenden als Abkürzung für das Programm der Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Erbes der Menschheit.

15 In die Liste wurden 2001, 2003 und 2005 insgesamt 90 Kulturgüter aus 70 Ländern aufgenommen. 2001: 19 Meisterwerke; 2003: 28 Meisterwerke; 2005: 43 Meisterwerke.

16 Die fünf Kategorien des Immateriellen Kulturerbes: »a) mündlich überlieferte Traditionen und Ausdrucksformen, einschließlich der Sprache als Träger immateriellen Kulturerbes; b) darstellende Künste; c) gesellschaftliche Bräuche, Rituale und Feste; d) Wissen und Praktiken im Umgang mit der Natur und dem Universum; e) Fachwissen über traditionelle Handwerkstechniken« (UNESCO 2003c: 3-4).

17 Siehe auch die Arbeit von Mbongiseni Buthelezi zur Konstruktion der Zulu in Südafrika als eine kohärente kulturelle Einheit (Buthelezi 2015).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

einen Eingriff darstellt, der Machtpositionen neu arrangiert. Doch nicht, ob die Ältestenräte durch die Banalisierung des Ritus oder dessen Mediatisierung an Bedeutung verloren haben, sondern *wie* dies vor sich geht, ist die zentrale Frage. Daher möchte ich die Begründung der Unterschutzstellung und der Mediatisierung seitens der Nationalstaaten näher betrachten. Für die senegalesische und gambische Regierung war es von großem Interesse, dass der Kankurang visuell dargestellt wird. Begründet wird dies durch den Glauben an die Objektivität der fotografischen und filmischen Reproduktion des Ritus.

> »Confectionner des vidéos sur le Kankurang en étroite collaboration avec les communautés. L'objectif poursuivi est de livrer une documentation objective, loin de clichés, et de promouvoir le Kankurang comme expression culturelle inscrite dans la continuité.« (»Videos über den Kankurang werden in enger Zusammenarbeit mit den Gemeinden hergestellt. Das verfolgte Ziel ist es, eine objektive Dokumentation, weit entfernt von Klischees, zu liefern und den Kankurang als eine kulturelle Ausdrucksform in seiner Kontinuität zu fördern. [Ü. d. A.]«) (UNESCO 2003c: 28)

Höchste Priorität wird daher der visuellen Reproduktion des Immateriellen Kulturerbes beigemessen. Durch das Konzept des nationalen Erbes wird ein Eingreifen mittels Dokumentation und Promotion in den Ritus gerechtfertigt.

Beide Positionen, die der Beitragsstaaten und die der kritischen Erbe-Forscher, finden sich an den extremen Enden der Debatte, ohne auf die Figurationen des Erbes durch die Visualisierungen einzugehen. Auf der einen Seite möchten die nationalen Akteure den Ritus bewahren und untermauern dies mit ihrem Objektivitätsglauben an visuelle Reproduktionen. Auf der anderen Seite stehen die kritischen Forscher, die a priori von einer negativen Transformation der sozialen Gefüge durch die Visualisierung von Erbe ausgehen. Beim visualisierten Erbe, so wird deutlich, handelt es sich um Debatten der Legitimation, die machtvolle Positionen reifiziert. Daher wird das visuelle Erbe immer auch als eine Praxis des machtvollen Zeigens (Deixis) durch verschiedene Akteure gesehen. Einen durch die postkolonialen Theorien informierten Standpunkt einzunehmen, bedeutet, diese Machtgefüge und -verhältnisse nicht als gegeben vorauszusetzen. Die *Critical Heritage Studies* (CHS) argumentieren oft mit bereits festgelegten und normierten Machtverhältnissen und dadurch entstehen blinde Flecke und analytische Schwierigkeiten. So gehen die CHS davon aus, dass die »Authentifizierungsinstitution UNESCO« (Meyer 2020: 17) und ihre Programme durch den hegemonialen Eingriff des Staates das Erbe unweigerlich verändern und dies in der Konsequenz die Praktiken und Gemeinschaften selbst unabdinglich verändere. Der isländische Folklorist und Ethnologe Vladimir Hafstein fasst diese Eingriffe wie folgt zusammen:

> »[UNESCO] programs are about change – they intervene in social processes in order to change them. Safeguarding itself constitutes change: it is a change in relations. Intangible heritage – as a concept and an instrument of change – transforms the practices it designates. Intangible heritage transforms the ways in which communities relate to their practices, incorporating them into a patrimonial regime. And ultimately, intangible heritage also transforms the communities themselves.« (Hafstein 2007: 81)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Als ich mit dieser Arbeit begann, waren die mich leitenden Gedanken und Vorannahmen zunächst geprägt von dieser Vorstellung eines patrimonialen Regimes, ›der UNESCO‹, die im Sinne einer Foucaultschen Gouvernementalität in Gemeinschaften eingreife. Um es vorwegzunehmen, führt aber die konkrete Auseinandersetzung mit visuellem Erbe weit weg von vorgedachten Kategorien. Und eine dieser vorgedachten Kategorien sind auch die institutionalisierten Machtverhältnisse wie der von den CHS kritisierte *Authorized Heritage Discourse* (AHD). Der Begriff bezeichnet die Dominanz von Eliten, worunter Laurajane Smith vor allem weiße, bürgerliche Männer mittleren Alters aus Industrienationen versteht. Auch die Instrumente der UNESCO, die *operational guidelines*, die durch die Nationalstaaten ausgeführt werden, würden durch diese Machtverhältnisse beherrscht:

> »Indeed, the drafting of the Convention was significantly constrained by the dominance of the European Authorized Heritage Discourse (AHD) within UNESCO, and its implementation has become restricted by the subsequent requirement written into the Convention to operate through state parties, rather than directly with communities and other sub-national groups.« (Smith 2014: 134)

Laurajane Smiths Kritik an der UNESCO kann jedoch ihrerseits kritisiert werden. Denn auch ihre Kritik an den europäisch geprägten Instrumenten ist von einem – zwar postkolonialen – Standpunkt aus der Perspektive der westlichen Metropole gedacht. Ihre Kritik kann nicht auf jeden beliebigen Standpunkt oder die Diskursformationen in postkolonialen, afrikanischen Staaten übertragen werden, sondern arbeitet sich speziell an den westlichen Strukturen ab. Auch wird in den CHS vorweg angenommen, dass das Erbe und die Trägergemeinschaften durch das Prinzip der Gouvernementalität automatisch negativ transformiert würden.

> »This focus is a consequence of the way the AHD both constructs the idea of heritage and the official practices of heritage, both of which stress the significance of material culture in playing a vital represantational role in defining national identity.« (Smith 2010: 48)

Nationalität und auch Materialität werden dabei aus der Perspektive eurozentrischer Metropolen kritisiert. Durch die epistemischen Ordnungen und Konzepte von Nationalstaat, Materialität, Erbe und Identität ergeben sich Schwierigkeiten der Übertragbarkeit auf andere kulturelle Kontexte. Dadurch werden lokale Communitys wiederum als quasi kollektive, passive und traditionale Empfänger einer nationalen oder gar supranationalen Gesetzgebung entworfen. Nach dieser Logik unterliegen stets die lokalen Communitys im Zerren um die Deutungshoheit der nationalen Gesetzgebung und werden durch diese transformiert. Die CHS nehmen daher eine oft holzschnittartige, stets jedoch eine normative Haltung gegenüber den designierten Hegemonialmächten und den ihnen Unterlegenen ein und kollektivieren diese zu Communitys. Doch was, wenn die lokalen Akteure gar keine passiven Empfänger nationaler Gesetzgebung sind? Was, wenn diese an der Entwicklung des Immateriellen Kulturerbes teilhaben und mitwirken, Gegenbilder oder subversive Praktiken in den musealen Displays entwickeln? Was, wenn sich institutionalisierte Kultur im Sinne der westlichen Metropole als ein schwacher Kollektivierungsdiskurs herausstellte? Am Beispiel des visualisierten Erbes

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kankurang kann gezeigt werden, dass die Relationen deutlich komplexer sind, weshalb hier von den Vorannahmen der CHS Abstand genommen wird.

Eine kritische Position muss auch gegenüber dem Antragstext an die UNESCO, der ›die Mandinka‹ essenzialisiert und sie kulturräumlich und zeitlich verortet, eingenommen werden. Denn das staatliche soll mit dem nationalen Gedächtnis in Einklang gebracht werden. Für Überlegungen zu einem staatlichen Funktionsgedächtnis beziehe ich mich auf Jan Assmann, der dieses als ein absichtsvolles politisches Instrument begreift. Der Nationalstaat versuche mittels der Erinnerungspolitik, »seine eigene Version der Vergangenheit« mit einem offiziellen »Gedächtnis zur Deckung bringen, um die mögliche Bedrohung zu reduzieren, die von letzterem ausgeht« (Amos Ben-Avner 1989: 87, zitiert nach Jan Assmann et al. 1994: 125). Das offiziell-staatliche mit dem nationalen Gedächtnis in Einklang zu bringen, gelingt den beiden Beitragsstaaten durch die Sichtbarmachungen von Kulturerbe im öffentlichen Raum. In Gambia gelingt diese Deckung durch die Bevölkerungsmehrheit der Mandinka sowie die autokratische Regierung der vergangenen 20 Jahre. Im Senegal dagegen zeigen sich einige Schwierigkeiten beim Versuch dieser Einheitskonstruktion. Der multiethnische Staat, der sich selbst auch so designiert, beschränkt sich nicht auf ein, zwei Erzählungen oder eine Mehrheitsbevölkerung. Einheitlichkeitskonstruktionen sind hier schwerer zu figurieren.

Die Unterschutzstellung des Kankurang ist in größeren Zusammenhängen, auch im Kontext einer Kritik an der Konvention des Immateriellen Kulturerbes in postkolonialen Staaten, zu lesen. Kritik wird auf vielen räumlichen Ebenen geübt – mal auf globaler, mal auf nationaler, mal auf lokaler Ebene. Daher ist es sinnvoll, im folgenden Abschnitt die politischen Ideen und Überzeugungen der Schutzmarke ›Immaterielles Kulturerbe‹ in Afrika zu skizzieren.

Das Immaterielle Kulturerbe in Afrika

Die Japanerin Noriko Aikawa-Faure entwickelte das Immaterielle Kulturerbe der UNESCO und leitete als Direktorin dessen Implementierung. In dem Sammelband *Preserving the Cultural Heritage of Africa* stellt sie ein Verfahren für die Umsetzung der Konvention mit den Museen Afrikas vor (Aikawa-Faure 2008: 101-2). Mit einem vierstufigen Standardverfahren entwickelt die UNESCO Techniken der lokalen Museumsarbeit – die Dokumentation des Immateriellen Kulturerbes, dessen Präsentation sowie Interpretation von Artefakten, Training von Personal und Verbreitung.[18]

Noriko Aikawa-Faure weist den Museen in Afrika eine Schlüsselposition für die Promotion des Immateriellen Kulturerbes zu. Das Museum soll den Inwertsetzungsprozess des Immateriellen Kulturerbes in Gang setzen, weil »this heritage will help to retrieve the sense of pride of African people and will therefore instigate a spirit of ownership which is the main driving force and aspiration for sustainable development.« (a.a.O.

18 Zunächst wird eine dichte Dokumentation des immateriellen Erbes vorgenommen, dann werden die eingebundenen Artefakte interpretiert und präsentiert. Anschließend werden Trainingsmethoden an die lokale Bevölkerung vermittelt, wie diese ihr Erbe erhalten können. Durch die vorangegangenen Schritte sollen dann Informationen über das Immaterielle Kulturerbe verbreitet werden, etwa durch museale Displays, Workshops oder Festivals.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

102-3) Durch die Musealisierung von traditionellen Praktiken sollen Stolz und Bewusstsein von Kulturbesitz geschaffen werden. Vorausgesetzt wird hierbei offensichtlich, dass gegenwärtig wenig oder kein Stolz über Traditionen in Afrika vorhanden sei. ›African people‹ werden abstrahiert und kultureller Besitz mit einer politischen Agenda versehen – dem Ehrgefühl als Ressource nachhaltiger Entwicklungspolitik in Afrika. Problematisch an dieser Politik ist der von außen herangetragene Stolz auf Erbe, die Bedeutung von Besitz und das Museum als Sitz der Transmission von Erbe. Das Erbe in Museen auszustellen, stellt ferner eine hegemoniale Strategie dar, wie der Ethnologie Vladimir Hafstein klarstellt (Hafstein 2007: 75). Die Forderung von Noriko Aikawa-Faure stelle folglich eine Dynamisierung dieser hegemonialen Machtverhältnisse dar.

Seit Inkrafttreten der Konvention 2003 wurden in Mali, Senegal, Gambia und Benin Museen konstruiert und fertiggestellt. Deren Initialisierung geht jedoch in den meisten Fällen auf die Anfänge der Unabhängigkeit in den 1960er-Jahren zurück. Das Konzept Museum und seine spezifische Form der Vermittlung von Wissen werden in Westafrika jedoch weitestgehend als hegemoniale Praxis des Zeigens wahrgenommen. Die erst in jüngster Zeit eröffneten Museen funktionieren deshalb nach eigenen Logiken – als Antwort auf die Verzögerungen in Restitutionsdebatten oder auf den Wunsch nach eigenen Kollektionen. Bislang nehmen die nationalen Museen auf die Konvention des Immateriellen Kulturerbes jedoch kaum Bezug. Letztlich hat das Museum in Afrika auch nicht durch seine Historie denselben Stellenwert als nationale Ressource wie in Europa oder Nordamerika. Die Entwicklung eines neuen institutionellen Selbstverständnisses und eine Profilschärfung der Museen in Westafrika ist aber gegenwärtig im Gange.

Das Immaterielle Kulturerbe an die Museen Afrikas zu binden, erscheint also zunächst problematisch. Es sei denn, dass das musealisierte Immaterielle Kulturerbe in Westafrika primär an Touristen aus Europa, Amerika und Asien gerichtet wäre. Ein aus dieser theoretischen Problematisierung der Ausstellungspraxis des Immateriellen Kulturerbes im Museum, ist die semantische und epistemologische Auseinandersetzung mit den empirischen Funden dieses spezifischen Immateriellen Kulturerbes in Gambia und Senegal (siehe Kap. 2.3). An wen richtet sich also die Visualisierung und die Musealisierung dieses Erbes?

Erbe als nationales Identitätsregime

Senegal und Gambia verfassten gemeinsam einen Antragstext, mit dem Ziel, den Kankurang zunächst als Meisterwerk, dann als Immaterielles Kulturerbe einzutragen (UNESCO 2003c). Der Antragstext ist in eine historische und eine formale Beschreibung des Kankurang untergliedert. Im Antragstext ›Beschreibung‹ wird eine räumliche Zuordnung des Kankurang als nationales Erbe vorgenommen und im Anschluss dessen symbolische und soziokulturelle Funktionen erläutert.

Bei der Dokumentanalyse des Antragstextes kann zunächst ein Komplexitätsabbau zugunsten der Unterschutzstellung konstatiert werden. Nationale Rahmungen werden mit Traditionsbegriffen verwoben und somit multiethnische und transnationale Aneignungen des Kankurang verschwiegen. Der Kankurang wird allein der Ethnie der Mandinka zugeschrieben, sogar mit der besonderen lokalen Beschränkung auf den gesamten Staat Gambia sowie die Stadt Mbour und die Region Casamance im Senegal. Der

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Anthropologe Peter Weil schreibt, dass solche Narrative möglicherweise kontraproduktiv für nationale Einheitskonstruktionen sind: »Any policy that conceptualizes ethnic identity as fixed is based on a misunderstanding of the history and process of social formation.« (Mark 1998: 13) Auch wird im Antragstext eine Kontinuität behauptet, die sich auf das historische Gebiet des Reiches Gabu bezieht, welches die Gegenwart unter Auslassung der Kolonialzeit mit einem vorkolonialen Geschichtsnarrativ verknüpft.

Teil von kollektiven, aber besonders von nationalen Erinnerungsleistungen sind folglich Abstraktionen und Abbreviationen. Diese kulturelle Leistung einer verknappten Darstellung von Inhalten stellt einen Inwertsetzungsprozess dar. Symbolisch aufgeladene Objektivationen spielen dabei eine wichtige Rolle. Für den Soziologen Maurice Halbwachs gehört die Sinnstiftung der dinglichen Welt, die »entourage matériel« (Assmann 2005: 78), zum Wertekanon des kollektiven Erinnerns. Jedoch begreift Halbwachs weder Texte noch Riten als Teil des Kanons der Verdinglichung: »Für Halbwachs gehört das ›Gedächtnis der Dinge‹ zur Räumlichkeit des sozialen Gedächtnisses« (ebd.). Erinnerung ist also Teil der sozial-dinglichen Welt. Das immaterielle Kulturerbe schützt Kulturgüter, indem es sie der Dokumentation und somit einer Verräumlichung, Verzeitlichung und Verdinglichung übergibt. Diese Abbreviation und Abstraktion der Sachverhalte werden der soziokulturellen Komplexität des Erinnerns vorgezogen.

Laut dem Antragstext begründe das Erlernen komplexer Wissensbestände und Praktiken die kulturelle Identität der Mandinka. Der Kankurang versinnbildliche in seiner »façon tangible et concrète« (UNESCO 2003c: 4) die Macht und moralische Autorität der Ältesten in einer gerontokratischen Gesellschaft. Durch Belege der *Oral History* sei der Kankurang bis ins 12. Jahrhundert auf den Komo-Jägerbund zurückzuführen, welcher unter dem Einfluss des malischen Großreichs stand.[19] Identifiziert wird der Kankurang als ein mandinkischer Initiationsritus.[20] Der Kankurang würde vor allem in Senegal und Gambia praktiziert, in Guinea-Bissau jedoch verschwinde er langsam (UNESCO 2003a: 2). In seiner »fundamental ruralen« (ebd.) Natur käme der Kankurang insbesondere in der Casamance und in der Region Thiès im Senegal und in Mittel-Gambia vor. Mit der Unabhängigkeit der beiden Staaten sei der Ritus räumlich immer weiter eingeschränkt worden und der Zeitpunkt und die Dauer des

19 Die Provinz Gabu (heute Gambia und Casamance) ist im 13. Jahrhundert an das malische Großreich gegangen. Mit der Expansion des malischen Großreiches nach Osten verdrängten die Mandinka die dort ansässigen Baïnouk. Mit ihrer Sesshaftigkeit behielten sie ihre politischen Strukturen, vor allem in Brikama im heutigen Gambia bis ins 19. Jahrhundert bei. Noch vor dem Untergang des malischen Großreiches etablierte sich der Vasallenstaat Gabu im 15. Jahrhundert als autonomes Reich (UNESCO 2003a: 5).

20 Der Antragstext umfasst eine dichte Beschreibung des Kankurang sowie verschiedener Stile und Genres. Senegambia brachte viele verschiedene Repräsentationen des Kankurang hervor. Die bekanntesten sind der *Faara* und der Jumba Kankurang. Der Jumba Kankurang zeichnet sich durch die grünen Blätter des Mankurango-Baums aus. Sein Oberkörper und Kopf sind mit den roten Rinden des *Faara*-Baums bedeckt. Seine Oberarme bedeckt er mit Schlamm. Unterschieden wird zwischen drei Masken: dem Senko, der im Zeichen der Initiation steht; dem Mamo, welcher sowohl bei männlichen als auch weiblichen Initiationsriten zum Einsatz kommt; und dem wichtigsten Ifambundi oder »roi des kankurang« (UNESCO 2003a: 8), dessen Erscheinen mit der Initiation und wichtigen Ereignissen in Verbindung gebracht wird.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Initiationsritus hätten sich mit der allgemeinen Schulpflicht auf die Monate August bis September verlagert (UNESCO 2003a: 2). Moderne medizinische Verfahren hätten Einfluss auf die Beschneidung, die nun medizinisch betreut vorgenommen würde (ebd.). Anstelle des 10- bis 15-jährigen Rhythmus der Initiation finde diese nun alljährlich statt, da die Eltern ihre Jungen noch vor Abschluss der Primärschule initiieren lassen wollen würden, also meist zwischen dem sechsten und dreizehnten Lebensjahr. Diese Veränderungen würde aber nur allmählich und nicht ohne Debatten hingenommen und die allgemeine Schulpflicht grundlegend kritsiert. Andere Beispiele zeigen, dass nicht immer ein Konflikt zwischen Staat und Erbe entstehen muss, etwa bei den Lugbara in Uganda, die die institutionalisierten Ordnungen des Staates in ihre kosmologische Weltwahrnehmung integriert haben (Müller 1998: 271).

Im Antragstext zur Meisterwerke-Liste wird der Kankurang mit dem Geheimbund der Komo-Jäger und somit der Gründung des malischen Großreiches im 12. Jahrhundert in Verbindung gebracht. »Den meisten mündlichen Traditionen Senegambias zufolge findet sich der Ursprung des Kankurang in Kaabu oder Gabu, welches eine der einflussreichsten Provinzen des Mali-Königreiches war. [Ü. d. A.]« (UNESCO 2003a: 6) Diesen chronologischen Zusammenhang stellt der Anthropologe Ferdinand de Jong als eine historische Kontinuitätsbehauptung infrage (de Jong 2013: 113). Die *longue durée* des Kankurang sei schlichtweg nicht belegbar und früheste schriftliche Quellen stammten zudem aus der Zeit des Kolonialismus.

> »Le dossier d'inscription, qui cite les récits de voyage des premiers explorateurs portugais sur le continent africain, utilise ainsi les bibliothèques européennes pour prouver l'ancienneté des deux coutumes, que les traditions orales transmettent ›depuis la nuit des temps‹.« (»Der Antragstext zitiert die Reiseberichte der ersten portugiesischen Forscher auf dem afrikanischen Kontinent, benutzt desweiteren auch europäische Bibliotheken, um die Altertümlichkeit zweier Bräuche zu begründen, welche durch mündliche Traditionen ›seit dem Anbeginn der Zeit‹ überliefert seien. [Ü. d. A.]«) (a.a.O. 112)

Durch die Reiseberichte portugiesischer Entdecker sei, laut dem Antragstext, der Ursprung des Kankurang bereits ab dem 15. Jahrhundert belegbar. Die Quellen beschränken sich im Antragstext jedoch lediglich auf den Briten Mungo Park. Dessen Bericht wird als frühester schriftlicher Beleg für die Ausführung des Ritus seit dem 19. Jahrhundert angeführt.

> »Déjà au XVIIIe siècle, Mungo Park parlait du Mumbo-Jumbo dans ses relations de voyages en Afrique (1882).« (»Bereits im 18. Jahrhundert spricht Mungo Park vom Mumbo-Jumbo in seinen Reiseberichten in Afrika (1882). [Ü. d. A.]«), (UNESCO 2003c: 7)

Mungo Park beschrieb den Kankurang in seiner Funktion als Behüter von Recht und Ordnung und Exorzist böser Geister (ebd.). Durch diesen Beleg sei die Kontinuität und auch die Unveränderlichkeit des Kankurang im historischen Wandel bewiesen: »Diese Situation bedeutet sicherlich für viele die Überdauerung des Kankurang, trotz der Abnutzung der Zeit und Angriffe der Moderne. [Ü. d. A.]« (a.a.O. 6) Im Antragstext wird auch auf Geheimbünde wie die Dogon in Mali Bezug genommen. Auch bei den Do-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gon können esoterische Bereiche des Ritus nicht dargestellt werden. Daraus wird ein Konzept für die künftigen Museen in Senegal und Gambia abgeleitet:

> »En conséquence, les espaces Kankurang devraient contribuer à la rectification des idées reçues et au partage des aspects non ésotériques qui du reste, alimentent très positivement la création musicale et artistique contemporaine. La musique, la danse et la promotion des convergences culturelles devraient figurer en bonne place dans ces espaces.« (»Folglich sollten Kankurang-Museen dazu beitragen, erhaltene Ideen zu verbessern und die nicht esoterischen Aspekte zu teilen, die das zeitgenössische musikalische und künstlerische Schaffen sehr positiv beeinflussen. Musik, Tanz und die Förderung kultureller Konvergenzen sollten in diesen Räumen eine herausragende Rolle spielen. [Ü. d. A.]« (UNESCO 2003c: 27)

Geplant waren anfänglich drei Museen an verschiedenen Standorten (a.a.O. 16). Nach einer ersten Inspektion der UNESCO wurde die Idee eines lokalen Museums in der Casamance verworfen. Kritisch wird die Erhaltung des Erbes durch das Ausstellen im Antragstext nicht verhandelt.

Karten dienen im Antragstext wie auch in der frühen anthropologischen Forschung zur territorialen Eingrenzung von »peoples, tribes and cultures« (Gupta et al. 1992: 7). Wie das anthropologische Raumverständnis auf der Darstellbarkeit von ›Land zu Volk‹ bestand, wird hier mit den Nationalstaaten argumentiert, in die sich »cultural difference, historical memory and societal organizations« (ebd.) einschrieben. Die UNESCO arbeitet mit ähnlichen Raumvorstellungen, in denen Kulturaustausch und reflektierter Konstruktivismus kaum eine Rolle spielen. Doch »instead of assuming the autonomy of primeval community, we need to examine how it was transformed as a community out of the interconnected space that always already existed.« (a.a.O. 8) Die Zusammenhänge der ethnischen (Fremd-)Zuschreibungen und Raumverständnisse sind nicht Bestandteil des staatlichen Selbstverständnisses. Dadurch, dass Ethnien als national gebunden betrachtet werden, entproblematisiert der Antragstext die Musealisierung des Erbes. Durch die Beschreibungen werden Komplexitätsabbau und Prozesse der räumlichen, zeitlichen und kollektivierenden Identifikation festgelegt.

Frauenräume

Eine weitere Begründung für die Unterschutzstellung des Kankurang lautet, dass die Popularität des Kankurangs andere Initiationsriten und auch Fruchtbarkeitsriten von Frauen bei weitem übertreffe (UNESCO 2003c: 13). So scheint es wenig überraschend, dass Frauenkörper und Frauenräume in den Beschreibungen des Antragstextes kaum vorkommen. Die Analyse des Antragstextes ergibt, dass lediglich zwei Frauenrollen sichtbar werden, während Männer deutlich differenzierter dargestellt werden. Während die männliche Beschneidung an Privatsphäre und das Nicht-Visualisieren geknüpft wird, ist das weibliche Geschlecht der Verhandlungsort der Reife der Männer. Die kurze Beschreibung von Frauen bezieht sich auf die geschlechtsreife Frau – hier wird sie als passive Person, als Heiratspartnerin nach erfolgreichem Bestehen des Initiationsritus der Jungen genannt (UNESCO 2003c: 13). Ihre Teilhabe am Ritus und an der Gesellschaft wird nicht weiter beschrieben. Der Text beschränkt sich auf eine abstrakte, idealisierte Weiblichkeit zwischen reproduktionsfähigem (Initiationsritus)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und reproduktionsunfähigem (Fruchtbarkeitsriten) Körper. Durch die Abstraktion des weiblichen Körpers wird dieser zum Gegensatz von Männlichkeit charakterisiert und als potenziell öffentlicher Ort verhandelt.

Weiterhin wird die Frau im Zusammenhang mit weiblichen Initiationsriten, mit Beschneidungsbräuchen wie der »Mamo-Maske« (UNESCO 2003c: 13) und mit Riten der Geschlechtsreife wie dem *Diambaa touloung* genannt. Die Mamo-Maske wird im Antragstext sogar als eine Ausprägung des Kankurang eingeführt:

> »[Le] Mamo masque est un kankurang exécutant le rôle d'un ange-conseil dans les rites d'initiation des hommes ou des femmes.« (»Die Mamo-Maske ist ein Kankurang, der die Rolle eines Engel-Beraters bei den Einweihungsriten von Männern oder Frauen ausübt. [Ü. d. A.]« (a.a.O. 8)

Dass es weibliche Initiationsriten mit Genitalverstümmelung bei den Mandinka gibt, bleibt auf der Internetseite der UNESCO unerwähnt. Dies wirft Fragen hinsichtlich der in den Präambeln der Konvention mitunterzeichneten Menschenrechte auf. Die Beitragsstaaten verpflichten sich zur Einhaltung der Menschenrechte nach den UN-Statuten. Die UNESCO nahm 2008 das Statement der Weltgesundheitsorganisation (WHO) gegen weibliche Genitalverstümmellungen an, welches sich auf das Manifest der WHO von 1998 bezieht.

> »Seen from a human rights perspective, the practice [of FGM] reflects deep-rooted inequality between the sexes and constitutes an extreme form of discrimination against women. Female genital mutilation is nearly always carried out on minors and is therefore a violation of the rights of the child.« (WHO 2008: 1)

Warum sollte ein Ritus, der Formen der weiblichen Genitalbeschneidungen beinhaltet, als Immaterielles Kulturerbe geschützt werden?

Kinderrechte und Moral

Wie können die Beitragsstaaten und die UNESCO den Kankurang schützen, wenn dieser den in der Konvention des Immateriellen Kulturerbes ratifizierten Konventionen der Menschenrechte zuwiderläuft? Hier wird der Schutz von Minderheiten vorausgesetzt (UNESCO 2003: Article 2). Wie verträgt sich das mit einem Erbe, das im Zusammenhang mit der weiblichen Genitalverstümmelung steht, dessen rituelle Persona Selbstjustiz an ungehorsamen Gemeindemitgliedern übt und bei dem minderjährige Jungen beschnitten werden? Zu welchen Werten verpflichten sich die Nationen und die Weltgemeinschaft? Ist die Förderung lokaler *Communitys* und der Schutz von Minderheiten und deren Erbe oder die Bekämpfung von Beschneidungen bei weiblichen und männlichen Kindern verpflichtender? Der Anthropologe Victor Stoczkowski zeichnet ein düsteres Szenario:

> »This hope [for reconciling human rights and cultural rights] seems to overlook the fact that unconditional respect for all traditional knowledge and all cultural representations can lead, for example, to the encouragement of the oppression of women – forced marriages, genital mutilation, schoolgirls compelled to wear hijab – in ways which are

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> often considered contrary to the human rights defended by UNESCO.« (Stoczkowski 2009: 11)

In den Debatten um die Re-Ethnisierung von Welt durch die UNESCO schwingen Debatten um das Recht auf kulturelles Erbe mit.[21] Das verleiht dem Immateriellen Kulturerbe eine große Brisanz, da sich hieraus Konflikte entwicklen, wenn kulturelle Traditionen im Widerspruch zu den in den Präambeln unterzeichneten Menschenrechten stehen. Historisch hat die UNESCO selbst lange Zeit Minderheiten zugunsten nationaler Erbepolitik unterdrückt. Wird nun zugunsten der Minderheiten der Menschenrechtsbegriff aufgeweicht und einer Ideologie kultureller Diversität untergeordnet? Auch die Kulturwissenschaftler Ingo Schneider und Valeska Flor sehen die Gefahr der vorbehaltlosen Anerkennung aller Traditionen:

> »Man könnte mit derselben Rhetorik [mit der man den Vogelfang in Österreich gegenüber Tierschützern verteidigt] beispielsweise die Genitalverstümmelung von Mädchen als Tradition, als traditionelle Kultur oder Kulturelles Erbe reklamieren und damit deren Fortführung legitimieren.« (Schneider et al. 2014: 20)

Entgegen dem Denk- und Mahnmal aus Stein, oder dem »Dark Heritage« in der materiellen Erbepflege gibt es kein Mahnmal des Immateriellen Kulturerbes, welches zudem auch noch praktiziert wird.

In Bezug auf den Kankurang, der die Beschneidung als integralen Bestandteil der Mannwerdung versteht, erläutere ich im Folgenden die Debatten um die Auslegung internationaler Gesetze der UNESCO als eines Zweigs der UN und die Ratifizierung der UN-Kinderrechtskonvention. Anschließend möchte ich die Zusammenhänge und Spannungsverhältnisse zwischen Debatten über globale Moral und Ethik der UN und ihrer Gesetzgebungen sowie den Programmen zur Promotion des Kulturerbes erörtern.

Male Genital Mutilation (MGM) und die ethnische Bedeutung der Beschneidung des Präputiums (Vorhaut) beim Mann werden in Europa heftig diskutiert, auch im Zusammenhang mit der weiblichen Genitalverstümmelung. In den Debatten über MGM ist oft das unverhandelbare Recht des Kindeswohls vorrangig. In Senegal und Gambia liegt die Betonung, wie weitestgehend auch in Deutschland, zuallererst auf der Beendigung der weiblichen Genitalverstümmelung, *Female Genital Mutilation* (FGM), die im Gegensatz zur Beschneidung der Vorhaut beim Mann eine lebenslange psychische und physische Qual für die Frauen zur Folge hat. Die weibliche Genitalverstümmelung wurde im Senegal 1999 und in Gambia 2015 gesetzlich unter Strafe gestellt.[22] In Senegal sind circa 24 % der Frauen von FGM betroffen und in Gambia 75 % (Terre des Femmes 2016). Dabei wird FGM in den Debatten als sowohl individualpsychologisch wie auch kollektiv psychisch

---

21 Unter *dark heritage* werden nun auch historische *lieux des mémoires*, wie Auschwitz und Fukushima, als Teil des Welterbes verstanden. Im Gegensatz zu solchen Erinnerungsorten und ihren umstrittenen Auslegungen sind die gelebten Kulturen von besonderer Relevanz, wenn Menschenrechtsverletzungen vorliegen.

22 »1997 hat Gambia einen Nationalen Aktionsplan entwickelt, der zur Abschaffung von FGM führen sollte. Seit 2015 ist weibliche Genitalverstümmelung im ganzen Land gesetzlich verboten. Die Artikel 32A und 32B des Women's (Amendment) Act machen das Durchführen, Vermitteln, Unterstützen und Anstiften von FGM strafbar.« (Terre des Femmes 2016)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und physisch schädlich beschrieben. Gegner der männlichen Beschneidung bzw. MGM argumentieren dagegen eher aus einer rein individualpsychologischen Sicht gegen die Zirkumzision des männlichen Kindes (Klinisches Institut für Psychosomatische Medizin und Psychotherapie 2017: 6). In Deutschland wurde nach einem öffentlich breit diskutierten Urteil des Kölner Landgerichts über die Beschneidung eines minderjährigen Jungen eine Neuregelung im Bundesgesetzbuch § 1631d eingeführt (Deutscher Bundestag. 2018: 4).[23] Deutschland richtet sich darin nach der UN-Kinderrechtskonvention.

> »Artikel 24 Absatz 3 UN-KRK wird vielfach dahingehend ausgelegt, dass er vor allem die weibliche Genitalverstümmelung, nicht aber die männliche Zirkumzision erfassen wollte, so dass diese – fachgerecht durchgeführt – nicht gegen die UN-KRK verstoße.« (a.a.O. 5)

Sachverständige argumentieren, dass mit dem § 1631d BGB und der UN-KRK grundsätzlich die Zulässigkeit der männlichen Zirkumzision auch in Deutschland gegeben sei (a.a.O. 6). Andere betonten die Nichtvereinbarkeit der beiden Gesetzgebungen. »Es gehe in nicht unerheblichem Maße und irreversibel Körpersubstanz verloren, so dass davon auszugehen sei, dass die Zirkumzision gesundheitsschädlich sei« (a.a.O. 7). In der UN-KRK, Art. 19, Bemerkung 29, werden unter ›schädliche Praktiken‹ sowohl die weibliche Genitalverstümmelung (FGM) als auch gewalttätige und erniedrigende Initiationsriten erfasst (UN Committee on the Rights of the Child 2011: 11). Bei der männlichen Beschneidung muss laut UN-KRK also erst eine physische oder psychische Gewalt nachweisbar sein, um die Praxis zu unterbinden. Ein solcher Fall liegt beispielsweise beim männlichen Beschneidungsritual *ulwaluko* der Xhosa in Südafrika vor, wenn tausende Männer in entlegenen Berghütten ohne Betäubung und medizinische Betreuung beschnitten und dort für eine Woche ohne Essen und Trinken ihre Heilung aussitzen (Habekuß et al. 2018). Liegt ein solch schwerer Fall nicht vor, ist die Beschneidung des männlichen Kindes nach den Richtlinien der UN-KRK rechtens. Der National Council Deutschland fordert dennoch vehement das Recht auf Kindeswohl ein, da die Beschnittenen minderjährig und daher nicht ausreichend einwilligungsfähig seien (National Council Deutschland 2019).

Auch die Parlamentarische Versammlung des Europarats sprach sich 2013 gegen die männliche wie weibliche Kindesbeschneidung aus, gab aber dann unter Druck Israels eine weitere Resolution über die Bedeutung der Religionsfreiheit heraus (Deutscher Bundestag. 2018: 9).

> »The Parliamentary Assembly is particularly worried about a category of violation of the physical integrity of children, which supporters of the procedures tend to present as beneficial to the children themselves despite clear evidence to the contrary.« (Council of Europe, Parliamentary Assembly 2013: Art. 2)

---

23 »Danach umfasst die Personensorge auch das Recht, in eine medizinisch nicht erforderliche Beschneidung des nicht einsichts- und urteilsfähigen männlichen Kindes einzuwilligen, wenn diese nach den Regeln der ärztlichen Kunst durchgeführt werden soll. Dies gilt nicht, wenn durch die Beschneidung auch unter Berücksichtigung ihres Zwecks das Kindeswohl gefährdet wird.« (Deutscher Bundestag. 2018: 4)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Der Europarat argumentiert, dass trotz der ersten Resolution in die Ausübung der Beschneidung in zwei großen Weltreligionen nicht eingegriffen werden dürfe.

In Fachkreisen diskutiert wurde auch das Programm der *Voluntary Medicale Male Circumcision* (VMMC) der WHO. Diese argumentiert, die männliche Beschneidung senke das Risiko einer HIV-Infektion. »Medical male circumcision reduces the risk of female-to-male sexual transmission of HIV by approximately 60 %.« (WHO 2012) Gemeinsam mit UNAIDS wurde ein strategischer Rahmen für die freiwillige männliche Vorhautbeschneidung (VMMC) in Ost- und Südafrika ausgearbeitet (WHO et al. 2011: 7). Gegner der Beschneidung von Kindern argumentieren, dass sich die Studie der WHO ausdrücklich auf die freiwillige Beschneidung im Mannesalter beziehe und dass daher im Sinne des Kindeswohls, da bei Kindern noch gar keine Gefahr der HIV-Ansteckung durch Geschlechtsverkehr gegeben sei, das BGB mit der UN-KRK in Deutschland greifen müsste (Klinisches Institut für Psychosomatische Medizin und Psychotherapie 2017: 6).

Sowohl Gambia (1990) als auch Senegal haben die UN-KRK 1990 ratifiziert (United Nations Treaty Collection 1990). In den muslimisch geprägten Ländern findet keine öffentliche Debatte über die Beendingung der männlichen Beschneidung statt. Die Fokussierung liegt hier durch Internationale Hilfsorganisationen auf der Beendigung der weiblichen Genitalverstümmelung. Senegal hat eine Rate von 80 % männlicher Beschneidung, die Prävalenz von HIV/Aids liegt bei 0,7 % (Kenu et al. 2016).[24] Gleichzeitig war Senegal das Ziel der Unicef-Kampagne für *Early Infant Male Circumcision* (EIMC). »Despite the absence of national policies and strategies, EIMC is routinely offered at all levels of the health care system in Cameroon and Senegal, mainly by untrained service providers.« (Ebd.) In Senegal und Gambia gibt es keine offizielle Gesetzgebung zur männlichen Beschneidung. Wie Kenu beschreibt, werden in Senegal die Jungen zu zwei möglichen Zeitpunkten beschnitten – sieben Tage nach der Geburt oder zwischen fünf und 12 Jahren, wenn sie die Koranschule besuchen. In beiden Fällen lägen religiöse Gründe vor. Somit wird in Senegal und anderen afrikanischen Nationen durch Unicef oder auch durch die WHO die männliche Beschneidung sowohl im Kindesalter als auch im Erwachsenenalter protegiert und mal mit religiösen, mal medizinischen Gründen befürwortet.

Die Diskussionen um die männliche Beschneidung zeigen, dass diese, solange sie nicht das Kindeswohl nachweislich beeinträchtigt, mit UN-Richtlinien vereinbar ist. Männliche Beschneidung wird erst als ein Problem gesehen, wenn es im Zusammenhang der Beschneidung des Kindes zu physischer oder psychischer Gewalt kommt. Dadurch sei die Konvention zum Schutz von Minderheiten mit der Konvention des Kinderrechts und mit der des Immateriellen Kulturerbes im Prinzip vereinbar. Unklar bleiben aber die Bezüge zu den Riten weiblicher Genitalverstümmelung. Zudem ist bislang in Senegal und Gambia strafrechtlich und gesellschaftlich ungeklärt, wie eine lokale Verfolgung im Falle des Missbrauchs aussehen soll.

24 Im Vergleich liegt die HIV/Aids-Prävalenz in Deutschland bei den 15- bis 49-Jährigen bei 0,1 %, in Gambia bei 1,9 % (UNAIDS 2018).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Le visible dans l'invisible

Im Antragstext wurde der Wunsch Senegals deutlich, ein offizielles mit einem nationalen Gedächtnis in Einklang zu bringen. In Gambia ist der Kankurang als nationalstaatliches Identifikationsmoment bereits seit den 1980er-Jahren vorhanden. Senegal hat viel mehr Mühe, den Kankurang in den multiethnischen Raum einzubinden. Der Antragstext zeigt, dass dies vor allem durch die historische Rückbindung an eine präkoloniale Zeit geschehen soll. Fragen nach Gewalt und weiblicher Genitalverstümmelung bleiben offen. Aus dem Antragstext allein ist keine Haltung der beiden Nationalstaaten zu den Menschenrechtserklärungen abzulesen. Jedenfalls wurde der Antragstext 2004 eingereicht, also elf Jahre bevor die weibliche Genitalverstümmelung in Gambia überhaupt unter Strafe gestellt wurde.

Es liegt also zugunsten der nationalen Identitätsressource eine Behauptung der bruchlosen Kontinuität des Kankurang vor. Anders als beim materiellen Weltkulturerbe Senegals und Gambias, das die Kolonialgeschichte betont, ist das Immaterielle Kulturerbe als ein Mittel des Widerstandes gegen den Kolonialismus zu sehen. In der Ausblendung des Kolonialismus zeigt sich deutlicher als bei den materiellen Kulturgütern, dass diese unliebsame Epoche vergessen werden und aus den mündlichen Tradierungen verschwinden soll. Was bei den materiellen Gütern nicht angezweifelt werden kann und daher der Umdeutung und Re-Semantisierung bedarf, wird bei den mündlichen Traditionen gleich ganz negiert.

Die Entwicklungen der Begriffe von Erbe, *patrimoine* und *heritage* wurden im Vergleich mit dem Antragstext zum Kankurang nachgezeichnet. Dabei konnte festgehalten werden, dass diese Begriffe im Kontext gesehen werden müssen, einem steten Wandel unterliegen und ihrerseits unterschiedliche Modi der Identitätskonstruktion beziehungsweise Stabilitätsbehauptungen kollektiver Identität bedingen.

1.3 Relationale Positionalität

Die Auseinandersetzung mit Diskursivierungen visualisierten Erbens verlangt durch die aufgezeigte kulturelle Bedingtheit sowie die heterogene Nomenklatur von Erbe nach einem klar bestimmbaren Standpunkt, der die Voraussetzungen der Analyse und Interpretation dieses Erbes offenlegt. Hierfür soll das Konzept der relationalen Positionalität aus der postkolonialen Theorie verwendet werden. Dieses ermöglicht nicht nur, die für den Interpretierenden als naturalisiert wahrgenommenen Positionen aufzuarbeiten, sondern kann auch die Prozesshaftigkeit der Interpretation von Quellenmaterial selbstaufzeigen.

Wie von dem US-amerikanischen Soziologen Julian Go gefordert, muss sich die Soziologie stärker mit postkolonialen Theorien beschäftigen. Während in den CHS und in den *Visual Cultural Studies* der (post)koloniale Blick seit den 1990er-Jahren in den Fokus gerückt ist, gibt sich die Soziologie noch eher behäbig. Erst seit den späten Nullerjahren hat sich die Soziologie auf eine post-imperiale Forschung eingelassen (Go 2016: 16). Durch die Auseinandersetzung mit postkolonialen Theorien werden die gängigen Theorien über Modernität und Technologie westlicher Gesellschaften in Zweifel gezogen. Wie kann Moderne, wie Post- und Spätmoderne betrachtet und eingeordnet werden,

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wenn sie nicht mehr vom Mittelpunkt der westlich-imperialen Metropole aus gedacht ist? »[Much] of social theory addresses these and other questions of modernity from the standpoint of metropoles, while postcolonial thought addresses them from the standpoint of the colonized and formerly colonized world« (Go 2016:15). Eine weitere Problematik liegt in der Perspektivierung der Forschung, wenn es um die Beschreibung sozialer Phänomene in außereuropäischen Gegenwartsdiagnosen geht.

Julian Go argumentiert, dass ein post-positivistischer Realismus in der postkolonialen Sozialtheorie begründet werden müsse, um dem in der europäischen Philosophie angelegten Universalismus der Erkenntnis zu entkommen. Eine Absage an universell gültige empirische Belege erteilt er durch die Ausdifferenzierung der Sozialtheorie mittels kultureller Spezifik (a.a.O.: 192). Konstruktivisten seien dazu geneigt, ihre Theorien universell tragbar zu machen, ohne die imperialen Vergangenheiten zu berücksichtigen. Er schlägt daher vor, die Erkenntnisse empirischer Untersuchungen als post-positivistisch anzusehen, da sie eben nicht für eine abstrakte, universelle Theoriebildung herhalten können. Sein Vorschlag lautet, sich dem postkolonialen Realismus anzunehmen und sowohl die daraus abgeleiteten Ontologien als auch Epistemologien mit in die empirischen Erhebungen einzubeziehen (ebd.).

Von moralisch-ethischen Grenzen

Da es sich hier nicht um eine anthropologische Studie über die Veränderung des Ritus durch seine Musealisierung und Visualisierung handelt, wurde der Kankurang in der Feldforschung nicht außerhalb der öffentlich zugänglichen Visualisierungen betrachtet; dies gebietet mit Blick auf den Geheimnischarakter des Ritus im Übrigen auch der respektvolle Umgang, um moralisch-ethische Grenzen nicht zu überschreiten. Die Rolle der Forscherin muss hier hervorgehoben werden, da Frauen explizit von der Betrachtung des Kankurang ausgeschlossen sind. Was allein als eine moralisch ethnische Grenze im Forschungsdesign angelegt war, wurde im Feld zu spürbaren räumlichen Grenzerfahrungen. Eine Betrachtung oder Beurteilung des Kankurang jenseits virtueller, musealer und populärkultureller Darstellungen stand daher zu keinem Zeitpunkt zur Verhandlung und hätte auch nicht durchgeführt werden können. Folgerichtig kann auch schon vorweggenommen werden, dass kaum eine Aussage über die Veränderung rituellen Handelns im Ritus *durch* die Visualisierungen (also über deren Rückwirkungen auf den ›ursprünglichen‹ Ritus in der sozialen Wirklichkeit außerhalb der visuellen Repräsentationen) getroffen werden kann. Erkenntnis lässt sich in den Visualisierungen als eine Sinnkonstruktion zweiter oder dritter Ordnung, als ein eigener Referenzrahmen für die Theoretisierung visueller Erbeprozesse in Westafrika sammeln.

Implizites Wissen und situiertes Wissen

Einige Bestandteile des rituellen Handelns Kankurang können jedoch (indirekt) beschrieben werden, aufgrund des exoterischen Wissens der Interviewpartner und anhand der Befunde zu den musealen Displays. Eine Möglichkeit bietet die Unterscheidung von implizitem und situiertem Wissen im Feldforschungsprozess. Die Akteure und ihre Konstruktionen von Identität und Erbe sind hier ausschlaggebend: »Indeed, if we refuse positivism or identity-based essentialist warrants for knowledge, we are

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

left without criteria for adjudicating knowledge claims.« (Go 2016: 152) Können von einem Standpunkt einer weißen Nicht-Mandinka Erkenntnisse über die Visualisierungen eines Ritus, der ihr aus ethischen Gründen unzugänglich ist, gewonnen werden?

Der Wissenssoziologe Karl Mannheim geht von einer »Standortgebundenheit des Denkens« (zit.n. Knoblauch 2010: 104) aus.[25] Für ihn ist das Denken selbst im sozialen Raum verankert (ebd.). Die postkolonialen Studien sehen in der Standorttheorie Anleihen an die feministische Theorie. »*Standpoint Theory* and, in particular, the set of ideas about standpoints and knowledge that emerged from feminist social movements and has since seeped into various other subfields (including [the sociology of knowledge]).« (Go 2016: 155) So soll die Sozialtheorie auch von den feministischen, post-positivistischen Theorien her und unter Offenlegung des jeweiligen Standpunkts, wie *›white woman sociologist‹*, betrachtet werden (ebd.). Die Forscherin bringt eine Standortbezogenheit mit, die durch implizites Wissen informiert ist. Durch die Offenlegung der Standortbezogenheit kann ein ontologisch essenzialisierter Standpunkt zugunsten eines relationalen Standpunkts aufgegeben werden (a.a.O. 160). So kann implizites Wissen durch die empirischen Erhebungen aufgezeigt werden. Die Theoretisierung über implizites und situiertes Wissen verortet Hubert Knoblauch in den radikaleren feministischen Ansätzen (Knoblauch 2010: 252). »[Standpoint theory] replaces epistemic privilege with a recognition of *situated knowledge* [Herv. i. O.]« (Go 2016: 157). Die Standorttheorie erinnert an die sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Laut Hubert Knoblauch ist die Hermeneutik daher aktuell, »weil sie den Verstehensprozess selbst reflektiert und ›immer auch die geschichtliche Situation des Interpreten‹ (und seine soziale) berücksichtigt.« (Soeffner 1994: 102 zit.n. Knoblauch 2010: 177) Die vorliegende Arbeit kann also nur gelesen werden als eine permanente Aneignung und Wieder-Aneignung von situiertem Wissen, welches durch die soziale Positionalität beeinflusst wird.

Eine Schwierigkeit ist, dass die betrachteten Visualisierungen etwas repräsentieren, von dem die Forscherin aufgrund ihres Geschlechts und ihrer ethnischen Zugehörigkeit ausgeschlossen ist. Dieser Standort erlaubt es lediglich, Aussagen über die Visualisierungen zu treffen, und das mit dem jeweiligen situierten und prozessualen Wissen. Visualisierungen müssen in Textform übertragen und lesbar gemacht werden. Das deutet auf die Problematik der Hermeneutik hin. Unter Hinzunahme von weiteren Quellen verändert sich das Wissen über die Visualisierungen – der Wissensprozess ist prozessual und nie abgeschlossen. Ausgehend davon, dass Visualisierungen gestisch, lexikalisch und sprachlich angezeigt werden müssen, erweist sich eine besondere Schwierigkeit der Arbeit darin, dass etwas verstanden sein will, das zunächst aus dieser spezifischen relationalen Positionalität heraus nicht verstanden werden kann oder darf.

Gleichzeitig decken die Interviewpassagen die von den Akteuren im Feld empfundene Ungerechtigkeit in Bezug auf die relationale Positionalität der Forscherin auf. So

25 Bei Julian Go wird durch die relative Standortbezogenheit vom impliziten Wissen auf ein situatives Wissen verwiesen. Für ihn ist das Denken, genau wie für Karl Mannheim, in der Erfahrung des sozialen Raums verankert. In den postkolonialen Studien muss zur Überwindung von Hegemonialmacht die Überwindung impliziten Wissens eingeräumt werden. Ohne diese Überwindung des impliziten Wissens kann es keine postkolonialen Studien geben. Partikularismus statt Universalität wird dann zur Erkenntnis der *standpoint theory*.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

relativiert der Interviewpartner Abdoulaye Sidibé den möglichen Forschungserfolg wie folgt:

> »Quand vous avez me téléphoner, j'ai dit, il y a des gens … et des gens, mais il y a une allemande qui s'intéresse. Ah, bon, elle quitte l'Allemagne pour faire des recherches sur le Kankurang. Peut-être vous avez demain quelqu'un d'ici qui quitte d'ici pour écrire dans l'Allemagne … De le Kankurang, qu'elle ne comprend absolument rien.« (»Als Sie mich anriefen, habe ich mir gesagt, es gibt so viele Menschen …, aber hier ist eine Deutsche, die sich interessiert. Ah ja, sie hat Deutschland verlassen, um über den Kankurang zu forschen. Vielleicht haben Sie morgen jemanden von hier, der von hier wegfährt, um in Deutschland zu schreiben…. Über den Kankurang, von dem sie absolut nichts versteht. [Ü. d. A.]«)[26]

Der Interviewpartner gibt Hinweise auf das restriktive Wissen über den Kankurang in Bezug auf die Positionalität der Forscherin. Darüber hinaus verweist er auf die Möglichkeit, dass schon morgen senegalesische Forscher:innen in Deutschland forschen könnten. Seine Kritik ist tiefgreifender als eine bloße Zurschaustellung impliziten Wissens. Die Aussage verweist auf globale Ungleichheit und die Ungerechtigkeit der Rollenverteilung von Forschendem und Erforschtem.

> »To admit of standpoints is to recognize that dominant social science knowledge – that is, the knowledge attendant with conventional disciplinary sociology or Anglo-European social theory – represents one standpoint (or perhaps a set of standpoints) among others; and that those other possible standpoints have been long repressed, excluded, and marginalized.« (Go 2016: 161)

In der Wahrnehmung des Interviewpartners ist die Situation des Interviews Ausdruck globaler Ungerechtigkeit. Eine relationale Positionalität muss solche Aspekte auch in ihrer Quellen- und Methodenkritik berücksichtigen.

Bildinterpretationen und Diskursanalysen über das mediatisierte Erbe des Kankurang müssen daher in ein sensibles Gleichgewicht gebracht und immer wieder ihrerseits interpretiert werden, um zu einem Erkenntnisgewinn zu gelangen. So prozessual und unabgeschlossen das Wissen aus den Bildinterpretationen sein mag, verweist es gleichwohl auf die Grenzen und Horizonte des Interpreten.

26 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2. Welche Interpretation für welche Bilder?

Die methodologischen Überlegungen zu dieser Arbeit schließen an die Wissenssoziologie des Visuellen an. Zunächst wurde die Methode der Segmentanalyse gewählt, um sich den global sichtbaren Bildern des Kankurang seit dessen Unterschutzstellung anzunähern. Parallel wurden visuelle Sekundärquellen über den Kankurang seit der Unterschutzstellung aus wissenschaftlichen Arbeiten, aber auch aus den senegalesischen und gambischen Medien gesammelt und diskursanalytisch betrachtet. Der Wissenssoziologe Reiner Keller plädiert bei Bildern für »eine offensive Nutzung des sozialwissenschaftlichen Begriffs- und Methodenspektrums – u.a. auch für die methodenplural ansetzende empirische Fallstudien« (Keller 2016: 75). Daher wird hier für die handlungsgelagerte Ebene im Umgang mit den Visualisierungen des Kankurang ein analytischer Schritt mit Videografien aus den Museen ergänzt. Dieser Schritt lässt sich auf Basis eines relationalen Raumbegriffs nach Martina Löw durchführen und bezieht somit struktur- wie handlungsgelagerte Aspekte mit ein.

Zunächst wird im Folgenden die Segmentanalyse skizziert, die sich durch bildnahe Analyseschritte auszeichnet, Segment und Gestaltzusammenhang beachtet. Roswitha Breckner bezeichnet den Zustand der visuellen Soziologie als »work in progress« (Breckner 2012: 144) und konstatiert für die deutschsprachige Soziologie eine späte Auseinandersetzung mit Bildern als Analysegegenstand im Kontext sozialer Handlungen. Die Akzentuierung bildinterpretativer Methoden scheint daher ein forschungspragmatisch zeitgemäßes und lohnendes Unterfangen. Die soziologische Interpretation bildlichen Materials kann auch zur Erschließung größerer gesellschaftlicher Zusammenhänge herangezogen werden, denn »auch ein einzelnes Bild [enthält] im gesellschaftlichen und zeithistorisch bedingten Möglichkeitshorizont theoretisch verallgemeinerbare Phänomene sozialer Wirklichkeiten.« (Breckner 2010: 272) Durch die soziologische Bildinterpretation werden Breckner zufolge Bilder in ihrer Ikonik und ihrem kontextuellen Bildhandeln interpretiert. Dies erlaubt über die teleologische Ikonizität des Bildes hinaus, Bilder in ihren gesellschaftlichen Gesamtzusammenhängen zu analysieren. Für die Fragestellung, wie der Kankurang visuell vererbt wird, ist ausschlaggebend, die konstruierten Raum- und Zeitbezüge in und mit den Bildern in die Analyse miteinzubeziehen.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

In Kapitel 3.3 wird gezeigt, dass die Episteme Raum und Zeit in den afrikanischen Philosophieströmungen multiplen Ordnungen folgen und als Analysekategorien zunächst erst ausgehandelt und operationalisiert werden müssen. Ethnophilosophen wie Mamadu Titus (Titus 2011: 171) sind dabei anderer Ansicht als phänomenologische Philosophen wie Paulin Hountondji (Hountondji 2002: 88). Hountondji stützt sich maßgeblich auf Edmund Husserl, der die Lebenswelt als »die vom Menschen als selbstverständlich hingenommene Wirklichkeit und zwar im Sinne intersubjektiver Konstruktionen« (Löw 2001: 42) begreift. Der Philosoph und Ökonom Felwine Sarr argumentieren letztlich für ein Miteinander der verschiedenen epistemologischen Ordnungen (Sarr 2019) – und folglich auch für die Gleichzeitigkeit verschiedener Raumzeit-Konstruktionen.

Der relationale Raumbegriff nach Martina Löw, der die Raumherstellung durch Syntheseleistung und *spacing* begreift, hat sich angesichts der verschiedenen epistemologischen Ordnungen als ein wichtiger Zugang erwiesen, da diese Heuristik die Raum- und Zeitepisteme nicht kategorisch festlegt. Hier können auch Episteme aus anderen epistemologischen Ordnungssystemen als Analysekategorien Verwendung finden. Dies erlaubt also nicht nur die bildimmanente Deutung, sondern auch die Analyse der handlungsgelagerten Strukturebene, beispielsweise über den Habitus des Museumspersonals oder die *deixis* (Zeigen) als Syntheseleistung und *spacing* mit Visualisierungen.

Die Segmentanalyse von Bildern, Objekten und Texten ist die Methode zur Analyse des vorliegenden primären Quellenmaterials, das mit dem Obergriff *Visualisierungen* bezeichnet wird. Die Diskursanalyse der Visualisierung ist der zweite Zugang zum Forschungsgegenstand. Dabei wird versucht, die Visualisierungen als Ergebnis eines Zeigeaktes im Zusammenhang der Kommunikation zu verstehen.

> »Häufig handelt es sich [bei Visualisierungen] um Bild-Text- oder Linien/Zahlen-Kombinationen. Der Begriff der Visualisierung bringt diese Unterschiedlichkeit von Sichtbarkeiten zum Ausdruck. Zudem betont er, dass es sich dabei um Ergebnisse eines Tuns, einer Handlung des Sichtbarmachens oder Zeigens handelt, der ein bestimmter Stellenwert in einem Aussagekontext zu kommt – sie ist nicht verzichtbares Beiwerk, wie es vielleicht der Begriff der ›Illustration‹ nahe legen könnte.« (Keller 2016: 76)

Die Analyse in den Museen in situ wird ethnografisch unter Einbezug des Kommunikationszusammenhangs vorgenommen. Dadurch kann auch nach der Eigenständigkeit bildlicher Phänomene in Erbeprozessen gefragt werden (Breckner 2010: 269, Fußnote 170). Für eine Betrachtung der Visualisierungen wird zunächst ein Überblick darüber gewonnen, was an Bildern überhaupt als Erbe diskursiviert wird. Als sekundäres Quellenmaterial werden Gespräche mit Künstlern, Fotografen und Museografen herangezogen.

Dabei wurden im Rahmen der Feldforschung nicht Fotodokumentationen des Kankurang erhoben, sondern Fotodokumentationen der kursierenden Bilder und bereits entstandenen Bilderzeugnisse über den Kankurang. Ergänzend finden sich Materialien des Prozesses der Unterschutzstellung aus Janjanbureh (Gambia) und Mbour (Senegal), die von den Interviewpartnern bereitgestellt wurden. In ein Katalogsystem der Quellen wurden auch die transkribierten videografischen Interviews mit den lokalen Akteuren

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aufgenommen. Der Katalog wurde chronologisch entsprechend den erhobenen Quellenmaterialien angelegt.

Wie der Wissenssoziologe Reiner Keller schreibt, sind Diskursivierungen von Bildern nicht aus dem Bild allein bestimmbar. Vielmehr ist eine Einbettung von Visualisierungen in verschiedene Formen, also Schrift und Sprache nötig, um etwas über deren Bedeutungen zu erfahren.

> »Der diskursive Verweisungssinn des jeweils Abgebildeten, seine Funktion in diskursiven Konstruktionen von Wirklichkeit ist nicht allein aus der entbetteten und isolierten Visualität eines einzelnen Bildereignisses heraus verstehbar – ebenso wenig wie ein Diskurs aus einem einzigen Diskursfragment rekonstruiert werden kann –, sondern nur im Rückgriff auf die Textumfelder und seriellen Diskursstrukturierungen, in denen die Abbildungen erscheinen, und die durch die Interpreten jeweils als Sinn- oder Interpretationshorizont konstituiert werden.« (Keller 2016: 79)

Daher wurde der Quellenkorpus an folgenden Gesichtspunkten ausgerichtet: Zunächst fand eine Identifikation dessen statt, was als Erbe des Kankurang relevant gemacht wird, durch den explorativ-ethnografischen Zugang. Dann wurde überlegt, welche Analysekategorien angewandt werden können, sowohl für Quellen des ethnografischen Zugangs als auch die der Bildanalyse. Dies führte zu einer Umstrukturierung der Forschungsfrage hin zu einer Ausrichtung auf die Frage, wie der Kankurang vererbt wird. Die verschiedenen Bezüge, die die Akteure zu den identifizierten Primärquellen herstellten, bilden ergänzend zur Bildanalyse die diskursive Ebene ab.

2.1 Ethnografischer Zugang und Quellenidentifizierung

Das Quellenmaterial wurde chronologisch sortiert. Die Visualisierungen zum Kankurang auf der Internetseite der UNESCO waren Ausgangspunkt der Erhebung. Zunächst dienten diese einer rekonstruktiven Bestimmung der Urheberschaft und ersten Versuchen einer Visualisierungsinterpretation mittels der Segmentanalyse nach Roswitha Breckner. Die *affordances* (Handlungsanweisungen) durch Mouse-Over auf die Texte der UNESCO-Internetseite wurden dabei im Bild-Text-Gefüge gleichermaßen beachtet. Die Internetseite vermittelte auch Vorstellungen für den ersten Feldforschungsaufenthalt und die Kontaktaufnahmen zu den entsprechenden Institutionen.

Das umfangreichste Quellenmaterial stellen die Erhebungen in situ dar. Beschreibungen wurden angelegt, um das bereits gesammelte Wissen in größere Sinnzusammenhänge einbetten zu können.[1] Besuche in den Nationalmuseen und Archiven wurden dokumentiert. Akten des Prozesses der Unterschutzstellung, Zeitungsartikel und Universitätsmaterialien zählen ebenfalls zu diesen Quellen zweiter Ordnung, zu denen ein Zugang nur über die Situativität der Feldforschung gewonnen werden konnte. Das Kontextwissen über die und mit den Quellen besitzt selbst prozessualen Charakter

1 Zur Rolle ethnographischer Erhebungen und zur Relevanz von reflexiven Feldforschungsprozessen siehe (Bender et al. 2015: XIV).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und verhält sich, so Breckner, immer entsprechend den bereits ausgewerteten visuellen Quellen.

> »Die Systematik [dieses Analyseprozesses kann sich] durch neue Wahrnehmungs-, Sicht- und Wirkungsweisen, neue Wissensbestände und Kontextualisierungen immer wieder und auch von neuem in Gang [setzen]; und sie kann in unterschiedliche Formen sprachlicher Artikulation transformiert werden. Mit jeder neuen Sichtweise und jedem neuen Versuch, diese sprachlich zu artikulieren, kann sich die Bildinterpretation verändern.« (Breckner 2010: 286)

Hierfür können exemplarisch die Visualisierungen der Internetseite der UNESCO genannt werden. Diese wurden zunächst hinsichtlich ihrer Kompositionen innerhalb der Gestaltzusammenhänge der Bilderserie, des Galerieelements und des Videos auf der Internetseite interpretiert. Am Anfang der Arbeit stand noch die Beweisführung hinsichtlich neokolonialer Unrechtsverhältnisse im Fokus des Forschungsinteresses. Als mir dann der ehemalige Direktor der senegalesischen Direction du Patrimoine Culturel (DPC), Hamady Bocoum, die Serie der beim Antrag nicht eingereichten Bilder zukommen ließ, veränderte sich die Forschungsfrage durch die neuen Interpretationsbezüge. Diese Serie der aus ästhetischen, szenografischen oder kompositorischen Gründen nicht gewählten Fotografien erlaubte eine Neubewertung der bereits analysierten Fotografien der Internetseite im Gestaltzusammenhang der Bilderserie. Die anfänglich angedachten Machtverhältnisse relativierten sich, da sich nun die Motive der nationalen Erbebehörde zeigten. Die Forschungsfrage verlagerte sich von Machtfragen oder Fragen nach den Profiteuren der Unterschutzstellung hin zu den Wissenskonstitutionen mittels Visualisierungen.

Für die Diskursanalyse der Visualisierungen war immer auch das gesprochene Wort oder die *deixis* im Ausstellungskontext von Bedeutung. Die leitfadengestützten videografierten Interviews stellen die handlungsgelagerte Struktur im Umgang mit den Bildern dar, durch das Zeigen und Deuten, die sich mittels der Videografie analysieren lassen.

Quellenlage und Quellenkritik

Durch die beiden Feldforschungsaufenthalte vom 7. November 2017 bis zum 11. Januar 2018 und vom 1. August 2018 bis zum 15. September 2018 konnten insgesamt 86 Visualisierungen, 14 videografierte, leitfadengestützte Interviews sowie deren Vorbereitungsgespräche, fünf informelle Interviews mit Gedächtnisprotokollen, sieben lokale Fotodokumentationen mit ethnografischen Beschreibungen und 300 sekundäre Dokumente katalogisiert werden. Das Sample der Primärquellen stellen die offiziell zugänglichen Visualisierungen des Kankurang und die Interviews mit den Akteuren dar.

Zunächst muss die Erhebung reflektiert werden. Beide Feldforschungszeiträume sind von Ideen und Vorstellungen vorstrukturiert gewesen, die sich im Feldforschungsprozess änderten. »What scientists study and what they find (covered under the term ›science‹ and ›knowledge‹) are shaped by their social position, location, and interests.« (Go 2016: 76) Als Vorannahme vor dem ersten Aufenthalt in Senegal und Gambia 2017-2018 kann genannt werden, dass der Kankurang banalisiert sei und seit seiner Unterschutzstellung ›an jeder Ecke aufgeführt‹ und ›in jeder Galerie ausgestellt‹ sei. Ebenfalls

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

als Vorannahmen zur Feldforschung sind die Aussagen der CHS über die Bevormundung der Mandinka durch die UNESCO-Kommission oder die staatlichen Akteure zu nennen. Diese Überlegungen wurden verworfen, als ich feststellen musste, dass im senegalesischen Nationalmuseum IFAN der Kankurang gar keine Erwähnung findet, und als zudem die Wahrscheinlichkeit eines Blicks auf einen banalisierten Kankurang mit jeder Woche schwand. Die zweite Feldforschung fand im August und September 2018 statt, der Zeit des planmäßigen Auftretens des Kankurang in Mbour, zu dem ich während meines ersten Feldforschungsaufenthalts von dem Kurator Sadibou Dabo eingeladen worden war.

Dieser zweiten Feldforschungsphase gingen wiederum Vorstellungen und Fragestellungen voraus, wie die Erwartung, den Ritus in Mbour zu sehen, und das Vorhaben, die Archive, Bibliotheken, Radio- und TV-Stationen in Senegal und Gambia nach Mediatisierungen des Kankurang zu befragen – ein Unterfangen, für welches sich, aufgrund der schwierigen Zugänglichkeit der Archive, ein sechswöchiger Aufenthalt als zu kurz erweisen sollte. Auch erst beim Wiedersehen mit den lokalen Akteuren vertrauten mir diese neue, zusätzliche (aber auch redundante) Informationen an und beeinflussten so die Vorstellungen über den Forschungsgegenstand. Auch veränderte sich der Sprechkontext der meisten Gespräche, wenn einer der begleitenden Feldforschungsassistenten, Tony oder Mamadou, anwesend war – so wurden diese beispielweise von den interviewten Männern direkt angeschaut, obwohl ich die Fragen stellte. Neben der Haltung der Gesprächspartner änderten sich aber auch die Aussagen selbst, vieles wurde vorausgesetzt oder die Äußerungen endeten in einem Appell an die senegalesische bzw. gambische Jugend. Meine Beobachtungen während des Wochenendes des Blätterfestes *Diambadong* in Mbour sollten Fragen zum *Niaka,* der mandinkischen Fraueninitiation, aufwerfen – Fragen über die Relation zwischen Kankurang und Frauenbeschneidung, die Rolle der Frauen beim Kankurang und die allgemeine Akzeptanz der Frauenbeschneidung. Wenngleich die zweite Forschungsphase von der gewonnenen Expertise aus der ersten Phase, die noch von einer – durchaus eingeplanten – Unsicherheit gekennzeichnet war, profitieren konnte, so war das neu gewonnene Sicherheitsgefühl doch oft trügerisch und ein längerer Feldforschungsaufenthalt hätte die mögliche Festigung einiger Kontakte sowie auch Archivzugänge erleichtert.

Zwischen Ethnografie und soziologischer Videografie

Die ersten Eindrücke über den Kankurang wurden durch die Videoanalyse und Webnografie der Internetseite der UNESCO gewonnen. Dabei war bei den Videosequenzen bedeutsam, nicht ausschließlich das Sichtbare, sondern auch die Lücken zu analysieren.

Im Weiteren möchte ich zwischen einem ethnografischen und einem wissenssoziologisch-videografischen Verfahren unterscheiden. Hierbei knüpfe ich an die Unterscheidung zwischen ethnografischem Filmen und der Videografie nach Hubert Knoblauch an (Knoblauch 2006: 72). Während die objektive Hermeneutik der Ethnografie nach Kategorisierungen und letzten Verbindlichkeiten sucht, ist die Reflexivität der Sequenzanalyse in der Videografie als ein eigener Akt der Wissensproduktion zu verste-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hen. Die Unterschiede zwischen ethnografischem und wissenssoziologischem Umgang mit filmischem Material werden in Tabelle 1 aufgelistet.

Das Vorgehen in dieser Arbeit kann also als eine Mischform ethnografischer und soziologischer Videografie eingestuft werden. Denn entgegen eines langfristigen Aufenthalts konnte ich durch Videografien und gefilmte Interviews kurze Erhebungszeiten mit einer hohen Datenmenge erzielen. Reflexive Ansätze über die Wissensproduktion finden sich in den videografierten Interviews, die auch in ethnografischen Filmen zum Einsatz kommen. So wurden beispielsweise Bilder des Kankurangs der UNESCO-Internetseite mit den Akteuren besprochen. »Indeed ethnographic films often include scenes in which informants show and discuss photographs with the filmmaker« (Pink 2013: 86). Auch die Medienpluralität für die anschließende Diskursanalyse verweist eher auf das ethnografische Erhebungsverfahren (Tabelle 1). Wenn jedoch die Akteure zu einer Form der *deixis* im Ausstellungsraum übergingen, handelte es sich mehr um eine Form der wissenssoziologischen Analyse, die videografisch festgehalten und analysiert wurde.

Tabelle 1: Ba (2017) nach Knoblauch: Unterschiede ethnografischen und videografischen Erhebens

Ethnografie	**Soziologische Videografie**
Feldforschung: lange, kontinuierliche Aufenthaltszeit (mindestens ein Jahr)	Feldforschung: kurze Erhebungszeiten
Umfang: enorm, Pluralität von Medien wird erhoben (Text, Bild, Film)	Umfang: enorme Datenerhebung
Vorteil: großes (regionales) Bild einer Akteursgruppe	Vorteil: Fokus auf soziale Interaktion
Sinnproduktion zweiter Ordnung	Abhängigkeit von ethnografischem Material

Den Zugang zum Forschungsgegenstand stellten demnach zunächst die global zugänglichen Bilder des Kankurang auf der UNESCO-Internetseite dar, die einer Bildanalyse unterzogen wurden. Anschließend wurde ethnografisch verfahren, was die Reflexivität der Feldsituation und des bereits analysierten Quellenmaterials ins Spiel brachte. Für die videografierten Interviews wurden auch Ausdrucke der Internetseite verwendet, um die Deutungen der Bilder durch die Akteure festzuhalten.

2.2 Zwischen Einfühlen und Befremden

Im Folgenden soll das Problem des Fremdverstehens in der Soziologie erörtert werden. Mit dem Verstehen fremder Kulturen waren lange vor allem die ethnologischen und kulturanthropologischen Fächer betraut. Die Alteritätserfahrung stellt in diesen Fächern stets eine vorausgesetzte Größe der Forschungstätigkeit dar, um zwischen implizitem und explizitem Wissen des Forschenden und des Beforschten zu unterscheiden. Zugleich ist das Befremden ein gezieltes methodisches Vorgehen der Hermeneutik. Daher

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lohnt es sich, eine Unterscheidung zwischen Fremdverstehen und dem methodischen Befremden zu ziehen.

Sowenig die Positionalität im Feld fixiert schien, muss doch benannt werden, dass das Forschungsthema zunächst eine moralisch-ethische Grenze der Zugänglichkeit bedeutete. Ein Interviewpartner machte auf die Ungleichheit aufmerksam, dass mir die Möglichkeit gegeben sei, ein Buch über den Kankurang zu schreiben, wohingegen künftig die Mandinka-Jungen mein Buch lesen müssten. Auch war das Geschlecht Anlass, formalsprachlich Ausschlüsse vorzunehmen. So waren Benennungen der Forscherin als ›weiße Frau‹ oder ›weiße Europäerin‹ ein probates Mittel der Exklusion. So versicherte derselbe Interviewpartner, dass er wirklich der Einzige in seiner Gemeinde sei, der überhaupt mit einer Frau über dieses sensible Thema reden würde.[2]

Die Fremdkonstruktion der Interviewerin und Zuschreibungen nahmen auch direkt Auswirkung auf den Interviewverlauf. Obwohl zunächst angekündigt, verzichtete ich beispielsweise nach einem Gespräch auf eine Videoaufzeichnung mit einem Interviewpartner, nachdem dieser versuchte, mir trotz der Anwesenheit des männlichen Rechercheassistenten Angst einzuflößen, indem er betonte, dass Frauen beschnitten würden, und er auch mit der Macht der Maske drohte.[3]

Die Annäherung an die Analyse verläuft zunächst über eine Einschätzung der Begriffe des Einfühlens und des Befremdens in der Soziologie. Fremdheit kann ein Affekt, eine Emotion, eine Essenzialisierung, aber auch eine Chance der Begegnung sein. Die disziplinäre Zuordnung wirft Fragen nach den unterschiedlichen Fremdheits-Begriffen und den Methoden auf. Durch die Globalisierung wird Fremdheit zunehmend nicht mehr als geografische Größe oder als designiertes Forschungsdesign der anthropologisch-ethnologischen Fächer verhandelt (de Jong 2007: 185). Von der Begriffsgeschichte in der Soziologie und den Kulturwissenschaften öffnet sich das disziplinäre Spektrum hin zur Kunstgeschichte, Bildwissenschaft, Ethnologie, den Visual Cultural Studies, ebenso wie zu den Literatur- und Afrikawissenschaften und der afrikanischen Philosophie.

In den Methoden der Bildwissenschaften steht dem Ikon das Einfühlen näher als das Befremden. Befremden wird vielmehr als ein Teil des hermeneutischen Prozesses der Analyse gesehen, mittels dessen sich der Interpret vom Bild distanzieren soll. Der Historiker Reinhart Koselleck sah im Bild zunächst einen unmittelbaren Appell zum Einfühlen. »Koselleck sieht in der Fähigkeit des Bildes, Nachempfinden auszulösen, eine dem Bild eigene sinnliche Vermittlungsleistung« (Picht 2018: 52). Koselleck geht, wie auch Aby Warburg, so weit, dem Bild eine eigene Ikonizität zuzusprechen, die im Einfühlen und Nachempfinden begründet sei.

Seit den 1980er-Jahren vermengten sich die Methoden der visuellen Soziologie und der visuellen Anthropologie im europäischen Kontext, was es erschwerte, eine Trennschärfe der qualitativen Methodologien auszuarbeiten (Barth 2016: 309). Die Wissenssoziologie des Visuellen schuf ab den 1990er-Jahren erstmals Ansätze für eine dezidiert soziologische Methodologie. Auch hier blieben Fragen nach der methodologischen Grenze aufgrund des verhandelten Fremdheitsbegriffs noch von erheblicher Relevanz.

2 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

3 Amadou Lamine Dramé, Interview 2018.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Einfühlung in den Beforschten oder in den Forschungsgegenstand sei immer nur begrenzt möglich. ›Einfühlen‹ verdeutlicht im Gegensatz zu ›Empathie‹ den Gedanken, die Grenzerfahrung der eigenen Person abschätzen zu können und Anspruch auf die eigene Unversehrtheit zu erheben.

In den anthropologisch-ethnologischen, aber auch in den kulturwissenschaftlichen Fächern, die außerhalb ihres eigenen kulturellen Kontexts oder des Sozialisationskontexts der Fachvertreter forschen, wird ein hohes Maß der Reflexion auf Fremdheitserfahrungen, also die Alienitäts- und Alteritätserfahrungen des Forschenden wie des Beforschten, als diskursive Positionalität empirischer Überlegungen vorausgesetzt (Bender et al. 2015: XIV).[4]

Für die Methodik von Feldforschungen in Afrika gab es ebenfalls verschiedene Ansätze des Befremdens. Der nigerianische Philosoph Victor Ahamefule Anoka beruft sich auf die Hermeneutik Hans-Georg Gadamers, die ihm als Theoretisierung für eine afrikanische Philosophie am geeignetsten erscheint. Denn für Anoka sind Gadamers Überlegungen zu Horizonten und Erwartungshaltungen der Schlüssel zu einem ontologischen Verständnis von Eigenem und Fremdem. »Gadamer defends himself with his insistence that he is engaged in ontology (a description of what is in every act of understanding) and not in methodology (a search for a general or a universal theory of understanding).« (Anoka 2012: 140) Sprache ist für Gadamer vor allem Text. Durch Sprache erst konstituiert sich das Subjekt. Für Anoka ist diese Hermeneutik also die passendste, wenn es gilt, mittels des Textes eine afrikanische Philosophie zu entwickeln. Denn die mündliche Tradierung sei die am meisten in Afrika verbreitete und diese konstituiere nicht nur das gesellschaftliche Wissen und die Gedächtnisformen, sondern eben auch die Identifikationsmomente.

Vom Fremdverstehen der Kulturen und der Befremdung in der Soziologie

Zwischen eigen und fremd unterscheidet der Soziologe Alfred Schütz durch die nicht geteilten Lebensrealitäten der Menschen, denen ein unterschiedliches explizites Wissen zugrunde liege. Nach Alfred Schütz bedarf es vorsprachlich dem Bewusstsein der Erfahrungswelt, auf dem dann explizites Wissen aufbaut. Eine Unterscheidung zwischen dem impliziten (sozial abgeleiteten) und expliziten Wissen (der eigenen Erfahrung) birgt dem Soziologen Hubert Knoblauch zufolge eine Schwierigkeit, da jedes explizit gemachte Wissen auch viele »Elemente impliziten Wissens enthält« (Knoblauch 2010: 148). Demnach sind Alteritätskonstruktionen immer auch von den impliziten und

4 Der Anthropologe Michel Leiris schrieb Anfang der 1920er-Jahre von der Asymmetrie kolonialer Blickverhältnisse. »[Daß] die Okzidentalen über die ›Anderen‹ sprechen, [und], daß die ›Objekte‹ dieser Beobachtung ›zurückschreiben‹ werden. [Leiris hat] damit, wie Clifford das projektiv in postmoderne Anliegen übersetzt, ›multidirektionale‹ Formen von Ethnographie vorweggenommen.« (Albers 2018: 30). Michel Leiris' Ethnografie wirkt bis in die institutionelle Ethnologie der Postmoderne und half Clifford bei seiner Bestimmung des Eigenen und des Fremden als (Fremd-)Zuschreibung (a.a.O. 29). Die postmoderne Anthropologie und Ethnologie wurden von der Repräsentationskrise ergriffen, da die unsichtbaren Machtverhältnisse hinter Texten und Ausstellungen offengelegt wurden. Leiris kann mit seiner zwischen Poetik und Ethnografie liegenden Wissenschaft als Pionier einer reflexiven Selbstpositionierung gelten, die erst wieder in der Postmoderne aufgegriffen werden sollte.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

expliziten Wissenssedimentierungen und von deren prozessualem Charakter im Feldforschungsverlauf bestimmt.

Das Fremdverstehen selbst wird dabei als eine aus der subjektiven Positionalität des Forschenden abgeleitete, vermeintlich autarke Größe verstanden und dient zunächst der Selbstkonstitution des Forschenden im Feld und unterliegt einem steten Wandel. Das Verstehen des Fremden kann nie ein absolutes oder gar universales Wissen über ein Objekt, einen Gegenstand, einen Menschen, eine Gruppe, ein Land, einen Kontinent sein, sondern ein relationaler Aushandlungsprozess zwischen sich ständig in Bewegung befindenden Größen.

Hubert Knoblauch hat sich mit Modellen der Befremdung in der objektiven Hermeneutik befasst. Kultur beruht für ihn auf einer sozialkonstruktivistischen Aushandlungsbasis. Der Kultur-Begriff ist Funktion und Struktur in einem.[5] Im alltäglichen Teilen von Kultur sieht Hubert Knoblauch auch dessen Gegenteil, das Nichtteilen. Kultur beruht demnach auf Formen der Schließung und Öffnung. »Weil Kultur als Vergesellschaftung von Transzendenz wesentlich in der Interaktion gründet, gehe ich davon aus, dass die Differenz von Kultur – Fremdheit und Andersheit – selbst Modus der Interaktion ist.« (Knoblauch 2007: 33) Seine Beobachtungen stehen in einer Abgrenzung zu den ethnologischen Fächern, die Befremdung als Ausschnitt von Welt und nicht immer im Sinne intersubjektiv hergestellter Modi der Öffnung und Schließung betrachten. Knoblauch führt an, dass Kultur eine Transzendenzerfahrung sei, und leitet ein Modell nach Luckmann ab – Kultur und Gesellschaft müssen als Konzepte versöhnlich gemacht werden, daher plädiert er für den Kultur-Begriff in der soziologischen Forschung, da deren Gesellschaftsbegriff den Kultur-Begriff umfasse. Dadurch würden »Fehler vieler xenologischer Ansätze, die das ›Andere‹ und ›Fremde‹ vorschnell substantialisieren« (Knoblauch 2007: 38), wie er es den ethnologischen Fächern attestiert, vermieden.

An anderer Stelle bezieht Knoblauch sich auf Schütz, der das distanzieren als Methode einer objektiven Hermeneutik voraussetzt. Diese Form des Befremdens sei von einer alltäglichen Sprache des Fremdverstehens zu unterscheiden. Denn es »fundiert sich vielmehr alltagsweltlich in einer Idealisierung, die auf einer Ähnlichkeitsübertragung beruht – und nicht etwa auf einer wie auch immer gearteten ›Einfühlung‹ in das fremde seelische Erleben.« (a.a.O. 35) Ähnlichkeitsübertragungen sind Alltagssynthesen des Erfahrenen mit meist essenzialisierten Raumordnungen. Die Ähnlichkeitsübertragung kennt nicht den prozessualen Charakter der Selbstreflexion. In der soziologischen Forschung wird Fremdverstehen also als Teil der alltagsrelevanten Kommunikation begriffen. Ähnlichkeitsübertragungen können jedoch nicht Teil einer soziologisch belastbaren Methodologie werden, sind vielmehr Gegenstand ihrer Analyse. Das alltägliche Fremdverstehen hat also nichts mit einem wissenschaftlichen Befremden gemein.

Befremden ist die Hinwendung zu abgeleitetem sozialem Wissen und einem methodischen Prozess, einem Schritt der objektiven Hermeneutik. Bei Knoblauch ist das Sich-Befremden ein planbarer, empirisch geleiteter Prozess, auf deren anderer Seite die ungeregelte, affektiv-emotionale Hinwendung zur Eigenwahrnehmung steht. Für die

5 Kultur als Modus kollektiver Identifikation ist schon in den verschiedenen europäischen Sprachen mit zahlreichen Bedeutungen versehen. So lobt Knoblauch beispielsweise die Trennung von Gesellschaft und Kultur in den britischen Forschungsansätzen (Knoblauch 2007: 27).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Soziologen Jürgen Raab und Dirk Tänzler ist die Befremdung ebenfalls Teil einer objektiven Hermeneutik. Hans-Georg Gadamer, Max Weber und Helmuth Plessner fordern das distanzieren, ohne welche kein ›Verstehen‹ stattfinden könne (Raab et al. 2006: 90). So führt Knoblauch in seinem Artikel über die Videografie und fokussierte Ethnografie an:

> »The possibility of interpreters and analysts making use of reflexivity does not only demand that they know the culture they are studying. It also demands that they understand situated action, rather than an apriori theory of communicative action.« (Knoblauch 2006: 75)

Der Kultur-Begriff wird bei Knoblauch gleichsam zur methodologischen Voraussetzung, zu einer Bedingung des empirischen Forschens. Der Prozess des Befremdens in der objektiven Hermeneutik kann erst stattfinden, wenn die eigentliche kulturelle Nähe zum Forschungsgegenstand gegeben ist – ohne kulturelle Nähe keine Befremdung.[6] So führt der Kultur-Begriff abermals in eine methodische Sackgasse zwischen dem Einfühlen in ›den Anderen‹ und dem befremdeten ›Eigenen‹. Mit dieser engen Konzeptualisierung wird bei Knoblauch das Fremdverstehen zu einer prozessualen Aneignung der Erfahrungswelt und folglich der Transparenz expliziten Wissens im ethnografischen Feldforschungsprozess.

Das Forschen über Diskursivierungen von Bildern in anderen Kulturen ist also in doppelter Hinsicht transparent zu halten: erstens mit Blick darauf, was die Forscherin als implizites Wissen erhebt, was immer auch schon eine Sinnkonstitution zweiter Ordnung bedeutet; zweitens bei der Interpretation der (Un-)Sichtbarkeiten in den Diskursivierungen selbst.

Standort zwischen eigen und fremd und Anti-Universalismus

Seit den 1960ern ist die Problematik der Standortbezogenheit des Forschenden erkannt worden. Diese zeigte sich auch in den Debatten, ob es eine afrikanische Philosophie gebe (Macamo 2010: 18). Die Frage, wer spricht – und wer spricht über wessen Identität? – zeigte sich in vielen Diskursen der Philosophie über Afrikanizität bis hin zur *Négritude*, die ich in Kapitel 3.2. näher beleuchten will.

Diese Debatten sind selbst konstitutiv geworden für die fundamental unterschiedlichen Ansichten über Afrika (ebd.). Ich will mich dem Soziologen Elisio Macamo anschließen, der davon überzeugt ist, dass diese Seelensuche für Afrika von Intellektuellen geführt wurde und diese allein die wahren ›Afrikaner‹ im Sinne ihrer philosophischen Konstruktionen wären, »the others are but Ashanti, Yoruba or Zulu, which, of course, should not rule out that ›Africans‹ in the constructivist sense employed here might carry along such specific idenitites.« (a.a.O. 19) Die Positionen, die im Folgenden ausgehandelt werden, sind auch die der Identitätskonstruktionen aus den afrikanischen Philosophieströmungen und hinsichtlich der Frage nach deren Standortbezogenheit und

6 Diese Vorgehensweise vertritt auch der Soziologe Stefan Hirschauer, der die systematische Befremdung im Verhältnis zur der eigenen Kultur als methodischen Prozess des Verstehens der eigenen Gesellschaft vorschlägt (Hirschauer 1997).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Repräsentativität in Bezug auf den empirischen Fall der Visualisierungen des Kankurang. Hierfür möchte ich exemplarisch die Problematik der Standortbezogenheit und Repräsentativität der afrikanischen Philosophie durch ein Zitat des nigerianischen Philosophen Mamadu Titus herausgreifen:

> »That is why Anyanwu and Ruch assert that: ›If the criterion of philosophy is that every member of that culture should know it, then the western philosophy does not exist. How many individuals in England know about the ideas of Hume, Berkeley, and Locke, now called the British philosophy? How many Germans know about the ideas of Kant? Why then do the factualists think that African philosophy should be a matter of unanimous agreement among every individual African? … it can only be that they are ignorant of what the cultural philosophy of the Africa people means or else they are intellectually dishonest.‹« (Titus 2011: 176-77)

Die von Titus aufgeworfene Frage nach kultureller Repräsentativität von Philosophie stellt also wiederum die kulturelle Affinität als eine Schlüsselkategorie des Verstehens vor.[7] Es geht nicht darum, wie viele Menschen über die verschiedenen philosophischen Strömungen informiert sind, sondern darum, wie Menschen verschiedener Kulturen unterschiedliches Weltverstehen formulieren, das sich von anderem Weltverstehen abgrenzt. So wäre es beispielsweise problematisch, einfach die Sozialtheorien des globalen Nordens auf anderes Weltverstehen zu übertragen. Was nicht heißt, dass es keine Ähnlichkeiten oder auch interkulturell geteilte Auffassungen von Weltverstehen geben könnte (Bell 2002). ›Kulturelle Affinität‹ nennt es Titus, ›interkulturelles Verständnis‹ Richard Bell – all diese Setzungen deuten auf die Formulierung relationaler Partikularismen hin. Auch Julian Go befindet, dass in den strukturalistischen, postkolonialen Theorien der kleinste gemeinsame Nenner die kulturelle Affinität sei (Go 2016: 199).

Wie universell sind also raumzeitliche Konstruktionen von Erbe, die zunächst ausschließlich aus einem europäischen Kontext informiert sind? Der US-amerikanische Soziologe Julian Go empfiehlt, den eigenen Standpunkt und die Fremdheit zu jemandem oder etwas transparent zu machen. Der universalistischen Empirie erteilt Go eine Absage:

> »Enlightenment humanism, in turn, necessitates a belief in universalism: the notion that the world can be fully known and understood in terms of basic truths independent of space and time. By this view, not only does Reason allow us to access truths, but those truths are applicable everywhere. Furthermore, humanism and universalism both depend upon a notion, largely traceable to Descartes, of ›objective‹ and ›impartial‹ observers who are themselves unconstrained by space and time. Their knowledge gives access to truths because they deploy a universal Reason.« (a.a.O. 29)

Mit Anti-Universalismus ist hier also zweierlei gemeint: zum einen die Überwindung des Eurozentrismus, der versucht, mittels universalistischer Gesellschaftsentwürfe die afrikanischen Gesellschaften beschreibbar und beherrschbar zu machen; zweitens wird

7 Es gilt jedoch festzuhalten, dass für alle diese Autoren Realitätskonzepte nicht dazu dienen, kulturelle Unterschiede herauszuarbeiten, sondern, eine Metaphysik der Epistemologie innerhalb der afrikanischen Philosophien zu systematisieren.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

eine gegenwärtige und eine auf die Zukunft ausgerichtete Gesellschaftsidee entwickelt, die ihren Ausgangspunkt in den afrikanischen Gesellschaften und ihren (Selbst-)Zuschreibungen nimmt.

Im europäischen Humanismus wurden einzelne soziokulturelle Elemente für universelle Beschreibungen von Gesellschaften verwendet. Der franko-martinikanische Poet Aimé Césaire geht sogar so weit, den Fortschrittsglauben des Universalismus, wie er im Humanismus angelegt sei, wie folgt zu begreifen: »Césaire (2000 [1955]) suggested that Enlightenment humanism was the handmaiden of colonialism and European fascism at once: ›At the end of formal humanism … there is Hitler.‹« (Go 2016: 30) Auch gegen Hegel und dessen entworfenen Universalismus der Selbst-Erfahrung durch Transzendenz argumentiert Julian Go, denn dieser stand dem schwarzen Individuum in seiner Erfahrung als Sklave ja gerade nicht zur Verfügung (a.a.O. 34). Selbst-Erfahrung durch Transzendenz erlangten nur die Ausbeuter, wohingegen die Ausgebeuteten nicht auf eine heilende Identitätsstiftung zurückgreifen konnten.

Für die Konstruktion kultureller Identität ist die intersubjektiv hergestellte Beziehung von Dingen und Personen zueinander bedeutsam. Kulturelle Identität wird konstruiert durch die sich ständig wandelnden Interrelationen von Personen und Objekten in sozialen Raum- und Zeitgefügen. Diese relationale Sozialtheorie nimmt ihren Anfang im 20. Jahrhundert mit der Identitätstheorie George Herbert Meads aus dem Jahr 1934. »The self is not a natural thing or substance but is only constituted through its relations with others and through relations with itself.« (a.a.O. 122) Wenn es um die Repräsentationsfähigkeit der Soziologie geht, zeigen die postkolonialen Theorien die Endlichkeit der Ontologie soziologischen Wissens oder humanistischen Essenzialismus' auf. Julian Go vertritt den Standpunkt, dass bis auf wenige Ausnahmen alle soziologischen Forschungen vom Imperialismus informiert agiert haben und so auch die Vordenker des 20. Jahrhunderts und die Strukturalisten maßgeblich mit den Prämissen des Orientalismus arbeiteten (a.a.O. 82). Go fragt, »[how] might social theory, and indeed the social sciences more broadly, be reconstructed and reworked in order to better suit the intellectual challenge that postcolonial thought poses to it?« (a.a.O. 2) Gerade für die Studien Webers zum kosmopolitischen Staat solle die Soziologie die bislang missachtete Kategorie des Imperialismus in der Sozialtheorie aufgreifen.

> »They did not, for instance, offer historical sociologies of slavery, diasporas, or the impact upon local communities of chartered companies, multinational corporations, or debt regimes imposed by the IMF [International Monetary Fund].« (a.a.O. 101)

Dabei sind vor allem die Raumkonzepte metrozentrischer Perspektiven in die Verantwortung zu nehmen. Diese sind von der westlichen Metropole informiert und teilten die Welt in ›The West and the Rest‹ (a.a.O. 106). Die Erklärung, dass diese Trennung aus der Opposition zwischen der Metropole hier und der Kolonie dort entstanden sei, kritisiert Go, da im britischen und französischen Kolonialismus das eroberte Gebiet zur Staatssouveränität gezählt wurde. Diese Trennung von Metropole und Kolonie wurde jedoch in den Sozialwissenschaften und sozialtheoretisch bislang kaum behandelt (a.a.O. 89).

Der postkoloniale Theoretiker Boaventura Sousa Santos schreibt, dass die Ökologie des Wissens aus Wissen und Ignoranz bestehe. Er hält es für möglich, zu einem Modus des ›Inter-Wissens‹ überzugehen. »The utopia of inter-knowledge is learning other

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

knowledges without forgetting one's own. Such is the idea of prudence underlying the ecology of knowledges.« (Sousa Santos 2012: 57) Dabei müsse nicht das epistemologische System der modernen, kapitalistischen Gesellschaften übernommen werden, in denen wissenschaftliches Wissen über alle Zweifel erhaben sei. In der Konsequenz entständen gut informierte Teildiskurse statt eine auf Universalismus ausgerichtete Sozialtheorie.

Der Literaturtheoretiker Edward Said hat mit Bezug auf Fernando Ortez vorgeschlagen, belletristische Texte ›kontrapunktisch‹ zu lesen. Kontrapunktisches Lesen ermögliche es, ein Verständnis für den weltweiten Imperialismus zu entwickeln. Mithilfe dieser Methode könne nicht nur die ›Kolonie‹, sondern auch die ›Metropole‹ in einem relational imperialen Gefüge verstanden werden. »[A] contrapuntal literary analysis would mine texts to find constitutive relations and interdependencies between metropole and colony, or dominant culture and subordinate culture.« (Go 2016: 112) In Bezug auf Bilder erlaubt die kontrapunktische Betrachtungsweise nicht nur zu analysieren, was zu sehen ist, sondern auch, was nicht zu sehen ist. Diese kontrapunktische Lesart ist daran interessiert, Abhängigkeiten und Beziehungen machtvoller Positionierungen innerhalb und außerhalb des Bildes sichtbar zu machen. Die Bilder können wie Textquellen in größeren historischen Kontexten und Machtgefügen gelesen und verstanden werden, um versteckte Geschichten (ebd.) lesbar zu machen. Diese kontrapunktische Lesart kann nach Said folgende Verhältnisse offenlegen:

> »In an important sense, we are dealing with the formation of cultural identities understood not as essentializations (although part of their enduring appeal is that they seem and are considered to be like essentializations) but as contrapuntal ensembles, for it is the case that no identity can ever exist by itself and without an array of opposites, negatives, oppositions.« (Said 1994: 52)

Methodologisch entscheidend für eine Einbindung dieser kontrapunktischen Lesart in die Sozialtheorie wäre nach Julian Go, dass nicht mehr ›Nord-Süd-Gefälle‹ untersucht oder ›Inter-Nationale Studien‹ betrieben würden, sondern die Aufgabe sei es, »*tracking the processes and relations between diverse but connected spaces in the making and remaking of modernity* [Herv. i. O.].« (Go 2016: 114) Diese Konzeption hebt eine territoriale Eingrenzung beispielsweise der afrikanischen Fotografie auf und klärt, warum sich die visualisierten Erbeprozesse in Afrika nur schwer in lokale, nationale oder internationale Beziehungsgefüge einordnen lassen. Das kontrapunktische Lesen fordert auch, die Verhältnisse von Macht in einem Beziehungsgefüge zu betrachten, dass also die Kolonialisierten genauso Teil der europäischen Modernität sind, wie die bislang oft separat gedachten Entwicklungen der europäischen Metropole Teil des Kolonialismus sind (ebd.). Die Soziologie befinde sich immer noch in der postkolonialen Raumfalle, in der die globale Imagination nicht von postkolonialen Studien informiert sei, so Go (ebd.). Da er die Überzeugung vertritt, dass selbst die kontrapunktische Lesart von Metropole und Peripherie im postkolonialen Staat nicht die hier vorgestellten Probleme lösen könne, schlägt er eine ›relationale Sozialtheorie‹ vor (a.a.O. 118).

Für sein grundlegendes Verständnis der relationalen Sozialtheorie müssten zunächst holistische Ansätze überwunden werden. Holistische Ansätze beginnen mit empirischen Beispielen und versuchen diese dann wieder in ein Ganzes einzufügen

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

(Go 2016: 119). Mit diesen vorausgesetzten Verständnissen substanzieller Fallen könne eine relationale Sozialtheorie angelegt werden, in der *agency* und Identität verortet werden (a.a.O. 120). Die relationale Sozialtheorie decke also ein Beziehungsgefüge auf. Dies fordert in der Konsequenz, die eigene Positionalität zu überprüfen und das methodische Rüstzeug infrage zu stellen.

In diesem Kapitel wurden die Begriffe Fremdverstehen und Befremden in der eigenen Gesellschaft und in fremden Kulturen sowie auch als methodisches Werkzeug der Bild- und Textanalyse in den sozialwissenschaftlichen Fächern vorgestellt. Die Folgerungen daraus führten zu einer Auseinandersetzung über die Argumente des Anti-Universalismus hin zu einer relationalen Sozialtheorie, die universalistische Befunde aus der Induktion empirischen Materials vermeidet. Für das eigene methodische Vorgehen konnte dabei herausgestellt werden, dass die kontrapunktische Lesart nach Edward Said sich als ergänzende Maßnahme zur Segmentanalyse nach Breckner eignet. Im folgenden Abschnitt wird die methodologische Diskussion mit der Darstellung der angewandten Methodenpluralität abgeschlossen, um mit der Antwort auf die Frage ›Welche Bildinterpretation für welche Bilder?‹ zum empirischen Teil der Arbeit überzugehen.

2.3 Wissenssoziologie des Visuellen und Methodenpluralität

Drei Methoden werden verwendet: die Segmentanalyse für die Visualisierungen der Dokumentationen des Kankurang, die Diskursanalyse mit diesen Visualisierungen und schließlich die Inhaltsanalyse der Videografien und Sekundärquellen. Zu diesen Analysen gehören sprachliche und schriftliche Sekundärquellen, die sich auf die Bilder beziehen. Um einen Einblick in die Raumbezüge und Materialität der Visualisierungen zu erhalten sowie die handlungsgelagerte Strukturebene mit zu erfassen, werden die Konzepte des relationalen Raumbegriffs nach Martina Löw und der *deixis* nach Mieke Bal hinzugezogen (Bal 2010: 33, Löw 2001: 158). Denn ich begreife Visualisierungen in Anschluss an Reiner Keller als Zeigeakte, als Ordnungen des Zeigens (Keller 2016: 89). Dabei spielen beim Interpretationsbezug der Segmentanalyse insbesondere Weltanschauungen eine zentrale Rolle.

Weltanschauungen

Visualisierungen werden im ersten Schritt der Segmentanalyse in Text umgeschrieben, da sie nicht über sich selbst referieren können. Die Übersetzung der Visualisierungen in Text stellt eine erste Interpretation des Gesehenen dar und bedarf einer »methodisch kontrollierten Sinndeutung« (Raab 2007: 287). In Zeiten globalisierter Bilderströme scheint die Frage besonders bedeutend, welcher Methoden es bedarf, außereuropäische Bildphänomene adäquat zu beschreiben. Über die Fachgrenzen hinweg sind diese Fragestellungen immer noch zentral. »Im Unterschied zur ethnologischen Ethnographie zeichnet sich die soziologische Ethnographie dadurch aus, daß sie in der *eigenen Gesellschaft* durchgeführt wird [Herv. d. A.].« (Knoblauch 2001: 124) Wie beschränkt sich die Wissenssoziologie auf die eigene Gesellschaft und Kultur? Die Wissenssoziologin

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aglaja Przyborski sieht im Bild gar die Ko-Konstitution unserer gesamten Weltanschauung:

> »By taking our ability to picture the world seriously, we have to admit that images, like language, are not a posteriori given but constitute the condition for the possibility of *our entire Weltanschauung*; it is important to note that both, language and images, not only conserve and transmit such *Weltanschauung*, but are always the places of its mediation and negotiation. [Herv. d. A.]« (Przyborski et al. 2012: 40)

Wenn sich Aglaja Przyborski auf den Weltanschauungs-Begriff von Karl Mannheim stützt, dann ist damit vornehmlich eine westliche Weltanschauung gemeint. Bei Mannheim ist »[die] gesamte Vorgehensweise […] von der Annahme geleitet, dass die Weltanschauung mehr im Wie, in der Art des Denkens zum Ausdruck kommt als im Was, in den Inhalten.« (Knoblauch 2010: 107) Visualisierungen konservieren, transportieren und verhandeln also gleichermaßen die Weltanschauung und die Formen des Denkens. Wenn Weltanschauungen davon gekennzeichnet sind, wie gedacht wird, und Visualisierungen diese Weltanschauung konstituieren, dann tradieren Visualisierungen die Art des Denkens selbst. Das klingt zunächst deterministisch, ist aber in seiner intersubjektiven, relationalen Konstitution zu verstehen. Denn wie bei der Sprache (Mimik, Gestik, Ausdruck, Sprache, Tonfall, Idiome, Dialekte usw.), so ist auch das Bild eine Form des Denkens (Technik, Abstand zum Objekt, Duktus, Auswahl des Fotoapparates, technisches Vorwissen etc.). Wie auch bei der Korpuslinguistik werden erst im Zusammenspiel der einzelnen Formen der Inhalt und die Weltanschauung deutlich. Die Ikonizität des Bildes wird in dieser Arbeit nicht als teleologischer Selbstbeweis des Bildes verhandelt – sondern als Teil von Diskursen mit Bildern (Keller 2016: 77).

Situative Interpretation

Eine Schwierigkeit der Interpretation von Bildmaterial für die wissenssoziologische Diskursanalyse (WDA) ist die schiere Datenmenge bei der Auswertung von Bildern (a.a.O. 79). Denn die gewonnene Datenmenge bei der Segmentanalyse ist sehr umfangreich und es ist zunächst uneindeutig, wie daraus ein für die WDA relevantes methodisches Vorgehen werden soll.

Bis dahin wird also die einzelne Visualisierung wie eine Aussage und ihr Stellenwert im Diskurs verhandelt. Die Bedeutungen von Bildsegmenten sind dabei immer auch von der Situativität der Forscherin und den externen Wissensquellen abhängig. In seiner Monografie *Art History in Africa* wies Jan Vansina auf die Problematik der Interpretation von Bildinhalten hin (Vansina 1999). Für ihn können Sinnkonstitutionen erst durch die Hinzunahme weiterer Quellen und deren Vergleich hergestellt werden. Ohne diese kann die außerafrikanische Forscherin nicht zu einer Bildinterpretation afrikanischer Artefakte gelangen. Auch für den Kunsthistoriker Erwin Panofsky ist eine Analyse ohne externe Quellen nicht möglich. Genau diesen Vorgang problematisiert die Soziologin Roswitha Breckner, der zufolge die vor-ikonografische, ikonografische und ikonologische Interpretation nach Panofsky die Schwierigkeit beinhalte, die Interpretationen von den Hypothesen aus den externen Quellen, also den Ideen einer Epoche

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

leiten zu lassen (Breckner 2010: 277).[8] Breckner schlägt daher vor, sich wie bei Max Imdahls Interpretationsmodell zunächst auf die Ikonik der Visualisierung einzulassen.

Das Bild muss erst gesehen und das Sehen selbst nachvollzogen werden. Für Breckner ist dabei die Symbolisierung des spezifisch sozialen Kontextes ausschlaggebend, im Sinne von »jeweilig kontextuellen Horizonten und Sinngeweben.« (Breckner 2010: 266) Nach Imdahl entsteht Sinngewebe durch die formalinhaltliche Gestalt eines Bildes und dessen an Bildelemente gebundene Sinnbezüge. Für Imdahl liegt die Magie der Ikonik in der Spannung zwischen der Kontingenz und Bestimmtheit dieser Bildelemente (a.a.O. 281).

> »Im Hinblick auf Bilder bedeutet dies, dass sie sowohl bei ihrer materiellen Herstellung als auch bei der Betrachtung in Gestaltungsprozessen entstehen, in die affektiv-leibliche Zustände und Wahrnehmungen, spezifische Wissensbestände, begriffliche Konzepte und Theorien bis hin zu ›Sichtweisen‹ im Sinne von grundlegenden Haltungen zur Welt in je spezifischer Weise eingehen und miteinander verbunden sind.« (Breckner 2012: 146)

Daher wird hier nach der Segmentanalyse nach Breckner verfahren, um die bildimmanenten und bildsegmentalen Sinngewebe aufzudecken und die Interpretationsansätze mit den Aussagen aus den qualitativen, videografierten Interviews und den Diskursen zu vergleichen, was eine kulturpragmatische Sichtweise auf die Visualisierungen des Kankurang ermöglicht.

Segmentanalyse: Verfahrensweise im Gestaltzusammenhang

Roswita Breckner lehnt ihre Segmentanalyse an die Ikonik von Max Imdahl an. Für sie ist das Ziel, eine Methode zu entwickeln, die die »simultan gegebene[n] Relationen zwischen Elementen […] sowie [den] Prozess des Sehens« (Breckner 2010: 275) offenlegt. Sie sieht in der von ihr entworfenen Methode den Vorteil, dass der Interpret nah am Bild bleibt. Nicht mehr die Analyse des in Text überführten Bildinhaltes werde zum Analysegegenstand, sondern die Analyse bleibt am Bild (a.a.O. 273). Indem Breckner ihr

8 Jan Vansinsa sieht gleichermaßen ein Problem in diesen Interpretationsschemata afrikanischer Kunst, bietet aber keine Alternative an. »How does an outsider reach a valid interpretation? […] No ethnographic report is that detailed. At best we have hermeneutic exegesis by an insider.« (Vansina 1999: 109) Nicht ohne Wehmut schreibt Vansina weiter: »[other than in the treasure house of text of Christianity, Islam, classical antiquity and Pharaonic Egypt] the researcher will always be faced with difficult choices of interpretation and it behoves him to make the grounds of the interpretation quite clear.« (a.a.O. 110) Die Schwierigkeit einer kunsthistorischen Interpretation nach Vansina liegt in der Missachtung von Interpretationsmöglichkeiten, die von kollektiven Repräsentationen abweichen. Auch die afrikanische Kunstgeschichte muss ihre schriftlichen Quellen und Textinterpretationen offenlegen. Im Sinne des dreifachen Schriftsinns nach Erwin Panofsky nutzt die Kunstgeschichte zunächst die objektive Beschreibung des Gegenstandes, ehe sie zu einer Interpretation ansetzt oder abschließend externe Quellen hinzuzieht. »Interpretation is therefore often dependent on data not contained in the art object itself and poses critical problems.« (a.a.O. 106) Kunstgeschichtlich hat dies laut Vansina zu Fehleinschätzungen der afrikanischen Kunst in der Verortung regionaler Kunststile und deren ethnischer Zuschreibung geführt. Als Beispiel nennt er die territoriale Eingrenzung von Reliquienfiguren der ›Bakota‹ in Gabon, deren Similarität aufgrund von Ethnonymen behauptet wurde, die aber tatsächlich gar nicht gegeben sind (a.a.O. 32).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Analyseverfahren nicht mehr an die sequenzielle Interpretation des Textes *über* Bilder bindet, kann sie zu einem neuen Wahrnehmungsformat des Blickes gelangen. »Gleichzeitig wird im Prozess der Wahrnehmung die [sichtbare Gesamtgestalt] sukzessive in ihren Relationen zwischen Elementen in Bezug auf das Bildganze erfasst.« (Breckner 2010: 273) Die einzelnen Elemente und Ausschnitte können vom Interpreten in Rückschluss auf die Gesamtgestalt betrachtet werden. Erst als dritten Schritt führt Breckner das planimetrische Verfahren der Bildinterpretation nach Imdahl ein.

Segmentanalyse nach Roswitha Breckner

1. Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses
2. Sukzessive Rekonstruktion der Gestaltbildung
3. Bestimmung perspektivischer und szeneografischer Sinnbezüge und Analyse der planimetrischen Komposition nach Imdahl
4. Rekonstruktion des Bildkontextes und des Gebrauchszusammenhangs
5. Zusammenfassende Interpretation ›Wie wird etwas im und durch das Bild für wen in welchem medialen und pragmatischen Kontext sichtbar?‹
6. Einbettung in fachtheoretische und empirische Zusammenhänge
7. ggf. Analysen zum Gestaltzusammenhang einer Bilderserie, nach Oevermann

Im dritten Schritt, der Bestimmung perspektivischer und szenografischer Sinnbezüge und der Analyse der planimetrischen Komposition, verfährt Breckner nach dem Modell Imdahls, das die Ikonik der Bilder in deren formal-inhaltlicher Gestaltung sieht. Erstmals zeigte Imdahl, dass Bilder auch jenseits von Gegenstands- und Textreferenzen Sinn in sich tragen. »Imdahls Ansatz zielt also darauf, die durch Bilder in spezifischer Weise erzeugte Imagination als Akt der Sehenden Sinnbildung, der sich sowohl aus Wahrnehmung wie Wissen speist, zu verstehen.« (Breckner 2010: 279) Imdahl unterscheidet zwischen dem ›Wiedererkennenden Sehen‹ – der Wahrnehmung von »[gegenständlichen und räumlichen] Gegebenheiten auf der Basis vom Wissen, respektive von bereits etablierten Appräsentationschemata« (a.a.O. 280) – und dem ›Sehenden Sehen‹, der aktualen Relation strukturierender ikonischer Elemente.

Durch die drei Aspekte der »perspektivischen Projektion, [der] szenischen Choreographie sowie [der] planimetrischen Gesamtkomposition [kann das Verhältnis von Kontingenz und Bestimmtheit aufgedeckt werden].« (a.a.O. 281) Imdahls Methode ist dabei offen für mögliche andere Interpretationen, damit sie nicht in einer »kontingenten, respektive subjektive[r] Idiosynkrasie verhaftet bleibenden Eindrucksgenerierung ohne jegliches verallgemeinerbare Potential« (ebd.) stehen bleiben.

Als letzten Schritt der Segmentanalyse nach Breckner werden die Fotografien in ihren Gestaltzusammenhang der Bilderserie gestellt, wie hier beispielsweise den des Galerieelements der Internetseite der UNESCO, was dann eine Gesamthypothese er-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

laubt. Die ausgewählten Fotografien werden dadurch Teil einer Webnografie[9] im Sinne eines Bild-Text-Bezugs.

Selbst wenn ein Bild auf den Internetseiten mit einem anderen Bild identisch ist und nur die unterschiedlichen Visualisierungskontexte andere Interpretationszusammenhänge hervorbringen, so sind diese doch für die WDA weniger relevant. Diese »Feinanalyse« (Breckner 2010: 295) der Intertextualität, des inner- und außerbildlichen Verweisungscharakters ist Gegenstand des letzten Schritts der Segmentanalyse. Hier hat Reiner Keller darauf verwiesen, dass die Interpretationsbezüge in Abhängigkeit von den Visualisierungskontexten für die WDA weniger ausschlaggebend sind, da

> »solche ganz unterschiedlichen (und sicherlich hier um zahlreiche Beispiele erweiterbaren) Prozesse der situierten Einbettung von Bildern bzw. Visualisierungen weder eine gemeinsame Gegenstandsreferenz oder ein Thema [haben], noch lässt sich davon sprechen, dass sie durch ihre Bildlichkeit hindurch einen diskursiven Kampf führen.« (Keller 2016: 80)

Die Vielzahl der Einbettungen der Bilder und multiplen Interpretationsbezüge sei hier also nur genannt, sie ist aber nicht zentraler Gegenstand der Analyse. Die bildliche Reproduktion in mehreren Zusammenhängen ist also noch kein Indiz für ein gemeinsam geteiltes, visuelles Erbe. Diese Auseinandersetzung würde eher auf die visuelle Kohärenz nach Schelske abzielen, der damit den relativ stabilen Sinn zwischen den Medien abzubilden sucht (siehe Kap. 3.3.1).

Abschließend ist hinsichtlich der Segmentanalyse zu betonen, dass sie es erlaubt, zuerst die eigenen Hypothesen am Bildmaterial zu sammeln und zu reflektieren. Durch das Hinzuziehen weiteren Materials kommt es zur Hypothesenprüfung. Gleichzeitig zeigt sich, dass eine Bildinterpretation in diesem Sinne nie gänzlich abgeschlossen werden kann und sich immer wieder durch das Hinzuziehen neuer Wissensbestände (re)formiert. Diese enge methodische Bindung ans Bild hat den Vorteil, Hypothesen aus den eigenen Wissensbeständen und Weltanschauungen transparent zu halten.

Der Frage ›Wie wird der Kankurang visuell vererbt?‹ ist nur durch die Hinzunahme von Kommunikation im Sinne der transkribierten Interviews oder Texte nachzukommen. Es handelt sich bei den Visualisierungen um Formen codierter Verweise, die sprachlich vermittelt werden und Anzeichen für außerbildliche Wirklichkeiten sind (Breckner 2010: 267-68). Es kann gesagt werden, dass die Brauchträger selbst die Fotografie aufgrund ihrer Inszenierung, Artifizialität oder der Form des Spektakels, die es durch seine Online-Präsenz erhält, ablehnen. Die Visualisierung ist also zugleich Gegenstand von Diskursen, ohne dass diese sich auf ein spezifisches Bild stützen müssen. Die Fotografie ist daher ein Balance-Akt des visuellen Erbens zwischen lokal-dis-

9 »Im Verlauf der letzten drei Dekaden wurden […] verschiedene Vorgehensweisen beschrieben und begrifflich gefasst, die von ›Anthropology of Cyberspace‹ (Escobar 1994), ›Netnography‹ (Kozinets 1998) über ›Virtual Ethnography‹ (Hine 2000), ›Online-Ethnografie‹ (Markham 1998; Marotzki 2003) und ›Digital Anthropology‹ (Horst/Miller 2012) bis hin zu ›Cyberethnography‹ (Hakken 1999; Teli/Pisanu/Hakken 2007), ›Cyberanthropologie‹ (Knorr 2011) und ›Webnografie‹ (Strübing 2006) reichen.« (Barth 2016: 67) Zur Gewichtung der Webnografie in der Soziologie siehe Strübing, Marcus und Knoblauch.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

kursiven Aussagen *mit* Visualisierungen und Visualisierungen *als Gegenstand* des Diskurses. Beide Phänome müssen beschrieben werden und stellen sicherlich (noch) keine auf Dauer gestellte oder bereits kanonisierte Visualisierung des Kankurang in Senegal oder Gambia dar.

Diskursformationen des Unsichtbaren

Der Wissenssoziologe Reiner Keller hat auf die komplexe Diskursivität von Visualisierungen hingewiesen. Die alleinige Beschäftigung mit der Ikonik der Bilder und ihrem bildimmanenten Sinn sei nicht ausreichend. Die Diskursivität der Bilder gestaltet sich immer erst in Hinzunahme von implizitem Wissen mit den Texten, wie im Museum oder beim Sprechen über museale Displays. Besonders wichtig ist also die Frage nach Sichtbarkeit und Unsichtbarkeiten. Visualisierungen sind immer ein Ausschnitt von Welt und diese Ausschnitte sind durch soziale Ein- und Ausschlüsse gekennzeichnet. Das Fragen nach Unsichtbarkeiten, also Bereichen des Nicht-Gezeigten, ist ein weiteres Feld der Analyse. Unsichtbarkeiten werden dabei als Teil der Phänomenstruktur der Geheimnis-Ebenen des Kankurang begriffen (siehe Kap. 4.1).

Michel Foucault schrieb über das Sichtbare und Sagbare, welches sich für die Ergründung von Diskursformationen eigne, dass diese die Formen des institutionellen Schweigens miteinschließen. Für Reiner Keller ist daher eine Visualisierung, in Anschluss an Foucault, eine Aussage, die weit über die Ikonik des Bildes hinausreicht (Keller 2016: 80). Für ihn muss ein Bild sprachlich und gestisch relevant gemacht werden; die einzelnen Bildelemente wie die Farbe oder auch Typografien werden zugunsten der Diskurse über Visualisierungen vernachlässigt (a.a.O. 82).

> »Im Anschluss an Foucault orientiert sich die WDA [Wissenssoziologische Diskursanalyse] an der zentralen Unterscheidung von singulärer Äußerung und typisierter Aussage. Äußerungen sind das, was in diskursiven Praktiken vollzogen, getan wird, die konkrete Verknüpfung eines Tuns mit einer Form, einem Inhalt und einem Referenten. Äußerungen sind also der tatsächliche Stoff, das Material, aus dem Diskurse gebildet sind. Sie konstituieren die Gegenstände, von denen sie handeln.« (Ebd.)

So funktioniert auch die ikonische Kohärenz im Kommunikationskontext, die anzeigt, was sprachlich, gestisch und schriftlich relevant gemacht wird. Daher plädiert Reiner Keller für eine ergebnisoffene Annäherung mit einer methodenpluralen analytischen Heuristik je nach Forschungsinteresse (a.a.O. 75).

Daher wird zu der WDA mit Bildern die handlungsgelagerte Ebene des Zeigens hinzugenommen. Zeigen oder *deixis* ist dabei im musealen Kontext die Kontextualisierung des institutionalisierten Raumes, das Wissen und Ausblenden von Diskursen. Daher sind sowohl die bereits genannten Tabuisierungen als Diskursformation im Sprechen über Visualisierungen (Kap. 4.1) als auch die dabei erzeugten raumzeitlichen Bezüge (Kap. 4.2, 4.3, 4.4) für die Analyse in dieser Arbeit ausschlaggebend. Dies lässt eine Einschätzung zu über Prozesse des *spacing* im Sinne platzierter Güter und Menschen in Räumen und im Sinne einer Syntheseleistung, also »über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse« (Löw 2001: 159) dieser Platzierungen.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Visualisierungs- und Diskursanalysen und handlungsgelagerte Ebene

Diese Arbeit verbindet im letzten Schritt die Segment- und Diskursanalyse mit den Analysen der Videografien und somit auch den handlungsgelagerten Ebenen der Bilder. Anhand der Videografien werden geführte Touren im Museum und das Zeigen bedeutsamer Bild- sowie stadträumlicher Bezüge analysiert.

Insbesondere die handlungsgelagerten Ebenen in ihrer komplexen Zusammensetzung aus Geste, Sprache und Habitus ermöglichen den Zugriff auf eine kulturpragmatische Sichtweise der Phänomene. Wie im Kapitel 3.3. (Episteme Raum und Zeit) gezeigt wird, gibt es nicht ein Epistem, sondern eine Vielzahl möglicher epistemologischer Bezüge, die den Akteuren kulturspezifische Handlungssicherheiten bieten. Unterschieden wird dabei zwischen den Epistemen Raum und Zeit in einer europäischen Philosophie, in der Ethnophilosophie in Afrika und in der regionalen Religiosität des Islams der Mouriden und Tijiani-Bruderschaften.

Für Max Weber, Edmund Husserl, Alfred Schütz und Paulin Hountondji konstituiert sich raumzeitlicher Sinn im Bewusstsein des Handelns. Dabei wird für die Betrachtung von Gegenständen eine handelnde Gestalterkennung vorausgesetzt, wenn zum Beispiel von der sukzessiven Typisierung von Gegenständen im Raum mittels des Sehens ausgegangen wird. In dieser Form handelnder Gestalterkennung wirken Raum und Objekte und Erfahrung auf die Syntheseleistung ein. Gestalterkennung setzt die Bestimmungsrelation von bereits sedimentierten, erinnerten und vorhandenen Erfahrungen voraus (Schütz 1979: 278, zitiert nach Knoblauch 2010: 143). Zeitkonstitutionen spielen also eine Rolle bei der Wahrnehmung visuellen Erbens. Denn die räumliche und ikonische Wahrnehmung von Objekten findet immer sukzessiv statt, wie es der Beniner Philosoph Paulin Hountondji formuliert.

> »I cannot at one and the same time perceive all the sides of a tree. In order to have a full view of it, I will have to go round it. A physical thing is always perceived in successive phases through a manifold system of continuous percepts that all aim at it as the ›same‹ object.« (Hountondji 2002: 18-19)

Die sukzessive, kontinuierliche Wahrnehmung von Teil-Objekten und Bildern ist eine Grundvoraussetzung menschlicher Wahrnehmung und bedingt die Zeitvorstellungen. Das Sehen selbst ist so zeitkonstitutiv, konstruiert wahrgenommene Zeit.[10] Gerade daher ist die Analyse der Episteme Raum und Zeit von kategorialer Wichtigkeit bei der Analyse von Visualisierungen anderer kultureller Kontexte.

Auch Handeln ist ebenso zeitkonstitutiv wie raumbezogen. Die Kultursemiotikerin Mieke Bal hat im American Museum of Natural History in New York die Funktionen der *deixis* im Ausstellungskontext näher analysiert (Bal 2010: 28). In Mieke Bals kultursemiotischer Lesart werden finanzielle oder machtpolitische Aspekte zunächst ausgeklammert (a.a.O. 30). Bal konzentriert sich ganz auf die *deixis*, also die Aspekte der Sinnkonstitution im Museum durch den Zeigeakt. Durch das Zeigen der Gegenstände,

10 Damit wird als Objekt-Erkennung die simultane Wahrnehmung einzelner Bildsegmente und des Bildganzen ausgeschlossen. Beispielsweise Breckner hinterfragt aber genau diese ›simultanen‹ und ›sukzessiven‹ Bildwahrnehmungsprozesse hinsichtlich ihrer Wissenskonstitution als zeitliche Komponenten (Breckner 2012: 148).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Bezugnahme auf Räume und Zeiten, wird der Museumsraum Analysegegenstand für die Ableitung der Syntheseleistung. Im Museum lesen wir die Zeit und den Raum.[11] Hier handelt der Akteur mit den Gegenständen und ko-konstituiert durch sein Handeln erst den Raum Museum. Die Syntheseleistung ist nach Martina Löw demnach gleichermaßen konstitutiv für das Museum wie die Objektanordnungen, das *spacing* selbst.

Raum wird durch Syntheseleistung und *spacing* relational (an)geordnet (Löw 2001: 159-60). Raum ist Löw zufolge das Zusammenspiel aus Handlungen und der strukturellen Raumordnung nach Anthony Giddens. In Anschluss an Soja, Rose und Sturm folgert Löw, dass Raum durch die Handlung und Erfahrung von relational in Bezug gesetzten Gütern hergestellt wird (Löw 2008: 26). Der relationale Raumbegriff wird hier genutzt, um auf das Verhältnis von Raumvorstellungen, aber auch von Raum und Zeit und deren relevant gemachten epistemischen Bezüge aufmerksam zu machen.

Kritik am relationalen Raumbegriff übt Markus Schroer. Denn Raumaneignung im Sinne des *spacing* nach Löw sei, so Schroer, eine ausschließlich lustvolle Raumaneignung. Räume seien jedoch machtvolle Gefüge, daher müsse gefragt werden, wie ein Raum sozial hergestellt wird und »was der Raum selbst vorgibt.« (Döring et al. 2008: 26) Schroer missversteht aber die durchaus nicht willkürliche Sinnproduktion im und mit dem Raum. So produzieren machtvolle räumliche Arrangements eben auch die damit verbundenen körperlichen, materiellen, psychischen, geschlechtlichen oder ästhetischen Grenzen. Diese Raumstrukturen können laut Löw zu einer Ethnisierung führen:

> »This interaction [with structures] has been investigated more closely with respect to ethnization. Andreas Eckert (1996), for instance, shows how colonial spatial policy in Africa produced an ethnization of bodies.« (Löw 2008: 33)

Die Strukturen des Raums können die (An-)Ordnung von Körpern und Gütern determinieren. Auch kulturelle, sozialisierte Erwartungshaltungen an den Raum als Teil der Syntheseleistung können stark von diesen Strukturen geleitet sein.

Dabei stützt sich Löw maßgeblich auf Anthony Giddens. Der Raumsoziologe Giddens unterscheidet typologisch drei Kategorien von Gesellschaften: »tribal society, class-divided society, and capitalist-class society« (Go 2016: 87). Julian Go betont, dass auch schon in den 1960er-Jahren Stammesgesellschaften nicht mehr vorhanden waren. Bei Giddens blieben auch die Kolonien und die hierarchischen Klassengesellschaften unerwähnt (ebd.). Abgesehen von diesem blinden Fleck hinsichtlich kolonialer Unrechtsverhältnisse bei der Ableitung von generalisierbaren Aussagen, die die Postcolonial Studies bemängeln, ist der relationale Raumbegriff von Löw aber durchaus anwendbar auf die regionalen Kankurang-Museen.

---

11 Dabei befasst sich aber auch die Soziologie erst seit kurzer Zeit mit dem Raumbegriff, wie der Soziologie Gunter Weidenhaus in seiner Monografie der sozialen Raumzeit schreibt. »Mit Henri Lefebvre (1971) und später im Zuge des ›Spatial Turn‹ um 1990 gelangt der Raum als soziale Konstitution prominent auf die Agenda der Soziologie. Die Idee, Räume als soziale Produktionen zu denken und eine Raumsoziologie zu etablieren, findet sich in einer Fülle angelsächsischer und deutscher Ansätze.« (Weidenhaus 2015: 194-95)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zusammenfassung und Zielsetzung der Analyse

Das Forschungsinteresse war (wie in Kap. 1. bereits dargestellt) zunächst geleitet von der Beweisführung hinsichtlich globaler Unrechtsverhältnisse, vor allem durch die Kritik der Critical Heritage Studies in Bezug auf die UNESCO. Im Zuge der ethnografischen Erhebungen entwickelten sich aber feinere Forschungsfragen, die letztendlich zu der Frage führten: »Wie wird der Kankurang visuell vererbt?« Durch diese allgemeinere Fragestellung wurde sowohl die Positionalität der Forscherin hinterfragt als auch eine Hinwendung zur wissenssoziologischen Methodik vollzogen.

Besonders bei der Frage der wissenssoziologischen Untersuchung in der eigenen Gesellschaft und Kultur drängen sich Fragen nach den Analysekategorien Raum und Zeit auf. Obwohl von Anfang an eine Segmentanalyse und eine Diskursanalyse geplant waren, mussten diese durch kulturpragmatische Sichtweisen erweitert werden – zum Beispiel mittels punktueller Videografie von Zeige-Vorgängen in Museen, die die *deixis* und somit die Syntheseleistung verdeutlichen.

Gezeigt werden konnte also, dass die Segmentanalyse zwar der Ausgangspunkt des methodischen Rüstzeugs war, allerdings nicht ausreichend ist, um Visualisierungen als Aussagen oder als Gegenstand von Diskursen zu analysieren. Hinzugenommen wurden auch, um der Materialität des Raumes selbst und den in ihn eingeschriebenen handlungsgelagerten Strukturebenen gerecht zu werden, das Konzept der *deixis* nach Bal und die Heuristik des relationalen Raumbegriffs von Martina Löw.

Aus diesem ergebnisoffenen Methodenmix sollen sowohl Erkenntnisse aus den bildimmanenten Deutungen über den Kankurang gewonnen werden, als auch die handlungsgelagerte Ebene der Raumkonstitution des Museums in Westafrika mit einbegriffen werden.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3. Immaterielles Kulturerbe visualisieren

Ein Kulturerbe zu visualisieren, welches vormals ausschließlich mündlich tradiert wurde, stellt eine mediale Transferleistung dar, die es mitsamt ihren Auswirkungen zu untersuchen gilt. Wie wird das Erbe visualisiert? Und lässt sich eine Aussage darüber treffen, wie es nun visuell erinnert und vererbt wird?

Kap. 3.1 dient zunächst einer kritischen Auseinandersetzung mit der Entstehung dieser Schutzkategorie des Immateriellen Kulturerbes und leitet dann über zu einer weiter gefassten Rekapitulation von Zeitdiagnosen in und über Westafrika (Kap. 3.2). Dabei wurde bislang kaum ein Raum- oder Medienbegriff in den Zeitdiagnosen mitgedacht. Auf dieser Grundlage wird dann bei den Analysekategorien Raum und Zeit eine Weitung durch afrikanische Philosophieströmungen vorgenommen. Das Kapitel ›Ikonische Kohärenz der Raum- und Zeitepisteme‹ legt die theoretische Grundlage der Arbeit dar, die sich auf die verschiedenen philosophischen Strömungen stützt, Gedächtnismodelle hinterfragt und mit dem Vorschlag zu dem Konzept der ikonischen Kohärenz als eines weiteren Modus des kulturellen Gedächtnisses schließt (Kap. 3.3).

Zunächst beginnt das Kapitel also mit einer Kritik an den Politiken des Immateriellen Kulturerbes, mit einer Darstellung der Herausforderungen der Visualisierung des Ritus und einer Auseinandersetzung mit den Konzepten der Musealisierung in Westafrika. Des Weiteren wird die Frage behandelt, welche Bedeutung der Institution Museum hier beigemessen wird und welche Auswirkungen diese gedächtnispolitische Strategie auf das Kulturerbe Kankurang hat.

3.1 Welche Mnemotechniken in Westafrika?

Zunächst wird der Bezugsrahmen für Erbepolitiken in Westafrika sehr weit aufgespannt. Gerade auch aus einer europäischen Binnenperspektive heraus bietet sich dieser weite Bezugsrahmen an, um einen Eindruck von verschiedenen *Heritage*-Maßnahmen zu gewinnen. Die Inwertsetzungsprozesse durch Musealisierungsstrategien in Afrika, rechtliche und historische Rahmungen, deren Zusammenspiel mit Kulturerbe und die nationalen Erbemaßnahmen im Rahmen der Konventionen der UNESCO werden im Folgenden skizziert. Wie wird in Westafrika erinnert und

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

welche Institutionen waren und sind dafür zuständig? Dabei werden auch die unterschiedlichen *lieux de mémoires* erläutert – als Erinnerungslandschaften in Gambia und Senegal. So kann zwischen den Nationalmuseen und lokalen Museen, deren *Heritage*-Unternehmern, Darstellungs- und Vermittlungsformen unterschieden werden, also auch zwischen den Diskursen, die über sie geführt werden. Auch die Zentralität des Museums in der Erinnerungsarbeit von Kollektiven wird hinterfragt. Beim Kankurang wird stattdessen ein Nebeneinander dieser verschiedenen Orte der Erinnerungsarbeit analysiert.

Die Empfehlungen der UNESCO zielten seit den 1960er-Jahren auf eine Frage ab: Welches Museum für Afrika? Dabei wurden bestimmte Mnemotechniken des Erbens in Westafrika in den nationalen Rechtfertigungsnarrativen, aber auch in den westlichen Zuschreibungen bevorzugt. Für die UNESCO stellte sich folglich auch von Anfang an die Frage, wie sich das Immaterielle Kulturerbe im Museum integrieren ließe. Angesichts dieses Zerrens um Deutungshoheit helfen die beiden Kapitel über die Erinnerungslandschaften in Gambia und Senegal, die Bandbreite der Museen, Archive und *lieux de mémoire* zu verstehen. Dieses zugrundeliegende Wissen informiert über die Politiken der im Hauptteil (Kap. 4.) verhandelten Analysen musealer Displays des Kankurang.

›Welche Mnemotechniken in Westafrika?‹, so wäre genauer zu fragen. Institutionen, Ausstellungspraktiken und Programme werden in den verschiedenen Kontexten skizziert. Die Ideen und Programme der Musealisierungsstrategien in Afrika wurden von der UNESCO gemeinsam mit der ICCROM entwickelt und lehnen sich stark an westliche Ausstellungspraktiken an, die in Afrika infrage gestellt werden. Das Museum hat sich nicht als der zentrale Geschichts- und Erbevermittler in afrikanischen Ländern durchgesetzt, obgleich es seit Jahrzehnten eine reichhaltige Debatte über die Entwicklung von Musealisierungsstrategien in Afrika gibt. In den jeweiligen nationalen Rahmungen Senegals und Gambias wirkt – auch aus der eigenen kolonialen Vergangenheit heraus – diese Diskussion bis in die Gegenwart hinein.

Eine kritische Auseinandersetzung mit den Musealisierungsstrategien kann insbesondere dann stattfinden, wenn auch eine Einschätzung über die gesellschaftliche Mediennutzung vorliegt. Im folgenden Abschnitt möchte ich daher auf Gedächtnisformen und Medientransfer in Westafrika kommen. Das Kapitel ›Zeitdiagnosen in und über Westafrika‹ verhandelt anschließend Gedächtnis-Modelle in verschiedenen kulturpolitischen und philosophischen Strömungen und nähert sich von dorther wiederum der Frage, wie ein Phänomen wie der Kankurang adäquat zu fassen ist.

3.1.1 Politiken des Immateriellen Kulturerbes

Das Komitee der UNESCO-Generalversammlung legte 2008 fest, was künftig als Immaterielles Kulturerbe gelten sollte. Doch wie kam es zum Entwurf dieser Konvention? Sie wurde oft als die Folgekonvention des Weltkulturerbes beschrieben und ihre Wichtigkeit für Afrika besonders betont. Die Konvention wurde in Senegal und Gambia unter verschiedenen juristischen und institutionellen Gesichtspunkten ratifiziert, woraus sich Sonderstellungen in den jeweiligen institutionellen Zuständigkeiten ergeben. Im Folgenden werden vier Punkte in Bezug auf das Immateriellen Kulturerbe diskutiert: 1) das Immaterielle Kulturerbe als Fortsetzung der Konvention des Weltkultur-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

erbes, 2) die Implementierung des Immateriellen Kulturerbes in Senegal und Gambia, 3) der Vorwurf des Eurozentrismus und 4) der Vorwurf des Kosmopolitanimus.

Das Immaterielle Kulturerbe als Folgekonvention des Weltkulturerbes?

Ist die Konvention des Immateriellen Kulturerbes die Nachfolgerin der Konvention des Weltkulturerbes? Stellt sie daher nur eine zeitlich verzögerte Reaktion auf den Schutz matrieller Güter dar? Japan lieferte bereits seit den 1950er-Jahren zahlreiche Vorlagen und Testprogramme für die Regelung des Immateriellen Kulturerbes. 1999 wählte der japanische Generaldirektor der UNESCO, Koïchiro Matsuura, den Schutz des immateriellen kulturellen Erbes zum Ziel seiner Amtszeit (Strasser 2014: 91). »[Koïchiro Matsuura begegnete] so der Sensibilität der ›3. Welt‹, die ihr Kulturerbe in der Welterbe-Liste nicht ausreichend vertreten sah. Japan wurde zur treibenden Kraft und investierte viel Geld, um das Immaterielle Kulturerbe in das Bewusstsein der Weltöffentlichkeit zu rücken.« (Ebd.)

Nach dem gescheiterten Versuch einer Empfehlung zum Schutz traditioneller Kultur und Folklore (UNESCO 1989) konnten zunächst keine politischen Instrumente und konkreten Handlungsanweisungen für eine Konvention für die immaterielle Kultur entwickelt werden.[1] Japan und Südkorea begannen 1993 mit dem Programm *Living Human*

1 In den 1980er-Jahren waren Versuche der UNESCO-Generalkonferenz durch die Initiative Japans unternommen worden, eine Empfehlung zu Folklorismus zu verabschieden. Diese sollte auch Kollektive umfassen, verfügte aber als Empfehlung über keinerlei rechtlich bindende Mechanismen (Strasser 2014: 88). Deutschland ratifizierte diese nicht, »da der durch die Empfehlung angestrebte urheberrechtliche Schutz von Folklore insgesamt nicht der deutschen Konzeption der privatrechtlichen Natur und zeitlichen Befristung der Urheberrechte entspricht.« (Bundesrat 1990: 2) Die Empfehlung zum Schutz von Folklorismus fußt also auf den Urheberrechten, die durch die World Intellectual Property Organization (WIPO) bereits um die Jahrhundertwende festgelegt worden waren. Die WIPO ist als Sonderorganisation der Vereinten Nationen mit der Bearbeitung intellektuellen Eigentums betraut. In der Folklore-Empfehlung finden sich bereits die pessimistischen Deutungen der modernen Medialität, die auch in der Konvention des Immateriellen Kulturerbes zu finden sind. »The accelerating development of technology, especially in the fields of sound and audiovisual recording, broadcasting, cable television and cinematography may lead to improper exploitation of the cultural heritage of the nation« (WIPO 1985). Technologie sei determinierend für den Untergang des kulturellen Erbes, hier Folklore und dessen Ausbeutung durch den Staat. Die Globalisierung und Technifizierung gefährdeten die unberührten, kulturellen Ausdrucksformen. 1985 nahm die WIPO noch eine scharfe Trennung zwischen dem Erbe der Industrie- und der Entwicklungsländer vor. So sei lebendige Folklore im Besonderen Ausdruck der Entwicklungsländer, wohingegen Folklore in den industrialisierten Ländern zur öffentlichen Domäne gezählt und daher keine besonderen Anstrengungen für ihre Unterschutzstellung unternommen werden müssten (ebd.). Die WIPO bearbeitet für die UNESCO auch das Modell zum Schutz der Folklore gegen illegale Ausbeutung von 1982. »The first attempts to explicitly regulate the use of creations of folklore were made in the framework of several copyright laws (Tunisia, 1967; Bolivia, 1968 (in respect of musical folklore only); Chile, 1970; Morocco, 1970; Algeria, 1973; Senegal, 1973; Kenya, 1975; Mali, 1977; Burundi, 1978; Ivory Coast, 1978; Guinea, 1980; Tunis Model Law on Copyright for Developing Countries, 1976) and in an international Treaty (the Bangui text of 1977 of the Convention concerning the African Intellectual Property Organization, hereinafter referred to as ›the OAPI Convention‹). All these texts consider works of folklore as part of the cultural heritage of the nation (›traditional heritage‹, ›cultural patrimony‹; in Chile, ›cultural public domain‹ the use of which is subject to payment).« (Ebd.)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Treasures an der Formulierung der Konvention des Immateriellen Kulturerbes zu arbeiten. Das Programm von 1994, die ›Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Kulturerbes‹, stellte dann eine »Art Testprogramm der späteren Einschreibepraxis« (Strasser 2014: 89) dar. Die rechtliche Rahmung der Konvention des Immateriellen Kulturerbes kann also als sukzessive Erarbeitung einer Formulierung und Einschreibepraxis aus den Vorgängerprogrammen heraus verstanden werden.

Die juristischen Formulierungen, die später noch in der Konvention des Immateriellen Kulturerbes zu finden sind, nehmen mit dem *Human Living Treasures*-Programm ihren Anfang, welches von Japan seit der Gründung der UNESCO zunächst auf nationaler Ebene angedacht war. Die Konvention des Immateriellen Kulturerbes kann daher nicht als bloße Folge-Konvention des Weltkulturerbes verstanden werden, da ihr Beginn in den nationalen Förderprogrammen Japans bereits seit den 1950er-Jahren zu finden ist.

Für die Deutung, dass das Konzept des Immateriellen Kulturerbes eine Gegenreaktion Japans auf die repräsentative Liste des Weltkulturerbes gewesen sei, steht exemplarisch ein Bauwerk: Die Ise-Schreine im Heiligtum Shintō in Japan werden seit etwa 800 Jahren alle 20 Jahre zerstört und anschließend mit neuen Materialien in traditioneller Handwerkskunst wiedererrichtet (Mager 2016: 145). »Yet from the viewpoint of linear time which the World Cultural Heritage programme adopts, the shrine is new and ›inauthentic‹.« (Yoshida 2008: 4) Über diese westliche Wahrnehmung des ›Unauthentischen‹ empört, begann Japan das traditionelle Erbe selbst zu fördern und zu finanzieren.

Die Schreine wurden zunächst als geistiges Eigentum *(intellectual property)* geschützt und 1950 in Japans Programm *Living Human Treasures* aufgenommen (Mager 2016: 221). Das Programm richtete sein Augenmerk auf Einzelpersonen, die Träger eines immateriellen Erbes sind. Als Träger geistigen Eigentums fasste das Programm entsprechend nicht Kollektive, wenngleich das erfasste Eigentum Ausdruck kollektiven Tradierens ist.

> »The primary purpose of establishing national Living Human Treasures systems is to preserve the knowledge and skills necessary for the performing, enactment or re-creation of intangible cultural heritage elements with high historical, artistic or cultural value.« (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2017: 4)

Die UNESCO übernahm 1993 das Programm *Living Human Treasures* auf Ebene nationaler Register, stellte es aber 2004 mit Inkrafttreten der Konvention des Immateriellen Kulturerbes ein. 1994 erklärte sich Japan zum Nara-Dokument, welches Authentizität und ›outstanding value‹ der Schutzgüter nach der Weltkulturerbe-Konvention verhandelt.

> »All judgements about values attributed to cultural properties as well as the credibility of related information sources may differ from culture to culture, and even within the same culture. It is thus not possible to base judgements of values and authenticity within fixed criteria.« (Gouvernment of Japan et al. 1993: § 11)

Das Dokument von Nara wurde fünf Jahre später durch das *International Council on Monuments and Sites* (ICOMOS) angenommen und stellte auch die Grundlage für ein Treffen des *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property*

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

(ICCROM) über die ›Authentizität in einem afrikanischen Kontext‹ dar (UNESCO World Heritage Centre 2000).

1998 wurde dann die Proklamation der Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Erbes verabschiedet. Diese galt trotz ihrer Entstehungsgeschichte von der Folklore-Empfehlung zum *Living Human Treasures*-Programm alsbald als ein Gegenentwurf zur Welterbe-Konvention.

Noriko Aikawa-Faure, die damalige Direktorin der Sektion Immaterielles Kulturerbe der Menschheit, arbeitete die Unterschiede zur 1972er Konvention detailliert heraus. Das Immaterielle Kulturerbe sei Ausdruck ständiger Erneuerung und Kontinuität, Authentizität hingegen sei hier kein Kriterium. Keine Institutionen, sondern ausschließlich die Brauchträger können das Wissen tradieren. Gleichzeitig würden keine Wertzuschreibungen wie der ›*outstanding value*‹ der Weltkulturerbe-Konvention vorgenommen. Eine direkte Einschreibung in eine ›*Urgent safeguarding*‹-Liste ist möglich, das Monitoring nicht so streng wie beim Weltkulturerbe. Das Immaterielle Kulturerbe habe auch keine ständige institutionelle Partnerschaft, wie beispielweise das Weltkulturerbe mit dem International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) oder der International Union for Conservation of Nature (IUCN) (Aikawa-Faure 2008: 99).

Japan gilt aufgrund des Willens zum Schutz der immateriellen Kulturgüter als Vorreiter der Konvention – nicht nur ideell, sondern auch praktisch-finanziell. Die Einschreibung der 90 Meisterwerke wurde maßgeblich durch den Japan-Trust-in-Fund finanziert – so auch der Kankurang. Diese Entwicklungslinien zeigen die komplexe Entstehung und die verschiedenen Phasen bis zur Konvention des Immateriellen Kulturerbes, die also mitnichten nur eine Reaktion auf das Weltkulturerbe darstellt.

Kulturerbe in Senegal und Gambia

Das Immaterielle Kulturerbe der UNESCO markiert in Senegal und Gambia nicht den Beginn und sicherlich nicht das Ende von eigenen nationalen und panafrikanischen Schutzprogrammen in Museen und Archiven. Dennoch stellt die UNESCO ihre Bemühungen in Afrika häufig als Novum dar. »According to the 2003 record, of the 754 sites […] registered on the World Heritage List, only 69 were situated in sub-Saharan Africa.« (a.a.O. 96) Ein Blick auf die Weltkarte verrät: Es wurde kaum bauliche Substanz in Afrika als Weltkulturerbe geschützt. Eine Erklärung der Direktion der UNESCO lautet, in Afrika gäbe es vor allem gelebtes, immaterielles Kulturerbe, welches von Generation zu Generation mündlich überliefert werde (ebd.). Die Monumentlosigkeit Afrikas wurde durch den Gründungsmythos des Immateriellen Kulturerbes als Nachfolgekonvention des Weltkulturerbes doppelt verifiziert. Angeblich zeichne sich Afrika nicht so sehr durch Monumente, sondern durch die Tradierung eines schriftlosen Gedächtnisses aus.

Doch Gesetzgebungen in Afrika zum Schutz des kollektiven, des immateriellen und des intellektuellen Erbes hatten bereits vor der Konvention des Immateriellen Kulturerbes der UNESCO begonnen. Die African Intellectual Property Organization (OAPI) verabschiedete 1977 das Abkommen von Bangui, welches Literatur und Kunst, also das geistige Eigentum schützt (Strasser 2014: 88). 1999 wurde der Vertrag von Bangui überarbeitet, welchen die Vertragsstaaten Senegal und Gambia mitunterzeichneten (OA-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

PI – Organisation africaine de la propriété intellectuelle 1999). Die Regelungen bezogen sich unter anderem auf die Konvention von Bern zum Schutze literarischer und künstlerischer Werke von 1886 (OAPI – Organisation africaine de la propriété intellectuelle 1999b: 2). Das Abkommen von Bangui berief sich somit auf die rechtlichen Rahmungen des geistigen Eigentums Europas im späten 19. Jahrhundert, umfasste aber auch immaterielle Kulturgüter.

In Gambia ist der mit dem Weltkulturerbe und Immateriellen Kulturerbe betraute National Council for Arts and Culture (NCAC) eng an die Deutungen des geistigen Eigentums des angelsächsischen Raums geknüpft. In Gambia liegt die Zuständigkeit für das Immaterielle Kulturerbe beim Kulturministerium – in ausführender Funktion beim NCAC. Wie im Senegal auch, untersteht das National Museum of the Gambia direkt dem Kulturministerium. Dieses ist neben dem Aktionsplan für das Immaterielle Kulturerbe mit dem Schutz geistigen Eigentums, der Ausrichtung jährlicher Festivals, den staatlichen Archiven sowie der Jugend- und Künstlerförderung betraut. Das NCAC implementierte 2009 das Programm für die Errichtung eines Kankurang-Dokumentationszentrums, welches durch den Japan-Trust-in-Fund finanziert wurde.

Folklore wurde im Senegal seit 1973 geschützt und wie folgt definiert: »The Law of Senegal explicitly understands the notion of folklore as comprising both literary and artistic works.« (WIPO 1985) Die im Deutschen oft als Hochkultur bezeichneten Literatur und Kunst werden im Senegal also zur Folklore gezählt. So umfasst das Kulturministerium Senegals neben Literatur, Film, Kinematografie und Tanz auch das Immaterielle Kulturerbe und das Weltkulturerbe. Ihr ausführendes Organ ist die Direction du Patrimoine Culturel (DPC).

Das Kulturministerium Senegals bemühte sich bereits seit der Unabhängigkeit 1960 um ein offizielles, nationales Register des Kulturerbes. 1976 ratifizierte Senegal die Weltkulturerbe-Konvention. In der repräsentativen Liste sind fünf senegalesische Kulturgüter eingeschrieben.[2] Ein Gesetz zum Schutz von architektonischem Kulturerbe verabschiedete der junge Staat 1971 (UNESCO 2003c: 23).

> »Zu den historischen Denkmälern zählen öffentliche oder private bewegliche Güter oder Gebäude einschließlich Naturdenkmälern sowie alte Stätten, deren Erhaltung oder Restaurierung von historischem, künstlerischem, wissenschaftlichem, bedeutungsvollem oder landschaftlichem Interesse sind. [Ü. d. A.]« (Ministère de la Culture et du Patrimoine Historique Classé 2006 : Art. 1)

In Artikel 1 ist ein geweitetes Verständnis historischer Artefakte vorhanden, welches sich auf Baudenkmäler, Naturräume, immobile und mobile Kulturgüter erstreckt. Mit einem ergänzenden Erlass von 2006 wurde das Gesetz mit einer nationalen Kommission für die ›*Trésors humains vivants*‹ erweitert. Diese Kommission des senegalesischen Kulturministeriums ist seither mit dem gesamten Kulturerbe von den Bildenden Künsten im europäischen Verständnis bis hin zu Praktiken und Ritualen betraut (Ministère de la Culture et du Patrimoine Historique Classé 2006: Art.20, Arrete N° 03.05.2006*

2 Die ehemalige Sklaveninsel Île de Gorée (1978), die Kolonialarchitektur der Île de Saint-Louis (2000), die Steinkreise Senegambias (2006), das Saloum-Delta (2011) und die Bassari-Landschaft der Bassari, Fula und Bedik (2012) zählen zum Weltkulturerbe der UNESCO.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

002). Die Kommission beruft sich auf die Formen kulturellen Ausdrucks, die sich auch in den ›Meisterwerken‹ und in der Konvention des Immateriellen Kulturerbes finden. Senegal richtete diese Kommission der lebendigen Kulturschätze zu einem Zeitpunkt ein, als die UNESCO das *Living Human Treasures*-Programm aufgrund der Konvention des Immateriellen Kulturerbes international einstellte (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2018a). Die UNESCO führte das Programm nun lediglich als ein nationales System weiter, welches Staaten ideell und finanziell bei der Erstellung von nationalen Schutzprogrammen unterstützt. Geschützt wird in Staaten mit *Living Human Treasures*-Programm im Hinblick auf die Konvention des Immateriellen Kulturerbes nun doppelt[3] – denn neben Individuen mit herausragenden künstlerischen Leistungen können nun auch Gruppen ihr Immaterielles Kulturerbe schützen (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2017: 7).

Der Einschätzung der Direktorin Aikware-Faure über die Konvention des Immateriellen Kulturerbes als Identitätsressource in Afrika (Aikawa-Faure 2008: 102) kann also entgegnet werden, dass es bereits zuvor zahlreiche nationale und supranationale Gesetzgebungen und Initiativen in Afrika gab, das gebaute, kulturelle und immaterielle Erbe zu schützen – in Archiven wie Museen. Gleichzeitig wurde anhand der institutionellen Zugehörigkeit und der historischen Entwicklung von Schutzprogrammen in Westafrika deutlich, dass zwischen einem europäischen und afrikanischen Verständnis über das Zusammenspiel von hoch- und subkulturellen Phänomenen wie Literatur und Folklore sowie der Fokus auf das Kollektiv zu unterscheiden ist.

Der Eurozentrismus des Immateriellen Kulturerbes

Konnte der Eurozentrismus der Weltkulturerbe-Konvention durch das Konzept des Immateriellen Kulturerbes überwunden werden? Den *Critical Heritage Studies* kann beigepflichtet werden, dass die World Intellectual Property Organization (WIPO) als Teil der UNESCO eine Unterscheidung zwischen intellektuellem Eigentum und Folklore, Materialität und Immaterialität vornahm, die die Welt anhand von Mediatisierungsdiskursen in Entwicklungsländer und entwickelte Länder einteilte. Barbara Kirshenblatt-Gimblett betont, dass die UNESCO eine Homogenisierung und globale Ökonomisierung durch das Weltkulturerbe ausgelöst habe. Mit der sich nun ändernden Politik des Immateriellen Kulturerbes ziele die UNESCO auf ein Gegenprogramm, das auf die Re-Ethnisierung und die Wertschätzung von Minderheiten setze. Statt das Immaterielle Kulturerbe in die Weltkulturerbe-Konvention zu integrieren, habe die UNESCO ein Zwei-Sphären-Kulturerbe geschaffen.

Wie der Literaturwissenschaftler Stefan Willer schreibt, ist das Immateriellen Kulturerbe mit dem »konservatorische[n] Charakter der Welterbepflege« (Willer 2013: 187) vergleichbar. Das Weltkulturerbe habe eine ausschließlich affirmative Haltung gegenüber Kulturgütern, wenn diese zu einem universalen Wert deklariert würden, der mit der Menschheit geteilt werden müsse. Diese universalen Werte kritisiert Stefan Willer als Übereinkunft globaler Normalverteilung von Kulturwertigkeiten:

3 Frankreich, Tschechien, Korea und Japan setzen das Programm *Living Human Treasures* auf nationaler Ebene ebenfalls weiterhin um (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2017: 3).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »Dabei wird vorausgesetzt, dass das Globale – also eine extensionale, die Ausdehnung oder den Umfang betreffende Bestimmung – mit dem Universalen, also einer intensionalen, inhaltlichen Bestimmung, gänzlich zur Deckung kommen kann.« (Willer 2013: 195)

Hier zeigt sich das grundsätzliche Problem, wer oder welche Interessengemeinschaft universale Werte festlegen könnte. Laut Willer ist das Welterbe-Programm mit seinen universalen Werten auf die »Tilgung all der Ambivalenzen ausgerichtet, die der [Erbebegriff] mit sich führt.« (a.a.O. 160) Die UNESCO lege mit den Listen des Weltkulturerbes Eigentumsrechte der Artefakte fest und setzt diese durch die exemplarische Prädikatisierung in Wert. »Auf diese Weise entsteht ein Gefälle, ein Wertkontrast zwischen dem Herausgenommenen und seiner Umgebung, die, wenn man so will, auf Normalhöhe bleibt.« (a.a.O. 161) Wie auch schon die durch die Welterbe-Konvention entstandene ›Monumentalisierung‹ von kulturellem Erbe, stellt das Immaterielle Kulturerbe durch die Praktiken des Bewahrens eine wiederholte Täuschung über die Inwertsetzung kulturellen Erbes dar. »Die Flüchtigkeit und Variabilität des Immateriellen haben deshalb gegenüber dem Imperativ der unverfälschten Erhaltung zurückzustehen.« (a.a.O. 184) Insbesondere die Online-Präsenz des Programms und die Darstellung intergenerationeller Prozesse der Wissensvermittlung simplifizierten und entproblematisierten die Komplexität von Kultur. Für Willer stellen die geschönten und versöhnlichen Online-Bilder intergenerationellen Austauschs eine Täuschung dar. Dabei stelle die Konvention des Immateriellen Kulturerbes, wie auch schon das Vorgängerprogramm Meisterwerke, den Anspruch auf Unveränderlichkeit (Willer 2013: 185). Das Immaterielle folge so irritierenderweise den gleichen Regeln der Bewahrung von Materialität und den gleichen Maßstäben, die schon in der Weltkulturerbe-Konvention festgehalten wurden.

Der französische Sozialanthropologe Victor Stoczkowski vertritt auch die Ansicht, dass eine weitere Konvention nicht notwendig gewesen wäre, sondern vielmehr die Weltkulturerbe-Konvention hinsichtlich ihrer partikular europäischen Setzungen von Werten und Erbe zu hinterfragen gewesen wäre.[4]

> »Because this value had been conferred in conformity with Western aesthetic and scientific norms, the previous UNESCO list of the world's heritage was deemed to show unacceptable Eurocentric bias.« (Stoczkowski 2009: 9)

Kritik an diesen Annahmen einer ausschließlich europäisch geprägten Einflussnahme auf die Wertedebbatten äußerte die französische Historikerin Isabelle Anatole-Gabriel. Durch die systematische Dokumentanalyse der Protokolle der UNESCO-Generalversammlung ließen sich diese Behauptungen der Konformität widerlegen (Anatole-Gabriel 2016: 19). Daraus gehe vielmehr hervor, dass die Konventionen das Ergebnis monatelanger Konsultationen über Begriffe und Wertedebatten sind, aus denen sich schließlich institutionelle Positionen entwickelt hätten. Gleichwohl wird der UNESCO immer wieder eine eigene Agenda nachgesagt, die solche multilateralen

4 Dies argumentiert Stoczkowski nur, da er annimmt, es handele sich bei der Konvention des Immateriellen Kulturerbes um eine Folgekonvention des Weltkulturerbes und nicht um eine eigenständige Konvention mit ihren eigenen historischen und soziokulturellen Bedingungen.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Konsultationen vernachlässige. In diese Richtung zielt auch der Anthropologe Jaspar Chalcraft, der die Voraussetzungen der Funktionalität und Verständlichkeit des Weltkulturerbes als eurozentristisch beschreibt (Chalcraft 2008: 87). Dadurch seien afrikanische oder asiatische Nationen ins Hintertreffen geraten.

Die Weltvorstellung und der Bedeutungsverlust von Traditionen waren demzufolge an die Erfahrung einer westlichen Moderne geknüpft, die nun anhand der Rettung dieses Erbes die Welt aufteilte in *the west and the rest,* letzterer bezeichnet als ›die Südhalbkugel‹, ›Dritte Welt‹ oder auch ›Entwicklungsländer‹. Während sich der Westen einigte, dass in den Industrienationen Traditionen nur noch als unauthentischer ›Folklorismus‹ (Benjamin) oder ›*inventions of tradition*‹ (Hobsbawn) vorhanden seien, wollte man in Afrika vormoderne Traditionen schützen. Die Romantisierungen von Bräuchen und Riten, die in Europa längst folklorisiert seien, wurden mit der Konvention des Immateriellen Kulturerbes auf Afrika projiziert. Diese ›authentischen‹ vormodernen Traditionen waren durch die Modernisierung, Digitalisierung, Globalisierung und moderne Zivilisation nun selbst in Gefahr (Alivizatou 2007: 39). Dies erinnert an den Verlustdiskurs, der Ethnologen und Anthropologen des frühen 20. Jahrhunderts leitete, indem sie Kulturpraktiken schützten, retten, bewahren und sammelen wollten (ebd.).

Den Entstehungsprozess der Konvention des Immateriellen Kulturerbes begleitete der Ethnologe Peter Strasser. Im Gegensatz zur Empfehlung zur Folklore von 1989 sollte der Fokus nicht mehr auf der Förderung von Institutionen liegen, sondern auf der Förderung der Ausübenden (Strasser 2014: 92). Im Jahr 2003 wurde mit 400 Teilnehmern aus über hundert Staaten zwei Wochen lang ein dreisprachiger Textentwurf diskutiert.[5] Aus Mangel an Geld und Zeit sei auf eine einheitliche Definition der Begriffe »Folklore, Volkskunde, nationale Identität, Populärkultur, Volk und Tradition« (a.a.O. 94) verzichtet worden.[6]

---

5 Deutschland und andere westliche Staaten konnten der Empfehlung zur Folklore nichts abgewinnen, da diese Nationen »keine [entsprechende] kulturpolitische Praxis […] entwickelt hatte[n].« (Strasser 2014: 93) Erst 2013 ratifizierte Deutschland die Konvention des Immateriellen Kulturerbes (Deutsche UNESCO-Kommission e.V. 2016).

6 Bei dem Versuch der Unterscheidung der verschiedenen semantischen Setzungen kam Strasser zu dem Schluss, zwischen Nord- und Südhalbkugel zu unterscheiden. Die semantischen Setzungen an geopolitische Gefüge wie Nord- und Südhalbkugel zu binden, ist ein kulturkonstruierendes und gleichzeitig abstrahiertes System, welchem nur auf das Deutlichste widersprochen werden kann. Weder herrscht Einigkeit über das Verständnis von Recht, Individuum, Eigentum und Schutzobjekt innerhalb der Nordhalbkugel, noch gibt es überhaupt eine eindeutig zuzuordnende Nord- oder Südhalbkugel. Die Rede von den beiden globalen Hälften ersetzt mittlerweile den Ausdruck ›Dritte Welt‹. Die populäre Bezeichnung der ›*tiers monde*‹ nahm ihren Anfang in einem Artikel des Franzosen A. Sauvy von 1951. »Pour quelques cents la vie d'un homme est prolongée de plusieurs années. De ce fait, ces pays ont notre mortalité de 1914 et notre natalité du XVIIIè siècle. (»Für wenige Cents kann das Leben eines Menschen um mehrere Jahre verlängert werden. Dadurch haben diese Länder unsere Sterberate von 1914 und unsere Geburtenrate des 18. Jahrhunderts. [Ü. d. A.]«) (Sauvy 14.08.1952) Dieses wirkmächtige semantische Produkt hat lange vorgehalten. Der Begriff teilt die Welt aus eurozentrischer Sicht in eine privilegierte Nord- und eine unterprivilegierte Südhalbkugel. Diese ist vor allem an Unterentwicklung, demografischer Explosion und von Szenarien der Katastrophe gekennzeichnet. Aber die Kategorien der Klassifikation von Südhalbkugel- oder Entwicklungsländern mit den Merkmalen hoher Sterblichkeitsrate, hoher Armut und hohem Kinderreichtum haben sich seit 1950 gewandelt und gleichen sich zunehmend den OECD-Ländern an.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Insbesondere die Weltkulturerbe-Konvention wurde für eine eurozentrische Perspektivierung kritisiert. In der Sukzession beider Konventionen würde laut den CHS der Eurozentrismus im Immateriellen Kulturerbe seine Fortführung finden. Wie bereits dargelegt, ist die Entwicklung der Idee des Immateriellen Kulturerbes jedoch so alt wie die UNESCO selbst und die Bestrebungen ihres Ausbaus liefen parallel zu dem der Weltkulturerbe-Konvention und wurden vor allem durch Japans Initiative als ein epistemologisches Pendant vorangetrieben, indem die Grundsätze westlicher Setzungen von Verzeitlichung und materieller Kontinuität hinterfragt wurden. Die gegenwärtige Kritik zeigt jedoch, dass die Konvention meistens als eine Nachfolgekonvention oder Erweiterung der 1972er Konvention angesehen und diskursiviert wird – sowohl von der UNESCO als auch von ihren Kritikern. In diesen Zusammenhängen werden auch immer wieder die Beziehungen von *the west and the rest* diskursiviert, die mittlerweile auf eine heftige Gegnerschaft treffen.

Das immaterielle Kulturerbe und der Kosmopolitanismus

Eine weitere Debatte ist die über den fortgeführten Kosmopolitanismus mit dem historischen Verständnis der europäischen Staaten als Metropole und der vormaligen Kolonien als ›Rest der Welt‹. Der Kosmopolitanismus im ideengeschichtlichen Sinne einer über den einzelnen Staat hinausreichenden demokratischen Politik wurde in der Folge der Französischen Revolution begründet und als ein europäisches Erbe deklariert. Das Konzept des Welterbes sei, so Anatole-Gabriel, auf die französische Erfindung des *patrimoine* zurückzuführen und somit Teil der europäischen Aufklärung und Teil der Eigenlogik des »système des Nations unies« (Anatole-Gabriel 2016: 19).

Das *patrimoine* entstand aus den kantianischen Vorstellungen des Kosmopolitanismus und durch die Umbrüche der Französischen Revolution seit 1789, als in der Säkularisation die Kirchen enteignet wurden und zugleich ein kollektives Bewusstsein für ein gemeinsames Erbe in Europa erwuchs (a.a.O. 20). Der Soziologe und Postkolonialist Julian Go stellt fest, dass die Französische Revolution im westlichen Geschichtsverständnis als die Geburtsstunde der Menschenrechte, des zivilen Staatswesens und der Moderne angesehen wird, als »source from which all things liberal and universal flowed.« (Go 2016: 124) Die Entwicklung der Menschenrechte sei aber ein globaler Prozess gewesen. Dieser wurde insbesondere von der Haitianischen Revolution gegen die Kolonisatoren ausgetragen. Hätten nicht zur selben Zeit die schwarzen Sklaven Haitis ihre Unabhängigkeit eingefordert, so wäre wohl kaum der schwarze Mensch als ein gleiches Wesen mit gleichen Menschenrechten betrachtet worden. »The revolutionaries previously had discarded the notion that *liberté* should apply to blacks or mulattoes. Robespierre […] did not even support the notion that blacks should have equal rights. [Herv. i. O.]« (a.a.O. 125) In dem Roman *The Black Jacobins* von 1963 von C. L. R. James, der ein Meilenstein der postkolonialen Literatur geworden ist, wird die Erklärung der Menschenrechte mit dem gleichzeitigen Sklavenaufstand in Saint-Domingue in einen Kontext gestellt (a.a.O. 124).

> »Erupting in August of 1791, when thousands of slaves overthrew their masters in the Northern Province, and then spreading to most of the colony by January of 1792, the slave insurgency altered the revolutionary field in fundamental respects, ultimately

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

leading to the profound transformations that existing scholars pin on the agency of the Parisian revolutionaries only.« (Go 2016: 128)

Ohne die Erwähnung dieser Verbindungen historischer Gegebenheiten unterschlage die Erzählung, dass die Formulierung der Menschenrechte auch die Errungenschaft des Widerstandes Kolonialisierter war, so Go. Dennoch wird meist, auch in der Wissenssoziologie, die Entwicklung der Menschenrechte und deren Korrelation zwischen Wissen und menschlicher Entwicklung ausschließlich aus der europäischen Moderne und durch die Abkehr des europäischen Bürgertums vom Klerus erklärt (Knoblauch 2010: 31).

In der westlichen Literatur bleiben die historischen Ereignisse auf die Metropolen Europas beschränkt. So auch in *La fabrication du patrimoine de l'humanité* der Historikerin Anatole-Gabriel, die die Mechanismen der UNESCO ausschließlich in ihren geopolitischen Rahmungen der Französischen Revolution in Europa untersucht (Anatole-Gabriel 2016: 20). Mit Bezug auf die Protokolle der Generalversammlung, des Vorstands sowie des UNESCO-Sekretariats analysiert Gabriel, wie ein ›Wir‹ in der Welt formuliert werde (a.a.O. 35).

Die Entwicklung des Selbstverständnisses der UNESCO erlaubt folglich auch Einblick in Deutungshoheiten und Zuschreibungen. Viktor Stoczkowski untergliedert die Geschichte der UNESCO seit ihrer Gründung in drei Phasen. In der ersten Phase nach dem Zweiten Weltkrieg und der systematischen Vernichtung der Juden in Europa suchte die UNESCO gegen rassistische Klassifizierungen vorzugehen und ›Rasse‹ durch den Begriff der ›ethnischen Gruppen‹ zu ersetzen. Mit der Bekämpfung des Analphabetismus ging zugleich auch eine paternalistische Betrachtung indigener Traditionen als ›rückständig‹ einher (Stoczkowski 2009: 8-9). Die zweite Phase ist von den Erfahrungen der Atombombe, ökologischer Katastrophen und Hungerkriegen gekennzeichnet, was die Konvention zum Schutz des Weltnatur- und -kulturerbes hervorbrachte (a.a.O. 9). In der dritten Phase seit Beginn des 21. Jahrhunderts wurden die »Universal Declaration on Cultural Diversity (UNESCO 2001), the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (UNESCO 2003), and the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (UNESCO 2005)« (ebd.) verabschiedet, welche sich auf die Emanzipation, Diversifizierung und Ausdifferenzierung von Gesellschaften fokussierten. Diese Phase steht in einem Gegensatz zu den ersten beiden Phasen der UNESCO, die sich auf eine globale Vereinheitlichung konzentrierten.[7] An den von Stoczkowski aufgezeigten Phasen der UNESCO wird sichtbar, dass das vormalige Zukunftsversprechen der Globalisierung in der jüngeren Geschichte negativ betrachtet wird. Die Proklamation einer Welt, die sich auf lokale und ethnische Gruppen rückbesinne, führe gleichzeitig zu einem neuen ›kulturellen Rassismus‹, bei dem die UNESCO unterstützend auf den Rückzug ins Lokale wirke (a.a.O. 10). Nun ersetze

7 »[Previous] conventions had tended to restrict it to natural and cultural ›sites‹ deemed to be of outstanding universal value from an aesthetic and scientific point of view. Because this value had been conferred in conformity with Western aesthetic and scientific norms, the previous UNESCO list of the world's heritage was deemed to show unacceptable Eurocentric bias. Indeed, the majority of ›cultural sites‹, mostly monumental architecture, were situated in the West, particularly in Europe.« (Stoczkowski 2009: 9)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

das Prinzip kultureller Diversität den Wunsch nach globaler Einheit mit gemeinsamen moralisch-rechtlichen Werten (Stoczkowski 2009:11).

Afrika bleibt dabei eine Projektionsfläche von Sehnsüchten, aber auch von Mythen der Passivität und Unterentwicklung. Wenn die UNESCO feststellt, dass nicht viel Weltkulturerbe in Afrika vorhanden sei, dann läge eine Überarbeitung ihrer Klassifizierungssysteme von Erbe nahe. Die UNESCO zog jedoch die Dichotomie von materiellem und immateriellem Erbe vor.

Die Vorraussetzungen, was als schützenswert erachtet wird, änderten sich hinsichtlich der Bedeutungszuschreibung von Immaterialität. ›Kultur‹, ›Identität‹ und ›Erbe‹ wurden nun als erweiterte Konzepte begriffen und es wurde angenommen, dass sich kollektive Erbeprozesse auch jenseits des materiell-architektonischen Erbes artikulieren würden. Was, wenn Erbe in Afrika nicht aufgeschrieben, sondern mündlich tradiert würde? Die UNESCO scheint sich dabei das Credo des malischen Ethnologen Amadou Hampâté Bâ von 1960 als politisches Manifest angeeignet zu haben: »En Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle.« (»Wenn in Afrika ein alter Mensch stirbt, ist es eine Bibliothek, die brennt. [Ü. d. A.]«). Dabei wird ignoriert, dass es hoch technologisierte Städte in Afrika gibt, Bibliotheken, Internet etc., also hybride Formen der Medialiltät, welche in unterschiedlichen Kontexten unterschiedliche Gewichtung erhalten. Das Bild einer autochthonen Gesellschaft abseits der ›Entwicklung‹ kann als überholt gelten.[8]

Ein weiteres Problem in der Umsetzung der Konvention des Immateriellen Kulturerbes ist die Quantität der Einreichungen. Von Beginn an hatten die arabischen Staaten, Afrika und Lateinamerika die wenigsten Einschreibungen in die repräsentativen Listen. Die Einreichungen aus Afrika haben zwar zwischen 2009 und 2016 eine hundertprozentige Zunahme erfahren, was jedoch nur vier Einreichungen entspricht. Auch Asien wurde mittlerweile wieder von Europa eingeholt, das nun neben der Weltkulturerbe- auch die Liste des Immateriellen Kulturerbes anführt. Handelt es sich also um ein strukturelles Problem? Wieso sind die Kontinente, für die die Konvention geschaffen wurde, auch hier quantitativ unterlegen? Insbesondere im ›Internationalen Jahrzehnt für Menschen afrikanischer Abstammung (2015-2024)‹ scheint das Ergebnis dieser Bemühungen im Vergleich ernüchternd (UNESCO 2016).

Mythen des globalen Erbes

Wie die historische Entwicklung der Konventionen zeigt, orientieren sich diese an den rechtlichen Maßstäben zugunsten von Minderheiten in Nationalstaaten und weg von einem europäischen *patrimoine*. Die Kritik an den symbolischen Ordnungen und der Praxis der Unterschutzstellung von Erbe im Sinne der UNESCO hat sich von den Debatten der strukturalistischen Schule hin zu einer Kritik am *nation building* gewandelt.

8 Globale Ungerechtigkeit und Exploitation durch diese semiotischen Setzungen wurden bereits 1989 durch Wilmsen aufgedeckt, der die Buschmann-Theorie als einen anthropologischen Kult entlarvte (Gupta et al. 1992): 15-16). Egal wie weit die Wissenschaft an einem *reflexive turn* gediehen ist, die alten Vorstellungen und Stereotypisierungen scheinen noch immer diskursiviert zu werden, die vor allem durch die Trennung von Modernität und Traditionalität entstanden ist (Macamo 2010: 17).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gegenwärtig wird der Wunsch nach Multiperspektivität, Parität und dem Aushalten von Gegensätzen und geteilter Vergangenheit(en) betont. Dieser steht dem *nation building*, welches auf Vereinheitlichung und Standardisierung hinausläuft, entgegen. Wie bereits beschrieben, ist der Nationalstaat stets darum bemüht, das offizielle mit dem nationalen Gedächtnis in Einklang zu bringen. Die *Critical Heritage Studies* greifen diese Spannungsverhältnisse, die aus den Prozessen der Re-Ethnisierung sowie dem Rückzug ins Lokale der Brauchträger und der Betonung des Nationalstaats durch die UNESCO entstehen, immer wieder auf.

Die historischen Entwicklungen des Menschheitsbegriffs und der Menschenrechte wurden mit den Einschätzungen der postkolonialen Theorie verglichen. Dabei zeigen sich durchaus verschiedene Vorstellungen von historisierenden Kollektivierungsdiskursen, einem ›Wir‹ in der Welt, sowie divergierende Erzählungen über die Rahmungen und Zeitlichkeitsvorstellungen in Bezug auf die Kulturerbe-Konventionen.

Gleichzeitig scheinen die Einschätzungen über den Eurozentrismus nicht immer haltbar, da auch in Westafrika rechtliche Rahmungen auf supranationaler Ebene und auf nationaler Ebene vorgenommen werden, die das eigene kulturelle Erbe schützen. Aus einer praktischen Perspektive ist festzustellen, dass sich Senegal und Gambia nach den aktuellen Schutzprogrammen und Empfehlungen der UNESCO richteten. Afrika ist jüngst in den Fokus der Bemühungen der japanischen Regierung gerückt, die verschiedene Programme finanziell fördern.

Aus einer europäisch geprägten Sicht hat sich das System der Vereinten Nationen herausgebildet. Die politisch hegemoniale Setzung findet sich auch im erweiterten Erbe-Begriff der *patrimonialisation*. Dieser ermöglicht die Multiperspektivität auf die Prozesshaftigkeit ökonomischer, soziokultureller und historio-politischer Artefakte. Der lange unreflektierte Kunstbegriff der UNESCO mit dem Ideal der ›Hochkultur‹ hat sich hin zu einem multiperspektivischen, aber immer auch politisierten Feld der Debatten geöffnet.

Die Spannungsverhältnisse beim Immateriellen Kulturerbe verlaufen, so die Hypothese, daher vor allem zwischen der supranationalen Konvention, den staatlichen Regulierungen und den lokalen Inwertsetzungsprozessen. Häufig belegen empirische Studien eine hegemoniale staatliche Politik und die Entmündigung lokaler Akteure (Hafstein 2007: 81). In Anbetracht des Einflusses der strukturalistischen und ideologiekritischen Schulen und auch der Weiterentwicklung der Konventionen der UNESCO kann dieser Befund jedoch nicht universal vorausgesetzt werden. Die Forschung über das Kulturerbe kann laut den Forderungen der postkolonialen Theorie nur eine Forschung des Partikularen, jedoch nicht des Universellen sein.

Die ideengeschichtlichen Setzungen der Menschenrechte sowie Konnotationen der ›Dritten Welt‹ und der Metropole werden aus der Perspektivierung des postkolonialen Diskurses nicht länger hingenommen. Dabei vermengen sich in den Diskussionen unterschiedliche Menschheitsbegriffe und Wahrnehmungen von Globalität und Welt, die es zu unterscheiden gilt.

Ausgehend von den identifizierten Problemstellungen in Bezug auf ein explizit afrikanisches Erbe, möchte ich nun zur Gegenstandsbeschreibung des Kankurang und den Herausforderungen seiner Unterschutzstellung als ein kollektives Erbe kommen.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.1.2 Die Herausforderung der Visualisierung

Als Teil der Eigenlogik der Konvention des Immateriellen Kulturerbes soll das zu schützende Kulturgut visuell dokumentiert und die Artefakte zur Archivierung und globalen Promotion genutzt werden (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2016). Dass das Immaterielle damit in eine neue Ordnung der Materialität überführt wird, wurde schon häufig problematisiert (de Jong 2013: 101). Der Kulturwissenschaftler Martin Scharfe zweifelt gar die Kategorie der Immaterialität von Kultur grundsätzlich an. Kultur manifestiere sich immer auch materiell, was Objekte, aber auch Erzählungen umfasst (Schneider et al. 2014: 21). Die Visualisierung von Immateriellem Kulturerbe ist unter folgenden Gesichtspunkten zu problematisieren: Inwiefern ist das Immaterielle Kulturerbe immateriell? Wie kann ein Determinismus bezüglich soziokultureller Phänome durch Technizität von Bildern überwunden werden? Bilder werden nicht nur digital produziert, sondern dadurch auch global reproduzierbar. Unter dem Schlagwort der Globalisierung ist in der sozialtheoretischen Forschung seit den 1990er-Jahren die gesellschaftliche Relevanz häufig an einem sozial-technischen Determinismus festgemacht worden (Belliger et al. 2006: 9). Globalisierung impliziere die Quasi-Technisierung und den Umgang der Gesellschaft mit manipulierbaren Wissensbeständen.

Diese beiden Schwierigkeiten, die Immaterialität eines Kulturerbes, das nicht visualisiert werden darf, und die Bilder als determinierende Kulturtechnik, werden in den folgenden Abschnitten erörtert. Dabei gehe ich zunächst auf die Paradoxie der digitalen Dokumentation des Ritus ein. Anschließend lege ich den verhandelten Authentizitätsverlust des Repräsentierten und den Vorwurf der ›Touristifizierung‹ dar, ehe ich zum Schluss auf den Negativen Nationalismus eingehe.

Paradoxie der digitalen Dokumentation

Schon im Antragstext zur Einschreibung des Kankurang in die Meisterwerke-Liste wurde eine Bedrohung durch digitale Technologien festgestellt. Dass die UNESCO als Teil der Promotion von den Beitragsstaaten eine digitale Dokumentation und Sichtbarmachung fordert, wird dabei von den Antragsstellern nicht mitgedacht.

> »Le caractère typiquement oral du Kankurang est source de fragilité et de vulnérabilité face aux menaces que constituent les NTIC [nouvelles technologies de l'information et de la communication] qui sont capables de mettre en ligne des scènes qui n'étaient jusqu'ici accessibles qu'aux seuls initiés.« (»Der typisch mündliche Charakter des Kankurang ist eine Quelle von Zerbrechlichkeit und Verletzbarkeit im Angesicht der Bedrohungen, die die neuen Informations- und Kommunikationstechniken (NTIC) darstellen, die es ermöglichen, Szenen online zu stellen, die vorher ausschließlich den Initiierten zugänglich waren. [Ü. d. A.]«) (UNESCO 2003c: 18)

In der Grundannahme, dass Produktionsverhältnisse und die sich medial verändernde Umwelt sozial determinierend wirken, verstehen die Antragssteller die technischen Entwicklungen in einem deterministischen Sinn. Mit den technischen Entwicklungen wie Smartphones und der Computerisierung des Alltags würden auch soziale Beziehun-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gen refiguriert – und das wirke sich letztlich negativ auf den mündlichen Charakter der Tradition aus.

Ein weiteres Problem der Dokumentation von Masken und gelebten Traditionen ist das visuelle Festhalten – die filmische und fotografische Dokumentation. Fotografien sind zwangsläufig Ausschnitte von Realitäten, die von den Umständen der Aufnahme abhängen. Masken als ›mixed media‹ sind dem Kunsthistoriker Jan Vansina zufolge selbst Medien, die gewisse Qualitäten in sich bergen. »Thus, sometimes the very qualities of the medium were lost when it served as a support or carrier, rather than as a final form of the object in space by itself« (Vansina 1999: 68). Masken können ihre Funktion als Indikator soziokultureller Bedeutungen ablegen, sobald diese aus ihrem raumzeitlichen sowie sozialen Kontexten genommen werden. Daher ziehen besonders Visualisierungen von Masken, die als Teil der rituellen Kohärenzsicherung nicht abgebildet werden dürfen, die Absicht des Promotionsprogramms des Immateriellen Kulturerbes in Zweifel.

Der Kankurang drückt sich durch ein Blickverbot für Frauen aus, welches durch die brauchausübenden Männer festgelegt wird. Nicht-Initiierten wie Tourist:innen und Frauen im Allgemeinen ist auch der fotografische Blick auf die Handlungen des Initiationsritus verwehrt. Zuwiderhandeln wird auch durch das Wegnehmen der Kamera sanktioniert (de Jong 2013: 106). Viele mündlich tradierten Erzählungen dienen der Abschreckung, wenn etwa von Frauen berichtet wird, die dem Blickverbot nicht Folge leisteten und ein tragisches Ende fanden. So wird auch das Fotografieren und Filmen von den Brauchträgern abgelehnt. Auch hier gilt, dass nur Initiierte den Kankurang fotografieren dürfen. Einige Ältestenräte lehnen allerdings auch diese Handlung auf das Entschiedenste ab. Die Kankurang-Maske kann darüber hinaus nicht gesammelt und als Artefakt in Museen ausgestellt werden. Der Kankurang ist in vielerlei Hinsicht ephemerer als andere Masken, unter anderem, da er aus Rinden des *Faara*-Baumes oder aus Blättern gefertigt wird. Die Beitragsstaaten erwähnen im Antragstext zwar das Blickregime, eine Problematisierung des eigenen Handelns mit den fotografischen und filmischen Dokumentationen, die die Unterschutzstellung verlangt, nehmen sie jedoch nicht vor.

UNESCO = Authentizitätsverlust?

Der Kankurang wird in verschiedene visuelle Mnemotechniken von den Beitragsstaaten überführt. Ein Medienwechsel von mündlichen Erzählungen des Kankurang hin zu anderen medialen Adaptionen lässt sich bereits seit dem 19. Jahrhundert nachvollziehen. Karikaturen finden sich beispielsweise in den senegambischen Medienberichten ab Mitte des 20. Jahrhunderts, die humoristisch über den Kankurang informieren (de Jong 2013: 105). Internetseiten kommentieren und adaptieren Bilder des Kankurang. Online-Zeitungen, Youtube, Flickr und Instagram stellen neue ästhetische Betrachtungsrahmen dar. Der Kankurang wurde und wird auch außerhalb nationaler Register visualisiert, was von den Brauchträgern unterschiedlich bewertet wird. Die Unterschutzstellung des Kankurang als grundsätzliches Problem wird in Senegal und Gambia jedoch nicht diskursiviert, wie die Analysen meiner Interviews zeigen.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dem gegenüber steht der Wunsch, festgehalten in den *operational guidelines* der UNESCO, nach visueller Dokumentation und Bewahren von Kulturgut. Die UNESCO konstruiert dabei indigene Akteure als »[autochthone] Gesellschaften« (UNESCO 2003b: 1), deren Kulturerbe zu schützen sei. Dies lasse sogar Parallelen zu den Logiken früherer anthropologischer Ethnografien erkennen (de Jong 2007: 193). Denn das Sammeln, Retten und Bewahren steht vermeitlich vor den Interessen der lokalen Bevölkerung und vor der gelebten Tradition, die nun unveränderlich konserviert werden müsse.

Laut dem Anthropologen Ferdinand de Jong hat der Kankurang im Senegal eine positive Umdeutung als ein öffentliches, national-ethnisches Erbe *(patrimoine culturel)* erfahren. In Folge des Prozesses der Umdeutung als Immaterielles Kulturerbe sieht de Jong jedoch dessen jüngsten Authentizitätsverlust. De Jong führt den Aura-Begriff nach Walter Benjamin an, wonach die Visualisierung als eine »recontextualisation of sacred ritual as intangible heritage« (de Jong et al. 2016: 181) gleichbedeutend mit dessen Authentizitätsverlust sei. Dieser Ansicht muss widersprochen werden, da Visualisierungen des Kankurang schon vor der Unterschutzstellung der UNESCO kursierten. Bereits seit den 1980er-Jahren wird im Senegal auch öffentlich über die Authentizität des Kankurang diskutiert.

Die globale Fluktuation von digitalisierten Bildmedien und deren Verbreitung stellen für alle Beteiligten ein unabsehbares Konfliktpotenzial dar.

> »The conservation of cultural practices inevitably requires their objectification according to some globally recognized bureaucratic format. Restoration brings about a transformation of the original object […].« (de Jong 2007: 161)

Dabei werden die UNESCO-Dokumentation und individuell ins Internet hochgeladene Bildinhalte in den Debatten gleichgesetzt. Die Bedingungen der Internetseiten, das technische und bildästhetische Wissen und Tradieren sowie Fragen nach legitimer Autorschaft und Publikum werden in den Debatten marginalisiert. Das Internet und digitale Bildmedien werden als eine von der rituellen Kohärenz entzweite Realität dargestellt und gleichzeitig als eine unkontrollierbare Einflussnahme auf den Initiationsritus diskursiviert.

Dass die bildliche Repräsentation von einem Kankurang epistemologisch gar nicht als Repräsentation des Originals gesehen wird, zeigt die Geschichte der senegalesischen Künstler, die den Kankurang malen (de Jong 2007: 170). Unterschiedliche Repräsentationen des Kankurang entzaubern demnach nicht den Ritus per se. Wie auch schon der These Walter Benjamins von der »Zertrümmerung der Aura« (Benjamin 2017 [1936]: 20) durch die beliebige Reproduktion des Bildes in der Postmoderne widersprochen wurde, so stellt sich die Frage bei der künstlerischen Repräsentation des Kankurang, ob nicht die »[Magie des Originals] in der Gleichzeitigkeit von Bekanntheit und Unnahbarkeit wächst?« (Rehberg 2015: 31) Der Kankurang würde demzufolge umso magischer, je häufiger er reproduziert wird. Online gestellte digitale Bilder und künstlerische Repräsentationen könnten den Ritus auratisch aufladen.

Die Akteure gehen mit den Konflikten um die fotografische Objektivation im Museum/Dokumentationszentrum ganz eigenwillig, aber im Sinne der Geheimniswahrung um. Die Objektivationen des Kankurang werden zwar ausgestellt, aber nicht desakralisiert. Der Umgang der Institutionen plausibilisiert die Annahme eines eigenlogischen

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Umgangs mit den ›Masken‹ und ihren Fotografien. Eine weitere Vorannahme über Authentizität in musealen Displays kommt von den *Critical Heritage Studies*. Sie erklären: »Display is central to the production of heritage because it gives the endangered or outmoded a second life as an exhibition of itself.« (Frey et al. 2002: 59) Im Fall des Kankurang kann von einem Nebeneinander des Displays und des noch praktizierten Brauchs gesprochen werden. Also entsteht kein ›zweites Leben‹, wohl aber eine Sinnkonstruktion zweiter Ordnung.

Ein anderer Diskurs des Authentizitätsverlustes bezieht sich auf die kommerzielle Nutzung von Kulturgütern. Ferdinand de Jong nimmt den Standpunkt ein, dass der behauptete Authentizitätsverlust nicht stattfände, da die Kommodifizierung als Bestandteil von Riten miterfasst werden müsse.

> »In Casamance, ›tradition‹ is referred to by various terms today: *coutume* (introduced by the colonial administration), other French terms such as *tradition*, *folklore* or *culture*, or *thiossane* (›roots‹, a Wolof term used by the Senegalese government in promoting the preservation of local culture). Nowadays [tradition] is defined broadly and encompasses the performances for tourists and officials. [Herv. i. O.]« (de Jong 2007: 170)

Ökonomien der Sichtbarkeit beschreiben den kommerziell nutzbar gemachten Kankurang, sei es als künstlerische Repräsentation, als Kunsthandwerk oder als Festivalisierung. Zwischen diesen Formen der Präsentation ist zu unterscheiden, um den verschiedenen Kontextualisierungen dieser Ökonomien zu folgen. So schreibt de Jong zur Maske des Kumpo der Diola in der Casamance, »this […] proposes a different narrative, one in which the cultural practices accommodate to the global market economy.« (a.a.O. 155) Der Kumpo sei bereits als Bestandteil einer globalen Marktökonomie angesehen, der Kankurang entziehe sich jedoch im Senegal dieser ökonomischen Einordnung.

Es zeigt sich die Begrenztheit vieler *Heritage*-Konzepte und Vorannahmen beim Nachdenken über Visualisierungen – wie auch die Bedeutung und der Bedeutungsverlust von Repräsentationen. Diese Deutungen der *Critical Heritage Studies* ergeben aus der Perspektive einer europäisch-westlichen Ideengeschichte Sinn, doch sie sind nicht ohne Weiteres auf andere kulturelle Kontexte übertragbar. Im Kapitel 2.3.3. (Original, Reproduktion und Aura) gehe ich daher der Frage nach Konstruktionen von Fetischisierung von Bildern in einem westafrikanischen Kontext nach.

Der Prozess der Einschreibung in die repräsentative Liste des Immateriellen Kulturerbes fordert die Materialfixierung und damit einhergehende Visualisierungen von Kultur durch die Beitragsstaaten. Aus westlicher Sicht wird oft die Repräsentation für das Original gehalten und das Museumsdisplay zum *real thing* erhoben. Allerdings birgt dies eine Reihe von Missverständnissen, nicht nur über die Repräsentation, sondern auch über die Epistemologie von Immaterialität. Wer erklärt, was als immateriell[9] gilt, und was bedeutet das dann in einem westafrikanischen soziokulturellen Kontext? Was

9 Immaterialität im Deutschen oder *immatérialité* im Französischen sind der Bedeutung der Abwesenheit von Materialität nahe. Das *intangible* aus dem Englischen kann eher mit ›nicht greifbar‹ übersetzt werden und lässt Raum dafür, dass etwas zwar nicht abwesend ist, aber körperlich-taktil nicht erfahrbar.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

als immateriell bezeichnet wird, so eine zentrale These dieser Arbeit, ist nur in Abhängigkeit der lokalen Episteme von Raum und Zeit zu untersuchen. Wahrnehmungen von Materialität oder auch Prinzipien von Sichtbarkeit sind nicht transkulturell bedingungslos übertragbar.

Negativer Nationalismus

Ich möchte die von den *Critical Heritage Studies* vorgebrachten Argumente über den Authentizitätsverlust und die Touristifizierung durch die UNESCO kritisieren. In der gut gemeinten Absicht, aus einer postkolonialen Perspektive für unterdrückte Minderheiten zu sprechen, entsteht wiederum eine Hierarchisierung: hier die mächtige *agency* UNESCO, dort die passiven lokalen Akteure, die sich der Politik unterwerfen müssen. Ich möchte diese Sicht auf die Dinge als Negativer Nationalismus bezeichnen. Von den *Critical Heritage Studies* wird eine grundlegend pessimistische Haltung gegenüber der Politik des Nationalstaats und der UNESCO eingenommen. Diese Negativfolie überlagert die lokalen Debatten um das Erbe. Die Überprüfung muss am empirischen Einzelfall stattfinden und fragen, inwieweit die UNESCO tatsächlich für Unterdrückung der Akteure, Ausbeutung durch den Nationalstaat und Folklorisierung und Standardisierung von Bräuchen verantwortlich gemacht werden kann.

Wie an den Authentizitätsdiskursen und der Frage kulturspezifischer Einordnungen von Sichtbarkeit und Immaterialität gezeigt werden konnte, sollte eine soziokulturelle Spezifik der Episteme von Raum und Zeit voraussetzungsvoll für eine Einordnung des analysierten Kulturerbes sein. Dieser aus westlicher Sicht – besonders von den *Critical Heritage Studies* – selten eingenommene Standpunkt zeigt, dass ein universelles Bild von Modernität, Sichtbarkeit und Materialität nicht vorausgesetzt werden kann. Es wird hingegen anhand dieser Punkte ein Afrika imaginiert, das wiederum der Vorstellung des Autochthonen entspricht. Durch den Negativen Nationalismus wird der ehemals kolonialisierte Staat als passiv begriffen. Anstelle einer postkolonialen Perspektivierung verschleiert der Negative Nationalismus die globalen Zusammenhänge und erklärt erneut, wer die Opfer der Gegenwart sind – die ›autochthonen‹ Gesellschaften. So entwickeln auch die *Critical Heritage Studies* keine neue Sicht auf die Dinge, sondern reproduzieren den Kollektivitätsbezug, den sie abzuschaffen suchen.

Angesichts dieser problematischen Sichtweise der CHS kann in dieser Arbeit eine alternative, aus dem empirischen Material gewonnene Perspektive angeboten werden, die die Akteure in Senegal und Gambia nicht als passiv begreift.

3.1.3 Strategien der Musealisierung in Westafrika

Im Folgenden werden die Strategien der Musealisierung des Kankurang beleuchtet und Rückbindungen an breiter gefasste Musealisierungsstrategien in Westafrika im Allgemeinen und an die Erinnerungslandschaften in Senegal und Gambia im Speziellen vorgenommen. Im Falle des Kankurang wurde von den beiden Nationalstaaten schon im Antrag zur Aufnahme in die Meisterwerke-Liste von 2004 für eine Visualisierung des Ritus durch lokale *community-based museums* optiert. Daher werden im Folgenden die Debatten um den Stellenwert von Museen und der Museumsarbeit durch die UNESCO-ICCROM und deren kulturelle Signifikanz beleuchtet.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Was Museen sind, was ihre politische und soziokulturelle Rolle in einer Gesellschaft ist, kann nicht einheitlich und eindeutig beantwortet werden (Baur 2013: 15). Folgerichtig können Strategien der Musealisierung nicht von einem kulturellen Kontext auf einen anderen übertragen werden. So sehen etwa Konzepte der Musealisierung im asiatischen Raum die Möglichkeit der Löschung von Erbe, nebst seiner Unbeständigkeit und Erneuerung vor, um besser mit den kulturellen Bedürfnissen von Erbe umzugehen, wie Rustom Bharucha schreibt. Sie kritisiert die westliche Auffassung von Musealisierung, deren Fokus auf Erhalt anstelle von Löschung, Erneuerung und lebendigen kulturellen Ausdrucksformen liegt (Alivizatou 2011: 45). Zu den Überlegungen über kulturelle Kontexte von Museumsstrategien zählt neben der kritischen Betrachtung von Praktiken der Museumsarbeit auch das Hinterfragen der Institution Museum selbst. So hat Erbe-Arbeit in Afrika nicht zwangsweise das Museum zum Ziel (Peterson 2015: 1). Eine kritische Museologie in Afrika findet vor allem in Bezug auf die ethnografischen Museen statt, »while new approaches such as the living museum, the community museum, and the peace museum have elicited new questions about museums and citizenship, beyond the administration of people and objects.« (Rassool 2018: xxi) Die Aushandlungen über Museen in Westafrika müssen in ihrer Historizität und kulturellen Spezifizität betrachtet werden. Die Frage ist daher auch, obwohl Plinthen, Beton und Fotografien schon für die Konstitution eines musealen Displays ausreichen, oder inwiefern Erbe überhaupt in den Museen Westafrikas verhandelt wird (Peterson 2015: 29).

Erbe muss sprachlich und schriftlich angezeigt und kenntlich gemacht werden. Bilder stellen als Mnemotechnik in keiner Gesellschaft per se ein Erbe dar. Aus westlicher Sicht vermittelt die Einbettung von Visualisierungen in die entsprechenden Institutionen, die als Stätten des Funktionsgedächtnisses Erbe repräsentieren, wie Museen und Archive, Eindeutigkeit. Der Soziologe Karl-Siegbert Rehberg bezeichnet anhand der Praxis des Sammelns das europäische Museum als ein machtvolles Instrument der herrschenden Klassen. Durch Demokratisierungsprozesse anvancierte das »moderne Museum zur Leitinstitution des Sammelns« (Rehberg 2015: 21) in Europa. Ein Museum kann als die Institution nationalen Erbes schlechthin und damit als Herrschaftsinstrument betrachtet werden, welchem jedoch in verschiedenen Gesellschaften unterschiedliche Bedeutungen zugesprochen werden.[10] Die kulturelle Praxis der institutionellen Repräsentation von etwas als Erbe ist auf Erbevermittlungskonstruktionen in westafrikanischen Ländern nicht übertragbar. Erstaunlich ist daher, dass als Teil der UNESCO-Dokumentation die Promotion durch Musealisierungsprozesse vorgeschlagen wird und den Strategien des internationalen Museumsbunds ICOM folgt. Musealisierungsstrategien in Westafrika stellen einen mnemotechnischen Sonderfall dar.

Viele der noch heute existierenden Museen in Westafrika wurden während der Kolonialzeit gegründet. Die französische Kolonialverwaltung richtete 1936 das Institut française de l'Afrique Noire (IFAN) als Verwaltung für alle archäologischen, anthropologischen und ethnologischen Artefakte der *Afrique occidentale française* (AOF) ab 1895 ein. Erst 1966 wurde das IFAN in Institut Fondamental d'Afrique Noir umbenannt. Bis in die Gegenwart reichen die Debatten um die Objekte aus dem IFAN, deren Geschichte

10 Zu der Entwicklung des Museums seit dem Kuriositätenkabinett des 17. Jahrhunderts hin zu fürstlichen und nationalstaatlichen Sammlungspraktiken in Europa siehe (Rehberg 2015: 26).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

meist mit den Erfahrungen des Kolonialismus beginnt. So wurden viele Objekte während des Kolonialismus aus der AOF in die Kronkolonie nach Dakar gebracht. Dieser bis heute vergegenwärtigte Verlust führte im Rahmen der Tagung ›Savoir ethnologique et collections africaine‹ im Quai Branly 2016 zu einem Wortbeitrag des Kunsthistorikers Romuald Tchibozo von der Université d'Abomey-Calavi aus Benin, adressiert an die Kollegen aus dem Senegal. Er forderte diese auf, doch zunächst die Objekte des IFAN an die Nachbarstaaten zurückzugeben, bevor Restitutionsforderungen an Europa gestellt würden. Anschließend fragten die senegalesischen Kunsthistoriker Ibrahima Thioub und Maguéyé Kassé: » Est-ce qu'on a besoin des musées?« – »Brauchen wird denn Museen? [Ü. d. A.]« (Thioub et al. 2016)

Museen waren und sind in Westafrika keine Orte für die breite Bevölkerung, vielmehr war lange Zeit sogar für lokale Intellektuellen der Zugang restriktiv. Diese Museen können also nicht mit dem Selbstverständnis der Institution Museum in Europa verglichen werden, sondern sind räumlich wie sozial isolierte Phänomene (Aradeon 2002: 134). Sie waren ein Symbol der Unterdrückung im kolonialisierten Afrika. »For colonial officers, museumisation was a useful way of placing contentious or dangerous objects out of the public domain.« (Peterson 2015: 5) Das Konzept Museum hat bis in die Gegenwart für die größten Teile der Bevölkerung keinerlei Bedeutung, da die Museen Objekte ihrer gelebten Kultur ausstellen und sich oft in den eher elitären, ehemals kolonialen Stadtvierteln befinden, die heute als administrative Zentren gelten (Arinze 2002: 99). Auch die Inhalte und Ausstellungspraktiken folgten dem kolonialen Interesse.

> »Associated with [the historic colonial interest] is the tendency of our museums to be more inclined to the mere collection and exhibition of antiquities consisting of ethnographic and archaeological materials that make up our cultural history. This trend has created a situation where African museums are associated with objects that are regarded as ›dead‹ and ›lifeless‹.« (Ebd.)

Gleichzeitig sind Museen Teil einer hart umworbenen Erinnerungskultur und im Senegal auch zunehmend von Interesse für die wachsende Mittelschicht. Besonders im Senegal wurden seit der Unabhängigkeit 1960 durch den ersten Staatspräsidenten Leopold Sédar Senghor Anstrengungen unternommen, ein eigenes Nationalmuseum, das Musée des Civilisations Noires (MCN) zu errichten, was schließlich 2018 geschah (Le Monde 2018).[11] Das Museum sollte einen Wendepunkt für die Museen in Westafrika insbesondere in den Restitutionsdebatten darstellen (ebd.). Dennoch sind Museen in Senegal und Gambia für die breite Bevölkerung eher unzugängliche, restriktive Orte aufgrund ihrer städtischen Lage und auch der Eintrittsgelder. Hier kann höchstens mit dem Besuch außerafrikanischer Touristen gerechnet werden. Das heißt nicht, dass das Konzept des Museums nicht im Wandel begriffen wäre, wie beispielsweise in Ghana,

11 Das Musée des Civilisations Noires (MCN) wurde maßgeblich durch chinesische Investments finanziert. Nicht nur von europäischen Museologen, sondern aus allen wirtschaftlichen Bereichen Europas werden die chinesischen Investitionen mit Argwohn betrachtet. Langzeitprojekte wie das Erbeprojekt MCN, aber auch neue Verwaltungsstrukturen wie das Regierungsviertel Damnadio und der Ausbau von Autobahnen stellen neue Allianzen für ökonomische Abhängigkeiten, aber auch *Heritage*-Produktion dar.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wo urbane Kulturen und Alltagserfahrungen Einfluss auf die Ausstellungsinhalte nehmen (Debrah 2002: 111). Und es heißt auch nicht, dass Museen die einzigen Geschichte visuell vermittelnden Institutionen sind. Diese Institutionen sind vielmehr ephemerer oder auch informeller Natur und stärker in die Alltagswelt der Stadtbevölkerung eingebunden (Peterson 2015: 29). Neben Denkmalen sind Street Art, Graffiti und Wandgemälde, aber auch Grabkunst und Alltagspraktiken Formen der Aneignung von Erbe, die in der Stadt zu materiellen, ikonischen und taktilen Erinnerungsorten verwoben werden (Debrah 2002: 111).

Afrika und visuelles Erbe

Die Anthropologie und Kunstgeschichte in Afrika geben einen weiteren Eindruck von der Musealisierung und von visuellem Erben in Westafrika. Wie beschrieben, kann das Museum zunächst als für die westafrikanische Bevölkerung bedeutungsloses, im Westen aber bedeutsames Phänomen der Geschichtsvermittlung und des Erbens betrachtet werden (Aradeon 2002: 134; Arinze 2002: 99; Peterson 2015: 4). Daher eignet sich im Folgenden eine Weitung des Begriffs Musealisierung, um anschließend nicht nur eine phänomenologische Annäherung an die Kankurang-Museen vorzunehmen, sondern auch den Stadtraum und die Tourismusindustrie – sprich die Erinnerungslandschaften – miteinzubeziehen. Die Verknüpfung all dieser Wissensformen ergibt ein besseres Verständnis von Museen und Erbeprozessen in Westafrika.

Auf welchen geografischen Rahmen bezieht sich der Name ›Afrika‹? Afrika, so der kongolesische Anthropologe Valentin-Yves Mudimbe, stellt eine Erfindung des Westens dar, über welche in Afrika selbst keine Einigkeit bestehe (Roberts 2008: 174). Der Kunsthistoriker Jan Vansina beschreibt, dass mit ›Kunst in Afrika‹ alles südlich der Sahara bezeichnet wird, der Kontinent als solcher aber zu keiner Zeit kunsthistorisch von Afrikanern als Gesamtes verstanden wurde. Daher spricht er nicht von einer afrikanischen Kunstgeschichte, sondern von einer Kunstgeschichte in Afrika. Durch den von Europäern geprägten Kunstbegriff, der alles Ephemere und Mobile wie Körperbemalungen und Frisuren als funktional für das kollektive Gedächtnis auszuschließt, kam es zu einer kunstgeschichtlichen Blindheit für die kulurellen Erzeugnisse Afrikas (Vansina 1999: 2-3). Auch wurde die afrikanische Kunst anderen räumlichen Sphären zugeteilt. Durch die europäische Kunstgeschichte zählen der Mittelmeerraum inklusive Nordafrika zu einer ganzheitlichen *Oikoumene* und die Künste in der Subsahara zu den ›regionalen Künsten‹ (Vansina 1999: 2-3). Eine einheitliche Kunstgeschichte oder ein einheitlicher Kunstbegriff in Afrika kann jedoch nur als ein historisches Konstrukt verstanden werden. Eine Einheitskonstruktion durch diese ›regionalen Künste‹ hat es in der Sahel-Zone nicht gegeben und hieraus ergeben sich wiederum Schwierigkeit bei der Benennung visueller Kohärenzbeschreibungen sowie Erbe- und Musealisierungsstrategien.

Die Schizophrenie im Umgang mit afrikanischem Erbe zeigt sich nicht nur in den Debatten über die ›Immaterialität des Erbes‹ und das Museum als den Sitz dieses Erbes, sondern auch an den Restitutionsdebatten. ›Stolz‹ ist ein immer wiederkehrendes Motiv in Erbedebatten, sowohl in Restitutionsdebatten als auch in Museumsstrategien in Afrika. So ließ sich Jaques Chirac in Bezug auf die durch illegalen Kunsthandel erlangten Nok-Skulpturen im Louvre dazu hinreißen, zu sagen, dass »those countries

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

that had lost valuable pieces would now be proud that their cultures were recognized as worthy of the Louvre.« (Yoshida 2008: 2) Auch bei den *Heritage*-Entrepreneur:innen der UNESCO klingen multiple Zukünfte Afrikas an, wenn es um den Stolz auf Kulturerbe geht (Aikawa-Faure 2008: 102). Die Objekte in den europäischen Museen werden zum Brennglas möglicher Zukunftsentwürfe, beispielweise der Völkerverständigung: »heritage itself, regardless of whether it is tangible or intangible, is not a mute artefact of the past, but a register of the present which opens vistas into the future.« (Yoshida 2008: 7) Im Spielfeld von Erbe und Stolz wird die Verquickung von Institutionen und Erinerungsorten betont, die sich aus der Hinwendung zum ›Immateriellen‹ in den Strategien und Programmen der UNESCO ableite (Mack 2008: 23). Es geht also nicht nur um den globalen Austausch und Kulturverständigung zwischen den ehemaligen Kolonialherren und den ehemals Kolonialisierten. Es geht um Nuancen der Moral in Ausstellungs- und Sammlungsbeständen. Es geht um Wissenstransfer, Finanzierungen und den Willen westlicher Museen, in Provenienzforschung und globale Zugänglichkeit von Sammlungsbeständen zu investieren. Dabei werden häufig die westlichen Diskurse der Provenienz mit den Narrativen der Entwicklungshilfe verknüpft (Bondaz 2016).

Raumvorstellungen über Afrika scheinen also auch in der Museumspraxis noch immer von imperialen Bildern geprägt zu sein. Rassistische und voreingenommene Ideen von Zeitlichkeit und Raum beherrschen auch die musealen Diskurse. Denn gleichzeitig mit dem erstarkenden nationalen Bewusstsein und Restitutionsforderungen aus Afrika zelebriert die UNESCO die Diversität der Kulturen, das Partielle und das Kleinteilige in Afrika und der Welt.[12] So beeinflusst die UNESCO die Wahrnehmungen über Mnemotechniken in Afrika im Besonderen durch die Konvention des Immateriellen Kulturerbes und der Schutzbedürftigkeit vermeintlich mündlicher, authochthoner Gesellschaften. Die Musealisierung in Afrika gewann parallel zum Programm der Meisterwerke ab den 1990er-Jahren rasant an Bedeutung. Die ehemalige Direktorin der Sektion Immaterielles Kulturerbe der UNESCO und Mitentwicklerin der Konvention, Noriko Aikawa-Faure, sieht die afrikanischen Museen in der Pflicht die, Dokumentation, Archivierung, Präsentation und Interpretation von immateriellen Kulturgütern vorzunehmen, welche auch neue Konzepte nach europäischem Vorbild adaptieren könnten (Aikawa-Faure 2008: 102). Neben dem Training von Museumspersonal sei die zentrale Aufgabe der afrikanischen Museen die Verbreitung des Wissens aus erhobenen Forschungen und die Herstellung eines neuen Bewusstseins (Aikawa-Faure 2008: 102).

Musealisierungsstrategien

Das Museum ist ein Ort der Kulturimagination und der Reproduktion von Bildern, der in einem europäisch-westlichen Kontext entstanden ist. Durch die Zielführung des Immateriellen Kulturerbes wird eine dynamische Zusammenarbeit mit Museen angestrebt. Seit der Unabhängigkeit der afrikanischen Staaten, aber insbesondere seit den 1990er-Jahren, hat eine Welle der Musealisierung und Archivierung eingesetzt.[13]

12 (UNESCO 2001, UNESCO 2003b, UNESCO 2009).

13 Durch unterschiedliche Zweige des ICOM oder ICCROM wurden Projekte gefördert, die sich mit geistigem Eigentum oder dem materiellen und immateriellen Erbe sowie dem Ausbau musealer Zusammenarbeit beschäftigen. Das Centre for Heritage Development in Africa (CHDA) mit Sitz

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

UNESCO, ICOM und ICCROM reflektieren ihre Eingriffe in diese in die Musealisierungen überführte Erbestrategien jedoch nicht und stellen nicht die Frage, ob eine weltweite Standardisierung von museumsbezogenem Wissen und Praktiken erstrebenswert ist. Mittlerweile wird in der ICCROM der Museumsbegriff selbst diskutiert, besonders in Zusammenhang mit Partizipation, Teilhabe und Diversität. Damit greift die ICCROM die Repräsentationskrise auf, die die Museologie, Anthropologie und angrenzende Fächer bereits ergriffen hat. Viele Überlegungen zur Institutionalisierung von Museen in Afrika gehen Hand in Hand mit den Entwicklungen des Immateriellen Kulturerbes. Denn mitgedacht werden muss ein Ort, an dem die Dokumentation verwaltet und Objekte und Repräsentation gestaltet werden können. 2005 organisiert der British Council mit dem British Museum eine Konferenz in Mombasa mit dem Titel ›African Museums and Cultural Institutions in the 21st century‹, die auf der Konferenz ›Which museums for Africa?‹ aufbaute (Yoshida 2008: ix). Dabei geht es nicht nur um die Frage, welche Exponate gezeigt werden sollen, sondern auch, welches Museumsformat sich an welche Öffentlichkeit richten könnte (Bouttiaux 2007). Obgleich all diese Programme viel Wert auf eine sehr umfassende institutionelle Rahmung und auf Austausch legen, ist es für Museen in Senegal und Gambia schwierig, ein positives Image in der öffentlichen Wahrnehmung zu erlangen.

3.1.4 Erinnerungslandschaft Gambias

Gambia ist mit 12.000 Quadratkilometern und 2,1 Millionen Einwohnern der kleinste Staat Afrikas (Central Intelligence Agency 2018). Das Land verfügte 2019 über eine Analphabetenrate von 50,8 % der Bevölkerung ab 15 Jahren (Central Intelligence Agency 2021a). Dabei hat seit 1993, als die Analphabetenrate bei 59,1 % lag, ein Rückgang um fast 10 % stattgefunden, wobei überdurchschnittlich mehr Frauen Analphabet:innen sind als Männer (Pfeiffer 2001: 43). In Senegal ist die Alphabetisierungsrate mit

in Mumbasa, Kenia, deckt die anglophonen Staaten ab (Yoshida 2008: xi). Die 1998 gegründete École du Patrimoine africain (EPA) deckt die franko- und lusophonen Staaten Afrikas ab und wurde durch ICCROM-PREMA unterstützt. Beide Schulen profitieren von japanischen Geldgebern auf dem Sektor des *heritage management*, zum Beispiel im Bereich der Qualifizierung von Museumspersonal durch die Japan International Cooperation Agency (Mudenda 2008: 71). Im Jahr 1991 wurde der International Council of African Museums (AFRICOM) als unabhängige Nicht-Regierungsorganisation in Kenia in Zusammenarbeit mit dem International Council of Museums (ICOM) ins Leben gerufen als panafrikanische Museumsorganisation (Awina 2012: 1). AFRICOM bleibt trotz internationaler Kooperationen hinter den Erwartungen zurück. Dies liegt einerseits an den unregelmäßigen Finanzierungen, Krieg und Konflikten, unterfinanzierten Museen und untrainiertem Personal, andererseits an der Absenz einer einheitlichen Stimme afrikanischer Museen für die Repatriierung gestohlener Objekte, gegen Menschenrechtsverletzungen und den illegalen Kunsthandel (a.a.O. 4). Finanzierungen in Form von Spenden und das geringe Interesse der lokalen Bevölkerung erschweren eine langfristige Perspektive für Museumsprojekte und Austauschprogramme. 2010 verkündete die UNESCO-ICOM die Zusammenarbeit zwischen AFRICOM und Google, um die Sichtbarkeit von Museen und die Vernetzung von Museologen in Afrika auszubauen (UNESCO 2010). Auch das britische West African Museums Programme (WAMP), das 1982 gegründet und 1996 eine NGO wurde, wirkt an der Ausbildung von Museologen und an zahlreichen Publikationen in Westafrika mit (Yoshida 2008: xi).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

51,9 % nur wenig höher als in Gambia (Central Intelligence Agency 2021b). Die erhobenen Analphabetenraten beziehen sich aber immer auch nur auf die Schriftkenntniss des Englischen beziehungsweise Französischen und erlauben keine Aussage darüber, wie Schrift im Alltag der Bevölkerung tatsächlich angewandt wird, wer wann auch die arabische Schrift verwendet oder Formen der lateinischen oder arabischen Schrift mit lokalen Sprachen verbindet (Pfeiffer 2001: 43). Allerdings können soziale Funktionen des Memorierens beobachtet werden, wie beispielsweise das Erinnern vieler sozialer Verhaltensnormen, Religionspraktiken, Ortsbeschreibungen und anderer Daten, wie auch Personen-Gedächtnisse, Sprichworte und Liedgut zu den Gedächtnisformen der Mandinka zählen, die vor allem den ländlichen Raum prägen (a.a.O. 42-43).

Gambia liegt schlauchförmig entlang des Gambia-Flusses, ist an allen Seiten vom Staat Senegal umgeben und grenzt im Westen ans Meer. Die Landesbreite variiert zwischen zehn und 50 Kilometern. Diese Grenzziehung geht auf die Kanonenkugelreichweite der Engländer zurück, die den Gambiafluss gegen Frankreich verteidigten.

Senegal und Gambia waren zwischen dem 15. und 19. Jahrhundert kolonialisiert, was auch als das atlantische Zeitalter bezeichnet wird, da sich der Handel auf die Deportation von Sklaven über den Atlantik konzentrierte (Wendl 2013). Westafrika wird durch den Kolonialismus und den Sklavenhandel geradezu erschüttert. Im 15. Jahrhundert gehen mit dem Eindringen der Portugiesen in das Wolof-Königreich Denyanke auch das Königreich Gabou (auch Kaabu, Gabu) und das malische Großreich unter (Ajayi et al. 1999: 301). Erst in den 1970er-Jahren, so der Historiker Sadibou Dabo, wird das Reich Gabou wieder eine Bezugsgröße in der Geschichtsschreibung.

> »Un oubli étonnant a marqué, avant le Congrès d'études manding à Londres en 1972 et le Colloque sur les traditions orales du Kaabu de Dakar en 1981, la région, correspondant à l'ancien empire du Kaabu, d'où sont originaires les Manding de Mbour.« (»Ein erstaunliches Vergessen hatte vor dem Kongress der Mandinka-Studien in London im Jahr 1972 und dem Kolloquium über die mündlichen Traditionen Kaabus in Dakar im Jahr 1981 die Region geprägt, die dem alten Kaabu-Reich entspricht, wo die Mandinka aus Mbour herkommen. [Ü. d. A.]«) (Dabo 2014: 18)

Die Bezugnahme auf Gabou als den Ort der traditionellen Mythen der Mandinka ist seit dem erwähnten Kolloquium in das kollektive Geschichtsbewusstsein gerückt. Durch den Angriff der Peul aus Fuuta Jalon (Guinea-Bissau) wurde das Gabou-Reich zwischen 1863 und 1870 endgültig aufgelöst (a.a.O. 19). Die französischen und portugiesischen Kolonialadministrationen erschwerten es den Mandinka, ihre mündlichen Traditionen beizubehalten, die unter der Annexion durch die Peul und dann durch die Kolonialmächte verändert wurden (Dabo 2014: 19).

Ab 1448 begannen die Portugiesen mit der Planung einer strategischen Nutzung des Gambia-Flusses. Ein Handel löste den nächsten ab – waren zunächst Indigo, Eisen und Kola gehandelt worden, wich dieser Handel dem Sklaven-, Elfenbein-, Gold- und Gewürzhandel (Ajayi et al. 1999: 304). Auch die ansässig gewordenen Mandinka handelten entlang des Gambia-Flusses, ausgehend vom heutigen Mali und dem Niger-Delta. Durch die Einnahmen aus der Erdnussernte konnten die Mandinka sich die Solidarität der Briten sichern und verdrängten ab Mitte des 16. Jahrhunderts die Wolof.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die englischen Kolonialherren gründeten zunächst maritime Stützpunkte am Meer. Ein Fort wurde zu Ehren König James II auf den Namen James Island getauft, von wo aus der Gold- und Elfenbeinhandel und später auch der Sklavenhandel geführt wurden. Mit dem Abkommen des Pariser Frieden von 1763 sicherten sich die Engländer endgültig Gambia als Teil des britischen Empires.

Die Wirtschaft wurde ab den 1820er-Jahren nach den Bedingungen der britischen Kolonialherrschaft ausgerichtet. »First, the colonies were expected to provide raw materials (agricultural products and minerals) to feed the machines of the industrial imperial power. Second, the colonies had to import manufactured goods from the imperial power.« (Kaniki 1985: 382) In einem kapitalistischen Abhängigkeitsverhältnis wurden die Kolonien an die Metropole gebunden. Ab 1932 wurden in Gambia erstmals Gewerkschaften durch die britische Regierung zugelassen (Boahen 1985a: 632). In den Zwischenkriegsjahren formierten sich internationale Bewegungen des britisch besetzten Westafrikas. »The first was the National Congress of British West Africa […] and the second was the West African Students Union formed in London.« (Ebd.)

Gambia wurde 1965 unabhängig und in den Commonwealth aufgenommen, trat unter dem Diktator Yahya Jammeh kurzfristig wieder aus und bat 2016 um die Wiederaufnahme, als das nun jüngste Mitglied des Commonwealth (Commonwealth Secretariat 2019).

Seit dem Sturz des 22 Jahre lang amtierenden Diktators Yahya Jammeh (1994-2016) befasst sich das Land mit der Aufarbeitung der Verbrechen der ›Junglers‹, der marodierenden Leibgarde und Elitetruppe Jammehs und der Polizeijunta durch die *Truth, Reconciliation and Reparations Commission* (TRRC) (Deutsche Welle 2019). Seit dem Amtsantritt des neuen Präsidenten Adama Barrow am 18. Februar 2017 befindet sich Jammeh auf der Flucht. Das Land ist heruntergewirtschaftet und vom ausländischen Tourismus abhängig (Central Intelligence Agency 2018).

Der Ballungsraum der *Greater Banjul Area* umfasst die Bezirke Kanifing, Serekunda, Bakau und Abuko und zieht die meisten arbeitssuchenden Menschen an. Etwa ein Viertel der gambischen Bevölkerung lebt in der *Greater Banjul Area*. Dort konzentrieren sich die ökonomischen Einnahmequellen auf den Tourismus. Joseph Ki-Zerbo schrieb schon 1990 über die negativen Auswirkungen des Sextourismus in Gambia. »Gambia, das im Wesentlichen ein Land der Erdnuß ist, wurde immer abhängiger vom Tourismus (vor allem der Skandinavier). Allerdings erscheinen die Auswirkungen desselben ganz und gar nicht positiv für Afrika zu sein.« (Ki-Zerbo 1981: 550) Die ›*Smiling Coast*‹ geriet in die Schlagzeilen aufgrund der hohen Prostitutionsrate von Frauen, Männern, aber auch Minderjährigen (Freedom House 2012). Besonders die Sextourist:innen aus Großbritannien, Schweden und den Niederlanden stellen ein Problem dar, welches die neue Regierung unterbinden will. Die Regierung setzt nun auf den Natur- und historischen Tourismus, so Abdoulie Hydara vom Tourismusverband (Signer et al. 2017). Aufgrund dieser wirtschaftlich schwierigen und der politisch instabilen Lage sowie der Verfolgung Oppositioneller unter Jammeh »[riskieren, gemessen an seiner Bevölkerung, aus keinem anderen Land] so viele Einwohner die Flucht über das Mittelmeer.« (Ebd., Deutsche Welle 2017) Gambische Flüchtlinge und Wirtschaftsmigranten sind längst auch eine Realität deutscher Ballungszentren geworden.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gambia hat verschiedene nationale Erinnerungsansätze entsprechend den jeweiligen politischen Umständen durchlebt. Als 1994 der Mandinka-Präsident Dawda Jawara in Gambia abgewählt und der Diola Yaya Jammeh Präsident wurde, fürchtete man in der mandinkischen Mehrheitsgesellschaft um den nationalen Stellenwert des Kankurang (de Jong 2007: 169). Erstmals wurde die Maske des Kumpo der Diola zu einem national-ethnischen Erbe erhoben. »This shows that masquerades are increasingly being turned into ›heritage‹, thereby validating the national politics of ethnic recognition, whereby each masquerade is made to stand for an ethnic group.« (a.a.O. 170) Trotz dieser Tendenzen der Re-Ethnisierung wurde der Kankurang unter dem Diola-Präsidenten Jammeh in die Liste der Meisterwerke und dann in die des Immateriellen Kulturerbes aufgenommen. Gleichzeitig fand eine Karnevalisierung des Kankurang im städtischen und ländlichen Raum statt. Ein Kankurang-Festival wurde in den 1980er-Jahren in Janjanbureh ins Leben gerufen. Weitere Festivals folgten diesem Vorbild und nutzten die Maske zum Zweck der Inszenierung nationaler Feiertage.

Das gambische International Roots Festival, das sich an die afrikanische Diaspora richtet, wurde bereits in den 1970er-Jahren eingeführt (UNESCO 2003c: 20). Auch der Kankurang wurde früh in den wichtigsten ökonomischen Sektor des Landes, den Tourismus, eingebunden. Besonders der Fita- und Wuli-Wuleng-Kankurang werden für Nationalfeiertage, aber auch profanere Feiertage und touristische Events verwendet. Der Anthropologe Peter Weil bemerkte bereits 1971 über die politische Aneignung des Kankurang in Gambia, dass die Anhänger der Peoples Progressive Party (PPP) die Symbole der Partei am Kostüm angebracht hätten (Weil 1971: 291). Eine der Fotografien von der Einweihung des Kankurang Documentation Center in Janjanbureh 2016 zeigt einen politischen Anhänger der APRC-Partei des damals amtierenden Präsidenten Yaya Jammeh. Sein T-Shirt trägt die Aufschrift ›100 % APRC‹. Die Partei ›Alliance for Patriotric Reorientation and Construction‹ unterstützte seit dem Militärputsch 1994 Yaya Jammeh in vier konsekutiven Präsidentschaftswahlen. Während im Senegal die Schwierigkeit besteht, den Kankurang und somit auch die mandinkische Ethnie in einen staatlichen Diskurs miteinzubeziehen, zeichnet sich in Gambia seit fast 50 Jahren eine politische und touristische Vereinnahmung des sichtbaren Teils des Ritus aus. Dadurch sind in den beiden Nationalstaaten unterschiedliche Diskursformationen entstanden, die sich auch in den Visualisierungsstrategien den Museen, Festivals und dem Kunstmarkt ausdrücken. Gambias Erinnerungslandschaft lässt sich in Weltkulturerbe-Stätten, Museen, heilige Stätte und Archive untergliedern. Um die vielschichtige und komplexe staatliche Erinnerungslandschaft darzustellen, beschreibe ich im Folgenden den sogenannten *Roots*-Tourismus, das Weltkulturerbe und abschließend das National Museum of the Gambia und die Zusammenhänge zum Kankurang-Dokumentationszentrum.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kunta Kinteh und der Roots-Tourismus

Der Fokus der Erinnerungslandschaft Gambias liegt auf einer zentralen Figur und den damit verbundenen *lieux des mémoires*[14]. Diese Erinnerungsgeschichte Gambias ist die einer fiktiven Romanfigur. Kunta Kinteh heißt der Held, zu dessen Ehren 2001 das ehemalige Sklavenfort James Island umgetauft wurde. Er ist der Held des Romans *Roots: The Saga of an American Family* (1976) des US-Amerikaners Alex Haley, in dem der Autor seinen eigenen Wurzeln im Sklavenhandel Gambias und der Sklaverei auf den Baumwollplantagen Amerikas nachspürt. Kein Roman wirkte sich so nachhaltig auf die gambische Kommemoration der Sklavenzeit und die staatliche Identitätsbildung aus. Der Roman veränderte die Erinnerungslandschaft Gambias nachhaltig, so die Anthropologen David R. Wright und Alice Bellagamba.

Im Roman von Haley wird Kunta Kinteh im 17. Jahrhundert von den Briten nach Amerika verschleppt und trotz seines Widerstands auf den Namen Toby getauft. In der Adaption des Romans für den achtteiligen Fernsehfilm *Roots* von 1977 wurde zunächst das Leben Kunta Kintehs in seinem Heimatdorf Juffur gezeigt. Das mandinkische Initiationsritual wird im Wald dargestellt, allerdings ohne Kankurang. Dort werden die Männer im Nahkampf geschult, was die US-amerikanische Historikerin Delia Mellis als Visualisierung eines kontrollierbaren und sicheren Rahmens männlicher Aggressionen beschreibt (Mellis 2017: 89). Diesem Ort der Freundschaft, dem Männerbund, werden die Männer jäh entrissen und Kinteh findet sich und seinen Lehrer angekettet auf einer Kogge der Royal African Company[15] wieder. Die durchgeführte Initiation zum mandinkischen Mann kurz vor seiner Entführung wird zum Hauptnarrativ des Romans, untermauert den Stolz und den Kampf Kunta Kintehs gegen die Gewalttätigkeit der weißen Briten und Amerikaner. Roman und Film erzählen von der transgenerationalem Trauma der Familie Kinteh als Sklavenarbeiter in Amerika und von ihrer Ohnmacht.[16] Im Film kehrt die in Amerika geborene Kizzy nach dem Tod ihres Vaters zur Baumwollplantage zurück, kratzt unter Tränen den Namen Toby aus der hölzernen Grabtafel und ritzt mit einem Stein den Namen Kunta Kinteh in das Holz. Sie erinnert sich noch an die Identität des Vaters, die er an seine Herkunft geknüpft hatte. Der Zuschauer sieht in der Folge, dass Kizzy die Heirat mit Sam Bennett, einem in Sklaverei aufgewachsenen Mann, ausschlägt. »Only a sense of identity allows black manhood under slavery, which by its very nature sets out to destroy identity.« (Mellis 2017: 91) Da Bennett folglich kein Mann ist, lehnt Kizzy die Hochzeit mit ihm ab. Das Narrativ des Stolzes auf die Herkunft und auf die Männlichkeit durch den Initiationsritus wurde zu

14 Gabriele Dolff-Bonekämper verwies darauf, dass bei Maurice Halbwachs und in Pierre Noras *Les lieux des mémoires* mit *lieux* sowohl Orte – wie es in der deutschen Sprache rezipiert wird – als auch der Anlass der Erinnerung gemeint sind. Siehe Ringvorlesung des DFG-Graduiertenkollegs »Identität und Erbe« am 18.06.2019: »Maurice Halbwachs. Mémoire collective. Ein Denkmodell«.

15 Die Royal African Company wurde 1672 gegründet und war eine der zwei großen Handelsorganisationen des britischen Empires. Ab 1689 verliert die Company an Einfluss und löst sich im 18. Jahrhundert auf (Malowist 1999: 36).

16 Der achtteilige Episodenfilm wurde auch in den postkolonialen afrikanischen Staaten ausgestrahlt. Im Apartheitsregime Südafrikas blieb die Serie *Roots* verboten (Greenlee 2016: 6). Der Roman wurde 2016 in den USA mit afroamerikanischer Starbesetzung und unter den Eindrücken der Black-Lives-Matter-Bewegung neu verfilmt und diesmal auch in Südafrika ausgestrahlt.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

einem identitätsstiftenden Moment für die Erinnerungslandschaft Gambias konstruiert. Nach der Veröffentlichung des Romans und des Films hatten sich die Erinnerungen an die Kolonialzeit Gambias drastisch verändert, so die Historikerin Cynthia Greenlee. »In the Gambia, scholars began noticing that the Roots story was drowning out local memories or legends of the past.« (Greenlee 2016: 2) Während vor der Ausstrahlung der Serie noch viele mündliche Geschichten, aber ohne Bezüge zum Sklavenhandel vorkamen, war nach der Ausstrahlung ein allgemeiner Diskurs über den Sklavenhandel und Epidsoden aus dem Film sowie Orte in die kollektive Erinnerung adaptiert (ebd.). Die Erinnerung an Kunta Kinteh würde die alten Geschichten der *Griot*-Sänger überdecken oder verdrängen. Konnten Anthropologen zuvor keine Erinnerungen aufschreiben, die mehr als einige Jahrzehnte zurückreichten, so kamen nun frühere Erinnerungen durch das Medium des Films hinzu. Infolge der ersten TV-Ausstrahlung 1977 wurde berichtet, dass senegambische Jugendliche aus Wut über das Unrecht Europäer in Dakar oder Banjul beschimpften. Das Potenzial dieser hoch emotionalen Erinnerungsarbeit wurde auch für Vermarktungszwecke genutzt. Auf der ehemaligen Sklaveninsel Île de Gorée im Senegal wurden die afroamerikanischen von den weißen Touristen getrennt.

Widerstandsmythen sind wirkmächtige Narrative – als Ermächtigung gegenüber den Weißen, die den ohnmächtigen versklavten Menschen verwehrt geblieben war.[17] Eine zunehmend große Rolle spielen Emotionen wie Wut und Trauer bei der Erinnerungs- und Vermittlungsarbeit zur Kolonialzeit in Westafrika für touristische Zwecke.[18] Die Aneignung der Figuren und Orte des Romans bot Anlass, die noch vor-

17 Ein weiteres Beispiel ist der Western *Django Unchained* des weißen US-amerikanischen Filmregisseurs Quentin Tarantino von 2012. Im Film befreit der ehemalige Sklave Django seine Frau Broomhilda von der Plantage ›Candy Land‹. In der letzten Szene erschießt er in einer fünfminütigen Sequenz alle weißen Angestellten der Plantage und sprengt das Haus in die Luft. Die Gewalttätigkeit und Kraft Djangos sollte der afroamerikanischen Community einen afroamerikanischen Westernhelden bieten, so der Regisseur. Allerdings wurden die Charaktere nicht einstimmig akzeptiert und Kritik an den stereotypen Rollenverteilungen und Geschichtsbezügen geäußert (Vogel 2018: 17). »Django Unchained became the most popular visual depiction of slavery since the Roots television mini-series in the 1970s.« (Ebd.) Obwohl der Film äußerst erfolgreich war, zeigte sich schnell, dass Tarantino durch die Gewalt des Hauptdarstellers ein Gegennarrativ entwickeln wollte, in dem Django sich von allen kollektiven Zwängen befreit und eine heroische, einzelne Figur wird. »While the film attempts to offer a revised history from the perspective of the nonwhite racial other, then, presumably shifting dispositions of power, it ultimately reveals the American desire to be done with slavery and its legacy once and for all rather than confront its complexity.« (a.a.O. 19) Jospeh Vogel macht in seiner Kritik deutlich, dass die Heldenfigur Django keinen Schlussstrich unter die amerikanischen post-ethnischen Debatten setzen kann, der Film vielmehr als Wunschszenario eines weißen Regisseurs gedeutet werden kann mit seinen eigenen *agencies* und Machtverhältnissen.

18 Besonders der Museumsführer Joseph Ndiaye prägte seit 30 Jahren den Erinnerungsort Île de Gorée durch seine Führungen. Er übertrieb, dass im *maison des esclaves* bis zu 150 Menschen untergebracht und von dort verschifft worden wären. Dies ist logistisch unmöglich, das Anlegen von Koggen am Sklavenhaus funktioniert architektonisch nicht, dennoch hat sich der Diskurs von Ndiaye durchgesetzt. Die Debatten um diesen Erinnerungsort erhitzten sich in den 1990er-Jahren und reichten von Ki-Zerbos Annahme, Millionen Sklaven seien von Gorée verschleppt worden, bis hin zu der Vermutung anderer Wissenschaftler, dass auf der Gorée-Insel nie Sklavenhäuser existiert hätten. Hamady Bocoum und Bernard Toulier zeigen, dass das Motiv der Pforte ohne Wiederkehr

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

handenen Forts aus der Kolonialzeit in Gambia als staatliche Erinnerungsorte neu zu denken – diesmal jedoch als Orte des Widerstands. Mit Bezug auf die Identifikationsmomente des Romans – das Heimatdorf Juffur, das Fort James[19] und die Romanfigur Kinteh selbst – wurden Angebote für Afroamerikaner geschaffen, afrikanische Länder zu bereisen und dort ihre ›Wurzeln‹ wiederzufinden.

> »Within two months of the first Roots broadcast in January 1977, the NAACP [US-American National Association for the Advancement of Colored People] began promoting ten-day Roots tours to five African countries for $ 1,395 each. Its itinerary was an ›enslavement to free nation‹ whirlwind. The tour started in Senegal (with a stop on Gorée Island, which hosted more than a dozen slave-trading outfits), and ended in Sierra Leone and Liberia, two countries settled as colonies for freed U.S. slaves. By 1978, Senegal was expecting double its annual tourist traffic.« (Greenlee 2016: 2)

Seit 1996 findet das vom gambischen Ministerium für Tourismus ausgerichtete ›International Roots Homecoming Festival‹ statt (UNESCO World Heritage Centre 2003). Der Roman und die Verfilmung hatten nicht nur auf Gambias Erinnerungslandschaft Einfluss, sondern veränderten auch die Narrative über die Kolonialzeit in Westafrika. Über die Landesgrenzen hinaus erwachte das Interesse an einer breiten semantischen Dekolonialisierung. 1973 wurde die Hauptstadt Bathurst von 1816 in Banjul[20] umbenannt. Im Zuge der dynamisierten Erinnerungslandschaft wurde das Fort von James Island zu einem Sklaverei-Museum umgebaut und 2001 in Kunta Kinteh Island umgetauft. Kunta Kinteh Island ist seit 2003 Teil der repräsentativen Liste des Weltkulturerbes.

> »Kunta Kinteh Island and related sites, the villages, remains of European settlements, the forts and the batteries, were directly and tangibly associated with the beginning and the conclusion of the slave trade, retaining its memory related to the African Diaspora.« (UNESCO World Heritage Centre 2003)

---

im Sklavenhaus, *Porte sans retour,* zudem ein gängiges Motiv westafrikanischer Erinnerungsorte zur Kolonialzeit darstellt und nicht nur auf der Île de Gorée verwendet wird (Bocoum et al. 2013: 8). Beispielsweise findet sich in Bénin, am Ende der ehemaligen Sklavenroute von Ouidah, eine *Porte sans retour,* deren Halbreliefs angekettete Menschen zeigen. Die *Porte sans retour* von Bénin zählt wie auch die Île de Gorée zum Weltkulturerbe.

19 Vom gambischen Tourismusboard wird die *Roots*-Experience angeboten, bei denen Touristen von der Heimatstadt Juffreh (auch Jufureh, Juffureh, Juffur, Juffuri, Dufur) von Kunta Kinteh zur Burg von James Island übersetzen können (Gambia Tourism Board 2017: 60).

20 Mandinka für Bambusinsel. Bathurst ist der Name eines Kolonialverwalters. Henry Bathurst, 3. Earl of Bathurst, wurde zur Supervision der britischen Kolonien bevollmächtigt. Bis heute gibt es in Toronto (Kanada) die Bathurst Street, die von Aktivisten 2016 in Blackhurst Street umbenannt wurde, allerdings ohne Referenz auf den Kolonialbeamten. Kensington Market in Toronto ist seit 30 Jahren die Nachbarschaft einer schwarzen Community, die sich auf die schwarze Geschichte des Stadtviertels fokussiert. Dort entstand 2016 mit den ERA Architects eine Kooperation zwischen dem afrokanadischen Buchladen ›A different Booklist‹ und der ›Ontario Black History Society‹. Als Titel einer Workshopreihe wurde die Bathurst in Blackhurst Street umbenannt (ERA Architects 2016). Vortrag bei ERA Architects in Toronto, 625 Church Street am 25.09.2018 im Rahmen des Austausches des DFG-Graduiertenkollegs ›Identität und Erbe‹ mit der Universität Ottawa, Kanada (17.-27.09.2018).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die emotionalen Identifikationsmomente des Romans, der Stolz auf die Heimat, die inszenierte Männlichkeit, das düstere Erbe des Kolonialismus, erzeugten eine Dynamisierung der Erinnerung, Dekolonialisierungsprozesse und Resemantisierungen des nationalen Erbes. Der Roman und Film transformierten die Erinnerung des Kolonialismus zu einem Narrativ des Widerstands und der Ermächtigung über staatliche Erinnerungsorte. Der Roman bot den in der Diaspora lebenden Afrikanern einen räumlichen Bezugspunkt, um ihre Wurzeln (wieder) zu finden. Die Dynamisierung des nationalen Erbes mit einer Resemantisierung der Kolonialzeit erfolgte zeitgleich mit der touristischen Vermarktung. Diese Dynamisierung der Erinnerungslandschaft muss mit bedacht sein, wenn das Kankurang Documentation Center analysiert wird.

Diversifizierungsstrategien zwischen Erbekonstruktionen und Touristifizierung

Mit dem Juffreh-Abreda-Projekt werden erstmals UNESCO-Eintragungen des Weltkulturerbes und des Immateriellen Kulturerbes in Gambia miteinander verbunden. Die Heimatstadt von Kunta Kinteh, Juffreh, wird gemeinsam mit dem Kankurang-Dokumentationszentrum als touristische Attraktion vermarktet. Beide Narrative, die gelebte Kultur des Kankurang und die Widerstandsfigur Kunta Kinteh, werden in der neuen Diversifizierungsstrategie des Gambia Tourism Board beworben. Die materiellen und immateriellen ›Kulturgüter‹ Gambias sollen als Ressourcen für die lokale Ökonomie und eine Neuausrichtung des Tourismus dienen.

> »As part of the product diversification strategy and the desire to bring the benefits of tourism to the rural areas renewed emphasis is being placed on revitalising some of the most treasured cultural heritage assets of the country. Through the Juffureh-Albreda Revamp Project which was initiated at the famous Roots destination, and the establishment and operation of a new museum on the ›Masquerade Traditions of The Gambia‹ at the Kankurang Centre in Janjangbureh, Central River Region, respectively, new opportunities are being created for visitors to savour the delights of both the tangible and intangible cultural heritage assets of the country.« (Gambia Tourism Board 2017: 50)

Durch die Investitionen sowohl in das Kankurang-Dokumentationszentrum als auch die Heimatsstadt Juffreh und das Fort Kunta Kinteh werden diese *lieux des mémoires* miteinander verwoben. Das Projekt steht auch unter dem Eindruck des sich seit Jahrzehnten in der Hauptstadt Banjul konzentrierenden Sextourismus und dem Wunsch nach einer Umstrukturierung auf einen nachhaltigen, geschichtsbezogenen Tourismus. Das neue Zentrum in Abreda-Juffreh soll eine Doppelnutzung erfahren: Die Anwohner können die überdachten Flächen als Markt nutzen, während sich Reisende in einem Touristeninformationszentrum informieren. Der Ausbau von Tourismusdestinationen außerhalb der *Greater Banjul Area* soll Perspektiven schaffen, die Landflucht aufzuhalten und Gambia in Bezug auf touristische Einnahmequellen zu dezentralisieren.

In der *Greater Banjul Area* befindet sich das National Museum of the Gambia und das Kachikally Museum. Das Kachikally Museum ist eine heilige Stätte mit Krokodilen (NCAC 2017). Neben dem Kachikally-Pool gibt es die heiligen Stätten von Kartong Folongo und Berending, die jeweils von einer Familie geleitet werden. Zu den Museen Gambias zählen das Sklavereimuseum in Juffreh, das Museum der Steinkreise in Was-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

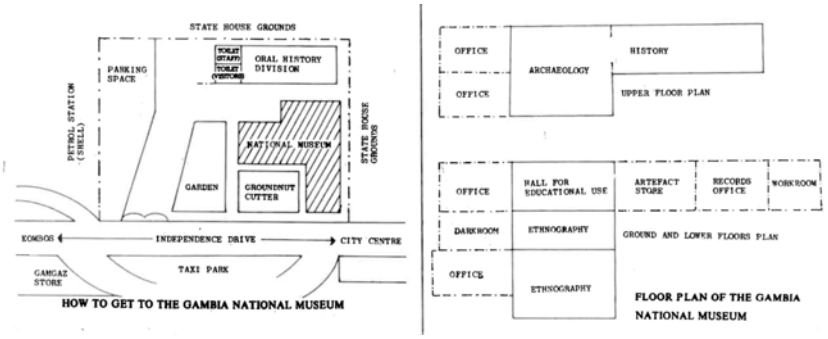
su und der Kerr-Batch-Steinzirkel in der *Central River Region* sowie der Triumphbogen Arch 22 in Banjul, der eine Ausstellung über Marabuts und Jujus zeigt (ebd.).

Das National Museum ist das größte Museum Gambias und wurde 1985 vom damaligen Präsidenten Dawda Kairaba anlässlich der 20-jährigen Unabhängigkeit des Staates eröffnet. Es befindet sich in einem ehemaligen Verwaltungsgebäude aus der Kolonialzeit.

> »The […] old colonial building in Banjul [has itself] a rich history, having served in the 1920s as the Bathurst Club for European residents, later, the British Council, and in the 1960s as the Legislative Assembly. From 1970 to 1985, it served as the Gambia National Library.« (Ebd.)

Das Museum zeigt chronologisch die Entwicklung seit der Steinzeit hin zu westafrikanischen Königreichen, sodann verschiedene ethnische Migrationsphasen, den Kolonialismus und die Unabhängigkeit, außerdem Ethnografika lokaler Riten und traditioneller Musikinstrumente. Auffällig ist dabei die Ausstellungspraxis, die sich an Kategorien von Objekten gemäß ihrer materiellen Form orientiert. Zum Beispiel die Musikinstrumente im Keller des Museums: Die Funktionen der Trommeln und ihre Bedeutungen werden hier nicht näher beschrieben, sondern einer ethnografischen Logik wie zur Kolonialzeit untergeordnet (Peterson 2015: 6). Die hauseigene Sammlung begann 1970 durch den Verein ›Friends of the National Museums Association‹. 1974 kam der Rat für Denkmalpflege hinzu, die ›Monuments and Relics Commission‹.

Abbildung 3: Floor Plan National Museum of the Gambia



© NCAC/National Museum of the Gambia, 2001

Da diese Kommission jedoch nur eine beratende Rolle innehatte, wurde 1983 eine Teilung in die ›Museums and Antiquity Division‹ und die ›Oral History and Antiquities Division‹ vorgenommen. In der Verantwortung der ›Museums and Antiquity Division‹ liegt nun die Ausstattung des Nationalmuseums, das Weltkulturerbe und die Denkmalpflege. Das Nationalmuseum wird vom National Council for Arts and Culture (NCAC) verwaltet.

Die NCAC wurde 1989 gegründet und ist eine semi-autonome Institution. Mit dem Slogan ›A future for our past‹ werden der Schwerpunkt und die Programmatik der Erbe-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Setzungen der NCAC deutlich. Seit 2003 liegen die Aufgabenbereiche der NCAC im Bewahren, der Entwicklung und Förderung der gambischen Kunst und Kultur. Die acht Mitglieder des Rates werden direkt durch den Präsidenten berufen (NCAC 2017). Der Museumsrat ist in drei technische Departments unterteilt – die Direktion des kulturellen Erbes, die Direktion für Literatur und darstellende Künste sowie die Direktion geistigen Eigentums. Direktor ist seit 2008 Baba Ceesay.

Der stellvertretende Direktor Hassoum Ceesay ist für das kulturelle Erbe und die Direktion des geistigen Eigentums verantwortlich. Der Historiker verwaltet das National Museum of the Gambia in Banjul und das Kankurang-Dokumentationszentrum, dessen Implementierung und die Kooperationen mit dem Tourist Board und Geldgebern aus der Entwicklungshilfe sowie mit NGOs und Universitäten er koordiniert. Gemeinsam mit dem Asien-Afrika-Institut der Universität Hamburg unter der Leitung von Henning Schreiber und mit Mitteln der Gerda-Henkel-Stiftung arbeitet das NCAC an dem Projekt eines ›Digital National Archive‹ mit »Fokus […] auf mündlichen Überlieferungen und […] rund 6.000 Audioaufzeichnungen sowie 500 ergänzenden Dokumenten [der] Geschichte Westafrikas, insbesondere Gambias, Senegals, Guinea-Bissaus und Malis« (NCAC 2017). Das National Museum of the Gambia wirbt auf seiner Ausstellungsfläche auch für das Kankurang-Dokumentationszentrum in der Central River Region. Die Werbetafel akzentuiert die Einschreibung in die Meisterwerke-Liste, da der Kankurang damals noch nicht in die Konvention des Immateriellen Kulturerbes überschrieben worden war. Das Kankurang-Dokumentationszentrum ist somit direkt mit dem NCAC und an die Sammlungsbestände des National Museum of the Gambia angegliedert.

Abbildung 4: National Museum of the Gambia

© NCAC/Foto: Claudia Ba, 2017

Die Ausstellung im National Museum of the Gambia behandelt die Geschichte der Region anhand von künstlerischen Artefakten, beispielsweise Ölgemälden des Kankurang von dem zeitgenössischen Künstler Modou Camara. Visualisierungen des Kan-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

kurang finden sich im gesamten Museum. An der Eingangstür wird der Besucher von einer mannshohen Kankurang-Statue empfangen, geflochten aus den Rinden des *Faara*-Baumes und ausgestattet mit Eisenmacheten. Weitere Statuen und Ölgemälde befinden sich im Ausstellungsraum verteilt.

> »The visualisation and the objectification of Kankurang have a longer history than is recognised in the UNESCO documentation. In The Gambia, the transformation of Kankurang into ›heritage‹ has been pursued for even longer than in Senegal. The National Museum in Banjul presents Mandinko traditions as part of the national cultural heritage.« (de Jong 2007: 175)

Im ersten Stockwerk wird eine Sonderausstellung zu Initiationsritualen gezeigt. An einer Pinnwand zwischen rituellen Objekten und neben einer Fotografie eines jungen Initiierten hängt eine Beschreibung zu Beschneidung und Initiation.[21] Die weiblichen wie männlichen Beschneidungsrituale werden als Praxen dargestellt, die mit dem christlichen wie auch islamischen Glauben vereinbar seien. Obwohl weibliche Genitalverstümmelung (FGM) in Gambia seit 2008 strafrechtlich verfolgt wird, nimmt das National Museum of the Gambia nicht direkt Bezug auf die strafrechtliche Verfolgung der weiblichen Beschneidungsrituale.

Auffallend ist, dass im National Museum of the Gambia andere Fotografien als im Kankurang-Dokumentationszentrum in Janjanbureh benutzt werden. Die Ölgemälde des Künstlers Modou Camara finden sich in beiden Museen, was eine gewisse Kontinuität der Ausstellungspraxis schafft. Die Zirkulation der Bilder ist institutionell und lokal. In der Broschüre des Dokumentationszentrums sind die Gemälde auch abgedruckt. Die Skulpturen des Ifambundi-Kankurang aus den Rinden des *Faara*-Baumes sind in gleicher Größe und jeweils mit Macheten in beiden Museen vorhanden. Die NCAC hat Visualisierungen zusammengestellt, die zwischen dem Museum in Banjul und dem in Janjanbureh fluktuieren und ausgetauscht werden.

Die Erinnerungslandschaft Gambias zeigt sich vielfältig, durch die Adaption des Romans *Roots* als ein nationales Moment der Identifikation und die vielen Museen, die sich auf alle Regierungsbezirke Gambias verteilen. Die Vermarktung der Museums- und Erinnerungslandschaft wird als eine Ressource gegen den Sextourismus ins Feld geführt. Die Museen und Kulturgüter werden mittlerweile als ein *asset*, eine Ressource für den lokalen Tourismus verstanden. Das Kankurang-Dokumentationszentrum wird nicht nur beworben, sondern auch in neue Routen für Touristen integriert, die sich früher auf die Mündung des Gambia-Flusses beschränkten. Die Herausforderung, Maßnahmen gegen den Sextourismus zu ergreifen und den Tourismus neu auszurichten, sowie die allgemein unsichere politische Lage und die Aufarbeitung von Verbrechen aus der Zeit der Diktatur Jammehs erschweren die Erbepflege und Touristifizierung. Gambia als eines der ärmsten Länder Afrikas setzt hier vor allem auf eine Diversifizierung der staatlichen Erinnerungslandschaft für einen panafrikanischen und diasporischen Tourismus.

21 Display Circumcision/Initiation. National Museum of the Gambia. Fotodokumentation Claudia Ba, 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.1.5 Erinnerungslandschaft Senegals

Die Franzosen kolonialisierten den heutigen Senegal ab 1600. Die Einnahme der Küstenregion war von herausragender Bedeutung und 1638 wurde ein erster Handelsposten entlang des Senegal-Flusses eingerichtet sowie 1659 ein Handelsposten in Ndar, welches nach König Louis IX in Saint-Louis umgetauft wurde (McLaughin 2008: 83). Die Île de Gorée, welche vormals holländisch besetzt war, kam 1678 als Handelsposten hinzu. Im 18. und 19. Jahrhundert florierten die Hafenstädte Saint-Louis, Gorée und Rufisque insbesondere durch den Sklavenhandel (ebd.).[22] Frankreich schloss die westafrikanischen Kolonien zur *Afrique Occidentale Française* (AOF) zusammen und Dakar löste 1857 Saint-Louis als Sitz der Kronkolonie in Westafrika ab (a.a.O. 84). Mit der Verlagerung der Handelsrouten nach Dakar wurde Saint-Louis wirtschaftlich und strukturell abgebaut.

Neue wirtschaftliche und soziale Ordnungen entstanden zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der Abschaffung des Sklavenhandels. Ab 1905 kamen somit in Westafrika andere soziale Ordnungen zum Tragen (Bellagamba 2015). Folge des Sklavenhandels war auch die Institutionalisierung und Ethnisierung bestimmter Bevölkerungsgruppen, die bis heute eine Rolle spielt. So wurden die Peul künstlich in eine niedere Kaste, die der Sklavennachkommen *(jiyadoo)*, und eine adelige Kaste *(rimbe)* eingeteilt, was schon während des Kolonialismus zu ethnischen Spannungen führte. Alice Bellagamba betont, »[the] end of an old type of domination – in this case chattel-style slavery – has ultimately paved the way for a new one.« (Ebd.) Der Anthropologe Jean-Loup Amselle fasst zusammen, dass erst die koloniale Besatzung der Franzosen die Notwendigkeit einer essenzialisierten Selbstbezeichnung als Mandinka oder Peul geschaffen habe (Bruijn et al. 1997: 20). Alice Bellagamba schreibt, dass sich in der oberen Casamance auch gegenwärtig noch viele Menschen als Nachkommen der Sklaven identifizierten. Dabei ist zwischen dem vorkolonialen Kastensystem, in dem die Mandinka die Diola versklavt hatten, und dem institutionalisierten Kolonialismus durch die Europäer zu unterscheiden. Der Anthropologe Peter Mark beschreibt, dass der Terminus ›Diola‹ selbst erst mit den luso-afrikanischen Gemeinden der Kolonialzeit einsetzt. »Many present-day West African ethnic groups are in part the product of the colonial period.« (Mark 1998: 13) Nach dem Verfall der Kolonialmacht Frankreichs wurden vorkoloniale Strukturen wieder aufgegriffen und das alte System der Unterdrückung reproduziert, dessen Trennlinien nun häufig zwischen den städtischen und ländlichen Kasten verlaufen. Die sozialen, ethnischen, wirtschaftlichen und geografischen Ungleichheiten verschwanden nicht, sondern sie verschoben sich (Bellagamba 2015).

Die Casamance, die durch die koloniale Grenzziehung geografisch vom Wirtschaftszentrum Dakar getrennt ist, ist nur über den Seeweg oder die Transgambia-Autobahn erreichbar. Der Zuzug in die Ballungsräume führte ab den 1970er-Jahren

22 Sowohl die Sklaveninsel Gorée als auch Saint-Louis zählen heute zum Weltkulturerbe der UNESCO. Unlängst ist ein Streit um den am 9. Mai 2018 inaugurierten ›Europaplatz‹ auf der Île de Gorée entbrannt, wie auch um die Reiterstatue Faidherbes' in Saint-Louis als Symbol der Unterdrückung während des Kolonialismus. Polemisch wird gefragt, »Montrez-nous la place d'Hitler en France« – »Zeigt uns den Hitler-Platz in Frankreich.« [Ü. d. A.] (Sall 2018)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zu ethnischen Konflikten, in deren Konsequenz die politischen Unruhen in der Casamance zwischen 1990 und 2004 ausbrachen. Die Bewegung der MFDC (Mouvement des Forces démocratiques de la Casamance) forderte mit der Unterstützung der Diola und Guinea-Bissaus die Unabhängigkeit der Casamance (Gerdes 2008). Die Bewohner der Casamance fühlten sich durch ihre multiethnischen und luso-afrikanischen Einflüsse kulturell auch Guinea-Bissau näherstehend. Die Grenze Gambias und somit die Trennung vom größeren Teil Senegals wird ethnisch als härter begriffen, da in Gambia die Mandinka die Mehrheitsgesellschaft stellen.

Für den Historiker Dabo stellte der Konflikt in der Casamance zwischen 1992 und 2001 einen Weckruf dar, das immaterielle Kulturerbe zu schützen, da die mündlichen Überlieferungen und Erbe im Allgemeinen besonders von Krieg betroffen seien (Dabo 2014: 20). Der Nachbarstaat Gambia nahm zur Zeit der Unruhen Flüchtlinge aus der Casamance auf.

›Mandinka‹ ist nicht nur eine historisch sich wandelnde Zuschreibung von Ethnizität, sondern gegenwärtig auch eine Form der Selbst-Identifikation, besonders im Spiegel konstruierter Differenzgemeinschaften. Die Autoren Mirjam Bruijn und Han van Dijk treffen eine Unterscheidung zwischen dem ethnischen Selbstverständniss der Mandinka und dem der Peul.

> »Mandingue réfère à un pays d'origine de beaucoup de groupes ethniques différentes. Peul est le nom d'un groupe ethnique, chez qui l'image du nomadisme est importante, donc sans pays d'origine.« (»Mandinka bezieht sich auf ein Ursprungsland mit vielen verschiedenen ethnischen Gruppen. Peul ist der Name einer ethnischen Gruppe, in dem das Bild des Nomadentums sehr wichtig ist, das also ohne ein Ursprungsland auskommt. [Ü. d. A.]«) (Bruijn et al. 1997: 14)

Die Mandinka beziehen sich auf den territorialen Ursprung des malischen Großreichs und den Vasallenstaat Gabu. In den früheren territorialen Grenzen des Reiches Gabu liegen bis heute die mehrheitlich von Mandinka bewohnten Siedlungen im Senegal (siehe oben, Abb. 2 in Kap. 1.).

Die Erinnerungslandschaft und die Musealisierungsprozesse in Senegal befinden sich im Umbruch. Am 6. Dezember 2018 eröffnete das Musée des Civilisations Noires (MCN) in Dakar, dessen Planung bereits vom ersten Staatspräsidenten Leopold Sédar Senghor in den 1970er-Jahren angedacht worden war. Das MCN ist das größte Museum in Westafrika und beherbergt neben zeitgenössischer Kunst auch die während der Kolonialzeit nach Dakar gebrachten Ethnografika aus ganz Westafrika. Das MCN sei, so der Direktor Hamady Bocoum[23], vor allem ein Gegenbild zur Ausstellungspraxis des Westens mit den fetischisierten Objekten aus Afrika. »[Il] faut vraiment définitivement se débarrasser de cette image exotique de l'Afrique.« (»Man muss sich wirklich endgültig dieses exotisierten Bildes von Afrika entledigen.« [Ü. d. A.])[24] Das Museum hat zum

23 Prof. Hamady Bocoum ist Archäologe und ehemaliger Direktor der Direction du Patrimoine Culturel. Während seiner Amtszeit wurde der Kankurang in die Meisterwerke-Liste eingetragen. Anschließend leitete er das geisteswissenschaftliche Institut an der Universität Cheikh Anta Diop in Dakar. Seit 2014 leitet er als Generaldirektor das Musée des Civilisations Noires (MCN).

24 Hamady Bocoum, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Auftrag, sich nicht in der klassischen Repräsentation von Objekten zu erschöpfen, sondern, wie Hamady Bocoum betont, ein offener Ort des Austauschs und der Performanz zu sein.[25]

> »On ne va pas oublier les gens … comme on a fait pendant les expositions coloniales-là, les expositions dans les vitrines.« (»Wir werden nicht die Menschen vergessen … wie man es während der Kolonialausstellungen gehandhabt hat, diesen Ausstellungen in Vitrinen.« [Ü. d. A.])[26]

Diese kuratorischen Ziele hypostasieren allerdings auch den lang empfundenen Anspruch Senegals, das Erbe ganz Westafrikas zu verwalten und somit die supranationale Bedeutung des Senegals in der Region herauszustellen – nicht zuletzt in einem geschichtlichen Bezug zum Panafrikanismus. Eines der Ziele ist es, Stolz und Hoffnung in den jungen Senegalesen und auch bei den in der Diaspora lebenden Afrikanern zu wecken.

> »Donc, et l'objective, c'est que les jeunes africaines ou ceux qui sont à la diaspora, quand ils viennent dans ce musée-là, que nous ne sentons pas nostalgique – mais qu'ils se sentirent fières d'eux-mêmes. Faisant une haute estime d'eux-mêmes. Qu'ils comprennent, ils n'étaient pas toujours les dernières de la classe, que l'Afrique a porté de contributions extraordinaires au patrimoine scientifique et technique de l'humanité.« (»Also, das Ziel ist, dass junge Afrikaner oder diejenigen, die in der Diaspora sind, wenn sie in dieses Museum kommen, dass sie keine Nostalgie empfinden – sondern, dass sie stolz auf sich sind. Eine hohe Wertschätzung ihrer selbst bekommen. Dass sie verstehen, dass sie nicht immer Klassenletzte waren, dass Afrika außergewöhnliche Beiträge zur Wissenschaft und Technik der Menschheit geleistet hat.« [Ü. d. A.])[27]

Für Bocoum ist die Aufgabe des Museums die Rekontextualisierung der Geschichte, die nicht mehr nur ein schwaches Afrika, sondern einen Ort der Innovation und des Fortschritts zeigt. Sein Museumskonzept richtet sich auch an die in der Diaspora lebenden afrikanischen Menschen, ohne damit eine Migrationspolitik im Sinne der ›*retour aux sources*‹, der Rückkehr zu den Wurzeln, zu propagieren.

Gleichzeitig macht der Kurator deutlich, dass er eine Zurschaustellung von Objekten nach dem Vorbild ethnografischer Sammlungen im MCN ausschließt. Die Darstellung des Kankurang fällt laut ihm somit a priori für eine Ausstellung aus, denn dies würde empfindlich in die Sakralität des Initiationsritus eingreifen.

> »Non. Il n'y a pas une espace Kankurang. Il n'y'a pas une espace Kankurang dans le musée. Mais il y a le Kankurang sous ces dimensions exotériques et peut-être éviter à une exception.« (»Nein. Es gibt dort keinen Raum für den Kankurang. Es gibt keinen Raum für den Kankurang im Museum. Aber es gibt die exoterischen Dimensionen, die könnten vielleicht eine Ausnahme darstellen.« [Ü. d. A.])[28]

---

25 Hamady Bocoum, Interview 2017

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Neben dem Musée des Civilisations Noires befindet sich in Dakar das Musée de Théodore Monod des Institut Fondamental d'Afrique Noir (IFAN), welches an die Universität Cheikh Anta Diop angeschlossen ist und bereits 1905 gegründet wurde (Abb. 5).

Abbildung 5: Musée Théodore Monod, Dakar

© Foto: Claudia Ba, 2017

Das Musée de Théodore Monod befand sich zum Zeitpunkt meiner Feldforschung 2017 und 2018 partiell in einem Renovierungsprozess, wie der Direktor und Kunsthistoriker El Hadji Malick Ndiaye erklärt. Auch im Monod finden sich keine Visualisierungen des Kankurang, jedoch des Xooy-Brauchs[29] der Sereer, der 2008 ebenfalls als Immaterielles Kulturerbe eingeschrieben wurde. Der Fokus für die Neuausrichtung der permanenten Ausstellungsfläche liegt nach Ndiaye auf einer stärker diskursiven Perspektivierung anstelle der bisherigen chronologisch-geografischen Anordnung von Ethnografika.

Seit seinem Amtsantritt im Jahr 2015 hat El Hadji Malick Ndiaye neue Formate im Museum umgesetzt. Wechselausstellungen in den oberen Räumen nehmen spezifisch afrikanische Kulturgegenstände in den Fokus, bspw. eine Ausstellung über Textilien ›Tissus de l'Afrique‹. Außerdem installiert Ndiaye Wechselausstellungen, die der urbanen und popkulturellen Szene Dakars Rechnung tragen, wie die ›Urban Art Exposition‹ 2018. Im weitläufigen Garten des Museumsgeländes richtet Ndiaye regelmäßig Podiumsdiskussionen und Foren aus. Diese zielen auf eine Einbindung der lokal-urbanen Kulturakteure ab und bringt so zumindest temporär die Jugend in die während der Kolonialzeit errichtete und vornehmlich administrativ genutzte Altstadt zurück. Dies ermöglicht auch eine neue Aneignung der Architektur und des städtischen Raums.

Im Museum Théodore Monod (dem vormaligen Natinalmuseum) befindet sich die in den 1990er-Jahren angelegte und seitdem kaum veränderte Ausstellungsfläche über

29 Der Xooy ist ein kollektiver Prophezeihungsritus bei den Sereer in Zentral-Senegal während der Regenzeit. Siehe dazu (UNESCO – Intangible Heritage Section 2018).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

westafrikanischen Kulturen. Zu sehen sind hier Ausstellungsstücke der Ethnien Baïnuk und Diola, Masken aus Benin, Nigeria, der Elfenbeinküste, Ghana, Guinea, Mali, Mauretanien und Togo, sowie Video-Installationen des Weltkulturerbes Bassari-Land (UNESCO World Heritage Centre 2012).

Eine Video-Installation zum Immateriellen Kulturerbe zeigt den Xooy – einen nach dem Kankurang unter Schutz gestellten Brauch. Das Video ist identisch mit dem Videomaterial, welches auf der UNESCO-Internetseite eingebettet ist (UNESCO – Intangible Heritage Section 2018). Es handelt sich also bei dem im Monod-Museum gezeigten Video um das Bewerbungsvideo an die UNESCO. Der Kankurang ist hingegen nicht ausgestellt, auch nicht das Video auf der UNESCO-Internetseite. Der Direktor El Hadji Malick Ndiaye deutete an, dass dieses Display noch aus der Zeit seiner Vorgänger stamme, die Bedeutung des Kankurang auch ihm allerdings nicht geläufig sei. Die Zuständigkeit hierfür läge bei der DPC, mit der das Museum Théodore Monod institutionell nicht verbunden sei, da es im Gegensatz zur DPC nicht zum Kulturministerium gehöre, sondern der Universität Cheikh Anta Diop unterstehe. Die Ethnie Mandinka wird in der gesamten permanenten Ausstellung nur ein einziges Mal erwähnt, und zwar in Bezug auf die Frauen der Mandinka.

Ein Fruchtbarkeitstanz Kagnalène der Mandinka-Frauen ist durch eine Fotografie repräsentiert.[30] Der Initiationsritus der Mandinka-Männer wird nicht ausgestellt. Ein Argument für diese Absenz ist, dass die Mandinka im Senegal eine Minderheit darstellen.

Senegal ist ein betont multiethnischer Staat mit fünf offiziellen Sprachen. Die Erinnerungslandschaft Senegals vereint kollektiv-ethnische Gedächtnisse, individuelle Gedächtnisse, aber auch nationale Rechtfertigungsnarrative. In den ethnischen Gedächtnissen werden soziale Ordnungen auch durch verschiedene Raumbezüge hergestellt – während sich die Peul an Foota Toora im Norden Senegals und an ihrem nomadischen Ursprungsmythos einer Herkunft aus Indien über Ägypten orientieren, sind die Wolof vor allem in den Ballungszentren beheimatet. Die Mandinka wiederum legen ihren Ursprungsmythos auf das Mali-Großreich und die Provinz Gabu fest.

Die Archive stellen im Senegal einen wichtigen Speicher dar und werden daher als Bestandteile musealer Institutionen in ihren respektiven Zuständigkeiten nachgezeichnet. Etwa zur Zeit der Ratifizierung der Weltkulturerbe-Konvention 1976 wurde unter dem senegalesischen Präsidenten Abdou Diouf das Archive culturelle eingerichtet. Das

30 Der senegalesische Philosoph und Soziologe Lamine Diédhiou, der den Kagnalène für einen authentischen Ritus hält, erklärt, dass Frauen, die von Unfruchtbarkeit gepeinigt sind, zunächst einen Magier ihres Vertrauens aufsuchen, um mit Fetischen und periodischer sexueller Enthaltsamkeit die Unfruchtbarkeit zu beheben zu versuchen. Sofern sich die Partnerschaft noch nicht aufgelöst hat, weil der Mann die ›*éboroodia*‹ (›sterile Kuh‹) verlassen hat oder die Frau sich auf Liebschaften mit anderen Männern eingelassen hat, folgt das eigentliche Ritual. Dann wird ein *djinn*, ein Geist der Ahnen, verantwortlich gemacht. Die Frau verlässt das Haus und zieht in ein anderes Dorf, wo sie von den Frauen zu ihrem Eheleben befragt wird. Nach Geisteraustreibungen darf die Frau zurückkehren und tritt wieder in das Eheleben mit ihrem Mann ein (Diédhiou 2004: 142). Es ist fraglich, ob es sich bei dem ›Kagnalène‹-Ritus um den ›Dimba touloung‹ des Bewerbungstextes handelt. Denkbar ist auch, dass es sich um zwei spezielle Riten handelt, die sich auch in ihrer Ausführung und Regelhaftigkeit unterscheiden.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Archiv spezialisiert sich auf Sammlungen der *oral history* und audiovisuelle Aufnahmen. Mit einer Reform durch das Kulturministerium von 2003 wurde das Archive culturelle von seinem ursprünglichen Standort auf andere Institutionen, wie die Direction du Patrimoine Culturel (DPC), verteilt. Gegenwärtig scheinen Zuständigkeit und Zugänglichkeit des Archivs ungeklärt. Während des Feldforschungsaufenthaltes 2018 wurde durch den Direktor der DPC ein Zugang zum Archive culturelle nicht gewährt, da dieses in seiner erst teildigitalisierten Form, bestehend aus CDs, aber auch Akten, Bändern und Negativen, nicht leicht zugänglich wäre. Umso paradoxer scheint, dass im Antragstext von 2003 dem Archive culturelle schon eine zentrale Rolle beigemessen wird.

> »Mieux, depuis 2003, la Direction du Patrimoine Culturel a engagé, avec le soutien de l'UNESCO, un programme de numérisation des archives culturelles du Sénégal […] qui concerne entre autres les rites d'initiation où le Kankurang figure en bonne place.« (»Noch besser, seit 2003 hat die Direktion des Kulturerbes, mit der Unterstützung der UNESCO, ein Digitalisierungsprogramm des Kulturarchivs Senegals […] durchgeführt, das unter anderem die Initiationsriten betrifft, in denen der Kankurang eine herausragende Rolle spielt. [Ü. d. A.]«) (UNESCO 2003c: 19)

Das Archive culturelle stellt laut Antragstext den Mittelpunkt der Dokumentation von Initiationsriten im Senegal dar. Der Senegal fördere zudem die Einschreibung von Kulturgütern, die im Archive culturelle seit den 1970er-Jahren aufgeführt sind. Workshops zu den Inventarlisten des Immateriellen Kulturerbes richtet die UNESCO gemeinsam mit dem senegalesischen Kulturministerium aus (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2018b).

In Dakar befindet sich auch das Nationalarchiv, welches über eine visuelle Abteilung verfügt. Das ebenfalls vom Kulturministerium geleitete Institut Fondamental d'Afrique Noir (IFAN) verwaltet das Archiv des Museums Théodore Monod und das audiovisuelle Archiv an der Université Cheikh Anta Diop.

Der Antragstext hebt auch die Wichtigkeit der nationalen Erbetage und Kunstfestivals Senegals im Zusammenhang mit der Promotion des Kankurang hervor. Das senegalesische Kulturministerium veranstaltete zwischen 1999 und 2005 zahlreiche Events. Im Rahmen des jährlich veranstalteten Festival National des Arts et Cultures (FESNAC) oder des Festival mondial des arts nègres (FESMON) in Dakar bzw. der Casamance schufen Künstler Repräsentation des Initiationsritus (UNESCO 2003: 19). Ein besonderer Fokus lag laut dem Antragstext auf einer Ausgabe von FESNAC, die speziell Initiationsriten gewidmet war (UNESCO 2003c: 23). Also war der Kankurang zu Beginn der Einschreibung in viele Kunst- und Kulturevents eingebunden, die vom Kulturministerium Senegals angeregt wurden. Die Einbindung zeitgenössischer Künstler sollte den Stolz auf ein gemeinsames, nationales Erbe wecken. Die international bekannten Festivals der Bildenden Künste dienen dem Staat als Mediatisierung von nationalem Kulturerbe. Die nationale Kulturpolitik hat damit seit Jahren auf eine junge, dynamische Kunstszene gesetzt und mit den internationalen Kunstfestivals ein eigenes Profil geschaffen. Traditionen dienen als Stabilisierung von kollektiven Identitätskonstruktionen und als eine Ressource für künstlerisch-hybride Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »In Senegal the term retour aux sources refers to the participation in traditional rites and has connotations of linking people to their collective past, which is thought to have a healing effect on the alienation produced by modern urban life. [It] is clear that the term denotes a central theme in Senegal's national culture. [This] discourse articulates a sense of nostalgia and a need to recover the past by at least preserving a memory of tradition.« (de Jong 2007: 175)

Im Senegal dient die Chiffre ›zurück zu den Wurzeln‹ als ein Code der national-künstlerischen Identitätsressource, d.h. als eine Form der Introspektion einer ›senegalesischen Identität‹. In Gambia richtet sich hingegen das *Roots*-Festival an eine internationale afrikanische Diaspora, die dadurch ihre Wurzeln (wieder)entdecken könne.

Gegenwärtig wird ungern eine direkte Verbindung zwischen dem Kulturministerium und dem Kankurang hergestellt. So sagte der ehemalige Direktor der DCP, Hamady Bocoum, der heute der Direktor des Musée des Civilisations Noires ist, er würde auf keinen Fall einen Kankurang ausstellen oder aufführen lassen.[31] Zum Beginn meiner Erhebungen 2017 war der Kankurang im Senegal ein stark diskutiertes Kulturgut geworden, dessen Brauchträger sich zahlreichen äußeren und inneren Bedrohungen ausgeliefert sehen. Dieses von Konflikten zerrüttete Erbe bietet immer weniger Tendenzen für eine nationale Identitätsressource, als welche es noch im Antragstext geschildert wurde.

Stadtraum und Denkmalsetzungen

Elemente der materiellen nationalen Erinnerungslandschaft reichen zurück auf die senegambischen Steinkreise, die im fünften Jahrhundert errichtet wurden, und ziehen sich über die Bauten und Statuen der Kolonialzeit bishin zu modernen, postkolonialen Artefakten. Die Ausrichtung der zeitgenössischen Kulturpolitik im Senegal, spezifischer in Dakar, liegt seit einigen Jahren auf einer boomenden Kunst- und Designszene, die sich in jährlichen Schauen und internationalen Messen feiert.

Der ehemalige Präsident Abdoulaye Wade eröffnete 2010 das begehbare Monument de la Renaissance Africain an der Atlantikküste. Zwei ineinander geschlungene Körper eines Mannes und einer Frau richten ihre Blicke nach Westen, im Arm hält der Mann ein Kind. Die nur dürftig bekleidete Frau rief dabei viel Spott in der Bevölkerung hervor. Die begehbare Bronzestatue wurde gar als postkolonialer Fetisch bezeichnet (de Jong et al. 2010: 188). Dennoch wurde hier die ikonografische Bezugnahme auf Nkrumah, den Vater des Panafrikanismus, deutlich und das Monument stellt in seiner Monumentalität ein neues Selbstbewusstsein des Nationalstaates Senegal dar (a.a.O. 190).

Die Heroenfiguren bieten Anlass zur kollektiven Erinnerung im Senegal. Der Kulturwissenschaftler Hans-Jürgen Lüsebrink kann nachweisen, dass in den postkolonialen Staaten Westafrikas eine Umdeutung der Kanonisierung nationaler Identifikationsfiguren stattfand. Dabei wurden Heroen wie die Tirailleurs Sénégalaises, die Senegalschützen, nachträglich ebenso positiv besetzt wie die Widerstandsfiguren des muslimisch-muridischen Glaubens und Könige der untergegangenen Königreiche. Diese Figuren eigneten sich in der sich politisch neu ausrichtenden Gesellschaft für historisch-nationale Identifikationsdiskurse.

31 Hamady Bocoum, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Die ›Tirailleurs Sénégalaises‹, sodann die Kriegerkaste der ›Ceddo‹ im nördlichen Senegal als Verkörperung des Widerstandswillens sowohl gegen die islamische wie gegen die europäische Eroberung und schließlich herausragende vorkoloniale Herrscherfiguren wie Samory, El Hadji Omar, Ahmadou Bamba, Almamy Albouri, Samba Guéladiégvi und Soundiata, die erstmals in literarischen Texten (als Kurzfassungen mündlicher Epen) sowie publizistischen Texten Eingang in die europäischsprachige Schriftkultur und die hiermit verknüpften Legitimationssphären fanden, wurden seit Ende der sechziger Jahre, im Kontext der Schul- und Curriculareformen, zu festen Bestandteilen des historischen Gedächtnisses postkolonialer afrikanischer Gesellschaften.« (Lüsenbrink 1998: 422-23)

In der Neuausrichtung öffentlicher Denkmale, Plätze und Gebäude fand gleichzeitig eine symbolisch-nationale Resemantisierung statt. Bei diesen Prozessen der Umdeutung des gebauten kolonialen Erbes zeichnete sich zwischenzeitlich ein abnehmendes Interesse im öffentlichen Diskurs ab. So ziert bspw. noch immer die Statue des französischen Kolonialgouverneurs Faidherbe den Stadtraum von Saint-Louis. General Faidherbe war 1852 in den Senegal versetzt worden und führte dort 1857 die Senegalschützen ein. Das Denkmal Faidherbes von 1891 trägt die Inschrift ›A son gouverneur L. Faidherbe le Sénégal reconnaissant‹ (in Anerkennung Senegals an seinen Gouverneur L. Faidherbe). Nach starken Regenfällen fiel die Statue im September 2017 von ihrem Sockel:

»›C'était l'occasion rêvée de s'en débarrasser une fois pour toute mais la municipalité a décidé contre toute attente de la remettre, ce qui a soulevé beaucoup de colère‹, regrette Khadim N'Diaye, membre du collectif [›Faidherbe doit tomber‹].« (»›Das war die erträumte Chance, dieses Ding ein für alle Mal loszuwerden, aber die Gemeinde hat sich entgegen aller Erwartungen entschieden, sie wieder aufzustellen, was ganz schön viel Ärger verursacht hat‹, bedauert Khadim N'Diaye, Mitglied der Gruppe [›Faidherbe muss fallen‹]. [Ü. d. A.]«) (AFP 2018)

Da Faidherbe auch Infrastrukturen ausbaute und die Grenze gegen die Mauren verteidigte, schlussfolgert der Historiker Amadou Bakhaw Diaw, dass die Statue durchaus ambig verhandelt wird. Die 1978 in Lille/Frankreich aufgestellte Kopie der Faidherbe-Statue rief postkoloniale Aktivist:innen auf den Plan, die die Statue abbauen wollten. Vor diesem Hintergrund überrascht die heutige Zurückhaltung über die Wiedererrichtung der Faidherbe-Statue in Saint-Louis. 1972 wurde deutlicher und einheitlicher für die Umbenennung öffentlicher Denkmale und Institutionen gesprochen.

»Ein Beispiel für einen radikalen Akt symbolischer Umdeutung im öffentlichen Raum stellt das Lycée Faidherbe in Saint-Louis dar, ursprünglich benannt nach dem französischen Eroberer des Nordsenegal, das jedoch 1972 seinen Namen in Lycée El Hadj Omar umbenannte – und mit El Hadj genau jenen Toucouleur [sic! Peul] Fürsten zur Identifikationsfigur erhob, der 1882 von Faidherbe gefangengenommen, gedemütigt und ins Exil gebracht wurde.« (Lüsenbrink 1998: 423)

Wurde 1972 noch eindeutig Stellung zur Umbenennung bezogen, verhält sich die Bevölkerung gegenwärtig gegenüber den Symbolen des Kolonialismus ambiger. Ausnahmen stellen neue Denkmalsetzungen dar, wie die Einweihung des Europaplatzes (Place de

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

l'Europe) am 9. Mai 2018 auf der ehemaligen Sklaveninsel Île de Gorée, der vormals Kanonenplatz hieß.

> »Certains la comparent à une ›rue Hitler en Israël‹, une ›Place de l'Allemagne à Auschwitz ou Buchenwald‹, une ›Place Serbie à Srebrenica‹.« (»Bestimmte Leute ziehen den Vergleich zu einer ›Hitlerstraße in Israel‹, einem ›Deutschlandplatz in Auschwitz oder Buchenwald‹, einem ›Serbienplatz in Srebenica‹. [Ü. d. A.]«) (Bayo 2018)

Die hitzige Debatte um den Europaplatz auf der Île de Gorée zeigt den starken Willen gegen neue Denkmalsetzungen, die einen positiven Bezug zu Europa aufweisen. Als historischer Vergleich dienen häufig die Shoa oder das ›Dritte Reich‹. Als alternative Namensgebung wurde von Aktivisten unter anderem vorgeschlagen, den Platz nach der afroamerikanischen Flüchtlingshelferin der ›Underground Railroad‹ in Kanada, Harriet Tubman, zu benennen (ebd.). Die Umbenennung des Platzes führte vor allem zu heftigen Debatten auf Social-Media-Kanälen, Online-Petitionen verlangten die erneute Umbenennung des Platzes. Schließlich wurde nach weltweiten Protesten von Aktivist:innen der Europaplatz in Platz der Freiheits- und Menschenwürde (Place de la Liberté et de la Dignité humaine) umgetauft, insbesondere in Gedenken an den von einem Polizisten ermordeten schwarzen US-Amerikaner George Floyd und alle afrikanischstämmigen Menschen weltweit (Le Monde 2020). Auch die Erinnerungslandschaft im Senegal also – und insbesondere die auf die Phase des Kolonialismus zurückgehenden Erinnerungsorte – werden heute nicht mehr nur national bewertet und ausgehandelt, sondern international wahrgenommen.

Die bereits erwähnten Senegalschützen dienen bis heute als Identifikationsfiguren mal des Widerstandes, mal des Schulterschlusses mit Frankreich. Die Senegalschützen kämpften an der Seite Frankreichs im Deutsch-Französischen Krieg, im Ersten und Zweiten Weltkrieg sowie im Indochina-Krieg Frankreichs. Im Ersten Weltkrieg kamen so auch Senegalesen in Kriegsgefangenschaft im sogenannten Halbmondlager Wünsdorf bei Berlin.[32] Dem Berliner Tageblatt zufolge waren 1915 im Halbmondlager »etwa 3800 bis 4000 Mohammedaner, Araber, Gurthas, Marokkaner, Sudan- und Senegalneger […] gefangen« (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung Freitag, den 9.07.1915: 6), die von den Engländern und Franzosen aufgrund rassifizierender Ideologie streng getrennt wurden.

Im Zweiten Weltkrieg kam es am 19. und 20. Juni 1940 zu Zusammenstößen des französischen Heeres mit der SS-Division Totenkopf, was als Massaker von Chasselay bezeichnet wird und die brutale Ermordung von 188 Senegalschützen zur Folge hatte. Heute erinnert dort das Gräberfeld der Tatas (Streifen heiliger Erde) an die gefallenen afrikanischen Soldaten. In Deutschland stellt diese Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg eine weitestgehend verdrängte oder vergessene Erzählung dar.

Im Stadtteil Thiaroye in Dakar befindet sich eine Wandmalerei, die an ein weiteres Massaker von 1944, diesmal an den heimgekehrten Senegalschützen durch die französische Kolonialverwaltung, erinnert. Nachdem die Soldaten vier Jahre in deutschen Frontstammlagern gefangen gehalten worden waren, verlangten sie bei ihrer Ankunft

32 Dort wurde die erste Moschee Deutschlands errichtet, um die Gefangenen zum Djihad gegen die Franzosen und Engländer umzustimmen (Schlott 2015).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

in Dakar ihren Sold. Sie setzten das Auto des Generals Dagan fest, als dieser sich aus Thiaroye entfernen wollte. Als er ihnen anbot, sie bald auszuzahlen, ließen die Schützen von ihm ab. General Dagan hatte jedoch deren Verhalten als einen Affront gegen seine Autorität empfunden und veranlasste einen Vergeltungsschlag.

> »Le général commandant supérieur de Boisboissel, revenu de tournée, donne son accord pour une intervention le 1er décembre 1944 au matin avec 3 compagnies indigènes, 1 char américain, 2 semi-chenillés, 3 automitrailleuses, 2 bataillons d'infanterie, 1 peloton de sous-officiers et hommes de troupes français. Bilan : 24 tués, 11 décédés des suites de leurs blessures, 35 blessés, 45 mutinés emprisonnés.« (»Der Oberbefehlshaber von Boisboissel gab nach seiner Rückkehr am Morgen des 1. Dezember 1944 seine Zustimmung, mit drei einheimischen Kompanien, einem amerikanischen Panzer, zwei Halbkettenfahrzeugen, drei Panzerwagen, zwei Infanterie-Bataillonen und einem Zug Unteroffizieren und Männern der französischen Truppen zu intervenieren. Ergebnis: 24 Tote, 11 Tote erlagen später ihren Wunden, 35 Verwundete, 45 Gefangene. [Ü. d. A.]«) (Mabon 2002: 90)

Als erster französischer Staatspräsident nannte François Hollande 2012 das Massaker eine Tragödie. Die Wandmalerei in Thiaroye-Dakar zeigt die gesichtslosen, erschossenen Soldaten neben ihren Särgen. Die rote Farbe des Schriftzuges fließt wie Blut die Betonmauern hinunter. 1944 markierte den Wendepunkt in der Beziehung zwischen Frankreich und den kolonialen Streitkräften. Auch ein Denkmal auf einem Kreisverkehr unweit des Hafens von Dakar erinnert heute an den Einsatz der Senegalschützen.

Die senegalesische Diaspora ist weltweit vertreten und die Erinnerungslandschaften spannen sich somit auch global auf. Wesentlich sind die Bezüge zu Frankreich als ehemaliger Kolonialmacht. Trotz der erschwerten Visa-Bestimmungen wohnen in Frankreich viele Senegalesen. Senegalesen sind stark in der afrikanischen Diaspora vertreten, sowohl im frankophonen Kanada als auch in Frankreich und der EU im Allgemeinen. Die Einnahmen der Migranten fließen meist in den Senegal zurück, circa 2 Milliarden Euro jährlich. Aber auch die Migration in die Länder der westafrikanischen Wirtschaftsgemeinschaft CEDEAO/ECOWAS, in der Reisefreiheit gilt, ist hoch. Erinnerungen an die Großväter, die als Senegalschützen im Ersten und Zweiten Weltkrieg für Frankreich kämpften, sind noch in lebendiger Erinnerung. Senegals Erinnerungslandschaft ist tief verwoben mit Europa. Das Land, das circa 15 Millionen Einwohner zählt, kennt in jeder Familie oder in jedem Freundeskreis und in jeder Generation Menschen, die nach Europa (zumindest temporär) migrierten.

Dabei befindet sich die Erinnerungslandschaft Senegals seit über einem Jahrzehnt in einem tiefgreifenden Umbruch – durch kolossale Bauten und ein neues Sendungsbewusstsein der nationalen Politik und die zentrale Stellung Senegals innerhalb der westafrikanischen, frankophonen Länder. Gleichzeitig werden Bezüge zu Europa nur bedingt gutgeheißen und es gibt Tendenzen zu einer Erinnerungskultur, die sich dieser Beziehung zu entledigen sucht. Diese möchte ich als ›Neue Bewegung ohne Europäer‹ bezeichnen.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Neue Bewegung ohne Europäer

Die Prozesse um die Erinnerungslandschaft Senegals zeigen, dass künftige Erinnerungskonzepte und Museen ohne Europäer gedacht werden. Dies ist durch drei Entwicklungen der Emanzipation begründet: einerseits durch die dynamisierte Diskussion um Restitutionen afrikanischer Objekte aus europäischen Sammlungen, andererseits durch die autarken Konzepte der Museen in Gambia und Senegal, die notgedrungen auch ohne restituierte Objekte aus Europa operieren, und drittens durch die neue Unabhängigkeit von der europäischen Entwicklungshilfe, die aber mit der Finanzierung durch China und somit neuen Abhängigkeiten einhergeht.

Auch wenn dies zunächst widersprüchlich klingt, so ist doch grundlegend, dass die westafrikanischen Museen trotz des Ikonoklasmus in Bezug auf die Kolonialzeit ihre Museen fortgeführt haben. Der Direktor des MCN, Hamady Bocoum, befürwortet einerseits die Restitution afrikanischer Objekte, bestärkt aber auch die Ansicht, dass diese Objekte nur einen kleinen Teil des kulturellen Lebens in Afrika überhaupt ausmachen und man als westafrikanischer Kurator nicht nur in Abhängigkeiten von Europa denken könne.[33]

Die Zeit der europäischen Hegemonie über die Objekte, aber auch über das Konzept des Museums scheint gezählt und die westliche Vormundschaft wurde in den letzten drei Jahren in eine tiefe Krise gestürzt. Neue Impulse um die Frage der Restitution kommen nun aus Europa selbst, wie dem *Restitution Report* der französischen Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy und des senegalesischen Philosophen Felwine Sarr zu entnehmen ist. Gleichzeitig stehen die altgedienten Kuratoren der neuen Euphorie der Restitution skeptisch gegenüber und warten nicht auf deren Realisierung. Hamady Bocoum stellt fest :

> »Le problème que nous avons aujourd'hui – quand vous dite art africain, on veut dire, l'art africain, c'est ça qu'était collecté pendant la période de rencontre. C'est le regard des ethnologues sur nous. La conséquence, vous mettez ces objets d'art, dit d'art africain voulez mettre dans le musée d'art africain, personne n'y va.« (»Das Problem, das wir heute haben – wenn Sie afrikanische Kunst sagen, dann wollen wir sagen, afrikanische Kunst ist das, was während der Periode des Aufeinandertreffens gesammelt wurde. Es ist der Blick der Ethnologen auf uns. Die Konsequenz ist, wenn sie hier diese Kunstobjekte, besagte afrikanische Kunst, in ein Museum für afrikanische Kunst stellen, wird niemand dorthin gehen. [Ü. d. A.]«)[34]

Zeitschichten des Kolonialismus und der Ethnografie sind immer noch bedeutungstragend, doch hat ein Ringen um deren Bedeutungshoheit eingesetzt. Mit einer aufstrebenden Mittelschicht im Senegal hat auch das Werben um Besucher in Museen begonnen und es werden neue Angebote geschaffen, um die Bevölkerung in die Nationalmuseen zu locken.

Diese Zusammenhänge werden vor allem auch durch die Phänomene einer vernetzten Museumslandschaft katalysiert. So diskursiviert das Nachrichtenmagazin *Au*

33 Hamady Bocoum, Interview 2017.

34 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Sénégal den zeitlichen Zusammenhang zwischen dem durch Barack Obama 2018 eröffneten National Museum of African American History and Culture (NMAAHC) und dem Musée des Civilisations Noires (Au Sénégal 2019). Betont werden die Hoffnungen auf eine künftige Zusammenarbeit, wohingegen die sich in europäischen Sammlungen befindlichen Objekte nach wie vor als von ihren räumlichen und kulturellen Ursprüngen entfernte Artefakte verhandelt werden: »La mémoire de l'Afrique est souvent consignée loin du continent.« (»Das Gedächtnis Afrikas ist oft weit vom Kontinent verfrachtet worden. [Ü. d. A.]«) (Ebd.)

Neue internationale Kooperationen und finanzielle Unterstützungen für kulturelle Großprojekte aus China haben auch ein neues Kräftemessen in der Museologie hervorgebracht. Diese Projekte entwickeln sich zu nicht-europäischen Kooperationen, die ohne den Ballast der Kolonialzeit auskommen. So zeichnen sich insgesamt eine Resemantisierung eines geteilten Erbes und eine Abwendung der afrikanischen Institutionen von den europäischen ab.

Die Diskurse über die Restitution werden von europäischer Seite nicht immer mit westafrikanischen Kolleg:innen ausgehandelt, auch mit der Begründung, dass die Kapazitäten oder die Institutionalisierung der Kunstgeschichte in den westafrikanischen Ländern noch nicht so weit seien. Die Restitutionsdebatte bleibt somit bis auf einige Ausnahmen ein innereuropäischer Dialog der Kuratoren, statt eine globale Perspektive nehmen. Während in Europa die lang geforderte Aufarbeitung der Sammlungsbestände nur zögerlich stattfindet, sind die lokalen Diskurse in Afrika von anderen Problematiken und Zusammenhängen gekennzeichnet.

Die Erinnerungslandschaft Senegals mit ihren aus der Kolonialzeit stammenden Museen und Archiven wird von den Bestrebungen des unabhängigen Staates eingeholt. Die neuen Musealisierungstendenzen, wie die DAK'ART oder auch das MCN, zeugen von einer neuen Unabhängigkeit, als Semantisierungen der Nation im Aufbruch. Gerade der wirtschaftliche Aufschwung Senegals und das Mantra von ›der sichersten Demokratie in Westafrika‹ ziehen Investoren ins Land. All das weist auf eine neue Erinnerungsbewegung ohne Europäer hin.

Gleichzeitig werden öffentliche Denkmale kolossaler und das panafrikanische Sendungsbewusstsein Senegals größer. In diese Tendenz fügt sich auch die seit Jahrzehnten stattfindende Resemantisierung von kolonialen Denkmalen und der Widerstand gegen bestimmte Denkmalsetzungen.

Welche Mnemotechniken?

Im vorliegenden Kapitel wurde ein weiter Bogen gespannt, von den Darstellungen supranationaler Institutionen wie der UNESCO zum Erbe in Westafrika und einer Perspektive auf die nicht nur materiellen Erinnerungslandschaften Gambias und Senegals. Wie Kultur letztlich visuell erinnert und vererbt wird, ist kein monokausales oder binär darstellbares Phänomen. Es ist vielmehr von (Um-)Brüchen und Lücken gekennzeichnet.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.2 Zeitdiagnosen in und über Westafrika

Aus der Beschäftigung mit den Musealisierungsstrategien in den vorangegangenen Kapiteln haben sich folgende Problem- und Fragestellungen ergeben. Erstens, mit welchen epistemologischen Ordnungen von Raum und Zeit denn nun eigentlich im Kontext von Erbe und Erbe machen in Westafrika argumentiert werden kann? Welche Theorien lassen sich hieran anknüpfen, insbesondere auch in Bezug auf kollektive Identitätskonstruktionen? Dabei wurde schon vorweggenommen, dass es ›die Afrikaner‹ nicht gibt, der Begriff aber identitätspolitisch immer wieder verwendet wird. Dabei möchte ich mich nochmals auf den Soziologen Macamo stützen, der sagte, es gebe ›die Afrikaner‹ nur in den Aushandlungen afrikanischer Intellektueller – ansonsten würde sich die heterogene Bevölkerung Afrikas eher nach ethnischen Zughörigkeiten identifizieren (Macamo 2010: 19). In Bezug auf den untersuchten Forschungsgegenstand bietet es sich an, auf diese philosophischen Strömungen zurückzugreifen, statt Analysekategorien aus der Selbstbezeichnung der Mandinka abzuleiten. Denn in den Visualisierungen des Kankurang werden die kollektiven Identitätskonstruktionen durch die Kuratoren der Nationalmuseen gestützt und gar nicht aus den Kosmologien der Mandinka abgeleitet. In meiner Feldforschung konnte ich die mir zugänglichen sichtbaren und dokumentierbaren Visualisierungen und Aussagen nicht an eine spezifische mandinkische Ethnizität oder auch nur Sprachlichkeit knüpfen. Es werden auch in den musealen Displays keine Bezüge zur mandinkischen Sprache oder der ethnischen Selbstverortung vorgenommen. Die Plakate und Displays sind in den jeweiligen Landessprachen Französisch und Englisch verfasst. Daher scheint es auch lohnend, nicht aus mandinkischen Kosmologien die Begriffe von Raum und Zeit abzuleiten, sondern sich diesen Epistemen aus verschiedenen Perspektiven der Philosophie in Afrika anzunähern. In den folgenden Kapiteln möchte ich daher auf diese Überlegungen zurückgreifen und fragen, wie die philosophischen Strömungen Afrikas Raum und Zeit diskursivieren. Gibt es hier fundamentale Unterschiede zwischen den verschiedenen philosophischen Strömungen und, wenn ja, welche?

Die zweite Frage, die daran anschließt, ist die der ikonischen Vererbung und des Tradierens. Wie können in westafrikanischen soziokulturellen und soziohistorischen Kontexten und auch spezifischen gesellschaftlichen Verständnissen von Mnemotechniken und Medienrelationen Visualisierungen vererbt werden?

In diesem Kapitel werden folglich Zeitdiagnosen im Sinne eines gesellschaftlichen Jetztzustands skizziert durch die Auseinandersetzung mit dem Kulturbegriff, kulturrelativistischen Modellen und Übertragungsdynamiken der Medien in Afrika. Dabei möchte ich mich zunächst kritisch auf die Gedächtnismodelle der Kulturwissenschaftler Aleida und Jan Assmann beziehen (Kap. 3.2.1). Anschließend beziehe ich mich auf die philosophischen Ideologien des Panafrikanismus, der *Négritude* und des Afropolitanismus, um Zeitdiagnosen in Westafrika mit Gedächtnis und Erbe zu verknüpfen (Kap. 3.2.2). Schließlich wird mit dem Kapitel ›Medientransfer und Zeitlichkeitsvorstellungen‹ auch aus den jüngsten medienhistorischen Entwicklungen in und über Westafrika die Zeitdiagnostik in den Blick genommen (Kap. 3.2.3).

Dabei ist hervorzuheben, dass es bei der medienzentrierten Zeitdiagnise eine gewisse Raumblindheit gibt. Gedächtnis- und Kulturmodelle in und über Westafrika stüt-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zen sich meist auf zeitliche Beschreibungen und nutzen Afrika als Raummetapher. Letztlich kann hier nur vorläufig dafür sensibilisiert werden, aber erst im empirischen Teil der Arbeit kann auf die Zusammenhänge zwischen Raum- und Zeitvorstellungen in den Visualisierungen des Kankurang eingegangen werden (Kap. 4.). Interessanterweise finden sich in den lokalen Displays des Kankurang, wie etwa im Dokumentationszentrum in Gambia und Senegal, keine Raummetaphern zu Afrika, sondern konkrete nationale Rahmungen oder eben Containerbegriffe als räumliche Dimensionen der ikonischen Kohärenz (siehe Kap. 4.2.4 und Kap. 4.3.4).

Das Geschichtsbewusstsein Europas ist dem akademischen Diskurs in Westafrika nicht fremd. Sei es das Geschichtsbewusstsein im Kollektivsingular nach Reinhart Koselleck oder die Dystopien Ulrich Becks von immer größerer Spezialisierung, Alienität des eigenen Lebens und des Familiennukleus, patchworkartigen Lebensstilen, die häufig als Negativfolie der gesellschaftlichen Entwicklungen in Europa genannt werden, all diese Konzeptionen sind auch Teil der Geschichtswissenschaften in Afrika (Diawara 1998: 342). Hingegen werden in Europa afrikanische Institutionen und ›der‹ afrikanische Geschichts- und Gedächtnisbegriff per se häufig als vormodern und immobil temporalisiert (Pfeiffer 2001: 24-25; Sarr 2016: 32). Gleichzeitig entwickelt sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine postkoloniale Philosophie in Afrika, die in einer neuen Ökologie des Wissens münden soll (Sarr 2019).

Laut Julian Go werben Soziologen wie Ulrich Beck, Immanuel Wallenstein und Sujata Patel für eine Weitung der Soziologie, die nicht mehr nur den Fokus auf die Probleme der anglo-europäischen Postmoderne legt – und somit ausschließlich auf deren Zeitdiagnosen (Go 2016: 15). Diese Meinung deckt sich mit der des aus Kamerun stammenden Philosophen Achille Mbembé, der von der Schwierigkeit und Chance durch die Heterogenität postkolonialer Theorien spricht (a.a.O. 19). Für Achille Mbembé ist das Rekalibrieren der Sozialwissenschaften das höchste Ziel, welche immer noch vom imperialistisch begründeten Rassismus geprägt seien. Er steht für den Afropolitanismus ein:

> »Afropolitanismus ist etwas anderes als Panafrikanismus oder die *Négritude*. Afropolitanismus ist ein Stil, eine Ästhetik und eine gewisse Poetik der Welt: ein In-der-Welt-sein, das aus Prinzip jegliche Form der Opferidentität ablehnt – auch wenn wir deshalb die Ungerechtigkeiten und die Gewalt, die unser Kontinent und seine Menschen durch den von der Weltgeschichte aufgezwungenen Lauf der Dinge erlitten haben, durchaus nicht ignorieren. Afropolitanismus ist außerdem eine politische und kulturelle Haltung zur Frage der Nation, der ›Rasse‹ und Differenz überhaupt. Angesichts der Tatsache, dass unsere Staaten reine und überdies recht junge Erfindungen sind, haben sie, streng genommen, nichts Verehrungswürdiges an sich – auch wenn wir ihrem Schicksal deswegen nicht gleichgültig gegenüberstehen [H. i. O.]« (Mbembé 2015: 335)

Bis in die Gegenwart werde durch den im Kolonialismus eingeführten Nativismus[35] das Subjekt als Rassensubjekt mittels Technik bestimmt und so auch die Ströme der Mobili-

35 Der reflexive Nativismus ist laut Mbembé die Zuschreibung von Identität durch die Differenz von Autochthonen (Einheimischen) und Allochthonen (Auswärtigen), die sich im Kolonialismus verfestigte (Mbembé 2015: 334).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tät kontrolliert (Mbembé 2016: 48-50). Die Modernität per se sei das Produkt imperialer Beziehungen (Go 2016: 19).

Der von Mbembé beschriebene Nativismus wurde auch lange durch die Diffamierung mündlicher Gesellschaften aufrechterhalten. Eine systematische Geschichtsschreibung der Sahel-Zone von Afrikanern wurde seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts und spätestens mit der Unabhängigkeit der meisten afrikanischen Nationen in den 1960ern begonnen. Davor, so wurde lange angenommen, hätte es sich bei den schriftlichen Artefakten der Sahel-Zone bis auf wenige Ausnahmen um Aufzeichnungen von Europäern aus der Zeit des Kolonialismus gehandelt. 2012 wurde bei der Rettung von Manuskripten vor Dschihadisten in Timbuktu bekannt, dass jahrhundertealte Schriften nicht nur auf Arabisch, sondern auch »auf Bambara, Dogon, Peul, Songhay oder Bozo« (Moscovici 2019) erhalten geblieben waren. Die Vorurteile der Schriftlosigkeit überdauern dennoch und werden nicht selten mit einem essenzialistischen und territorialen Kulturverständnis verbunden. Diese radikale Sicht auf die Sahel-Kulturen und die Negation der Abhängigkeiten zwischen mündlichen und schriftlichen Traditionen sind jedoch intellektuell wenig vorteilhaft (Anoka 2012: 23). Mündliche Tradierungsformen als lücken- oder fehlerhaft darzustellen, führt zu einer Abwertung ganzer Gesellschaften. Der südafrikanische Philosoph Edwin Etieyibo verweist auf den Zusammenhang von Rationalismus und Rassismus bei den westlichen Philosophen David Hume, Wilhelm Friedrich Hegel oder auch Immanuel Kant (Etieyibo 2018: 15). Diese hätten schriftlosen Gesellschaften Rationalität und Reflexionsvermögen abgesprochen.[36] Dies hinge auch mit dem zugeschriebenen Gedächtnis- und Historizitätsverständnis mündlicher und akephaloider Gesellschaften zusammen. Wilhelm Friedrich Hegel schrieb 1829, Afrika sei eine »fensterlose Monade« (Wendl 2013) mit einer Vorstellung von Zeit, wie sie in einem stärkeren Gegensatz zu den Zeitkonzepten der ›westlichen Welt‹ nicht stehen könne. Auch in seinen Vorlesungen 1830 über die Philosophie der Geschichte behauptet Hegel:

> »Denn es [Afrika] ist kein geschichtlicher Weltteil, es hat keine Bewegung und keine Entwicklung aufzuweisen, und was etwa in ihm, das heißt, in seinem Norden geschehen ist, gehört der asiatischen und europäischen Welt zu … Was wir eigentlich unter Afrika verstehen, das ist das Geschichtslose und Unaufgeschlossene, das noch ganz im natürlichen Geiste befangen ist, und das hier bloß an der Schwelle der Weltgeschichte vorgeführt werden mußte.« (Ki-Zerbo 1981: 24)

In dieser Projektion der Geschichtslosigkeit ist die Idee eines primitiven Es angelegt (Wendl 2013). Diese Verkindlichung diente der Untermauerung der Geschichtslosigkeitsthese, um einen Herrschaftsanspruch durchzusetzen. In den westlichen Philosophien waren stereotype Bilder über den afrikanischen Kontinent angelegt, die die Eroberung des Kontinents vorsahen. Gleichzeitig wurden in den ›literalen‹ Gesellschaften

36 Etieyibo zitiert als ein Beispiel Immanuel Kant, der von einer hierarchischen Einordnung überlegener und unterlegener Menschenrassen schrieb: »First race: Noble blond (Northern Europe), of damp or humid cold. Second race: Copper red (America), of dry cold. Third race: Black (Senegambia), of dry or humid heat. Fourth race: Olive yellow (Asian-Indians), of dry or humid heat.« (Etieyibo 2018: 19)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Kolonisatoren die vielseitigen Widerstandsgeschichten in Afrika verschwiegen. Beispielsweise zeugen nur wenige schriftliche Quellen vom Wiederstand des Lat Dior im Senegal gegen die Kolonialherren 1883 (Boahen 1985b: 4).

Ab Mitte der 1970er-Jahre bemüht sich Joseph Ki-Zerbo mit Unterstützung der UNESCO um eine erste umfassende Geschichtsschreibung Afrikas, welche nicht mehr von Europäern dominiert, sondern von Afrikanern selbst verfasst sein sollte (Ki-Zerbo 1981: 15). Sie sollte nicht mehr nur als Referenz für eine europäische Vergangenheit herhalten (ebd.). Der kenianische Philosoph Dismas Masolo lamentiert, dass nicht nur die Wissensproduktion über Afrika von ›Outsidern‹ vorgenommen wurde, sondern sich in der afrikanischen Wissenschaftsgeschichte Autoren ihre Leserschaft in den etablierten wissenschaftlichen Zentren des globalen Nordens suchten (Masolo 2015: 57-58).

Ki-Zerbos *Die Geschichte Schwarz-Afrikas* ist deutlich von den politischen Bestrebungen des Panafrikanismus und der *Négritude* der postkolonialen Theorie geprägt.[37] Die Gedanken von W. E. B. Du Bois wurden ab den 1980er-Jahren wieder aufgegriffen. »First-wave [postcolonial] writers thus rethought history, critiquing its Eurocentric focus and its tendency to isolate the colonizers' agency as the basis for history.« (Go 2016: 28) Joseph Ki-Zerbo forderte dies für eine kanonisierte, universale Geschichtsschreibung Afrikas (Ki-Zerbo 1981: 19). Sein Bestreben fügt sich auch in die damalige Strategie der UNESCO, die auf universale Werte ausgerichtet war. Zwischen 1970 und 1995 beteiligte sich Ki-Zerbo an zahlreichen Historiografien für die UNESCO, die den Anspruch und den politischen Willen zeigten, ein Erbe in Monumenten[38] anzulegen. So steht im Vorwort der *General History of Africa* von 1995, »[the] Committee has decided to present the work covering over three million years of African history in eight volumes« (Ogot 1985: xxvi). Dieser erste schriftliche Kanon über den schwarzen Kontinent ist nach der Unabhängigkeit der meisten afrikanischen Staaten entstanden. Vor diesem Hintergrund sind die im Antrag in die UNESCO gerichteten historisch-schriftlichen Belege über die Mandinka zu lesen, denn diese zeugen nicht vom rassifizierten Subjekt und der Absprache eines Geschichtsbewusstseins. Im Gegenteil, sie verschweigen sogar, wie im Falle des musealen Displays in Senegal, die Kolonialzeit gleich ganz (siehe Kap. 4.3.4).

In Europa war durch die Industrialisierung der Wunsch nach Ursprünglichkeit und Naturwüchsigkeit entstanden und so diente Afrika als eine Projektionsfläche dieser Sehnsüchte und wurde als immobil temporalisiert (Sarr 2016: 32). Der senegalesische Philosoph und Ökonom Felwine Sarr erteilt, wie auch Achille Mbembé, eine Absage an den Fortschrittsglauben Europas und postuliert eine neue Positionierung Afrikas mittels anti-universalistischer Zukunftsbilder.

37 Die Idee eines panafrikanischen Kontinents schwebte W. E. B. Du Bois, Marcus Garvey oder Kwame Nkhruma mit ihren sehr unterschiedlichen Philosophien zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor. Diese verschiedenen Ansätze führten zur *Négritude*-Philosophie Léopold Sédar Senghors, des ersten Staatspräsidenten Senegals.

38 Aleida Assmann bezeichnet Monumente als schriftliche, bauliche und materielle Formen des Erinnerns für das Speicher- und Funktionsgedächtnis (Assmann et al. 1994: 120).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Cependant, plus que d'un déficit d'image, c'est de celui d'une pensée et d'une production de ses propres métaphores du futur que souffre le continent africain.« (»Jedoch ist es mehr als nur der Mangel des Bildes, es ist der [Mangel] eines Gedankens, der [Mangel] an der Produktion eigener Metaphern für die Zukunft, unter dem der afrikanische Kontinent leidet. [Ü. d. A.]«) (Sarr 2016: 12)

Nur allzu oft wurde in der Vergangenheit europäisches Erbe direkt als ein weltumspannendes Erbe verhandelt – also universalistisch. Autoren der *›emerging third world economies‹* zeigen hingegen den begrenzten Charakter dieser theoretischen Grundlagen und darauf basierender empirischer Untersuchungen auf, wenn man diese in andere Kontexte verlagert.[39] Für die postkoloniale Theorie und die *Cultural Studies* sind diese Geschichts- und Zukunftsbilder Beispiele für die Fortführung des kolonialen Blicks.

Im Folgenden werden die philosophischen Gegenwartsdiagnosen Westafrikas über den Kulturbegriff und Mediatisierungsbegriff nachgezeichnet. Durch diese Begriffe kann gezeigt werden, wie sich diese Auseinandersetzungen zu Formen der Verzeitlichung verhalten.

3.2.1 Der Kulturbegriff als Kollektivierungsdiskurs

Im Folgenden möchte ich den Kulturbegriff aus einer wissenssoziologischen Perspektive betrachten und die dabei häufig verwendeten Temporalisierungen und Verräumlichungen erläutern. Dabei gehe ich davon aus, dass es keine wie auch immer essenzialisierte afrikanische Kultur gibt. Vielmehr muss hinsichtlich des symbolischen Interaktionismus gefragt werden, wer sich wann diskursiv auf welchen Kulturbegriff stützt. Dieser ist letztlich diskursiver Ausdruck von Kollektivierungsprozessen.

Anschließend stelle ich dann das kulturelle Gedächtnis und dessen Mediatisierungsformen nach Aleida und Jan Assmann vor und frage, welche Schlüsse sich daraus in Bezug auf den westafrikanischen Kontext ziehen lassen.

Entwicklungslinien des Kulturbegriffs

Über den Begriff der Kultur hat sich eine lange Tradition von Theorien und Philosophien herausgebildet, die in der Soziologie immer wieder auch Gegenstand der Kritik geworden sind.

Giambattista Vico (1668-1744), der von der Wissenssoziologie als Referenz herangezogen wird, schrieb erstmals, Kultur sei menschgemacht und ihre ideellen Elemente stünden mit der äußeren Natur der Dinge in Verbindung, die einer ständigen historischen und institutionellen Veränderlichkeit unterlägen (Knoblauch 2010: 32). Giambattista Vico unterscheidet zwischen vormodernen und modernen Kulturen.

---

39 Universalistische Zukunftsbilder für andere Gesellschaften werden auch immer noch und immer wieder in der europäischen Kunst-, Kultur- und Sozialwissenschaft entworfen. Ihre Begrenztheit wird dann oft nicht mitgedacht. Beispielsweise hatte der US-amerikanische Essayist Jonathan Crary sicher nicht die Grenzen seiner Untersuchungen ins Auge gefasst, als er seine Monografie über die *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th century* schrieb und dabei von der Entwicklung des modernen Sehens überhaupt sprach, jedoch ohne eine einzige Referenz auf Kulturen außerhalb Europas und Nordamerikas (Crary 2007).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »[Nach Vico] können wir die poetischen und mythologischen Weisheiten primitiver Völker nicht mit dem rationalen und präzisen Wissen fortgeschrittener Zivilisationen vergleichen, ohne die Kontexte zu berücksichtigen, in denen sie bestehen.« (Knoblauch 2010: 32-33)

Literale Gesellschaften sind für Vico durch Fortschritt gekennzeichnet und die mündlichen Gesellschaften durch Einfühlungsvermögen. Diese substanzielle Trennung zwischen Ratio und Emotio hielt sich lange in der Wissenssoziologie.

Erst Marx und Engels heben den radikalen Progressivismus des Wissens nach Vico und die hegelianische Trennung zwischen Denken und Sein auf. »Denken und Sein bilden für [Marx und Engels] keine zwei getrennten Bereiche, sondern sind Elemente einer und derselben Wirklichkeit, die sich weder nur dem Materiellen noch dem Geistigen unterordnen kann.« (a.a.O. 45) Hierin gründet die gegenwärtige Wissenssoziologie. Dabei muss beachtet werden, dass die Trennung von Ratio und Emotio als essenzialisierter Kollektivierungsdiskurs und Geschichtsauffassung immer noch diskursiv wirksam gemacht wird – nicht zuletzt, wenn die UNESCO von den autochthonen Gesellschaften spricht (UNESCO 2003a: 1).

George Herbert Mead beschreibt in den 1920er und 1930er Jahren erstmals mit seiner Identitätstheorie der Kommunikation ein Modell des nicht voneinander trennbaren Sozialen und Geistigen, die die Theorie des symbolischen Interaktionismus begründet (Knoblauch 2010: 136). Dinge sind nicht von sich aus bedeutungsvoll, sondern müssen durch Interaktion zwischen den Menschen und Dingen hergestellt werden. Es sind also nicht in Kollektiven angereicherte Wissensformen, sondern es ist die Interpretation von Wissen zwischen Individuen, durch die gemeinsame Bedeutung entsteht (a.a.O. 137).

Von George Herbert Meads Beschreibung der personellen Identität ist es ein weiterer Schritt zur kulturellen Identität eines kollektiven Erfahrungszusammenhangs. Der Kultursoziologie Karl Mannheim untergliedert Kultur in eine Trias – in deren objektiven Sinn, den intendierten Ausdruckssinn und die dokumentarische Interpretation (a.a.O. 103). Mit der dokumentarischen Interpretation, die Mannheim auf Weltanschauungen überträgt, erlangen »Kulturerscheinungen […] also jenseits des Bewusstseins der einzelnen Individuen einen Sinn, der sich aus ihrem Zusammenhang und ihren wechselseitigen Verweisungen ergibt« (ebd.). Mannheim unterscheidet zwischen dem konjunktiven Erfahren zwischen zwei Menschen, das bei einem »gemeinsamen Erfahrungszusammenhang [zu einem Verstehen führen kann, wohingegen die vermittelten Erfahrungen die Interpretation erfordern]« (a.a.O. 102). Für ihn ist also das Denken »in einem sozialen Raum verankert, und diese Verankerung ist konstitutiv für den Inhalt des Denkens« (a.a.O. 104). Für Mannheim ist das Denken gleichermaßen untrennbar von einem »kollektiven Erfahrungszusammenhang« (ebd.).

Die gegenwärtige Wissenssoziologie versteht im Anschluss daran unter dem Kulturbegriff also ein sinnstiftendes Gebilde, welches durch symbolischen Interaktionismus und die sozialen/kollektiven Raum- und Zeitvorstellungen intersubjektiv konstruiert und konstitutiert wird. Hervorzuheben ist allerdings, dass substanzielle Trennungen, wie die zwischen vormodernen und modernen Kulturen bei Vico, auch noch gegenwärtig diskursiv wirksam sind, wie ich im Folgenden zeigen möchte.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Westliche Geschichtsvorstellungen über afrikanische Gesellschaften

Im Folgenden wird der Identitätsbegriff mit einem Konzept kultureller Identität im Sinne des aufgezeigten Kollektivierungsdiskurses der Wissenssoziologie operationalisiert. Raum- und Zeitauffassungen werden dabei als Ordnungssysteme sozialen Handelns relevant gemacht. In Anschluss an diese Auffassungen werden die emischen raumzeitlichen Muster in den Visualisierungen, denen der empirische Teil der Arbeit gewidmet ist, untersucht (siehe Kap. 4.2.2 und 4.3.2).

Um sich eine gemeinsame Vergangenheit, einen gegenwärtigen sowie künftigen Bezugspunkt kultureller Identität geben zu können, muss eine Übereinkunft über gemeinsame Zeitvorstellungen gewonnen werden. »Kultur wird in diesem Sinne verstanden als der historisch veränderliche Zusammenhang von Kommunikation, Gedächtnis und Medien« (Assmann et al. 1994: 114). Mithilfe dieser stetig im Wandel begriffenen, aber den Akteuren recht stabil erscheinenden Zeitvorstellungen kann letztlich auch Erbe in gesellschaftlichen Gefügen formuliert werden. Welchem Zeitverständnis müssen sich Menschen in einem kollektiven Erfahrungszusammenhang bedienen, um zu einem einheitlichen Geschichtsbegriff zu gelangen? Jan Assmann führt an, dass erst ein synchrones Zeitverständnis Kollektive hervorbringe. Eine Empirie über Erbekonstruktionen ist folglich immer unter der Voraussetzung eines kollektiv-synchronischen Zeitverständnisses zu analysieren.

Das soziale Gedächtnis ermöglicht eine Verständigung über die in unterschiedlichen Gesellschaftsformen sinnhaften Zeit- und somit auch Vergangenheits- und Erbebezüge. Dies geschieht nach Assmann über die symbolische Repräsentation und deren Interaktionismus. Das soziale Gedächtnis ist Sitz der Diachronie und vermag die Zeit mittels Speicherung und Wiederherstellung auszudehnen (a.a.O. 115).

> »Die (tiefenstrukturelle) Speicherung von Formen sichert die Wiederholbarkeit von Handlungen und macht Kultur reproduktionsfähig – nicht im Sinne serieller Vervielfältigung, sondern im Sinne einer bruchlosen Kontinuierung der symbolischen Sinnwelt, deren Handlungsweisen und Gestaltgebungen.« (Ebd.)

Akteure stellen durch kollektives, sich wiederholendes Handeln eine bruchlos erscheinende Kontinuierung her, die ihnen die Eindeutigkeit einer kulturellen Identität durch eine gemeinsam gegebene Vergangenheit vermittelt. Kulturelle Identität ist für Assmann die Übereinkunft über gemeinsame Zeit-, Raum- und Sozialitätsverständnisse.

Jan Assmann unterscheidet zwischen dem kommunikativen Alltagsgedächtnis (Funktionsgedächtnis) und dem kulturellen Langzeitgedächtnis (Speichergedächtnis). Das kommunikative Funktionsgedächtnis des Alltags hält die sichtbaren und kollektiv zugänglichen Informationen der Gesellschaft abrufbar bereit. Um das Beispiel des mündlichen Funktionsgedächtnisses zu illustrieren, stützen sich Aleida und Jan Assmann auf den Kunsthistoriker Jan Vansina und das »Geschichtsbewußtsein afrikanischer Stämme« (Assmann et al. 1994: 118).

Die Assmanns arbeiten hier zwei Vergangenheitstypen heraus: die rezente Vergangenheit oder die Erinnerung der Lebenden einerseits und die mythischen Heroengeschichten andererseits, welche unmittelbar aufeinanderstoßen (a.a.O. 119). Den Praktiken der Kontinuierung »afrikanischer Stämme« stellen sie die symbolische Repräsentation und Praktiken der Kontinuierung der Schriftkulturen gegenüber.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »In mündlichen Stammesgesellschaften sind dies vor allem Rituale, Tänze, Mythen, Muster, Kleidung, Schmuck, Tätowierung, Wege, Male, Landschaften u.s.w., in Schriftkulturen sind es die Formen symbolischer Repräsentation (Monumente), Ansprachen, Kommemorationsriten. Vorrangiger Zweck dieser Übungen ist dabei jeweils die Sicherung und Kontinuierung einer sozialen Identität.« (Assmann et al. 1994: 121)

Unklar bleibt, auf welches afrikanische Geschichtsbewusstsein sich die Assmanns beziehen. Ähnlich haben es Afrikaner selbst formuliert, wie etwa der kenianische Politik- und Islamwissenschaftler Ali Al'amin Mazrui:

> »Si la poésie était la forme littéraire autochtone la mieux enracinée dans les traditions du continent, le roman y était la forme la plus étrangère.« (»Wenn die Poesie die am stärksten in den Traditionen des Kontinents verwurzelte literarische Ausdrucksform der Autochthonen war, ist der Roman die fremdeste Form. [Ü. d. A.]«) (Mazrui 1998: 581)

Auch der nigerianische Philosoph Victor Ahamefule Anoka betont die *Oral Literature*. Er unterscheidet bei dieser aber zwischen fixierten Traditionen – Riten, Kulte, Begräbnislieder – und durch Eigenheiten des Erzählers veränderlichen Traditionen – Erzählungen, Legenden, Heroen- und Ursprungsgeschichten (Anoka 2012: 33). Anoka trennt nicht zwischen den Speicherelementen mündlicher oder schriftlicher Gesellschaftsformen wie die Assmanns, sondern zwischen den Kategorien kollektiv-fixierter und individuell-veränderlicher Traditionen. Entsprechend stellt für Anoka die individuelle Kategorie eine freiere Form der Vermittlung dar. Für Anoka prallen auch nicht wie bei den Assmanns die rezente Vergangenheit der Lebenden und die der Mythen aufeinander.

Laut den Assmanns gelingt der Zugriff auf geteiltes Wissen in mündlichen Gesellschaften nur über die mündlichen Überlieferungen des Funktionsgedächtnisses – wohingegen das Speichergedächtnis in Schriftkulturen auch die Reaktivierung medial gespeicherter Monumente zulässt.

> »Durch Materialisierungen auf Datenträgern sichern die Medien den lebendigen Erinnerungen einen Platz im kulturellen Gedächtnis. Das Photo, die Reportage, die Memoiren, der Film werden in der großen Datenbank objektivierter Vergangenheit archiviert.« (Assmann et al. 1994: 120)

Für die Assmanns ist das (Wieder-)Abrufen dieser ›objektivierten Vergangenheit‹ variabel. Das Abrufen bestimmter ›Monumente‹ aus dem Speichergedächtnis ist kodifiziert und an sozial praktizierte Erinnerungswerte gebunden. Die Assmanns lassen außer Acht, dass in den als autochthon bezeichneten Stämmen Afrikas gegenwärtig nicht nur die ›rezente Vergangenheit‹ und die ›Heroenmythen‹ des Funktionsgedächtnisses sinnstiftend sind, sondern afrikanische Gesellschaften gleichfalls auf analoge wie digitale ›Monumente‹ des Speichergedächtnisses zurückgreifen und auch schon früher zugegriffen haben. Wie gezeigt werden kann, ist diese idealtypische Trennung mündlicher und schriftlicher Kulturen und daraus abgeleiteter Gedächtnisformen überholt.

Solche Zuschreibungen afrikanischer Geschichtsvorstellungen halten sich auch in den Sozialwissenschaften. Die Vorstellung, es gebe nur die rezente Vergangenheit einerseits und die mythische andererseits, wird der Realität afrikanischer Gesellschaften,

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Komplexität der dort angewandten Mnemotechniken und ihrer Relationen zueinander nicht gerecht. Am Beispiel der Vorstellungen über das Geschichtsverständnis afrikanischer Gesellschaften konnte also gezeigt werden, dass die Theorien vom kulturellen Gedächtnis einer Überarbeitung bedürfen.

3.2.2 Kulturrelativismus und Raummetaphern

Der erste senegalesische Staatspräsident Leopold Sédar Senghor, der teilweise verächtlich als frankophil bezeichnet wurde, hatte in den Zwischenkriegsjahren, die er in Paris verbrachte, seine grundlegenden Überlegungen zur *Négritude* angestellt (Belting et al. 2018: 17). Senghor sah in der Kunst und Kultur Afrikas die Möglichkeit, sich der eurozentrischen Moderne anzunähern. In der Moderne sah er vor allem einen Zustand, den es für Afrika zu erreichen gelte; gehandelt werden müsse im Sinne des Fortschritts. Sein Ansatz blieb aber hinter den sich postmodern weiter entwickelnden Kunstbewegungen Europas stehen, da für ihn noch nicht die Kluft zur europäischen Moderne überwunden war (a.a.O. 19). Seine Theorie der kulturellen Symbiose zwischen Europa und Afrika wird gegenwärtig wieder neu verhandelt. Wie die Kunsthistoriker Hans Belting und Andrea Buddensieg betonen, »[gibt es inzwischen Versuche], Senghors Vision zu rehabilitieren und den Begriff der Négritude von dem rassistisch-ethnischen Fetisch zu befreien, den man aus ihm gemacht hat.« (a.a.O. 15)

Im Folgenden möchte ich auf eine grundlegende Problematik in den afrikanischen Philosophieströmungen eingehen, die sich bei Senghor zeigt. Dabei geht es um den Einfluss der Philosophie Europas und die in den Philosophieströmungen in Afrika präferierten Zeitbezüge für kollektive Identitätskonstruktionen. Dafür gehe ich auf die politischen Ideologien der *Négritude*, des Panafrikanismus und des Afrozentrismus seit den Unabhängigkeitsbewegungen der 1960er-Jahre ein. Die Philosophie in Afrika war seit dem Kolonialismus nicht frei von Einflüssen der europäischen Philosophie. Viele Vertreter haben sich damit auseinandergesetzt – unter anderem Paulin J. Hountondji in Anlehnung an Husserl, Mamadou Titus zu Kant, Victor Ahamefule Anoka zu Gadamer.[40]

Vertreter einer der Strömungen der Philosophie in Afrika, der Ethnophilosophie, versuchten Erkenntnisse aus den Kosmologien afrikanischer Ethnien abzuleiten. Dieser Ansatz findet sich beispielsweise bei Kwasi Wiredu über die ghanaischen Akan, bei Placide Tempels über die Bantu-Religion oder bei John Olubi Sodipo, der zum Glaubenssystem der Yoruba forschte (Sousa Santos 2016: 203). Die Ethnophilosophie entwickelte sich insbesondere aus dem Spannungsverhältnis zu den europäischen Philosophieströmungen, wie Kwasi Wiredu schreibt:

> »Intellectually, we are brought up in Western-style educational institutions. […] And to cap it all, many of us are up to the neck in Western religious and metaphysical assumptions.« (Wiredu 2002: 55)

40 Der malawische Philosoph Simon Mathias Makwinja schreibt über diese Problemstellung in der Philosophie in Afrika, dass diese Debatten über westlichen Einfluss eine fruchtbare Diskussion eher aufhielten (Makwinja 2018: 104).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Deutlich betont Wiredu die verschiedenen Dimensionen – institutionell, historisch und politisch – westlicher Einflüsse auf die Philosophie und das Denken in Afrika. Auch die *Négritude*-Bewegung Aimé Cesaires und Senghors der 1930er-Jahre kann in diesem Sinne als eine radikal universalistische Ethnophilosophie verstanden werden (Macamo 2010: 18).

Die Ethnophilosophie lässt sich in drei Strömungen untergliedern – die kritische, die wissenschaftliche und die Weisen- oder auch *Sage Philosophy* (Bell 2002: 22). Die *Sage Philosophy* nimmt die mündliche Tradition zum Ausgangspunkt, die ihr als Quelle dient. In der *Sage Philosophy* wird nach Odera Oruka zwischen didaktischen und populären Weisheiten unterschieden, wobei die didaktische Weisheit immer auch für Kritik anfällig ist. Daraus erklärt sich für Oruka, dass ein Legitimitätsanspruch der *Sage Philosophy* darin besteht, populäres Wissen nicht aufzuschreiben (Sousa Santos 2016: 204). Die *Sage Philosophy* wurde später für ihre konstruierte ›afrikanische‹ Sichtweise und Essenzialisierung kritisiert (Bell 2002: 22). Aus diesem Grund steht der Beniner Philosoph Paulin J. Hountondji der *Sage Philosophy* als Dialektiker skeptisch gegenüber (a.a.O. 32). Begründet wurde die *Sage Philosophy* in den 1960er-Jahren, mit der Unabhängigkeit der meisten afrikanischen Staaten. Der nun einsetzende Afrikanische Humanismus[41] hatte vor allem die Konstruktion einer kollektiven afrikanischen Identität zum Ziel (a.a.O. 37). Der Afrikanische Humanismus suchte dezidiert den Anschluss an eine präkoloniale Phase, schweigt also zur Kolonialzeit und versucht ein kohärentes Bild afrikanischer Gesellschaften zu schaffen, die vom Einfluss des Kolonialismus unberührt geblieben seien (Macamo 2010: 18). Auch Cheikh Anta Diop knüpfte die Gegenwart direkt an die vorkoloniale Phase, um den Kontinent und eine afrikanische kollektive Identitätskonstruktion zu rehabilitieren. Diese Philosophieströmung brachte Re-Traditionalisierungen epistemologischer Vorstellungen und Erbe-Narrative hervor.

In den subsaharischen Ländern Afrikas wurde vorrangig zwischen zwei Strömungen der Ethnophilosphie unterschieden. Diese eingehender zu betrachten, ist vor dem Hintergrund der Ideengeschichte von Erbe- und kollektiven Identitätskonstruktionen in diesen Ländern besonders sinnvoll. So abstrahierten die Vertreter der universalen Ethnophilosophie die Erkenntnisse aus den empirischen Untersuchungen über afrikanische Kulturen und erklärten sie zu universalen Kulturen. Demgegenüber stehen französische und englische Anthropologen, die mit einem Ansatz der pluralistischen Ethnophilosophie versuchten, die Einzigartigkeit jeder einzelnen subsaharischen Ethnie herauszuarbeiten und sie als unvergleichbar zu deklarieren (Bell 2002: 23). Beide Ansätze mündeten immer wieder in philosophischen Problemen, sowohl moralisch, kulturell als auch kognitiv (ebd.). Mit beiden Formen der Ethnophilosophie wurde der westliche Binarismus des Kolonialismus nicht überwunden. Julian Go schreibt über die anti-imperialen Bewegungen des 20. Jahrhunderts und ihren Einfluss auf soziale Theorien, diese »envisioned new postimperial forms and modes of self-actualization, in which racial and cultural differences would flourish rather than be denigrated, erased, and replaced

41 »African humanism, on the other hand, is rooted in traditional values of mutual respect for one's fellow kinsman and a sense of position and place in the larger order of things: one's social order, natural order, and the cosmic order. African humanism is rooted in lived dependencies.« (Bell 2002: 40)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

by Europe's so-called civilization.« (Go 2016: 8) Der Kulturrelativismus barg neben der kollektiven Identitätskonstruktion auch die Hoffnung auf die Überwindung globaler Ungerechtigkeit. Erst die neueren, postkolonialen Studien versuchen diese globale Ungerechtigkeit nicht mehr durch Kulturrelativismus zu überwinden, sondern indem sie gezielt auf die koloniale Situation aufmerksam machen. »Whereas gender theory treats gender relations as foundational, and Marxist theory treats capitalism as foundational, postcolonial theory treats empire and colonialism as foundational.« (a.a.O. 13) So rücken die Bedingungen struktureller und institutionalisierter Machtgefüge des Kolonialismus in afrikanischen Kulturen in den Fokus der postkolonialen Theorie.

Auch in den amerikanischen postkolonialen Debatten wird auf diese Entwicklungen Bezug genommen. Für eine Auseinandersetzung mit der Epistemologie der Philosophie in Afrika attestiert Sousa Santos zwei große, strukturalistische Herausforderungen. Nur die Dekonstruktion europäischer Einflüsse und anschließend die Retro- und Introspektive böten die Möglichkeit einer kollektiven Identitätskonstruktion durch das Ausblenden der kolonialen Vergangenheit und neokolonialen Gegenwart (Sousa Santos 2012: 58). Die Retrospektive ist für ihn der Moment, die Konstruktion eines afrikanischen Erbes zu revitalisieren, dessen Kontinuum im Moment der Fremdbeherrschung gebrochen wurde. Daher steckt für ihn in der (Wieder-)Belebung des vorkolonialen Erbes der Moment der Emanzipation und der kulturellen Selbstfindung. Er legt folglich zugrunde, dass ein Erbe lediglich unterbrochen worden wäre. Die Reinigung von allen europäischen Einflüssen erst führten zu einer Afrikanizität und so etwas wie Erbe in Afrika. Die postkolonialen Studien erweisen sich damit einmal mehr als radikalste Ethnophilosophie, deren Essenzialisierungen einer universalistischen Ideengeschichte sie sich ja eigentlich entgegenstellen wollen. Ansätze einer so konzipierten Afrikanizität finden sich auch in Museumsdisplays in Senegal und Gambia. Während in Senegal der Kolonialismus in den Displays gänzlich verschwiegen wird, wurden in Gambia unterschiedliche Ansätze gewählt. In Gambias Nationalmuseum wird die Phase des Kolonialismus durch zahllose, teils unkommentierte Artefakte und Objekte dargestellt, wohingegen im Kankurang Documentation Center in Janjanbureh die koloniale Erfahrung nur in einer Widerstandserzählung gegen die Kolonisatoren erwähnt wird (siehe Kap. 4.1.1). So zeigen sich die oben skizzierten ideen- und philosophiegeschichtlichen Auseinandersetzungen mit Erbe-Konstruktionen auch in den musealen Displays des Kankurang.

Afrikanische Kollektivierungsdiskurse als Differenzbeschreibung

Während Ansätze der Präsenz des Kolonialismus in Philosophie, Erbe-Narrativen und kollektiven Identitätskonstruktionen ihren berechtigten Streitwert hervorbrachten, wird in diesen Kollektivierungsdiskursen kaum Bezug auf Differenzbeschreibungen genommen. Alle skizzierten Debatten verdeutlichen die Abgrenzung von einem generalisierten Anderen, also von dem, was man selbst eben *nicht* ist. Gerade auch bei den Philosophieströmungen in Afrika werden immer wieder kulturrelativistische Ansätze für Differenzbeschreibungen konstitutiv.

Mit dem Beginn kulturrelativistischer Differenzbeschreibungen in und über Gesellschaftsformen in Afrika wurden verschiedene ästhetische, methodologische, theoreti-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sche und politische Bedingungen verwoben. Laut dem Beniner Kunsthistoriker Didier Houénoudé gab es viele philosophische Strömungen, die sich nach der Unabhängigkeit dem Panafrikanismus zuwandten. Mit dieser Identitätspolitik suchten die Vertreter eine Selbstzuschreibung anhand der Einzigartigkeit afrikanischer Kulturen auf dem ganzen Kontinent und ihrer Interrelationen vorzunehmen. Zwar war der Panafrikanismus auch kulturrelativistisch gedacht worden und von der Idee der Gleichheit aller Kulturen beflügelt, wurde aber durch die Suche nach einer afrikanischen Eigenlogik zu einer ideologisch-partialen Wissenschaft.

> »Das Paradox bestimmter afrikanischer Denkrichtungen besteht darin, auf Basis der vom kulturellen Relativismus definierten Äquivalenz der Kulturen ein gewisses afrikanisches Spezifikum begründet […] zu haben. Es gibt etwas wie eine Mystik oder Fiktion der Einheit, die sogar den relativistischen Hypothesen widerspricht. Eine solche Rehabilitierung der afrikanischen Kultur und der kulturellen Identität auf Grundlage der Dekonstruktion des kolonialistischen Diskurses hypostasiert die auf eine glanzvolle Vergangenheit bezogene afrikanische Identität.« (Houénoudé 2016)

Dennoch bot der Kulturrelativismus als erster die Chance der empirischen Erforschung afrikanischer Gemeinschaften in ihren soziokulturellen Kontexten sowie Weltverständnissen.

Der Panafrikanismus, der sich auf die *Négritude* berief, versuchte, dem europäischen Selbstverständnis der Wiege der Zivilisation in Griechenland vergleichbar, einen gemeinsamen afrikanischen Ursprung in der Zivilisation Ägyptens auszumachen. Westafrikanische Historiker »zeigen so das Bestreben, ihre Völker etwa in Bezug zu den alten Ägyptern, mal auch den Israeliten, mal den Arabern zu setzen« (Müller 1998: 279). Die Selbstverständlichkeit des Bezugs auf Ägypten wird auch im Museumsdisplay im Kankurang Documentation Center visualisiert (siehe Kap. 4.2.2). Auch die westafrikanische Ethnie der Peul konstruiert ihren Ursprungsmythos mal in Indien, mal in Ägypten. Ihr Ursprungsmythos erzählt von der Adaption an die widrigen Umstände durch das Nomadentum. Im Gegensatz dazu wird bei den Mandinka oft der Mythos der Sesshaftigkeit und der Ausbau feudaler Strukturen betont, so auch im Espace Kankourang in Senegal. Gerade weil diese kollektiven Identitätskonstruktionen immer wieder in den Visualisierungen des Kankurang vorkommen, ist es an dieser Stelle wichtig, die verschiedenen Ansätze in der Philosophie und Geschichtswissenschaft in Afrika einordnen zu können. Diese sind informiert von westlichen Diskursen, haben aber doch besonders nach der Unabhängigkeit eigene Dynamiken entwickelt und sind stets vom Wandel gezeichnet. Nicht zuletzt ist die Frage nach afrikanischen kollektiven Identitätskonstruktionen eine, die sich mit den künftigen Bildern Afrikas befasst (Sarr 2016: 152).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kollektive Identitätskonstruktionen in Afrika

Kollektivierungsdiskurse finden immer in Abgrenzung oder in Betonung von Gemeinsamkeiten zu Differenzgemeinschaften statt.[42] Der Kulturbegriff der philosophischen Strömungen über und in Afrika ist besonders diffizil, weil er immer auch einen politischen Nutzen verfolgt – von der Verneinung eines Geschichtsbewusstseins und der Infantilisierung im Kolonialismus über die universalen oder partialen Ethnophilosophien in Afrika, den Panafrikanismus bis hin zum Afropolitanismus und der Abwendung von der kolonialen Opferrolle, wie es Achille Mbembé und Felwine Sarr vorschlagen. Identitätskonstruierende Reinheitsgedanken müssten aufgegeben werden und die Welt um die Gedanken von »Métissage, hybridité, créolité« (Sarr 2016: 148) Afrikas erweitert werden.

Laut Leopold Sedar Senghor musste ›der Bruch des Kolonialismus‹ überwunden werden, um zu einer panafrikanischen Identitätskonstruktion zu finden. Daher stützte er sich auf die Kunst und Kultur als Identitätsressource, in einem Ausmaß, das den westlichen Gesellschaften unbekannt war. Senghor zufolge muss sich das »Politische auf das Kulturelle stützen.« (Houénoudé 2016) Auch gegenwärtig ist die Bezugnahme Senegals auf die Kunst- und Kulturszene als Identitätsressource spürbar (siehe Kap. 4.4.2).

Der senegalesische Wissenschaftler Cheikh Anta Diop gründete in den 1970er-Jahren die sogenannte ägyptische Schule, die aus den ägyptisch-nubischen Sprachen ein Identitifikationsmodell für die Sahel-Zone abzuleiten suchte (Diop 1974: 191-92). In den 1980er-Jahren gründet Molefi Kete Asante, der die Gedanken Diops wieder aufgriff, die Schule des Afrozentrismus. Asante deklarierte, dass nur Afrikaner in der Lage seien, über Afrikaner zu forschen. »Die Afrozentrizität gründet auf einer Reflexion mit dem Begriff rassisches Substrat, welcher die Existenz reiner Kulturen voraussetzt.« (Houénoudé 2016) Konstruktionen eines gemeinsamen Erbes aus dem Kolonialismus wurden in der Afrozentrismus-Schule komplett abgelehnt.

Den verschiedenen politischen Philosophien folgend, befinden sich zugleich mehrere kollektive Identitätskonstruktionen in Afrika in Aushandlung. »Die Entwicklung der afrikanischen Identität ist jedoch längst noch nicht abgeschlossen, sie ist eine Identität im Werden« (ebd.). Daher ko-konstituieren kulturelle Identitätskonstruktionen immer auch Differenzgemeinschaften. Ein weiteres Problem stellen simplifizierende Ethnizitätskonstruktionen dar. Wenn Kollektive in Afrika beispielsweise Hilfeleistungen durch die Weltgemeinschaft erhalten, dann werden diese Kollektive auf das Konzept der Ethnie vereinfacht, das häufig dem reflexiven Nativismus zuzuordnen ist (Mbembé 2015:

42 So wurden die Peul historisch als Feinde und dann als erweiterter Familiennukleus der Mandinka diskursiviert. In beiden Fällen ist die Konstruktion der Peul also immer auch ein ethnisierter Bezugspunkt für die Mandinka gewesen, um auf ihre kulturelle Identität zu verweisen (Bruijn et al. 1997: 14). Auch der muridische Islam ist das Symbol staatsübergreifender Kollektivierungsprozesse. »Whether through the quit sanctum of a mosque or in the mihrab of cyberdevotion through their many websites, Mourides adapt wherever they go.« (Roberts 2008: 183) Religiosität hat sich in Senegal und Gambia als ein Motor der Adaption und Dynamik herausgestellt, bei gleichzeitig wachsender wirtschaftlicher Abhängigkeit von den Bruderschaften der Muriden und Tijani. Obwohl sich die beiden Staaten als laizistisch deklarieren, stellt sich die Realität anders dar.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

334). So genügen beispielsweise in Europa Abbildungen schwarzer Menschen, um bei einem Spendenaufruf auf ›Afrika‹ zu verweisen.[43]

Der Beniner Philosoph und Phänemenologe Paulin Hountondji hat die Idee eines kollektiven Bewusstseins in Afrika hinterfragt. Für ihn stellt jede Form von Kollektivierung eine Mythenbildung dar. »The collective consciousness has never been anything but a ›myth‹.« (Hountondji 2002: 91) Aus dieser radikal konstruktivistischen Perspektive vernachlässigt Hountondji jedoch die Signifikanz der Mythenbildungen für soziokulturelle Prozesse der Sinnstiftung. Wie Hubert Knoblauch darlegt, ist das kollektive Bewusstsein kein symbolisch repräsentiertes Ganzes von Gesellschaft. Houtondji sieht allerdings Identitätskonstruktionen nicht als Teil von Diskursivierungen, sondern als Ganzes. Houtondji verhandelt anstelle von Identitätskonstruktionen *als* Kollektivierungsdiskursen das kollektive Erbe im Zusammenhang *mit* Kollektivierungsdiskursen.

> »Does this mean that precolonial Africa was a *tabula rasa?* Not at all. I was pleading for a less reductive approach, which sought to restore the richness, complexity, and internal diversity of our intellectual heritage instead, and in place, of this smaller common philosophical denominator that is proposed by ethnologists. Beyond the hasty generalization on *the* thought of Africans taken as a whole, it was necessary to find both in our common past and our present, those that were, or are, considered spiritual guides, in order to reconstitute the great discussions, the debates of ideas between these master thinkers, between them and their disciplines, between them and their opponents, all in a fruitful confrontation whence a history can be articulated. [Herv. i. O.]« (Ebd.)

Hountondji plädiert also für eine fachliche Debatte und die Auseinandersetzung mit mehreren Strömungen der afrikanischen Philosophie. Deutlich wurde, dass nur durch Einbeziehen der Komplexität verschiedener, koexistierender epistemologischer Realitäten eine Beschreibung von Identitätskonstruktionen gelingen kann (Sarr 2019). Staatliche Identifikationsregime, Ethnisierungen, Differenzgemeinschaften und Kosmologien spielen dabei ebenso eine Rolle wie religiöse und ethnische Selbstverständnisse. Wo diese zur Deckung kommen, zeigt sich in der Empirie ein spannendes Aushandlungsfeld koexistierender Identifikationsmomente.

Um die Bedeutung von kollektiven Identitätskonstruktionen wird in den afrikanischen Philosophien heftig gerungen. Lange waren Geschichtsvorstellungen vorherrschend, die die Zeit vor dem Kolonialismus idealisierten. Die postkolonialen Theorien greifen diese Vorstellung nun wieder auf, um den Bruch selbst zu historisieren, den es zu überwinden gilt. In den radikalen Ethnophilosophien oder auch in gemäßigten phänomenologischen Philosophieströmungen wurden unterschiedliche Differenzgemeinschaften entworfen, die letztlich der Konstruktion der jeweils eigenen kulturellen Identität im Sinne eines Kollektivierungsdiskurses dienen sollen. Neben den Anhängern der Ethnophilosophie(n) gibt es die Anhänger strukturalistischer und phänomenologischer Philosophien, die jede Essenzialisierung oder Zuschreibung von Ethnizität bzw. kul-

43 Roswitha Breckners Segmentanalyse zeigt anhand eines Werbeplakats mit dem Bild einer schwarzen Frau mit einer Schleife vor den Augen, wie ein Spendenaufruf für blinde Menschen in Afrika visualisiert wurde (Breckner 2010: 297).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tureller Identität ablehnen. In den verschiedenen Konstruktionen sticht vor allem der Zeitbezug hervor, wohingegen der Raum kaum thematisiert wird.

3.2.3 Visualisierungen, Medientransfer und Geschichtsvorstellungen

Von den zeitlichen Bezügen in den Philosophieströmungen und den Raummetaphern in Kollektivierungsdiskursen in Afrika möchte ich nun zu einem blinden Fleck kommen – dem des visuellen Medientransfers und der damit verknüpften Zeitlichkeitsvorstellungen in Westafrika. Dabei gehe ich von der Hypothese aus, dass aus dem Umgang mit Medien ideengeschichtlich verschiedene Vorstellungen von kollektiven Identitätskonstruktionen abgeleitet wurden. Daher hinterfrage ich die Übertragbarkeit von medien- und gedächtnistheoretischen Ansätzen des Westens auf afrikanische Kontexte. Betrachten wir daher zunächst die Übertragung der Entwicklungen der Druckschrift in der Neuzeit Europas auf andere kulturelle Konzepte der Gedächtnistheorie (Assmann et al. 1994: 118). Aus diesem Kontext heraus wurden oft Eigenlogiken afrikanischer Zeitlichkeitsvorstellungen abgeleitet (Mazrui 1998: 581). Im Folgenden werden zunächst die Zeitdiagnosen aus diesen medien- und gedächtnistheoretischen Perspektiven dargelegt und darauf aufbauend schließlich der Modus der ikonischen Kohärenz des kulturellen Gedächtnisses erläutert.

Gegenwärtig vollzögen sich gesellschaftliche Gedächtnisformationen in Westafrika zwischen mündlichen (Radio) und audiovisuellen Medien (Fernsehen, Internet). Auch das mannigfaltige Programm privater Fernsehkanäle in Senegal und Gambia im Vergleich zu Zeitungswesen, Publizistik und dem Zugang zu Bibliotheken sowie wenig privater Buchbesitz untermauern diese Grundannahme.[44] Die Verbreitung und Nutzung von Smartphones und die Nutzungsrate von Social-Media-Kanälen, in denen Fotografien und Videos geteilt werden, zeugen hingegen von einem dynamischen Medienwandel. Die gesellschaftlichen Übertragungsdynamiken in Afrika verlaufen hauptsächlich zwischen mündlichen, musikalisch-performativen und visuellen Tradierungsprozessen. Um die Spezifik der ikonischen Kohärenz besser einordnen zu können, ist der Digitalisierung und einer jungen und mobilen Gesellschaft Rechnung zu tragen. Dies fordert unter Berücksichtigung der gesellschaftlichen Bedingungen Westafrikas eine Aktualisierung der Modi des kulturellen Gedächtnisses nach Jan Assmann.

Medienwandel und Medienwechsel

Die Digitalisierung hat die Tradierungsformen kollektiver Identitätskonstruktionen neu ausgerichtet, wie es sich an der Dynamisierung und Zirkulation von Bildern zeigt. Gruppenidentitäten seien dadurch nicht mehr räumlich verortbar und Personen produzierten Räume nun vielmehr durch die Imagination eigener *Ethnoscapes* (Appadurai 1995: 192). Aufgrund der neuen Medien müsse daher eine Offenheit bewahrt werden hinsichtlich der Frage, was am Ende überhaupt noch durch soziales Handeln als ›lokal‹ produziert würde (Appadurai 1995: 199). Neben diesem Fokus auf die räumlichen

44 Die Nutzung von Zeitungen in Gambia (21,6 %) fällt deutlich hinter Radio- (94 %) und Fernsehnutzung (63,4 %) zurück (Grey-Johnson 2004: 17).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bezüge von kollektiven Identitätskonstruktionen durch Erbe muss auch im Blick behalten werden, welche ideengeschichtlichen Entwürfe für die Digitalisierung in Afrika angeführt werden.

Die Digitalisierung gab in den letzten drei Dekaden immer auch Anlass für dystopische Zukunftsszenarien. Medialen Veränderungen wurde häufig skeptisch begegnet: »Durch die Neuausrichtung der menschlichen und elektronischen Medien wird vor allem der Verlust der Wortmacht herbeigeführt.« (Diawara et al. 2013: 156) Doch nicht erst bei der Digitalisierung, auch schon bei der Einführung der Schrift sahen Wissenschaftler den Zerfall afrikanischer Gruppenidentitäten durch den Verlust mündlicher Tradierungsformen. So sind die nigerianischen Philosophen Anselm Kole Jimoh und John Thomas überzeugt, dass die Einführung der Literalität in Afrika zum Verlust der epistemologischen Einheit von Subjekt und Objekt führte, welche in afrikanischen Kulturen untrennbar gewesen seien.

> »The impact of [literacy and perceiving multiple worlds] on African epistemology is that the African lost his concept of continuum between the subject and the object, while acquiring the other person's subjectivity.« (Jimoh et al. 2015: 57)

Die mit der Schrift transportierte Epistemologie habe das heile Universum des afrikanischen Geistes eines ›Wir‹ unweigerlich aufgelöst (ebd.). Mit dem Ende der Berechenbarkeit von Zugehörigkeiten und von Zukunft wird die Weltanschauung kontingent, also nicht mehr vorhersehbar wie zuvor in traditionalen Gesellschaften. Wie in der europäischen Moderne muss mit dieser Kontingenz auch neues soziales Handeln und Denken einhergehen. Dieses neue Verhältnis von Erfahrungsraum und Erwartungshorizont hat der deutsche Historiker Reinhart Koselleck beschrieben:

> »Erfahrung und Erwartung sind zwei Kategorien, die geeignet sind, indem sie Vergangenheit und Zukunft verschränken, geschichtliche Zeit zu thematisieren. Die Kategorien sind geeignet, geschichtliche Zeit auch im Bereich empirischer Forschung aufzuspüren, weil sie, inhaltlich angereichert, die konkreten Handlungseinheiten im Vollzug sozialer oder politischer Bewegung leiten.« (Koselleck 1992: 353)

Diese fundamentale Verfasstheit des Denkens, Epistemologie, kommt dadurch zustande, dass es nun mannigfaltige mögliche Zukünfte gibt, und zwar nicht zuletzt durch die Errungenschaft der Schrift und des Tradierens mittels Schrift. Daher ist, nach Anselm Kole Jimoh und John Thomas, eine geschichtliche Zeitvorstellung in den afrikanischen Gesellschaften vorzufinden, seit die Literalität die Verhältnisse von Vergangenheit und Zukunft neu arrangiert habe. Gleichzeitig rührt diese Einschätzung vom Einfluss der Literalität wieder an die Vorstellungen des reflexiven Nativismus: hier die autochthonen schriftlosen Gesellschaften, dort der Fortschritt durch Schrift. Durch einen Perspektivwechsel auf Visualisierungen und Medientransfer in Afrika und die daraus produzierten Epistemologien kann das Konzept der ikonischen Kohärenz als Modus des kulturellen Gedächtnisses und als Form der Bewältigung von Kontingenz das Verständnis von Erbe-Prozessen über die Dichotomie von Schriftlichkeit vs. Mündlichkeit hinaus erweitern.

Wie also sind Visualisierungen als Mnemotechniken in westafrikanischen Gesellschaften zu verorten? Für die Geschichtsschreibung Mitteleuropas hat der Historiker

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bernhard Jussen herausgestellt, dass es sich um »[kanonisierte] Reservoirs historischer Bebilderung« (Jussen 2013: 82) im Sinne beschleunigter Übertragungsdynamiken bildlichen Wissens handelt. Solch ein Kanon historischer Bebilderung war der breiteren Bevölkerung in Senegal und Gambia nicht zugänglich – Bilder waren eher ephemer und gebunden an den Ritus. Durch den Ikonoklasmus durch den Kolonialismus manifestierte sich zudem der mündlich tradierte Griot-Gesang nicht zuletzt auch als eine Gegenreaktion auf die Kolonialisierung und Plünderung des Bilderkanons. Die Gesellschaften Westafrikas bezogen ihr Selbstverständnis folglich über mehrere Jahrhunderte nicht im gleichen Maße über Bilder wie die Menschen Europas, sondern vielmehr mittels der Performanz und vor allem durch das gesprochene Wort.

Mit der zunehmenden Digitalisierung ziehen die postkolonialen Nationalstaaten ein bislang gezwungenermaßen vernachlässigtes Reservoir visueller Bilder zum mündlich tradierten Erbe hinzu. Dies geschieht in den beiden hier untersuchten Nationalstaaten nicht einheitlich und die Diskurse über die Digitalisierung von Erbe sind jeweils am empirischen Beispiel zu prüfen.[45]

Ikonoklasmus[46] ist die älteste Technik der Zerstörung von Erinnerung. Im absichtsvollen Zerstören materieller und visueller Objektivationen von Kultur liegt der tiefe Glaube an die auratische Einschreibung von kollektiven Identitäten. Auch die Translokation von Erbe ist ein absichtsvolles Zerstören identitätsstiftender Erinnerung insofern, als sie den direkten räumlichen, körperlichen, taktilen und sehenden Zugang zum Wiederabrufen von Informationen unmöglich macht. Denn kulturelle Mnemotechnik ist »Speicherung, Reaktivierung und Vermittlung von Sinn« (Assmann 2002: 89). In

45 Als Skizze nationalstaatlicher Bildreservoirs Senegals und Gambias soll auf die folgenden Ikonen verwiesen werden, die im städtischen Raum aufzufinden sind (Breckner 2010: 297). Der muridische Islam spielt als kanonisiertes bildliches Erbe eine große Rolle. Die am meisten verbreiteten Ikonen im Stadtraum und im privaten Raum stellen die Konterfeis der senegalesischen Marabouts und Religionsstifter der muridischen und tidschanischen Bruderschaften dar. Ihre Portraits sind gleichsam wie genealogische Stammbäume zu verstehen, die sich auf die Gründerväter der Muriden, Amadou Bamba (1853-1927) sowie seinen Schüler Cheikh Ibrah Fall, oder die Gründer der Tidschaniya, Al Hadji Omar Tall, El Hadj Malick Sy und Ibrahim Baye Niass, beziehen. Diese Porträts können als kanonisiertes Bildreservoir Senegals und Gambias angesehen werden. Besondere visuelle Präsenz hat Amadou Bamba, dessen Gesicht Windschutzscheiben, Bäume, Hauswände oder Strommasten ziert.

46 Der US-amerikanische Kunsthistoriker William John Thomas Mitchell vertritt die Meinung, Ikonoklasmus sei heute gar nicht mehr möglich. Seit der digitalen Reproduzierbarkeit von Bildern könnten weder diese zerstört werden noch das, was sie repräsentieren. Mitchell verweist auf den unzerstörbaren, ›immateriellen‹ Charakter des Bildes seit dem digitalen Verfahren der Fotografie. »Aber eine Physik des Bildes (ebenso wie jene der Materie und der reinen Energie) würde sich auch um den spezifischen immateriellen Charakter des Bildes kümmern müssen, also darum, wie Bilder durch Medien wandern und dabei jeden einzelnen materiellen Träger transzendieren. Und dies, obwohl sie nur in einem solchen Träger erscheinen können, und sei es auch nur als verkörperte Erinnerung. Deshalb, glaube ich, ist Ikonoklasmus auch ein paradoxes und unmögliches Projekt, und deswegen gelingt die Zerstörung eines Bildes fast nie in dem Sinne, dass sie dieses verschwinden lässt. Im Gegenteil scheint durch die physische Zerstörung eines Bildes, ebenso wie durch die Spaltung eines Atoms, noch mehr Bild-Energie zu entfesseln, was schon durch das Schauspiel der Zerstörung beginnt.« (Boehm et al. 2014: 32)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

doppelter Hinsicht wurde im kolonialisierten Afrika Raubbau am kulturellen Gedächtnis betrieben – durch den Ikonoklasmus, also die Translokation oder das absichtsvolle Zerstören von kanonisierten Reservoirs historischer Bebilderung, und durch die Rekalibrierung der Übertragungsdynamiken gesellschaftlichen Wissens.

Auch letztere war eine Folge des Kolonialismus. Die bedeutendste Form der Übertragung gesellschaftlichen Wissens in Westafrika, die mündliche Transmission des Griot-Gesangs, wurde in neue soziale »Oberflächenstrukturen des Informationsaustausches« (Diawara 1998: 316) gezwungen. Die vormals noble Sängerkaste der Griots verlor durch die Alphabetisierung an Einfluss, was das gesellschaftliche System umstrukturierte. In der Kolonialzeit wurden auf einmal Varianz und Innovation von den Griots gefordert, die vormals ausschließlich Repetition ausübten. Die malischen Griots gingen gezwungenermaßen von einer ›kalten‹ in eine ›heiße‹ Gesellschaft über. Die Sahel-Zone wurde im Kolonialismus nicht ihrer Erinnerung beraubt, aber die Übertragungsdynamiken wurden in neue Bahnen gelenkt. Die Umbrüche waren tiefgreifend, da die Refiguration der konnektiven Strukturen, der Mechanismen der Tradierung, und der Raubbau am kanonisierten Bildreservoir gleichzeitig stattfanden.

Ab den 1990er-Jahren etablierte sich eine Debatte über die neue Medialität in Westafrika (a.a.O. 322). Radio- und Kassettenaufnahmen waren ihr primärer Gegenstand – im Gegensatz zu den visuellen Medien. Es wurde angenommen, die auditiven Medien lägen dem kulturellen Selbstverständnis und der mündlich tradierten Geschichte der Mande-Welt am nächsten (Pfeiffer 2001: 22; Diawara et al. 2013: 137).[47] Das Fernsehen hatte zwar als audiovisuelles Medium ebenso großen Einfluss auf die neue Reichweite und die Popularisierung der Griots, der Ethnologe Mamadou Diawara beschreibt es aber im Vergleich zu Radioaufnahmen traditioneller Gesänge als weniger eindrucksvoll (Diawara 1998: 336).

Nach Koselleck entwickelt sich erst in der europäischen Neuzeit das Konzept des »Kollektivsingulars ›Geschichte‹« (Koselleck 1992: 130). Durch das neue Verhältnis von Erfahrungsraum und Erwartungshorizont kann die Geschichte nun als linear und die Zukunft nicht mehr als kontingent wahrgenommen werden. Mit dem Begriff der ›Geschichte als Kollektivsingular‹ ergibt sich für Koselleck daraus vor allem eine neue Dynamik der Kognition und schließlich des sozialen Handelns.

> »[Die] Kluft zwischen Vergangenheit und Zukunft wird nicht nur größer, sondern die Differenz zwischen Erfahrung und Erwartung muß dauernd neu, und zwar auf immer

47 Laut Jan Assmann sind Griots in Westafrika spezielle Träger des kulturellen Gedächtnisses, deren Gedächtniskapazität einem »›Datenträger‹ im Sinne einer Vorform der Schriftlichkeit« (Assmann 2002: 54) gleiche. Assmann zufolge manifestiere die Vorschrift des Rituals dieses gespeicherte Wissen der Trägergruppe einer kalten, also wenig innovativen Gesellschaft. Jedoch hat das Medium Radio in Mali seit den 1960er-Jahren zu neuen Medienpraxen, einer Demokratisierung, auch Feminisierung des Griot-Gesangs sowie zu Variation geführt (Diawara 1998: 328). Das Radio wurde im französischen Kolonialismus als Herrschaftsinstrument genutzt und dann als kulturpolitisches Instrument durch den jungen Nationalstaat adaptiert. »Das Ziel [des Radios] besteht darin, der unzusammenhängenden und anfechtbaren Geschichtsschreibung eine mündliche Fassung von Geschichte entgegenzusetzen, die sich zur Identifikation eignet.« (a.a.O. 338)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> schnellere Weise überbrückt werden, um leben und handeln zu können.« (Koselleck 1992: 369)

Mamadou Diawara macht deutlich, dass in Afrika nicht von dem Verhältnis von Erfahrungsraum und Erwartungshorizont und den daraus resultierenden historischen Typen gesprochen werden kann, wie Reinhart Koselleck dies für die Zeitlichkeit der europäischen Neuzeit getan hat. Laut Diawara fallen Erfahrungsraum und Erwartungshorizont in einer afrikanischen Alltagskommunikation (nach wie vor) zusammen und lassen die Zukunft im Sinne einer mythischen Zeit so bestimmbar erscheinen.

> »Wenn ich den Terminus ›historisches Wissen‹ in Frage stelle, so tue ich das sowohl im Hinblick auf die Entstehung des Terminus als auch auf seinen Gebrauch; beide Aspekte gehören für mich zusammen. Bei meiner Argumentation versuche ich jene Art der Geschichtsbetrachtung anzuwenden, der zufolge ›die transzendentale Bedeutung von Geschichte als Bewußtseinsraum und von Geschichte als Handlungsraum kontaminiert werden‹ (Koselleck 1979, S. 130). Die von Koselleck an der europäischen Geschichtsschreibung zu Recht kritisierten ›dualistischen Sprachfiguren‹ (Koselleck 1979, S. 244) werden von mir nicht verwendet. Sie widersprechen meiner Ansicht nach den in der Afrikanistik etablierten Konzepten von ›Alltagskommunikation‹ und ›der Überlieferung historischer Texte von einer Generation zur nächsten.‹« (Diawara 1998: 341-42)

Für Diawara ist die dualistische Sprachfigur von ›Erfahrungsraum‹ und ›Erwartungshorizont‹ unglaubwürdig, weil die mündliche Alltagskommunikation der Mande-Welt kein Geschichtsbewusstsein kenne, das sowohl Objekt als auch Subjekt sein kann. Der vorgeschlagene Begriff ›Geschichte als Kollektivsingular‹ von Koselleck sei daher in Westafrika nicht gegeben. Zwar änderten sich die Inhalte des Griot-Gesangs durch die verformte Übertragungsdynamik im Kolonialismus, diese habe aber nicht zu einem Geschichtsbewusstsein im Kollektivsingular geführt (a.a.O. 318).

Bezogen auf die Mande-Welt zeigt sich ein deutlicher Schwerpunkt auf die Mediatisierungen des *mündlichen* Geschichtswissens. Diese Überformung entstand durch den Ikonoklasmus der Kolonialzeit und die Rekalibrierung der Übertragungsdynamiken und sozialen Oberflächenstrukturen. Die weitere mediale Entwicklungsgeschichte führte weniger stringent über die Literalität, sondern direkt in eine Gesellschaft der audiovisuellen Übertragungen – durch die Digitalisierung. Während also noch debattiert wird, ob die Literalität ein einziges Geschichtsbewusstsein in Afrika erzeugt hätte, oder ob die Alltagskommunikation dem Kollektivsingular ›der‹ Geschichte fremd ist – ergeben sich aus der Hinwendung zum *Bild* ganz andere Zeitlichkeitsvorstellungen.

Hier nämlich vollziehen sich dynamisierende Prozesse entlang der visuellen Erinnerungslandschaften in Senegal und Gambia und treten nun mit Vehemenz zu den mündlichen Traditionen hinzu. Ob die Visualisierungen dabei gegenüber dem Wort und der Schrift als Strukturmerkmal an Gewicht gewinnen – also zu sogenannten »Viskursen« (Keller 2016: 80) werden, wie Karin Knorr-Cetina argumentiert – soll in den empirischen Kapiteln des 4. Teils untersucht werden.

Vor dem Hintergrund dieser Erläuterungen zu Geschichtsvorstellungen als Kollektivierungsdiskurs und dem Wandel der Übertragungsdynamik zwischen mündlichen und visuellen Kommunikationsmitteln wird nun detaillierter auf den Rückschluss dar-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

aus, auf die Episteme Raum und Zeit im Kontext westafrikanischen Visualisierungen eingegangen.

3.3 Ikonische Kohärenz der Raum- und Zeit-Episteme

Dieses Kapitel schließt an die verhandelten Kritiken an den Kulturwissenschaften, *Critical Heritage Studies* und der Übertragung von eurozentrischen Gedächtnistheorien auf afrikanische Kulturen an. Dabei wurde eine fehlende Auseinandersetzung mit Philosophieströmungen in Afrika bemängelt, insbesondere in Bezug auf Raum- und Zeitvorstellungen in Gedächtnistheorien. Die Entscheidung, mit den Philosophieströmungen Afrikas anstelle emischer Definitionen aus der Mandinka-Kultur zu argumentieren, habe ich damit begründet, dass auch der Forschungsgegenstand – die Visualisierungen des Kankurang in musealen Displays – nicht aus der Kosmologie der Mandinka heraus entstanden ist, sondern beispielsweise aus Ansprüchen nationalstaatlicher Akteure und der beteiligten Museen, die ich in ethnografischen Vignetten beschreibe. Mit diesen Vignetten, die den einzelnen Bildanalysen vorangestellt sind, versuche ich, die Diskrepanz zwischen der Theorie, die auf die Displays anwendbar ist, und alltäglichem Handeln mit den musealen Displays durch die lokalen Akteure zu schließen und dem Leser so eine Handreichung zu den theoretischen Überlegungen zu geben.

Die zunächst skizzierten Episteme werden also aus den folgenden Theorien gebildet. Zunächst erläutere ich, auf welche Gedächtnistheorien ich mich beziehe, die somit die äußeren Rahmenbedingungen meiner theoretischen Auseinandersetzung darstellen (Kap. 3.3.1). Daran schließen die Überlegungen an die inneren Dimensionierungen an (Kap. 3.3.2.), die bei der Betrachtung von kulturellen Bildgedächtnissen in einem musealen Kontext in Westafrika Beachtung erfahren müssen (Kap. 3.3.4 und Kap. 3.3.5). Abschließend führe ich den Modus der ikonischen Kohärenz ein, sowohl in dessen äußeren Dimensionen als auch in seinen inneren Dimensionierungen, für eine Erweiterung der Gedächtnistheorie im westafrikanischen Kontext (Kap. 3.3.6).

In Europa wurde viel über den Zusammenhang eines Geschichtsbewusstseins ›des Afrikaners‹ gemutmaßt, meist in einem Zusammenhang vormoderner Gesellschaftsformen. »Das Wissen vieler Kulturen der Vormoderne wird in Selbstzuschreibungen nicht selten als stabil, in der Rückschau wissenschaftlicher Fremdzuschreibungen gerne als geradezu statisch charakterisiert.« (Cancik-Kirschbaum et al. 2016: 1) Gerade die Zusammenhänge von ›Geschichte‹, ›Bruch‹ und ›Institution‹ hätten in den Geschichtswissenschaften immer wieder ein Stabilitätsversprechen suggeriert, anstatt den Verlaufs- und Prozesscharakter der Iteration von Wissen zu thematisieren (a.a.O. 3).

Episteme, also das Wissen von etwas, so auch die Kategorien Raum und Zeit, entstehen kontextgebunden in ihren jeweiligen medialen Ausprägungen, gesellschaftlichen Machtverhältnissen und Mnemotechniken. Felwine Sarr definiert Episteme nach Michel Foucault als die Gesamtheit des wissenschaftlichen Wissens und der Vorurteile einer Epoche, oder genereller die Art zu denken und sich in der Welt zu präsentieren als »un ensemble de valeurs et de croyances dominantes d'une époque qui s'étendent très largement à toute la culture« (»das Zusammenspiel der herrschenden Werte und Überzeugungen einer Epoche, welche sich über die gesamte Kultur erstreckt [Ü. d. A.]«) (Sarr

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2016: 13, Fußnote 1). Dabei sind Wissenstransfer und Übertragungsdynamiken in eine andere Medialität nicht nur der Moderne zuzuschreiben – auch die Vormoderne kannte bereits Wandel, wie der SFB 537 »Institutionalität und Geschichtlichkeit« und der SFB 980 »Episteme in Bewegung« festgestellt haben. Die Altorientalistin Eva Cancik-Kirschbaum zeigt etwa, dass der statische Geschichts- und Institutionsbegriffs vormoderner Vergesellschaftungsstrukturen durch Episteme überwunden werden kann. Denn Episteme sind »das mit bestimmten Geltungsansprüchen belegte ›Wissen von etwas‹« (Cancik-Kirschbaum et al. 2016: 1).

Institutionen verfolgen häufig eine auf lange Dauer ausgelegte Stabilitätsbehauptung. Peter Berger und Thomas Luckmann haben dazu bereits in den 1970er-Jahren geschrieben, dass auch Institutionen in dauerhafter Verhandlung sind. »Institutionen sind in der Tat geprägt von Stabilisierungsambitionen, die auf langfristige Transmissionsprozesse abzielen. Genau diese sind aber, so unsere These, zugleich Generatoren von Wandel.« (a.a.O. 6) Dabei müssen Institutionen eine gewisse Abweichungstoleranz entwickeln, da es perfekte Wiederholung gar nicht geben kann (a.a.O. 7). Der Begriff der Institutionalisierung stellt zudem einen der zentralen Aspekte der sozialen Konstruktion von Wirklichkeit dar (Berger et al. 2018 [1987]: 49). Durch die anhaltende Internalisierung von institutionalisierten Handlungsvollzügen, die legitimierenden Charakter haben, werden diese immer wieder neu hervorgebracht und dadurch modifiziert. Institutionen dienen der sozialen Kohäsion des gesellschaftlichen Zusammenhalts. Über die verschiedenen Formungen der Kohärenzsicherung versuchen Institutionen diese Kohäsion aufrechtzuerhalten. So wird mal die Wiederholung, mal die Varianz institutionellen Wissens als eine stabile Selbstkonstruktion verwendet.[48]

Institutionelle Visualisierungen sind in Gesellschaften auf diese soziale Kohäsion ausgerichtet – in ihrer jeweiligen Diskursivierung führen sie allerdings zu Spannungsverhältnissen. Was folglich nicht voraussetzungsvoll oder beherrschbar für eine Stabilitätsbehauptung mit einem Bild sein kann, sind die Auslegungen und Interpretationen der mit dem Bild geführten Diskurse. Spannungen über diese Diskurse legen die Stabilitätsversprechen offen.

Erst vor vierzig Jahren regte sich Widerstand gegen die Auffassung, dass schriftlose Gesellschaften kein Geschichtsbewusstsein besäßen. »[Es] war an der Zeit, dem verbreiteten Klischee entgegenzutreten, daß schriftlose Völker […] keine Geschichte hätten.« (Assmann 2002: 66)[49] Die Vorstellung einer Kluft zwischen Gesellschaften mit Schrift und schriftlosen Gesellschaften ist nach wie vor diskursiv wirksam.[50] Jan Assmann schreibt die textuelle Kohärenz, die auf Öffnung und Innovation ausgelegt sei, den Schriftkulturen zu, wohingegen die rituelle Kohärenz, die sich durch Repetition und Schließung kennzeichne, hauptsächlich in mündlichen Gesellschaften zu finden

48 Siehe hierzu die Doktorarbeit von Jochen Kibel *Hoffnung auf eine bessere Vergangenheit* über die *verräumlichten Codes* der itinerativen Stabilitätsbehauptung deutscher Museen am Beispiel des Militärhistorischen Museums Dresden und des Neuen Museums Berlin (Kibel 2021).

49 Das Konzept der Oral History nach Lutz Niethammer bezieht sich auf das psychologisch-individuelle Gedächtnis, jedoch nicht auf ein kollektives Gedächtnis.

50 Der nigerianische Philosoph Victor Ahamefule Anoka hat auf dieses Problem in seiner Monografie Oral Literature hingewiesen (Anoka 2012).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sei. Das Konzept des kulturellen Gedächtnisses von Jan Assmann baut auf dem Konzept des kollektiven Gedächtnisses von Maurice Halbwachs auf. Das Konzept des kulturellen Gedächtnisses, das die rituelle und textuelle Kohärenz kennt, wird von mir um die ikonische Kohärenz erweitert. Ziel dieser Arbeit ist es, eine neue Perspektive auf den Modus und die Formungen der ikonischen Kohärenzsicherung einzunehmen, die die Komplexität kultureller Bildgedächtnisse in Westafrika mit in die Theorie des kulturellen Gedächtnisses einbezieht. Dies soll ein Beitrag dazu sein, die hier skizzierte Dichotomie zu überwinden.

Bilder sind immer in Diskurse, also in die Kommunikation mittels Sprache, Schrift und Performanz eingebettet. Daher bezeichne ich Bilder in diskursiven Zusammenhängen als *Visualisierungen* (siehe Kap 1.2.1). Nur als diskursive Objekte interessieren die Bilder für die Fragestellung der ikonischen Kohärenz. Sonst blieben die Visualisierungen leere Indexzeichen, wie es der Kultursemiotiker Roland Barthes formulierte, oder Diskursfragmente, wie Reiner Keller schreibt.

Ich frage also, wie materielle Bilder[51] Bestandteil diskursiver Geschichtsvorstellungen[52] und Gedächtnis- und Erinnerungskonstruktionen werden. Das von mir eingeführte Konzept der ikonischen Kohärenz kann das Verständnis über die Funktionen der Kohärenzsicherung des kulturellen Gedächtnisses erweitern und trägt dazu bei, die Dichotomie von Gesellschaftsentwürfen der Schriftlichkeit oder Schriftlosigkeit und den damit einhergehenden Dualismus von heißen vs. kalten Gesellschaften, für den Claude Lévi-Strauss argumentierte, zu überwinden.

3.3.1 Eine Frage der Kohärenz

Immer wieder fielen mir im städtischen Raum die Ikonen der muridischen Gelehrten auf. An den Straßen verkauften einige Händler neben Koran und Plastikkännchen die Bildnisse der Religionsstifter. Entgegen meiner Erwartung, auch den Kankurang an jeder Straßenecke als Performance oder touristisches Mitbringsel zu finden, war dieser jedoch absent.

Mit dieser Vignette aus meiner ethnografischen Feldforschung möchte ich im Folgenden die äußeren Rahmenbedingungen der ikonischen Kohärenz darstellen. Wie werden

51 Mit ›Bildern‹ sind hier stets materiale Bilder gemeint, im Unterschied zu ›Bildern‹ im Sinne von immateriellen, inneren/unbewussten Vorstellungsbildern. Diese metaphorische Kategorie von ›Bildern‹ wird hier nicht behandelt, sondern ausschließlich die materialen Bilder, die kommunikativer Bestandteil von kollektiven Geschichtsvorstellungen sind. Den adjektivischen Zusatz materiell/material lasse ich in Folge weg, es wird aber stets auf fassbare, materiale Bilder Bezug genommen.

52 Es kann für die Erarbeitung der ikonischen Kohärenz ausgeschlossen werden, dass ausschließlich identische Replikate des Ikons zu einer stabilen Geschichtsvorstellung führen. Diese Auffassung von Geschichtsvorstellungen mit identischen Ikonen ist nicht gemeint, denn das Ikon allein ist nicht Index und schon gar nicht symbolische Ordnung in sich selbst. Symbolische Ordnungen müssen kommunikativ hergestellt werden. Ikonische Geschichtsvorstellungen und der durch das Bild produzierte Diskursüberschuss sind andererseits ohne das Ikon gleichfalls sinnentleert und nicht für ein theoretisches Nachdenken fruchtbar.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bilder in diesem Kontext vererbt? Welche Bilder werden gesellschaftlich relevant gemacht? Dabei muss die ikonische Kohärenz nicht zu einer Deckung mit religiösen oder nationalstaatlichen Erinnerungskulturen kommen. Im nächsten Unterkapitel wende ich mich dann den inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz zu, die ich aus einer kulturpragmatischen Sichtweise auf die Episteme Raum und Zeit in afrikanischen Philosophieströmungen entwickle (Kap. 3.3.2).

›Kohärenz‹ leitet sich etymologisch von lateinisch *cohaerere* ab, was mit ›zusammenhängen‹ übersetzt werden kann. Der Begriff der Kohärenz wird hier für die Konstruktion einer stabilen Geschichtsvorstellung mit Bildern verwendet. Das hier vorgeschlagene theoretische Konzept der ikonischen Kohärenz zielt nicht ab auf die bildliche Kohäsion zwischen Schrift und Bild, wie in den Kommunikationswissenschaften, sondern soll als Modus Operandi für die Analyse von Geschichtsvorstellung mit Bildern und deren Kontinuitätskonstruktionen im Sinne von stabilisierenden Identitätsentwürfen verwendet werden. Anders als bei der Unterscheidung in der Linguistik zwischen *Kohäsion* (sprachlich-syntaktische Ebene) und *Kohärenz* (logisch-thematische Ebene) sollen hier auch keine Widersprüche zwischen Bild und Diskurs aufgedeckt werden. Es wird mit ›ikonischer Kohärenz‹ auch kein Bezug auf die Gestalttheorie genommen, die damit die Kohärenz zwischen Bildganzem und Bildteil meint (wie zum Beispiel die Figur-Grund-Beziehung in einem Bild). Der Begriff ikonische Kohärenz, wie ihn der Gestalttheoretiker Dirk Westerkamp in *Ikonische Prägnanz* verwendet, kann mit der Segmentanalyse Roswitha Breckners in Einklang gebracht werden, wenn er schreibt: »Kein Teil ist indifferent für sein Ganzes; kein Ganzes indifferent gegenüber seinen Teilen.« (Westerkamp 2015: 25)

Im Unterschied dazu ist ikonische Kohärenz im hier zugrunde gelegten Sinne ein von mir eingeführter Begriff, der das Potenzial gegenwartsbezogener Formungen – Öffnung und Schließung, Repetition und Innovation – von Geschichtsvorstellungen mittels Bildern in diskursiven Kontexten modellhaft fassen soll. Mit diesen Übertragungsdynamiken ist die Stabilisierung kollektiver Identitätskonstruktionen durch Bildgedächtnisse gemeint. Die ikonische Kohärenz in meinem Sinne ist ein Modus dieser kollektiven Geschichtsvorstellung – durch Bilder in kommunikativen Kontexten. Der Soziologie Andreas Schelske schreibt: »Was und wie eine Gesellschaft erinnert und vergißt, wird deshalb maßgeblich davon beeinflußt, welche kulturellen Formen sie als ihre Mnemotechnik verwendet.« (Schelske 2004: 60) Dazu habe ich bereits im vorangegangenen Kapitel die Rahmenbedingungen abgesteckt, indem ich beschrieben habe, dass Gesellschaften in Westafrika durch die Rekalibrierung der Übertragungsdynamiken und den Raubbau an historischen, kanonisierten Bildreservoirs durch den Kolonialismus gekennzeichnet sind (siehe Kap. 3.2).

Das vorgeschlagene Konzept der ikonischen Kohärenz wird historisch auf das ›Zeitalter globaler Sichtbarkeit‹, also der Verbreitung, Zirkulation und Speicherung von Visualisierungen durch das Internet, begrenzt. Die ikonische Kohärenz beschränkt sich aber gleichwohl nicht nur auf digitalisierte Visualisierungen im Internet, sondern schaut auch darauf, wie trotz oder gerade wegen dieser globalen Sichtbarkeit sinnstiftende Identitätskonstruktionen mit Visualisierungen auch lokal hergestellt werden. Visualisierungen in einer globalen, vernetzten Welt produzieren und ko-konstituieren damit nicht nur Raum-, sondern auch Zeitvorstellungen.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gewichtung der Visualisierungen

Visualisierungen sind komplexe gesellschaftliche Kommunikationsformen des kollektiven Bewusstseins. Dabei gilt es zu erfassen, welche Visualisierungen des Kankurang es gibt und auch, was eben nicht dargestellt wird. Die Visualisierungen müssen nicht zuletzt als ein spezifisches Medium betrachtet werden, welches in besonderer Weise »Einfluss auf unser Welt- und Selbstverhältnis« (Rimmele et al. 2014: 16) Einfluss nimmt. Besonders die Ambiguität der Bilder, also die Formung der inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz eines Bildes in mehreren Diskursen zugleich, ist dabei von besonderem Interesse. So kann ein und dasselbe Bild des Kankurang in verschiedenen Kontexten mal als Ewigkeitsbehauptung und mal als lineares Geschichtsverständnis kommuniziert werden.

Eine visuelle Ordnung existiert nicht a priori, sondern muss sozial und intersubjektiv hergestellt werden. »Denn die Intelligenz der Bilder liegt in ihrer jeweiligen visuellen Ordnung, die offene Frage bleibt, wie sich diese Ordnung verstehen lässt, welchen Regeln sie folgt und wie viel konkrete Eigenart sie entfaltet.« (Ebd.) Diese Ordnungen zu hinterfragen, ist insbesondere Gegenstand der um 1990 gegründeten *Visual Cultural Studies,* aber auch der deutschsprachigen Bildwissenschaften sowie der visuellen Wissenssoziologie. Der Kulturwissenschaftler Helmut Gerndt schreibt zur Gewichtung des Bildes in westlichen, postmodernen Gesellschaften, dass Bilder unweigerlich an Gewicht gewinnen, da die Repräsentation zunehmend mit dem Ding selbst verwechselt würde.

> »›Bilder sind nicht mehr nur Abglanz, Repräsentation von anderem, sondern sie sind selbst eine Falte der Welt, in der wir leben. […] es geht nicht darum, daß das Bild gegenüber der Schrift, sondern darum, daß das Bild gegenüber den *Dingen* an Gewicht gewonnen hat [Herv. i. O.].‹« (Gerndt et al. 2005: 32)

Aber nicht nur in der Postmoderne Europas gewinnt das Bild gegenüber den Dingen an Gewicht.[53] In Gesellschaften in Westafrika ist dies ebenfalls der Fall – auch wenn hier für eine kulturpragmatische Sichtweise optiert wird. Visualisierungen stellen eine eigene Form der Sinnproduktion dar. Für den Kunstwissenschaftler Gottfried Boehm gewinnt das Bild erst »im Kommunikationsprozess ein immer größeres Gewicht, gleicht damit zum Teil auch den Mangel aus, der [dem Bild] zu Recht oft entgegengebracht wurde: zwar Sinn zu repräsentieren, aber nicht im Stande zu sein, als Medium eines Diskurses über Sinn, d.h. Meta-Instanz zu fungieren.« (Rimmele et al. 2014: 24) Hier liegt auch die Problematik der Bildbetrachtung in Bezug auf Erbeprozesse. Denn das Bild muss gestisch, performativ oder sprachlich als Erbe in den Diskurs eingeführt worden sein.

Visualisierungen sind Assemblagen körperlicher, politischer, technischer, situativer und affektiver Prozesse und somit verselbstständigte soziokulturelle Handlungen (Barth 2016: 39-40). Ich treffe die Unterscheidung zwischen Ikon und Visualisierung in Anschluss an den Wissenssoziologen Reiner Keller. So ist das Ikon zunächst nur ein Diskursfragment, dass ohne die Kommunikation mit dem und über das Ikon nicht für

53 Den Begriff der Repräsentation lehne ich ab, da er irreführend ist und verschleiert, dass nicht das Objekt per se etwas repräsentiert, sondern diese Repräsentation diskursiv hergestellt wird.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

eine Diskursanalyse fruchtbar gemacht werden kann. Wenn dagegen von Visualisierungen die Rede ist, meine ich also, dass das Ikon in einen kommunikativen Prozess durch Sprache und Schrift eingebettet ist und somit Diskursstrukturierung erkennen lässt, die einen »Sinn- und Interpretationshorizont« (Keller 2016: 79) konstituiert. Visualisierungen sind vom Bild ausgehend erhobene Diskursformationen mit Sprache, Schrift und Performanz.

Im Hinblick auf diese Gewichtung der Bilder in gegenwärtigen Gesellschaften, die von digitalisierten und zirkulierenden Bildern affiziert werden, komme ich nun zu den Rahmenbedingungen der ikonischen Kohärenz.

Rahmenbedingungen der ikonischen Kohärenz

Zunächst gehe ich auf das Modell des kulturellen Gedächtnisses[54] von Jan Assmann ein, ehe in Abgrenzung dazu das Modell des kulturellen Bildgedächtnisses des Soziologen Andreas Schelske diskutiert wird. Mit beiden Gedächtnismodellen veranschauliche ich meinen Vorschlag der ikonischen Kohärenz im Kontext gesellschaftlicher Strukturen Westafrikas. Das Ergebnis ist, dass die ikonische Kohärenz und ihre Formungen relevant sind und nicht die relative Sinnübertragung einzelner Bilder zwischen den Medien.

Der Ägyptologe Jan Assmann beschreibt zwei Modi des intersubjektiv hergestellten kulturellen Gedächtnisses, die rituelle und die textuelle Kohärenz. Ein Kollektiv kann in festgelegten und repetitiven Handlungsabläufen, wie im Initiationsritual, ein stabiles Selbst konstruieren. Assmann nennt dies die rituelle Kohärenz, die sich durch repetitive Handlungen bei gleichzeitiger Geschlossenheit der Trägergruppe auszeichnet. Die textuelle Kohärenz hingegen konstituiert ein Sonderwissen, welches interpretiert und ausgelegt werden muss. Die textuelle Kohärenz stabilisiert Identitätsvorstellungen durch die Variation des interpretierten Textes und die gleichzeitige Öffnung von Gruppen. Das heißt, die Gruppe fühlt sich durch ihr Innovationsvermögen und ihre Wandlungsfähigkeit in ihrem einheitlichen Selbstempfinden bestärkt.

Die ikonische Kohärenz beinhaltet alle vier Formen der beiden Modi im Kommunikationszusammenhang – also Repetition und Geschlossenheit, Variation und Öffnung. Diese vier Formungen der Kohärenzsicherung bilden mit Visualisierungen einen eigenständigen Modus der Identifikation durch die Konstitution kollektiver Geschichtsvorstellungen. Alle vier Formen auf den Forschungsgegenstand der musealen Displays des Kankurang zu beziehen, stellt eine deutliche Schwierigkeit dar. Zu den Hintergründen des Museums als Bezugsgröße des Erbens siehe auch Kapitel 3.1.3.

Jan Assmann hat die ikonische Kohärenz bislang nicht dezidiert als eigenständige Form erforscht. Für ihn sind die Bilder ein Speichermedium und haben, mit dem Kunsthistoriker und Gedächtnisforscher Aby Warburg gesprochen, eine mnemische Energie und somit auch das Potenzial, das kulturelle Gedächtnis über Jahrtausende hinweg zu stabilisieren (Assmann 1988: 12).

54 Jan Assmann unterscheidet zwischen dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis einer Gesellschaft. Die Unterscheidung verlaufe zwar nicht durch die Medien einer Gesellschaft, dennoch trennt er zwischen den Modi der Kohärenzsicherung von Schriftkulturen und schriftlosen Kulturen.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Das kulturelle Gedächtnis kennt als Medien Wort, Bild und Schrift. Auch wenn Jan Assmann die textuelle Kohärenz multimedial denkt, bezieht er sich doch fast ausschließlich auf den Kanon und die Klassik von Texten. Bilder spielen bei seiner Theoriebildung nur marginal eine Rolle.[55] Ihm zufolge ist es Texten eigen, dass diese erst durch ihre Zirkulation Sinn erhalten und konstituieren. Dies ist für Bilder daher in doppeltem Sinne wichtig und richtig. Das Bild ist eindrücklicher und affizierender, es wird nicht erst sinnhaft für die konnektive Struktur von Gesellschaft, wenn es in Repetition und Zirkulation eingebunden ist. Bilder sind noch riskanter als Texte in ihrer »Sinn-Weitergabe« (Assmann 2002: 91), weil sie den Sinn auf die Zirkulation und das ›Repräsentierte‹ auslagern können.

Auch das Modell des Funktions- und Speichergedächtnisses von Aleida Assmann beinhaltet dieses dichotome Verhältnis von schriftlichen und schriftlosen Gesellschaften. Sie unterscheidet zwischen dem Funktionsgedächtnis als Sitz des aktiven Textwissens einer Gesellschaft und dem Speichergedächtnis, welches die Inhalte speichert, die dann vom Funktionsgedächtnis abgerufen werden. Auch ihr Modell rekurriert auf einer dichotomen Vorstellung von Gesellschaftsformen, da das Speichergedächtnis, das als Institutionen das Museum und die Wissenschaft kennt, in schriftlosen Gesellschaften nicht so ausgeprägt sei (Assmann et al. 1994: 123). Es scheint daher lohnend, sich der Beschreibung von Gedächtnisformen und ihren gesellschaftlichen Zuschreibungen von den Formen der Übertragung her zu nähern, anstatt diese Gedächtnis-Modelle unhinterfragt zu übernehmen. Es muss nach dem spezifischen Zusammenspiel von Visualisierungen in einem kulturellen Gedächtnis in Westafrika gefragt werden. Denn wie weitreichend sind die Modi der Kohärenzsicherung des kulturellen Gedächtnisses?[56] Mit der ikonischen Kohärenz können Fragen des *Wie*[57] des Vererbens von Bildern verhandelt werden.

---

55 »In schriftlosen Kulturen haftet das kulturelle Gedächtnis nicht so einseitig an Texten. Hier gehören Tänze, Spiele, Riten, Masken, Bilder, Rhythmen, Melodien, Essen und Trinken, Räume und Plätze, Trachten, Tätowierungen, Schmuck, Waffen usw. in sehr viel intensiverer Weise zu den Formen feierlicher Selbstvergegenwärtigung und Selbstvergewisserung der Gruppe. [Herv. d. A.]« (Assmann 2002: 59) Durch die Diskursivierung eines geschichtslosen Kontinents Afrika konzentrieren sich wissenschaftliche Auseinandersetzungen bislang maßgeblich auf die Übergänge von ritueller zu textueller Kohärenz in afrikanischen Gesellschaften. Hubert Knoblauch hat vor einer »breiten Historisierung« (Knoblauch 2010: 309) des kulturellen Gedächtnisses gewarnt. Diese Schwierigkeit zeigt sich bei der Einschätzung der nicht so einseitigen Orientierung schriftloser Kulturen an Texten. Dadurch ist noch nichts über die Verhältnisse und Bedingungen der Bilder oder der Schrift gesagt.

56 Aleida Assmanns Monografie *Erinnerungsräume. Formen und Wandel des kulturellen Gedächtnisses* (2010 [1999]) ist im englischen unter dem Titel *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives* (2011) erschienen und nimmt dort schon im Titel auf die kulturräumliche Eingrenzung des Untersuchungsgegenstands Bezug.

57 Die Übertragungsdynamiken mündlicher Traditionen zu einer visuell ausdifferenzierten Gesellschaft in Westafrika stehen im Fokus der Untersuchung. Übertragungsdynamiken sind transmedial wandernde Diskurse, die sich auch durch eine andere Kohärenzsicherung dynamisieren können. Für diese Übertragungsdynamik, beispielweise von Sprache zu Schrift, verwende ich den Begriff der Tradierungsvarianz.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Formungen des kulturellen Gedächtnisses

Die Schriftkultur fordert nach Jan Assmann den Zwang zu Innovation und Variation (Assmann 2002: 98). Auch die Bildkultur schafft einen Variations- und Innovationsdruck. In Anschluss an Claude Lévi-Strauss unterscheidet Assmann zwischen den Übertragungsdynamiken des Gedächtnisses in ›heißen‹ (Veränderung) und ›kalten‹ (Stillstand) Gesellschaften (a.a.O. 68).

Heiße Gesellschaften dynamisieren die Tradierung verschiedener Medien und stabilisieren ihr Selbstverständnis über diese Innovationen und Variationen, sie können sich immer neu erfinden. Das Selbstbild kalter Gesellschaften hingegen bezieht sich auf Repetition und Schließung und somit auf eine Tradierungsform und eine Geschichtsvorstellung, die auf die »Stabilität in Institutionen« (de Certeau, Michel (1984) *The Practice of Everyday Life*, zitiert nach Cancik-Kirschbaum et al. 2016: 5) und deren Unveränderlichkeit baut. Die Altorientalistin Eva Cancik-Kirschbaum kritisiert das Verständnis von Institutionen als »wandlungsresistent bis hin zur Verknöcherung [als ein in vielen theoretischen Ansätzen unausgesprochener Konsens]« (Cancik-Kirschbaum et al. 2016: 5). In der Soziologie haben Peter Berger und Thomas Luckmann gezeigt, dass nur die Wesensmerkmale der Institutionalisierung »als soziologische Konstanten bezeichnet werden können« (Berger et al. 2018 [1987]: 84), nicht jedoch die Institutionen selbst.

Wir führen uns dabei vor Augen, dass die ikonische Kohärenz wie die Schrift den Zwang zur Interpretation und damit auch zur Varianz hervorbringt. Die ikonische Kohärenz ist schriftlosen wie auch Schriftkulturen gleichermaßen zugänglich. Ob die ikonische Kohärenz auf Wiederholung oder Innovation beruht, ist nicht losgelöst von der Entwicklung der Ritual- und Schriftkultur einer Gesellschaft zu betrachten und in diese relationalen Verhältnisse einzuordnen.

Für Jan Assmann beteiligen sich die Ikonen erst an der Konstitution des kulturellen Gedächtnisses, wenn über diese geschrieben wird. Denn erst durch das Schreiben über die Kunst würde ihre »retrospektive Orientierungssuche« (Assmann 2002: 108) herausgebildet. Der erste bildliche Kanon der Bildenden Kunst sei so erst mit Polyklet und dessen Niederschrift der exakten Berechnung des Maßstabs entstanden. Erstmals in der Antike sei dort der bildliche Kanon in abstrakte und konkrete Maßstäbe untergliedert worden und folgte Kriterien, Prinzipien, Vorbildern und Tabellen, im Sinne chronologischer Skalen (a.a.O. 113). So werde die Darstellung des Kontraposts in der griechischen Antike erst durch die Berechenbarkeit einer beschriebenen, durchrationalisierten Kunst möglich. Die altägyptische Kunst stelle im Gegensatz zur griechischen Antike zwar eine berechenbare, jedoch noch nicht beseelte Ganzheit (Systema) dar (a.a.O. 108).

Ich argumentiere, dass nicht erst durch den Bezug zur Schrift die Bilder das kulturelle Gedächtnis konstituieren. Jan Assmann setzt sich nicht mit der Eigenlogik der Ikonen oder einer ikonischen Kohärenz auseinander, da für ihn die Bilder entweder dem Modus der rituellen Kohärenz oder der textuellen Kohärenz zuzuordnen sind. Jedoch besitzen Bilder das gleichzeitige Potenzial beider Formen von Kohärenzsicherung. Durch die Zirkulation kann dasselbe Ikon einer Gruppe als Konstruktion repetitiver, geschlossener Identitäts- und Geschichtsvorstellungen im Ritus dienen, während eine andere Gruppe das Ikon als offenen, permeablen Geschichts- und Identitätsraum schriftlich diskursiviert.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Interessanterweise sind für Jan Assmann die altägyptischen Hieroglyphen keine Schriftkultur. Sie erfüllten ihren Zweck und seien ganz gebunden an die Bedingungen der rituellen Kohärenz. Ferner folgten die altägyptischen Ikonen der Ortsgebundenheit.

> »Daraus geht einerseits hervor, daß in Ägypten *Bilder*, nicht diskursive Rede, als Medium des kulturellen Gedächtnisses fungieren, und zum anderen, daß der Ort dieser Bilder, und damit die zentrale Institution dieser Bilder, die Tempel sind. [Herv. i. O.]« (Assmann 2002: 192)

Die Hieroglyphen (Piktogramme) seien als Schrift- und Bildsprache immer wieder ohne jegliche Varianz für den Ritus interpretiert worden, um die kosmologischen Vorstellungen der Ewigkeit der Götter nicht zu stören. Die altägyptische Schriftkultur schließe im Sinne einer kalten Gesellschaft jegliche Tradierungsvarianz und räumliche Diffusion der Ikonen aus, um die soziokulturelle Kohäsion zu sichern und somit ihre Institutionen zu stabilisieren. Erstaunlich erscheinen Assmanns Begründungen hinsichtlich der Innovationskraft Altägyptens – die er als nicht vorhanden abtut.

Ich argumentiere, dass die ikonische Kohärenz genau durch diese Formen von ritueller und textueller Kohärenz hindurch verläuft und, je nach Diskursivierung, beide Eigenschaften gleichzeitig besitzt. Ikonische Kohärenz kann gleichzeitig repetitiv und innovativ sein. Gerade darin liegt die Ambiguität der Bilder.

Die ikonische Kohärenz der Gegenwart folgt anderen Übertragungsdynamiken zwischen den Medien als das Verhältnis von Schrift und Ritus. Ein Beispiel: Die Schriftkultur bringt nach Jan Assmann drei Formen der Intertextualität hervor – die kommentierende, die imitierende und die kritische Form (a.a.O. 102). Der Bildkultur sind diese, so argumentiere ich, auch zueigen, was schon an den Höhlenmalereien von Lascaux und deren Adaption in der modernen Kunst gerade durch ihre intuitive Zugänglichkeit deutlich wird. Die altägyptische Kunst, so Jan Assmann, diente ausschließlich den Regeln der maßstabsgetreuen Abbildung, der Sicherung der rituellen Kohärenz. Ich hingegen argumentiere, dass die Hieroglyphen gerade in ihrer Übertragungsdynamik als Bilder der Innovation dienten. Dafür plädieren auch die Ägyptologen Ursula Verhoeven und Antonio Morales, die bezogen auf die Papyrusschrift und Tempel-Hieroglyphen von einer adaptiven Abweichungstoleranz sowie neuer Habitualisierung sprechen.[58]

> »The insufficiency of traditional patterns in the use of Pyramid Texts during the Late Period, with the exception of particular groups and sequences, indicates that most of

58 »Am Beispiel eines Grabes aus Assiut zeigt Ursula Verhoeven, wie altägyptische Schreiber im 2. Jahrtausend v. Chr. zum einen Vorlagentreue und damit präzise Wiederholung als Arbeitsprinzip hatten, sich aber zum anderen in einer agonalen Überbietungsbeziehung zu ihren Vorgängern sahen, die sie neue Worte und Inhalte suchen ließ. Die Verpflichtung auf Bewahrung und Gedächtnis brachte zugleich Veränderungen, Auslassungen und auch Missverständnisse hervor.« (Cancik-Kirschbaum et al. 2016: 9) »Antonio J. Morales widmet sich in seinem Beitrag der Transmission von Pyramidentexten aus den kuschitischen und saitischen Dynastien über zwei Jahrtausende. Das untersuchte Corpus wuchs im Verlauf der Überlieferung nicht nur durch Iteration und Habitualisierung an, es wurde auch subtil und langfristig für neue Kontexte, Monumente und Programme adaptiert.« (Ebd.)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> the texts were decontextualised from previous settings and concealed and recontextualised into new ones, in combination with texts from other corpora (e.g., Coffin Texts, Book of the Dead, Amduat etc.) to express new religious ideas and structures.« (Morales 2016: 157)

Die Hieroglyphen sind auch Ausdruck der Variation und Innovation, die Assmann nur in der Innovationsfähigkeit des Schriftstellers sieht. Die Altägypter schufen die Hieroglyphen, die Bildsprache ihrer Tempel, auch in der Erwartung künftiger Generationen, die diese interpretieren würden. Das Piktogramm ist zugänglicher und regt affizierender ein (Bild-)Verstehen an.

Ich möchte mich auf einen Ausschnitt aus einem Comic-Strip aus *Asterix und Kleopatra* von 1965 beziehen, um die ikonische Kohärenz zu verdeutlichen. Soeben hat Miraculix den ägyptischen Vorarbeitern vom Zaubertrank gegeben und die Arbeiter stapeln leichthändig die gebrochenen Steine, um sie zu einem Palast zu formen. Der Zeichner Albert Uderzo nutzt zwar die berühmte Sprechblase als Symbol des gesprochenen Wortes, genialerweise benutzt er aber eine Fantasie-Hieroglyphen-Sprache, die einer gegenwärtigen Interpretation ganz offensteht. Diese kleine kongeniale Auseinandersetzung mit Piktogrammsprachen zeigt, dass trotz ihrer Unübersetzbarkeit Elemente altägyptischer Hieroglyphen durch den Zeichner der Asterix-und-Obelix-Comics imitiert und kommentiert werden können. Das Ikon, hier Piktogramm, gestattet eine Vielzahl von Semantisierungen und somit auch des Diskursüberschusses. In der ikonischen Kohärenz steht das Innovations- und Varianzpotenzial des Malers oder Bildhauers dem des Schriftstellers in nichts nach. Die Form, wie eine Ikone übertragen wird, ist nicht in den Ikonen selbst gespeichert, sondern zeigt sich erst in deren Auslegung, Interpretation und in den Diskursen über und mit Bildern.

Es können mehrere Beispiele für einen solchen ikonischen Tradierungserfolg angeführt werden. Nämlich immer dann, wenn Motive und Themen in andere Kulturen dauerhaft übernommen werden. Ein Motiv wie die ägyptische Figur des Horus mit dem Krokodil Sebk wandelte sich in christlich-europäischen Darstellungen zu Georg dem Drachentöter (Vansina 1999: 117). Der Historiker Reinhart Koselleck führt in seiner Begriffsgeschichte, die durch eine Epochenschwelle gekennzeichnet ist, den Drachentöter Georg als Beispiel dafür an, »wie das einmal ausgeformte *europäische* Zeichenarsenal immer wieder aufgerufen und verwendet werde. [Herv. d. A.]« (Picht 2018: 55) Ein weiteres Beispiel für einen Tradierungserfolg ist der Zeichenbezug zwischen einer Beniner Figur der Yoruba, der Mami Wata, und einer Figur aus Begram, Afghanistan, die zwischen 100 v. Chr. und 300 n. Chr. hergestellt wurde (Vansina 1999: 119). Wie diese Tradierungserfolge zeigen, kann das altägyptische Piktogramm gleichermaßen durch seine Codierung Bestandteil ritueller Kohärenz sein, durch die Varianz in kalten Gesellschaften ausgeschlossen wird. In anderen Kontexten eröffnet das Piktogram allerdings einen Zugang der Varianz und der Interpretation, wie am Beispiel des Asterix-Comics von Uderzo und Goscinny gezeigt werden konnte. Folglich kann mit der ikonischen Kohärenz auch der von Claude Lévi-Strauss geprägte und durch Jan Assmann adaptierte Dualismus der heißen und kalten Gesellschaften überwunden und nach den komplexen gesellschaftlichen Zusammenhängen von Visualisierungen gefragt werden.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Im Bild oder Bildsegment selbst ist die Kohärenzsicherung folglich nicht angelegt. Eine systematische Auseinandersetzung mit der ikonischen Kohärenz und somit auch mit Fragen nach Erinnern und Erben in Bezug auf Visualisierungen fehlt bislang. Sich mit der ikonischen Kohärenz in ihrer segmentalen und sequenziellen Deutung auseinanderzusetzen, stellt somit eine Erweiterung des Verständnisses von kulturellem Gedächtnis dar, die über die dichotomen Momente von mnemotechnischer Öffnung oder Schließung, Varianz oder Repetition hinausreichen.

Dromenon und Institutionsbezug

Einen weiteren Schritt stellt der Übergang von den Formungen der Kohärenzsicherung zu Formungen des Erbens dar. Wie verläuft der Übergang vom Gedächtnis zum Erbe? Es wird in diesem Abschnitt skizziert, wie Jan Assmann den Übergang von der kollektiven *mnemosyne* (Gedächtnis) zu einem *kleronomos* (Erbe) strukturiert. Dafür bedarf es laut Assmann eines institutionalisierten Erbgangs in der Gesellschaft. Die bildliche Formung dieses institutionalisierten Erbgangs bezeichnet Assmann als *dromenon*. Visualisierungen erfüllen als kulturelle Objektivationen eine Bedingung des Vererbens in gesellschaftlichen Institutionen.

Die Stabilisierung einer Gruppenidentität, wie die der Ältestenräte der Mandinka, kann nur erzielt werden, indem die Übertragungsdynamik in eine andere Medialität als problemlos semantisiert wird – und für die Institution weiterhin festigend wirkt. Assmann kritisiert Maurice Halbwachs, da dieser die mediale Differenzierung in Bezug auf die Institutionen außer Acht lasse.

> »Wahrscheinlich hatte er die Vorstellung, daß dann, wenn lebendige Kommunikation sich gleichsam auskristallisiert in die Formen der objektivierten Kultur, […] der Gruppen- und Gegenwartsbezug verlorengeht und damit auch der Charakter dieses Wissens als ein mémoire collective. ›Memoire‹ geht über in ›histoire‹.« (Assmann et al. 1988: 11)

Diese nach Halbwachs akzentuierte Fundamentalunterscheidung zwischen Gedächtnis und Geschichte sowie die Vorstellung, dass die objektivierte Kultur anderen Mustern der Kollektivität folge, verneint Assmann. Geschichte, Tradition und Erinnerung sind für ihn als Teil der Kultursemiotik hermeneutisch dekonstruierbar.

> »Unter ›Schrift‹ verstehe ich die Sphäre der symbolischen Objektivationen, die Halbwachs in Abgrenzung von *mémoire* als ›*tradition*‹ und ›*histoire*‹ bezeichnet, und die neben Schrift im engeren Sinne auch Bilder und Riten umfasst, Kultur also als ›Text‹ im Sinne von Clifford Geertz.« (Assmann 2005: 78)

Damit hat Assmann den entscheidenden Hinweis über Riten, Bilder und Texte als kulturelle Objektivationen gegeben. Alles ist Text und Texte sind grundsätzlich einer objektiven Hermeneutik zuführbar.[59] Diese als Objektivationen bezeichneten, also sozial-

59 »In dem Maße nun, wie rituelle in textuelle Kohärenz übergeht, tritt das Element der Wiederholung zurück, weil ja nun ein anderes Gefäß für den Sinn gefunden wurde. Es fragt sich aber, ob dieser Sinn, auf dem die konnektive Struktur einer Gesellschaft basiert, in den Riten nicht ein wesentlich festeres, sichereres Gefäß hatte als in den Texten. Sinn bleibt nur durch Zirkulation leben-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

material gewordenen Kulturgüter, hätten sogar eine mnemische Energie (Assmann et al. 1988: 12). Diese Objektivationen sind der Übergang vom Erinnern zum Erben, denn sie sind für Assmann die Kristallisation kommunizierten Sinns. Diese Objektivationen untergliedert er in Formungen der Vorbedingungen der Vererbbarkeit – also die Sprache, das Bild und die Schrift.

> »Die Objektivationen bzw. Kristallisation kommunizierten Sinns und kollektiv geteilten Wissens ist *Vorbedingung seiner Vererbbarkeit* im kulturell *institutionalisierten* Erbgang einer Gesellschaft. ›Haltbare‹ Formung ist nicht die Sache eines Mediums, z.B. der Schrift. Auch Bilder und Riten fungieren in diesem Sinne. Man kann von sprachlicher, bildlicher und ritueller Formung reden und erhält dann die Dreiheit der griechischen Mysterien: legemenon, *dromenon*, deiknymenon. Was die Sprache betrifft, findet Formung lange vor der Schrifterfindung statt. Der Unterschied zwischen dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis ist nicht identisch mit dem Unterschied zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. [Herv. d. A.]« (a.a.O. 14)

Unter dem Begriff der Objektivationen fasst Jan Assmann, was im kulturellen Gedächtnis zum Vererben durch seine Formung tauglich ist. Das *dromenon* ist die Formung des Gedächtnisses durch Bilder, was folglich eine Vorbedingung der Vererbbarkeit darstelle. Das kulturelle Gedächtnis als institutionalisierter Erbgang ist daher nicht nur an Schriftlichkeit gebunden. Auch Bilder erfüllen durch ihre Geformtheit die Vorbedingungen zum Vererben. Assmann bleibt allerdings eine Auseinandersetzung mit diesen Formungen und den Vorbedingungen des Vererbens der Bilder schuldig.

Genau hier setzt das kultursemiotische Modell des kulturellen Bildgedächtnisses des Soziologen Andreas Schelske an (Schelske 2004: 63). Schelske ermittelt in seinem Modell die Bezüge, die notwendig sind, damit ein Bild erinnert wird – noch ganz zu schweigen davon, dass es in die Vorbedingungen des institutionalisierten Vererbens in einer Gesellschaft übergehen kann. Im Folgenden möchte ich mich also auf diese Rahmenbedingungen des kulturellen Bildgedächtnisses beziehen, das aus einer kultursemiotischen Sichtweise relevant gemacht wird.

Das kulturelle Bildgedächtnis

Einen Zugang zu den Prozessen eines kulturellen Bildgedächtnisses in Anschluss an Jan Assmann legt der Semiotiker und Soziologe Andreas Schelske dar. Dabei interessiert ihn maßgeblich, wann und wie mit Bildern erinnert wird. Vorausgesetzt werden muss, dass Bilder Interpretationen und Diskursivierungen nicht speichern und diese anschließend abrufbar bereithalten. Laut Schelske wird vielmehr in unterschiedlicher Weise mittels eines Bildes erinnert – im synchronischen und diachronischen Gedächtnis.

---

dig. Die Riten sind eine Form der Zirkulation. Die Texte hingegen sind es von sich aus noch nicht, sondern nur insoweit, als sie ihrerseits zirkulieren (Luhmann 1992). Wenn sie außer Gebrauch kommen, werden sie eher zu einem Grab als zu einem Gefäß des Sinns, und nur der Interpret kann mit den Künsten der Hermeneutik und dem Medium des Kommentars den Sinn wiederbeleben. Natürlich kann auch der Sinn eines Ritus in Vergessenheit geraten. Dann wird unvermeidlich ein anderer Sinn substituiert. Die Texte sind nur eine riskantere Form der Sinn-Wiedergabe, weil sie zugleich die Möglichkeit bereitstellen, den Sinn aus der Zirkulation und Kommunikation auszulagern, was mit den Riten nicht gegeben ist.« (Assmann 2002: 91)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Im synchronischen Gedächtnis wird ein stabiler Vergangenheitsbezug vergegenwärtigt, da die Legizeichen (kulturellen Merkmale) noch in einer zeitlichen Nähe liegen. Als Beispiel für das synchronische Gedächtnis führt Schelske die Mode an. Im synchronischen Gedächtnis erinnert sich eine Trägergruppe dadurch, dass sie gegenwärtige Merkmale als einen indexikalischen Hinweis (wieder)erkennt[60] – zum Beispiel, wenn Modeelemente der 1990er-Jahre wieder aufgegriffen werden. Es bedarf der Wiederholung von bereits Gesehenem – also eines Wiedererkennens. Im diachronischen Gedächtnis wird das Erinnern selbst thematisiert da durch den Bruch und die Wiederlesbarmachung des Ikons herausgestellt werden. Die Zeit wird ausgedehnt.

Beim diachronischen Gedächtnis, welches sich selbst als Gedächtnis thematisiert, geht Schelske von zwei Formen der Assoziation aus, die bei dieser Überbrückung helfen. Erstens die assimilatorische Assoziation, also die Überformung durch synchronische Signifikationscodes (Schelske 2004: 66): Hier wird das Ikon mit gegenwärtigen Bedeutungen überformt. Als Beispiel kann die assimilatorische Assoziation eines mittelalterlichen Reenactments genannt werden – bei dem alle Teilnehmenden Ritter oder Burgfräulein, aber nie der Lepra-Kranke sein wollen; oder eben auch die Interpretation der Hieroglyphen im Asterix-Comic. Eine zweite Form des diachronischen Gedächtnisses stellt die akkommodierende Assoziation dar, also die absichtsvolle Rekonstruktion von vergessenen Konventionen in der Gegenwart (ebd.). Als Beispiel können Rekonstruktionen innerdeutscher Altstädte wie der Römer in Frankfurt oder das Humboldt-Forum in Berlin genannt werden. Das Ikon vermag es zwar nicht, die gesellschaftlichen Konventionen einer imaginierten historischen Zeit wiederzuerwecken, aber mittels der Diskursivierung soll doch der identitätspolitische Rückschluss an die Einheitsvorstellung Preußens und des Deutschen Reiches vor den beiden Weltkriegen gelingen. Beide Gedächtnisse, synchronisch und diachronisch, haben also einen Gegenwartsbezug, denn die Vorstellung von Geschichte muss mit der Gegenwart sinnhaft verknüpft werden, sonst bietet sie keine Stabilität.

Andreas Schelske spricht hinsichtlich der Vermittlungsprozesse zwischen den Medien Schrift und Bild von der visuellen Kohärenz und meint damit die relativ stabile Übertragung des Sinns von einem Medium ins andere. Ich möchte mit dem Begriff der ikonischen Kohärenz das leisten, was er mit dem synchronischen und diachronischen Gedächtnis hinsichtlich der Zeit-, aber nicht der Raumbezüge angedacht hat – ein Verständnis über die Formungen von Geschichts- und Raumvorstellungen mit Visualisierungen zu verknüpfen. Denn Erinnern wird nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich konstituiert.

60 Schelske spielt auf die Unterscheidung von Wiedererkennen und Sehen nach Max Imdahl an. Dieser schrieb, dass Wiedererkennen ein Ähnlichkeitsbezug im Akt des Sehens ist. Es wird also in gewisser Weise ein bereits bekanntes Thema wiederaufgegriffen. Das Sehen hingegen bedeutet, etwas zu erkennen, es konstituiert sich neu. Daraus folgert Imdahl, dass Menschen, die in ein Museum gingen zum Sehen angeregt werden müssten, denn ein bloßes Wiedererkennen würde schnell langweilen.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tabelle 2: Kultursemiotisches Modell des Bildgedächtnisses nach Schelske (2004)

Zeichen	Mittelbezüge	Qualizeichen (Farbe)
		Sinzeichen (konkrete Zeichnung)
		Legizeichen (Zentralperspektive)
	Objektbezüge	**Ikon (Ähnlichkeit)**
		Index (Hinweis)
		Symbol (Ordnung)
	Interpretationsbezüge	**Rhema (Neue Information) (Wort, Einzelzeichen)**
		Dicent (Proposition, Aussage über Gegenstand oder Sachverhalt)
		Argument (Gesetzmäßigkeiten, Urteilsprozess)

Für meine Arbeit möchte ich daher zwischen zwei Rahmenbedingungen der ikonischen Kohärenz unterscheiden: einerseits die Entwicklung eines Modells der Modi des kulturellen Gedächtnisses und seiner Formungen und auf der anderen Seite das kultursemiotische Modell Schelskes zu einer intermedialen Sinnübertragung. Für mich sind die äußeren Rahmenbedingungen mehr mit Bezug auf die Modi Operandi, also Formungen mit Bildern, als Teil von Kommunikationsprozessen relevant. Dennoch bietet auch das kultursemiotische Modell des kulturellen Bildgedächtnisses eine Möglichkeit des Interpretationsbezugs. Daher möchte ich in aller Kürze das Modell von Schelske (2004) diskutieren.

Zeichen in Bildkulturen seien dann für das kulturelle Gedächtnis bedeutsam, wenn ein Zusammenspiel von Legizeichen (Mittelbezug), Ikon (Objektbezug) und Rhema (Interpretationsbezug) stattfindet (Tabelle 2). Wenn es zu einem bestimmten Zusammenspiel der Bezüge kommt, wird ein Zeichen für das kulturelle Gedächtnis und die Verhältnisse von Geschichtsvorstellungen mit Bildern in einer Gesellschaft relevant. Unter den genannten Bezügen (Legizeichen, Ikon und Rhema) eines Zeichens ist nach Schelske vor allem das Legizeichen des Mittelbezugs von herausragender Wichtigkeit für das kulturelle Bildgedächtnis. Der Bezug der Legizeichen ist Voraussetzung für die Vererbbarkeit eines Zeichens in kulturellen Kontexten.

> »Werden Merkmale eines Sinzeichens wiederholt verwendet, charakterisiert Peirce sie als Legizeichen (z.B. die Wiederholung der Zentralperspektive im Bild der Mona Lisa und in anderen Bildern). Diese legizeichenhaften Wiederholungen sind für die Bildkultur als Gedächtnis besonders relevant, weil sie die syntaktische Regel stabilisieren, infolge der die Wahrscheinlichkeit steigt, daß eine konkretisierte Form nicht als natürliches, sondern als kulturelles Zeichen wiedererkannt, erinnert und exemplifiziert wird.« (Schelske 2004: 64)

In Bezug auf den Kankurang würde dies bedeuten, dass beispielsweise ein Sinzeichen wie die Totale der Kameraeinstellung wiederholt wird, bis sie als kulturelles Zeichen in das Bildrepertoire Eingang findet. Die Totale als Bildformat wird für die Figur Kankurang zu einer Konstanten, einem kulturellen Merkmal. In der Totale drückt sich die Notwendigkeit des räumlichen Abstands zum Gegenstand aus – kulturelle Darstellun-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gen des Kankurang in einer Halbtotale oder Nahaufnahme wären durchaus unkonventionell. Dies stimmt mit dem Interpretationsbezug des Rhemas überein – der Kankurang darf von Nahem nicht betrachtet werden.

> »Den rhematischen Interpretationsbezug charakterisiert, daß ein ikonischer Objektbezug, also die Bezeichnung mittels bildlicher Ähnlichkeit, eine offene und kontextsensible Bedeutung nach sich zieht und keine Behauptung erlaubt, die die ikonische Bezeichnung als wahr oder falsch beurteilt. [Ikonische Bilder] behaupten deshalb im Rhema ohne Negationsmöglichkeit die augenscheinliche Identität von etwas, ohne daß es für sie ein Gegenbild gäbe, mit dem eine Antithese geltend gemacht werden könnte.« (Schelske 2004: 64)

Wie am Beispiel der Totale der Kameraeinstellung erläutert, wird der dadurch gewählte Bildausschnitt ikonisch, weil ihre Aussage quasi negationsfrei ist. Schelske argumentiert also, dass durch diese Übereinkunft der Sinzeichen eine Relevanz für das Bildgedächtnis hergestellt wird. Dadurch wird erinnert, wird ein Bild für das kulturelle Gedächtnis relevant. Ich hingegen möchte mich auf die vielschichtigen Spielarten der Formungen, also auf die relevanten Mittel-, Objekt- und Zeichenbezüge beziehen, um deutlich zu machen, wo die ikonische Kohärenz ansetzt.

Aus der Ikone, die hier als Zusammenspiel der Zeichenbezüge und somit als relevant für das kulturelle Bildgedächtnis eingestuft wurde, und den vier Formungen des Modus der ikonischen Kohärenz möchte ich die handlungs- sowie strukturtheoretischen Bezüge mit und durch Bilder herausarbeiten. Folgende Fragen werden daher an das Material gestellt:

- Wie sehen die verschiedenen Formungen des Modus der ikonischen Kohärenz aus?
- Welche Raum- und Zeitbezüge müssen dabei bedacht werden?
- Welche Spielarten der Speicherung, Wiedergabe und Zirkulation ergeben sich daraus?

Die raumzeitlichen Konstruktionen mit Bildern vermitteln Geschichtsvorstellungen. Oder: Geschichtsvorstellungen werden durch Bilder raumzeitlicher Konstruktion vermittelt. Die ikonische Kohärenz ist also die raumzeitliche Konstruktion von einer Geschichtsvorstellung mittels Ikonen, die stabil oder variabel sein können. Je mehr sich das Ikon einer Varianz des Legizeichens zuneigt, umso kontextoffener ist der Vergangenheitsbezug.

Das kultursemiotische Modell nach Andreas Schelske arbeitet mit den Zeichenbezügen in einer Gesellschaft, die einen Einblick in das kulturelle Bildgedächtnis geben – oder in das, was der Historiker Bernhard Jussen (mit Bezug auf die mitteleuropäische Geschichtsschreibung) als die »[kanonisierten] Reservoirs historischer Bebilderung« (Jussen 2013: 82) bezeichnete. Schelskes Modell kann auch in Anschluss an den Mnemosyne-Atlas von Aby Warburg gelesen werden, der versuchte, über die Pathosformeln der Bilder die Speicherung von Affektivität über die Jahrhunderte hinweg darzulegen (Schankweiler et al. 2019: 102).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zusammenfassung der Rahmenbedingungen

Die Modi Operandi oder Formungen der ikonischen Kohärenz sind als Tradierung konstitutiver Geschichtsvorstellungen durch Ikonen in vielfachen gleichzeitigen Formungen zu verstehen. Gruppen konstruieren einen Zeit- und Raumbezug und somit Identität mittels Bildern.

Geschichtsverständnisse können an die vermeintlich materiale, symbolische oder codierte Anciennität des Bildes knüpfen. Gruppen greifen die Codes auf und setzen diese ständig neu zueinander in Bezug, um einen bedeutungsvollen Gegenwartsbezug herzustellen – oder auch um die Bilder nicht zu vergessen. Es liegt also in der Eigenart der Bilder, dass sie auf so vielschichtige Weise das Potenzial entwickeln, zur Gleichzeitigkeit dieser Geschichtsvorstellungen beizutragen. Dabei geht es bei der ikonischen Kohärenz nicht nur um die augenscheinliche Anciennität (wie der Staub auf einem historischen Gemälde). Bilder sind weitaus dynamischer und besitzen die Eigenschaft, schon im Akt des Sehens ihre historische Bedeutung zu stabilisieren. So etwa das Bild der Boeing 737 kurz vor ihrem Einschlag in das World Trade Center in New York oder die Fotografie, die den Situation Room 2011 bei der Tötung Osama bin Ladens und Hillary Clintons Haltung zeigt, die quasi instantan in den Rang einer Ikone erhoben wurde (Przyborski et al. 2014, Kauppert et al. 2014). Bilder sind vielfach dynamisch und heute sogar von quasi instantaner weltweiter Zirkulation erfasst – räumlich wie sozial.

Wie aber ist das Verhältnis zwischen den Formungen der rituellen und der ikonischen Kohärenz einzuschätzen? Den Ritus beschreibt Assmann durchaus pessimistisch als zwanghafte Handlung einer Gruppe, von der diese sich erst durch die Schriftlichkeit freimachen könne.[61] Rituelle Kohärenz ist der repetitive kollektive Akt des Gruppengedächtnisses. Als idealtypisch dafür stellt Assmann das Ritual heraus, das seine Funktion besonders in schriftlosen Gesellschaften ausübe. Nur durch den variationsfrei wiederholten Ritus könne das Kollektiv die ihm typische zyklische Zeitvorstellung aufrechterhalten. Die Schrift wird zum Befreiungsschlag einer Gruppe von der rückständigen zyklischen Zeitvorstellung.

Das Konzept der ikonischen Kohärenz streitet die rituelle Kohärenz nicht ab, sie führt diese weder aus ihrem Zwang heraus, noch konstruiert sie diesen als Gegenpol. Die ikonische Kohärenz ist dabei ganz dem *deiknymenon*, also der Versprachlichung von Erbe verhaftet. Anders als bei der Schrift bedarf es bei Visualisierungen keines Alphabetismus. Visualisierungen sind affizierend und regen die Wahrnehmung an (oder eben nicht).[62] Visualisierungen sind insofern demokratischer als die Schrift, deren Kultur-

---

61 »Solange Riten die Zirkulation identitätssichernden Wissens in der Gruppe garantieren, vollzieht sich der Prozeß der Überlieferung in der Form der Wiederholung. Es liegt im Wesen des Ritus, daß er eine vorgegebene Ordnung möglichst abwechslungsfrei reproduziert. Dadurch deckt sich jede Durchführung des Ritus mit vorhergehenden Durchführungen, und es entsteht die für schriftlose Gesellschaften typische Vorstellung einer in sich kreisläufigen Zeit. Man kann daher mit Bezug auf die ritengestützte Zirkulation kulturellen Sinns geradezu von einem ›Wiederholungszwang‹ sprechen. Genau dieser Zwang ist es, der die rituelle Kohärenz garantiert und von dem sich Gesellschaften beim Übergang in textuelle Kohärenz freimachen.« (Assmann 2002: 89)

62 Siehe dazu Kerstin Schankweiler und Phillipp Wüscher zur Pathosformel Aby Warburgs. Die affizierende Kraft der Bilder, die Warburg mit seinem Mnemosyne-Atlas greifen wollte, sollte die Migration und Zirkulation von Bildern über Raum und Zeit und nicht über Kulturen hinweg fassen

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

technik erst erlernt werden muss. Erfahrungen mit Visualisierungen können schon von Kleinkindern ohne Sprachkenntnis gemacht werden. Betrachtet werden können auch Bilder aus fremden Kulturen, wohingegen Schriften erlernt werden müssen. Visualisierungen sind also anthropologisch konstante Vermittlungsformen von Wissen, nicht jedoch deren Inhalt oder Interpretation.

Für die äußeren Rahmenbedingungen des Modus der ikonischen Kohärenz konnte Folgendes festgehalten werden: Die ikonische Kohärenz kann sowohl die Formungen der rituellen als auch der textuellen Kohärenz annehmen. Damit bietet die ikonische Kohärenz die Möglichkeit, den Dualismus von heißen und kalten Gesellschaften zu überwinden, da es sich um weitaus diffizilere Zusammenhänge von Repetition und Innovation, also Formungen der ikonischen Kohärenz und somit institutionsstabilisierende Mechanismen handelt.

3.3.2 Raum und Zeit in philosophischen Realitätskonzepten

Während des ersten Forschungsaufenthalts auf dem Gelände des Kankurang Documentation Center macht mich der Guide Moussa Foon darauf aufmerksam, dass ich als Frau während der Phase der Initiation, die auf dem angrenzenden heiligen Platz Tuyang-Sita stattfinde, nicht in das Museum dürfe. Moussa Foon betont, dass in dieser zyklisch wiederkehrenden Phase der Raum hoch restriktiv sei.

Die Erfahrungen der ethnografischen Feldarbeit haben mir gezeigt, welchen Einfluss Raum- und Zeitvorstellungen auf die Konstitution von Realitätskonzepten haben, die mir erst im Verlauf der Feldforschung als relevant bewusst wurden. Daher möchte ich in diesem Abschnitt die ikonische Kohärenz anhand von Realitätsentwürfen in afrikanischen Philosophieströmungen untersucht, um die notwendige Spezifik für die Empirie des Kankurang zu gewinnen. Somit komme ich nun auf die inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz zu sprechen und richte mein Augenmerk auf die Epistemologie, auf Raum- und Zeitvorstellungen in Westafrika. Bei Raum und Zeit kann nicht von voraussetzungslosen Größen gesprochen werden, diese sind mitnichten einfach gegeben, sondern bedürfen gesellschaftlicher Aushandlungen. Daher gehe ich zunächst auf soziale Raum- und Zeitkonstruktionen in der Philosophie in Afrika ein. Wie ich bereits zeigen konnte, sind dabei besonders die medialen Umstände des Vererbens ausschlaggebend für eine Verortung der Visualisierungen.

> »To call forward traditions of orality alongside art and literature and explore how these contribute to an African philosophy […] are essential to grasping the present African reality, especially if the grasp is from outside the African context.« (Bell 2002: 109-10)

Ich schließe mich der Argumentation des Philosophen Richard Bell an, dass ein ausdifferenzierter Realitätsentwurf alle Medialitätsformen sowie deren Bezüge zueinander

(Schankweiler et al. 2019: 106). Dabei seien Bilder aufgrund ihres Verhältnisses affizierender Qualität und Intensität zum Bildkontext, ähnlich wie bei dem Ansatz von *studium* und *punctum* nach Roland Barthes, dem Betrachter eben sofort eindringlich *(punctum)* oder bedürfen der Betrachtung *(studium)* (a.a.O. 112).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

behandeln muss. Mit Realitätsentwürfen sind hier die Erfassung und Beschreibung von erlebbarer Welt gemeint.

Zeitkonstitutionen spielen eine entscheidende Rolle, wenn es um die Rezeption von Realität und Bildgedächtnissen geht. Zeitkonstitutionen entwickeln sich in Übereinstimmung mit Ikonen[63], die der ikonischen Kohärenz zugeordnet werden können. Zeit spielt als historisch verstandene Größe für eine Gesellschaft eine fundamentale Rolle des kollektiven Selbstbezugs. Ob Zeit linear oder zyklisch konstruiert wird, hängt von den Mnemotechniken des kulturellen Gedächtnisses ab. Ein nicht zu vernachlässigender Schwerpunkt von Zeitbegriffen im Kontext dieser Arbeit sind die Reaktionen auf die jahrhundertelangen Zuschreibungen von Zeitvorstellungen in Afrika. Die philosophische Auseinandersetzung mit Raumkonstitutionen ist ein vergleichsweise wenig beachteter Forschungsgegenstand.

Raum und Zeit sind Kategorien des basalen menschlichen Verlangens, sich in der Welt zu verorten und ein Wir zu erzeugen. Da das kulturelle Bildgedächtnis immer auch intersubjektiv hergestellt wird, ist es wichtig, die Episteme Raum und Zeit als soziale Konstruktionsgrößen zu verstehen. Dazu möchte ich ein Zitat des Soziologen Sousa Santos über den Raum auf Visualisierungen übertragen. Sind europäische/westliche Konzepte des Zeigens von musealisierten Visualisierungen auf den sogenannten globalen Süden übertragbar?

> »If the answer is negative, which epistemological procedures should be undertaken to allow for the development of other concepts that might be both more adequate to the realities of the global South and helpful in designing post-imperialistic, truly decolonised relationships between the global North and the global South?« (Sousa Santos 2012: 45)

Eine Analyse der Episteme lässt sich hier anknüpfen. Die Heuristik des relationalen Raumbegriffs nach Martina Löw kann angewandt werden, gleichzeitig muss aber ein Verständnis darüber gewonnen werden, wie Raum und Zeit in Afrika verhandelt werden. Welche Vorstellungen von Epistemen und raumzeitlichen Konstitutionen sind gegeben, wenn es um das Zeigen und Deuten visuellen Erbens in einer Gesellschaft geht? Welche Realitätsentwürfe gehören (im Gegensatz zum postmodernen Menschen des globalen Nordens) zur Erfahrung des postmodernen Menschen aus dem globalen Süden? Sich eines Phänomens wie dem visuellen Erben in Westafrika anzunehmen, beinhaltet das Überdenken von naturalisierten, als grundlegend hingenommenen Wissensbeständen. Die Beschreibungen von Epistemen werden daher aus den untersuchten Kulturen und Philosophien selbst erhoben. Sie werden nicht im Sinne der Ethnophilosophie aus einer vermeintlich einheitlichen mandinkischen Kultur abgeleitet, sondern aus den Schriften von Philosophen in Afrika.

Um zu einer Einschätzung über die Analysekategorien Raum und Zeit zu kommen, muss zunächst verstanden werden, welche epistemologischen und ontologischen Unterschiede in philosophischen Realitätskonzepten in Afrika und Europa vorliegen. Dafür wurden exemplarische philosophische Texte aus Afrika ausgewertet. Die Auswahl der Texte mag nur eine mögliche Annäherung an die Episteme der Realitätskonzepte

63 *Icons* oder Ikonen sind künstlerische Produktionen des Lebens in Afrika in situ (Bell 2002: 14).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

darstellen und eine andere Auswahl mag zu ähnlichen oder divergierenden Schlussfolgerungen führen. Die hier ausgewählten Texte scheinen mir besonders geeignet hinsichtlich ihrer Bezugnahme auf die Philosophie in Europa und hinsichtlich ihrer Bezüge auf Raum und Zeit.

Die Philosophen Anselm Jimoh und John Thomas betrachten ontologische Realitäten in Wissensbeständen in Afrika durch die Beschreibung internalisierter Episteme (Jimoh et al. 2015: 54). Sie argumentieren, dass die soziale Konstruktion von Wirklichkeit selbst anhand von Epistemen in Afrika überprüft werden kann, ohne in koloniale Denkmuster zwischen angeblich wissenschaftlichem Westen und abergläubischem Afrika zurückzufallen.

> »Scholars like Seghor, Anyanwu, Onyewuenyi and others have argued that there is a distinctive African way of perceiving and reacting to the world. This is what constitutes African epistemology. However on-going debate suggests that we cannot continue to locate a discourse within a geographical boundary such as when we say African Epistemology or Western Epistemology. This is because the possibility of an unwarranted and unnecessary comparison is created.« (a.a.O. 55)

Sie gehen anstelle eines räumlichen Determinismus davon aus, dass die Betrachtung von Epistemen in kulturellen Kontexten stattfindet (ebd.). Während die beiden Autoren eine geografische Fixierung ausschließen, differenzieren sie bei ihren Betrachtungen von Epistemen in Afrika auf der zeitlichen Ebene zwischen traditionellen afrikanischen und gegenwärtigen afrikanischen Gesellschaften (ebd.).

Der Beniner Philosoph Paulin J. Hountondji verwies auf ein zentrales Problem der Philosophien in Afrika und ihrer Perspektivierung. Auf die Problematik der Translation geht er wie folgt ein:

> »I conclude on the urgent need to put an end to the extraverted nature of all European-language African discourse; on the impossibility, henceforth, of being satisfied with participating as individuals in the great scholarly and cultural debates of the industrialized world; and on the need to create progressively, in our countries, ›these structures of dialogue and argument without no science is possible‹.« (Hountondji 2002: 73)

Hountondji spricht eine der zentralen Fragen des Weltverstehens einer Philosophie in Afrika aus der Perspektive der industrialisierten Länder an. Die vorgefertigten Raum- und Zeitkonstitutionen des europäischen Kontextes müssten überworfen werden, um eine Offenheit für die Raum- und Zeit-Konstitution in der Philosophie in Afrika zu gewinnen.

Um ein Beispiel zu nennen, das direkt auf einen Raumbegriff aus der europäischen Ideengeschichte aufbaut, möchte ich die Auseinandersetzung von Mamadou Titus mit Kant heranziehen. In Bezug auf den Forschungsgegenstand der Displays des Kankurang lassen sich daran spannende Fragen anknüpfen zum Thema Raumverstehen. Realität setzt dabei zunächst ein codiertes Sprechen über die Selbstverortung in Raum und Zeit voraus. Der nigerianische Philosoph Mamadou Titus schreibt in seinem Vergleich des Kant'schen Raum- und Zeitbegriffs mit Philosophien in Afrika, dass diese auf unterschiedlichen Realitätskonzepten fußen (Titus 2011: 176). Realität wird durch Erfahrung erzeugt, was sowohl in der phänomenologischen Philosophie als auch in der Wissens-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

soziologie elementare Annahmen sind und die Verbindung zwischen handlungstheoretischem (Weber) und strukturtheoretischem (Durkheim) Wissen erlaubt. Erst durch das codierte Sprechen über Raum und Zeit wird auch ein codiertes Sprechen über Identitäts- und Erbekonstruktionen möglich.

Philosophen in Afrika werden nicht müde, die unterschiedlichen Realitäten und Weltansichten zu betonen, so auch Leopold Sedar Senghor. Titus führt mit Bezug auf Immanuel Kant an, dass diese Kluft zwischen den Weltansichten in Europa und in Afrika entscheidend ist. »Leopold Senghor […] argues that there is a unique African world view, focused on what he described as ›beeing‹ and ›life forces‹.« (Titus 2011: 182) Der aus dem Kant'schen Rationalismus entwickelte Raum- und Zeitbegriff für die Erkenntnis – mit Sitz im Menschen – widerstrebt den Ansichten in der Philosophie Afrikas mit dem Sitz der Erkenntnis als omnipotente und intersubjektive Erfahrung. Als absoluten Raumbegriff im Sinne eines euklidisch-mathematisch bestimmbaren Raums setzt Kant den Raum der Erkenntnis des Menschen a priori voraus (Löw 2001: 30). Titus argumentiert dagegen, dass der Raum nicht nur eine bedingungslose Qualität jeden Seins ist, sondern auch das Spielfeld sozialer Handlungen (Titus 2011: 182). Für ihn ist der Raum die Ansammlung von »life forces and forces of actions« (a.a.O. 183). Im Raum entstehen durch die Erfahrung und den Einfluss der transzendenten Welt mehrere Realitäten. Diese Realitäten existieren aber nicht erratisch nebeneinander oder voneinander getrennt, sondern stehen durch einen »intermediary force« (a.a.O. 185) miteinander in Ergänzung und Austausch. Räumliche und zeitliche Isolation von anderen Realitäten kann es nach dieser Konzeption nicht geben.

Titus stellt damit Überlegungen zu einem relationalen Raumbegriff an, der sich durch die (An-)Ordnung von Materialität und den Handelnden im Raum ausdrückt. Der Raum wird zusätzlich durch das Unsichtbare, hier auch im Sinne von Geistern, synthetisiert und strukturiert. Die Syntheseleistung Raum ist in Gesellschaften Afrikas nicht nur die Erfahrungs- und Sinnwelt, sondern entfaltet darüber hinaus auch das Potenzial allen Wissens durch einen aktiven Geist. Potenziell divergierende Raumkonzepte existieren nicht erratisch nebeneinander – wie es in Kants Unterscheidung von Rationalismus und Empirie gegeben ist –, sondern beziehen alle Wesenheiten, Gedanken und Erfahrungen ein. Folglich könne es in Philosophien in Afrika keine Existenz außerhalb des Raumes geben. Daran anknüpfend können Fragen nach der Erfahrung und Perzeption im Umgang mit visuellem Erbe gestellt werden. Anschließend wird anhand des Mediums der Fotografie die Beweisführung der epistemologischen Konzepte von Raum und Zeit exemplifiziert.

Raumkonstitutive Erfahrung

Behandeln wir zunächst die Idee der europäischen Aufklärung einer Trennung von Natur und Kultur im Vergleich mit afrikanischen Epistemen. Dem Gedanken von Anselm Kole Jimoh und John Thomas folgend, gehört zur afrikanischen Epistemologie die Vorstellung, dass die Trennung zwischen Natur und Kultur für das Subjekt undenkbar ist. »It is impossible for the African to separate man from nature. They are sacredly united. In this unity they both participate in the same locus without being opposites.« (Jimoh et al. 2015: 56) Diese Vorstellung widerspricht der von Jean-Jacques Rousseau entwi-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ckelten Trennung zwischen Kultur – mit Sitz im Menschen – und Natur. Nach Jimoh und Thomas gibt es keine Trennung des Rationalen, Empirischen und Mythischen in afrikanischen Epistemen (Jimoh et al. 2015: 56). Dies führt folglich nicht zu einer Dichotomie von Subjekt und Objekt, von denen nicht eines in den Vordergrund kosmischer Einheit gerückt wird. Stattdessen werden Subjekt und Objekt sowohl durch Intuition als auch durch Abstraktion begriffen. Intuition und Abstraktionsvermögen sind Teil der Vergegenwärtigung des aktiven Geistes.

Hieran lassen sich wiederum die Überlegungen von Mamadu Titus anschließen. Durch das Verständnis von Raum und Zeit wird ein Wissen über Realitäten angeeignet. Titus führt an, dass in Abgrenzung zu Kants Raumbegriff in der Ontologie in Afrika keine Grenzen des Wissens vorhanden seien. »Kant did not agree that the possibility of knowledge includes both the empirical and transcendental, material and nonmaterial, seen and unseen realities which is typical of African thought.« (Titus 2011: 190) Im Gegensatz zu Kant (wie auch zu dem seltener behandelten ontologischen Status von Gegenständen und Subjekten im relationalen Raumbegriff von Martina Löw) kann in der Ontologie in Afrika alles außerhalb der sensorischen und dinglich erfahrbaren Welt als existent betrachtet und zum Gegenstand von Realitätskonstruktionen gemacht werden: Es gibt keine Grenzen. Das Spirituelle existiert als Komposit der Realität im gleichen Maße wie das Physische.

> »For the Africans, an individual is a true being that manifests the real self in both the transcendental and physical worlds. […] *In African conception, reality is a composite of physical and transcendental worlds.* Yet, it is the individual that is capable of knowing such worlds, not in a shallow or passive mind, but a mind that is active. The mind interprets what is given to it through experience or as being revealed to the mind through religion, myth and oral tradition. The idea here is that the human mind is so strong and active such that it is above the sensory manifestations. [Herv. d. A.]« (a.a.O. 184)

Titus trennt die Wissenskonstitution vom Sitz im Menschen, wie Kant es beschrieb, der dafür ausschließlich die Erfahrung der dinglich-empirischen Welt des Individuums einbezieht. Nach Titus ist das aktive Bewusstsein für die Wahrnehmung physischer und transzendenter Welten zuständig. Realität entsteht im Bewusstsein über die Aktivität des Geistes und die Möglichkeit der Wahrnehmung physischer und transzendenter Welten. Der erfahrbare Raum ist nicht auf einen dieser Räume in einem Nebeneinander beschränkt. Der Mensch kann bewusst zwei oder mehrere synchrone Welten als zu einem Raum gehörig erfahren. Zugang zu diesen Welten erhält das Bewusstsein durch Erfahrung, Religion, Mythen und mündliche Traditionen. Diese Erfahrung und auch die Auseinandersetzung mit Titus' Text konnte ich erst nachvollziehen, nachdem ich 2017 zum ersten Mal das Kankurang Documentation Center in Janjanbureh, Gambia, besucht hatte. Dort bot sich mir, wie ich im empirischen Kapitel explizieren werde, das Bild, dass im Raumverständnis des Museumguides das Museumsgebäude dem rituellen Platz des Tuyang-Sita untergeordnet sei und daher den von Titus beschriebenen transzendenten Welten zugeordnet werden kann (siehe Kap. 4.2.1). Gerade auch in Rückbezug auf die Empirie ist zu Titus' Theorie kritisch anzumerken, dass diese Räume, seien sie nun physisch oder transzendent, ständig auch hierarchisiert und geordnet werden und nicht bloß in *irgendeinem* Nebeneinander des aktiven Geistes koexistieren.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Raumvorstellungen werden mit Zeitvorstellungen verwoben. Durch einen aktiven Bewusstseinszustand ist nach Titus die Voraussetzung für die synchrone Wahrnehmung von – im europäischen Verständnis – diachronen Welten gegeben. Dieses Prinzip einer afrikanischen Synchronizität kann hier mit dem Konzept der subjektiven Lebenswelterfahrung nach Alfred Schütz, also einer europäischen diachronen Weltwahrnehmung, verglichen werden. Nach Schütz durchleben Menschen durch die Möglichkeit des Tagtraums ständig »[mannigfaltige Wirklichkeiten]« (Knoblauch 2010: 149). Die wahrgenommene Gegenwart liegt in Schütz' Theorie zwischen ›Weltzeit‹ und ›subjektiver Zeit‹. Der Soziologe Hubert Knoblauch verdeutlicht die Diachronizität durch folgendes Szenario:

> »Genau betrachtet umfasst schon die subjektive Lebenswelt des einzelnen Bewusstseins sehr verschiedene Erfahrungen. In der fortlaufenden Zeit des Erlebens lesen wir diese Worte, schweifen in Gedanken plötzlich ab und erinnern uns an das verstörende Gespräch mit einem Bekannten, werden müde, konzentrieren uns wieder und finden dann doch zum Text zurück, der vor unseren Augen liegt.« (Ebd.)

Neben der chronologisch fortlaufenden Weltzeit wird subjektive Zeit erfahren, die durch Gesagtes und Erlebtes in Erinnerung gerufen wird. Entgegen dem abschweifenden Erinnern bei Schütz sind Weltzeit und subjektive Zeit in Realitätsentwürfen in Afrika beide Ausdruck des aktiven Geistes – ein Zusammenspiel der Synchronizität. Bei Schütz muss das Subjekt dem Abschweifen nachträglich Sinn zusprechen, sich bewusst werden, sich an dieses oder jenes erinnern. Anders gesagt, das Abschweifen, das Versäumnis der Nutzbarmachung von Weltzeit muss rekonstruktiv als sinnhaft erklärt werden.

Treiben wir das Beispiel von Schütz' Weltzeit auf die Spitze und sehen uns an, was die Vorstellung von Zeitlichkeit bewirkt. Dafür soll noch einmal der postkoloniale Sozialtheoretiker Boaventura de Sousa Santos bemüht werden. Der westlichen Logik sei immanent, lineare Zeitentwürfe wie die Weltzeit auf den globalen Süden zu übertragen, der dadurch als rückständig konstruiert wird.

> »The […] logic resides in the ›monoculture of linear time‹, the idea that history has a unique and well-known meaning and direction. This meaning and direction have been formulated in different ways in the last two hundred years: progress, revolution, modernisation, development, and globalisation.« (Sousa Santos 2012: 52)

Im Gegensatz wurde alles, was sich an den Rändern dieses linearen Zeitempfindens befindet, als rückständig bezeichnet oder als nicht existent verhandelt. Die Kluft zu anderen zeitlichen Registern wurde immer wieder untermauert. Boaventura de Sousa Santos führt als Beipiel dieser simultanen Ungleichzeitigkeit die Zusammenkunft von Weltbankangestellten und afrikanischen Bauern an:

> »In this case, non-existence assumes the form of residuum, which in turn has assumed many designations for the past 200 years, the first being the primitive, closely followed by the traditional, the premodern, the simple, the obsolete, the underdeveloped.« (a.a.O. 52-53)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Episteme von Weltzeit werden auf andere Kulturen übertragen und führen zu Missverständnissen oder zu Rassismen, welche das Gegenüber als langsam oder rückständig deklarieren.[64]

In bestimmten Ontologien in Afrika sind die mannigfaltigen Wirklichkeiten nicht Ablenkung von Weltzeit, sondern Ausdruck allgegenwärtiger Raum- und Zeiterfahrung. Sie sind Ausdruck der Wahrnehmungskapazität des Subjekts, da sie über die subjektive Erfahrung hinausreicht und die Träumerei, existent und real, zu einer einzigen synchronen Weltzeit fügt.

Während Immanuel Kant eine Trennung zwischen Empirismus und Rationalismus einführt, sodass für ihn Zeit eine Form internaler Erfahrung und Raum eine Form externaler Erfahrung darstellt, folgert Titus, dass Wissen in afrikanischen Gesellschaften nicht außerhalb der Grenzen einer raumzeitlichen Erfahrung existiert (Titus 2011: 173). Titus schreibt über die Raumkonzeption bei Kant: »[the] conformity of the perceiving mind to the objects of experience is the function of space. While the receptivity of the objects of experience as well as their logical relation is the work of the knowing mind which happens within time.« (Ebd.) Titus trennt nicht zwischen Weltzeit und subjektiver Zeit. Für ihn gibt es nur eine Zeit: die der ständigen Vergegenwärtigung und vollendeten Zukunft. »Time has only one dimension; different times are not simultaneous, but successive just as different spaces are not successive but simultaneous.« (a.a.O. 175) Räume hingegen sind für ihn simultan, aber in einer einzigen Zeit liegend. »Thus, for the Africans all that we know within space and time is not limited, but comprises of the totality of things or wholeness of reality.« (a.a.O. 183) Für ihn spielt die Erfahrung der nicht sichtbaren Welt mit hinein in ein Realitätskonzept. Die Relevanz des Wissens wird durch Erfahrung und Motivation angeregt und durch Interpretation ausgelegt. Diese Interpretations- und Motivationsrelevanzen bilden die »Vorstufen des Wissens« (Knoblauch 2010: 144). Für Alfred Schütz' Erfahrungsanalyse ist das Zeitempfinden eine der zentralen Erfahrungen des Bewusstseins. »Zeit ist also die Form des Bewusstseins, und entsprechend konstituiert sich alles, was wir erfahren, in der Zeit.« (Ebd.)

In Titus' Aussage über die Philosophie in Afrika ist die Wahrnehmung der Zeit nicht in eine subjektive und eine Weltzeit zu trennen und stellt somit eines der Realitätskonzepte dar. Wie der senegalesische Philosoph Felwine Sarr betont, müsse bei epistemologischen Realitätsentwürfen auch ein Verständnis über westliche als auch religiöse Entwürfe mit einbezogen werden (Sarr 2019) Titus' Ansatz ist also ein sozialkonstruktivistischer. Zeit ist die Grundlage des aktiven Geistes. Teil dieser in der Zeit eingeschriebenen Erfahrung des Menschen ist die Wahrnehmung der transzendenten Welt, wobei dieser Begriff vom westlichen Transzendenzbegriff zu unterscheiden ist, da es sich im afrikanischen Verständnis um einen einheitlichen und omnipräsenten Raum handelt.

64 Siehe auch die Aussage des Direktors des Goethe-Instituts in Westafrika, Phillipp Küppers, der die Kooperation mit einem Hip-Hop-Festival in Gambia 2019 wie folgt beschrieb: »Wir waren schon letztes Jahr hier und waren auch kurz vor knapp im Stadion und haben gedacht: Das wird nie was. Und das war dann nachher eine ziemlich coole Show. Es ist ein bisschen so wie immer. Alles ist einen Tick zu spät, aber es funktioniert dann doch. Das ist vielleicht für uns Europäer mit unserer Zeitplanung gewöhnungsbedürftig, aber wir sind ja hier Gast und wir machen das zusammen mit unserem lokalen Partner. Und die haben das ganz gut unter Kontrolle gerade.« (Burg 2020)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

In dieser Diachronie wird für das Subjekt alles erfahrbar, was sichtbar oder unsichtbar, materiell oder immateriell ist, was war und was ist. Das Weltbild ist anthropozentrisch, Erfahrungen werden relational zu den Dingen und intersubjektiv hergestellt.

Damit ist der Zeit- und Raumbegriff von Titus an die Heuristik des relationalen Raumbegriffs nach Martina Löw anschlussfähig, unterscheidet sich von diesem jedoch bezüglich der Relation von Subjekten und Gegenständen insofern, als Titus von einem einheitlichen und omnipräsenten Raum ausgeht. Ein kulturelles Bildgedächtnis in Afrika kann nicht außerhalb dieses einheitlichen und omnipräsenten Raums stehen. Hier zeigt sich die in den Kulturen Europas angelegte Teilung von Geschichte in Bewusstseins- und Erfahrungsraum als nicht übertragbar auf die Gesellschaften in Afrika (Diawara 1998: 342).

Die Ansätze der traditionalen Philosophie in Afrika der ethnophilosophischen Strömungen wurden aber auch häufig kritisiert. Stark kritisiert wurde beispielsweise der kenianische Ethnophilosoph und anglikanische Priester John Mbiti,[65] der in den 1970ern zu der Einschätzung kam, dass durch den omnipräsenten Zeit- und Raumbegriff bei vielen Ethnien in Afrika kein ontologisches Konzept der Zukunft existieren könne. Der kenianische Philosoph Masolo[66] kritisierte diese Annahmen, da Mbiti religiöse nicht von philosophischen Konzepten trenne (Oké 2005: 27). »However, for Africans, based on Mbiti's thesis, whether the world will extend beyond the present or not is beyond human knowledge or justifiable imagination.« (a.a.O. 33) Alles was jenseits der Wissensproduktionen der Menschen in der Zukunft läge, werde nicht durch die Erfahrung des eigenen sozialen Handelns, sondern durch ihren Glauben an Gott hergestellt.

Die traditionalen Zeitkonzeptionen der Ethnophilosophie werden von zeitgenössischen Philosophen weitgehend abgelehnt. »The ensuing religious epistemology, which may be used to explain the behavior of many Africans in many aspects of life, does not countenance the progressive nature of knowledge. It is antithetical to progress and innovation« (a.a.O. 34).

Damit ist auch die Endlichkeit von Titus' Zeitkonzeption aufgedeckt, die der traditionalen Ethnophilosophie zuzuordnen ist. Beachtet werden muss jedoch für die Empirie das hybride Zusammenspiel, die sich aus mehreren verschiedenen Realitätskonzepten konstruieren. Auf den Forschungsgegenstand bezogen sind diese Einschätzungen wichtig, da traditionale mit postmodernen philosophischen Strömungen gleichermaßen für die raumzeitlichen Konstitutionen von den Akteuren aufgegriffen werden. Bezogen auf die inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz bedeutet dies also, eine analytische Offenheit zu behalten für synchronische oder diachronische Erinne-

65 John Mbiti wurde 1931 in Kenia geboren. Er setzte sich mit afrikanischer Theologie und Philosophie auseinander. Er wird den Vertretern der Ethnophilosophie zugeordnet. Sein Werk behandelt christliche Theologie und Religiösität afrikanischer Gesellschaften.

66 D. A. Masolo, geboren 1952 in Kenia, ist Philosoph und lehrt an der Universität von Louisville. Sein Schwerpunkt liegt auf der Analyse personeller und kultureller Geschichten sowie philosophischer Traditionen als Teil und Funktion von sozialen Geschichten. Auch forscht er zur philosophischen Bedeutung von afrikanischen Kulturen in einem globalen Kontext (University of Louisville 2019).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rungskonstellationen und diese hinsichtlich ihrer raumzeitlichen Relation zu hinterfragen.

Von diesem Aspekt der relationalen Raum- und Zeitbezüge als Analysekategorien der ikonischen Kohärenz möchte ich nun auf die Ebene der Visualisierung wechseln und die Begriffe ›Aura‹ und ›Original‹ verhandeln und erläutern, was dies in Bezug auf Zeitkonstitutionen im sozialen Handeln mit Bildern bedeutet.

3.3.3 Original und Repräsentation, Reproduktion und Aura

Auf einem Markt für Kunsthandwerk bestaune ich mit einer kanadischen Forscherin die vielen kleinen Vasen und Holzskulpturen in erwartbaren Formen – Giraffen, Elefanten. Ehe ich es mich versehe, fragt meine Begleiterin die Verkäufer, ob sie denn nicht auch einen Kankurang hätten. Schon erfasst mich der Gedanke, ob die Männer uns nun fortjagen – oder uns alles Mögliche verkaufen wollen. Einen kurzen Augenblick später hält schon einer der Männer eine kleine Holzfigur in seinen Händen, die wie ein kleiner Kankurang aussieht. Ich bin ein bisschen enttäuscht, da sie nicht aus den Rinden des Faara-Baumes gemacht ist, und bedanke mich bei dem Verkäufer. Ehe wir das Gelände verlassen, ist der Mann hinter uns hergerannt und steht nun mit einer Kankurang Figur aus den Rinden des Faara-Baumes da. Zu meinem Erstaunen schien er kein Problem damit zu haben, sogar die geheimen Rinden in die kleine Skulptur zu integrieren. Für mich ist der Gegenstand aber schon so auratisch aufgeladen, dass ich ihn nicht berühren möchte.

Im Anschluss an die Realitätskonzepte in Philosophien in Afrika werden nun die Begriffe Original vs. Repräsentation (des Ritus Kankurang) im Spiegel der Begriffe der Aura vs. Reproduktion (der Bilder des Kankurang) beleuchtet und wie diese verhandelt werden. Diese inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz beleuchtet die Vorstellung der Auratisierung von repräsentierten oder reproduzierten Objekten. In den Auseinandersetzungen damit, seien sie medientheoretisch oder kunsthistorisch, wird meist eine medienpessimistische Haltung eingenommen und die Reproduzierbarkeit des Objektes hinterfragt. Aufgrund des gesetzten mediengeschichtlichen Hintergrunds nehme ich eine kulturpragmatische Sichtweise ein und versuche, gesetzte Annahmen über Mediennutzung und Übertragungsdynamiken in der Theorie anzustellen.

Die kunsthistorischen und anthropologischen Fächer wurden ab den 1980er Jahren von der sogenannten Repräsentationskrise ergriffen. Die ›Krise der Repräsentation‹ liegt in der Frage, was als Reproduktion von Kunstwerken begriffen wird durch die vermeintliche Trennung Original und Repräsentation. Daher stelle ich im Folgenden den Aura-Begriff von Walter Benjamin in Bezug auf fotografische Reproduktionen vor.

In den traditionalen Philosophien Westafrikas wird ein einheitlicher und omnipräsenter Raum beschrieben, außerhalb dessen keine Realität existieren kann. Handeln liegt in der Zeit und dieses Handeln konstituiert das Wissen des Menschen. Zeit wurde zwar als sukzessiv, aber weder der Linearität noch der Zyklizität zuortbar verhandelt. Dennoch können beide Zeitvorstellungen zu einer sukzessiven Zeitvorstellung gerechnet werden. Eine Auseinandersetzung mit den Begriffen der Aura und Reproduktion muss genau bei diesen Zeitvorstellungen ansetzten.

Bei Abbildungen wird eine Unterscheidung zwischen Original und Repräsentation getroffen. Epistemologisch wird dadurch die raumzeitliche Anwesenheit der Dinge

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

evoziert, wie es Paulin Houtondji beschreibt. Dies steht in Kontrast zum kartesianischen Verständnis des Selbst-Beweises eines Objektes. Die Welt ist nicht mehr unmittelbar erfahrbar, sondern nur noch über ein System der Repräsentation. Intentionalität und Intuition werden von der Repräsentation des Objektes und dem Objekt selbst entfremdet, die es anschließend wieder zu verbinden gelte (Hountondji 2002: 14). Diese Trennung des Objekts und seiner Beziehung zur Welt kann durch die Intentionalität direkter Erfahrung überwunden werden, indem das Bewusstsein über die reale Präsenz des Objektes wiedererrungen wird.

Die Repräsentation von Welt spielt auch bei dem Medientheoretiker Marshall McLuhan eine Rolle, wenn er von vermittelnder Medialität spricht. McLuhan begreift alles vom Menschen an Technik und Ästhetik Veräußerte als eine *›extension of the self‹*. Die Kulturwissenschaftlerin Kirstin Kramer schreibt, dass diese Perspektivierung auf die Technizität visueller Artefakte eine deterministische Haltung gegenüber kulturellen Transferleistungen hervorbringe:

> »Diese Theorieansätze [gehen davon aus], dass es diese Medientechniken sind, die als ›Extensionen‹ oder Exteriorisierungen menschlicher Körperfunktionen neuartige Formen kultureller Umgebungen generieren und damit allererst *historische Prozesse des Transfers sozialer Ordnungsmodelle* in Gang setzen. In dieser Perspektive stellt sich die Geschichte als ein diskontinuierlicher Prozess dar, dessen Ablaufphasen sich nach der historischen Entstehung unterschiedlicher ›Leitmedien‹ gliedern lassen, die zentrale *Kulturschwellen* markieren und ein *je neues Welt- und Selbstverständnis* des Subjekts aus sich heraussetzen. [Herv. d. A.]« (Kramer 2009: 13-14)

Dieses retrospektive Verständnis von Geschichte als von den Medien in Epochen unterteilt und determiniert berücksichtigt nicht die vielschichtigen kulturellen Vermittlungs- und Transferprozesse (ebd.). Eine kulturpragmatische Sichtweise der Repräsentationsproblematik erlaubt hingegen, die Fotografien von Masken eines Ritus als nicht determinierende Mediatisierungen zu betrachten (a.a.O. 15). Nach McLuhan wäre die Maske, so auch im Falle des Kankurang, eine Veräußerung des körperlich-leiblichen Selbst. Entgegen diesem Verständnis kann festgehalten werden, dass die Maske nicht von ihrem kosmologischen Sinn trennbar ist. Die Maske kann im Kontext Afrikas aufgrund der zeitkonstitutionellen Realitätsauffassung nicht zur Repräsentation von Etwas werden.

Die Trennung von Original und Repräsentation setzt in der Moderne Europas ein. Die Repräsentation von Etwas wurde von ihrem Herstellungsakt, dem Künstler und der Handlung mit dem Objekt in situ, getrennt und als Externalisierung begriffen. Diese Trennung kann aufgrund der Raum- und Zeitepisteme für die Ikonizität von Artefakten in traditionalen Philosophien in Afrika nicht vorgenommen werden. Die Dinge liegen hier in einer synchronen Zeit und simultanen Räumen. Die Beseelung entsteht durch die Maske und ist an das ikonisch-rituelle Handeln gebunden und somit untrennbar von der Erfahrung der rituellen Kohärenzsicherung der Gemeinschaft. Die Maske im Museum kann einen Ritus gar nicht repräsentieren, da sie nicht in den entsprechenden habituellen und räumlichen Kontext eingebunden ist. Fotografische Abbildungen können das Original nicht repräsentieren. Daher werden nun die ideengeschichtlichen

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Begriffe Aura und Reproduktion in Bezug auf den Untersuchungsgegenstand plausibilisiert.

Dissoziation versus Kulturpragmatismus

Einer der Vordenker der fotografischen Reproduktion in der Moderne Europas ist der Theoretiker Walter Benjamin, dessen ideengeschichtlicher Ansatz hier im Spiegel des Forschungsgegenstandes diskutiert wird – der beliebigen (digitalen) Reproduktion der Bilder des Kankurang. Laut Benjamin kommt es durch die beliebige Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes zum Verlust von dessen Aura. Ich argumentiere hingegen vor dem Hintergrund der inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz, dass der Auffassung raumzeitlicher Vorstellungen in Westafrika mit Kulturpragmatismus entgegnet werden muss. Verliert das originale Bild eines Kankurang also seine Aura?

Die Moderne Europas ist durch die beliebige Reproduzierbarkeit ikonischer Inhalte gekennzeichnet sowie durch deren Fluktuation und dynamisierte Zirkulation. Der Kunsthistoriker Jan Vansina schreibt: »Industrialization has allowed us to make more and more perfect, but banal, copies. Hence the dissociation between a unique art object and some other thing which is mass produced.« (Vansina 1999: 102) Vorstellungen von der Originalität eines Objektes, aber auch der Originalität der fotografischen Reproduktion eines Objektes beginnen mit den Überlegungen Walter Benjamins. Für ihn steht die Reproduktion vom Original in einem »Hier und Jetzt«, die gleichzeitig die »Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe« (Benjamin 2017 [1936]: 16) mit sich bringt. Nach Benjamin verkümmere die Aura des Kunstwerkes durch dessen Massenreproduktion, da es der Sphäre der Tradition enthoben wird durch die ständige Aktualisierung des Reproduzierten. Für Benjamin erschüttert die industrielle Reproduktion den Traditionswert des Originals. Besonders der Film ist für Benjamin der Indikator »der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit« (ebd.). Die ›Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe‹ könnte sich also im Zeitalter digitaler Reproduktion noch verstärken. Benjamin spricht hier eine der zentralen Fragen von Erbeprozessen an, die seitdem zu einem disziplinübergreifenden Mantra geworden ist – die Reproduktion zerstöre das Original. Welcher Wert kann dem Original und welcher der Kopie zugeschrieben werden? Auf den Forschungsgegenstand bezogen könnte die Frage lauten: Wie verändern die digital reproduzierten Fotografien und Filme den Traditionswert am Originalbild und wie steht dies im Verhältnis zum rituell-performativen Kankurang?

Erstens, liegt eine Repräsentation des Originals in Gesellschaften in Afrika insofern nicht vor, als die Objektivierung des Kulturguts hier nicht als eine absolute Vergangenheit angesehen wird. Stattdessen liegt das stetig vergegenwärtigte Original in einer Zeit und einem Raum der Realitätserfahrung.

Zweitens kann am Beispiel der fotografischen Repräsentation der Mona Lisa gezeigt werden, dass das Original im Louvre nichts von seiner Aura einbüßt (Lüthy 2017). Im Gegenteil scheint die Mona Lisa auratisiert zu werden, je öfter sie reproduziert wird. Die Mona Lisa gelangte erst im 20. Jahrhundert zu bedeutendem Ruhm als Werk Leonardo da Vincis, als der Italiener Vincenzo Perrugia sie stahl und mit dem Gemälde durch halb Europa fuhr. Der Kultwert des Original-Bildes zeigte sich erst in Form des

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

(temporären) materiellen Verlusts. Die Zirkulation der Fotografie von der leeren Stelle an der Wand des Louvre, dem hellen Grund der Tapete dort, wo das Bild einst hing, setzte dessen Kultwert in Gang. Die fotografische Reproduktion allein reicht also nicht aus, etwas zu entwerten. Schon gar nicht ist ein Objekt von sich aus auratisch – sondern wird es erst durch die gesellschaftlichen Diskurse.

Für Benjamin kann der Wert des Kunstwerks nur in seinem originären Entstehungszusammenhang und der jeweiligen zeitgenössischen Rezeption und Mystifizierung des Objekts verstanden werden. »Der einzigartige Wert des ›echten‹ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual« (Benjamin 2017 [1936]: 22). Die Musealisierung reiße das Kunstwerk daher aus seinem Kontext und übertrage es in eine neue Form der Diskursivierung. Für Benjamin ist daher nur noch Kult, was gar nicht sichtbar wird (a.a.O. 27-28). Gerade beim Initiationsritus Kankurang ist der Diskurs des auratischen Verlusts durch dessen Repräsentation und Reproduktion wirkmächtig, denn es gilt ein Bild- und Betrachtungsverbot. Die rituelle Kohärenz des Kankurang wird durch die Fotografie zerstört, so die Brauchträger. Die Repräsentation wird dabei nicht als rein technisches Problem formuliert. Die Repräsentation an sich enthülle die Geheimnisse des Kankurang. Blickt man stattdessen auf soziales Bildhandeln mit dem Kankurang, scheint zutreffender, dass der Kankurang durch seine Reproduktion noch weiter auratisiert wird, indem nämlich der Kultwert des Originals gerade nicht abgebildet wird.

Im Zeitalter der digitalen Reproduktion muss der Aura-Begriff infrage gestellt werden. Benjamin hatte bei seinen Überlegungen zur Reproduktion noch das Originäre im Sinne des genuin künstlerisch-handwerklichen Arbeitens im Sinn. So betrüge etwa die analoge Fotografie um die Kunstfertigkeit des Malers. War die Aura der Malerei noch mit dem ›Hier und Jetzt‹ verknüpft, ist der Aura-Begriff der technischen Reproduzierbarkeit diachron, entortet und dem Menschen entfremdet. So nutzen die Künstler der Moderne nun absichtsvoll das Mittel der Absenz, beispielsweise die Pointillisten, um ihre Werke wieder zu auratisieren (Lunenfeld 2015: 358). Die von Benjamin aufgestellten Unterscheidungen zwischen Kunst, Kult und anderen Formen der Fotografie sind laut Peter Lunenfeld nicht länger haltbar, da sich die Klassifikationssysteme des Mediums selbst gewandelt haben. »Mit dem Eintritt in das digitale Zeitalter, in das Zeitalter des Dubiativen, [sind] alle digitalen Fotografien – unabhängig von den Intentionen ihrer Produzenten – nun künstlerische Fotografien.« (a.a.O. 359) Walter Benjamins Auffassung von Original und Aura findet sich jedoch noch immer in den Vorstellungen über die Medialität der Fotografie – sei es in der Kunstgeschichte, den Medien- oder Kulturwissenschaften, der Anthropologie oder Museumskunde. Die europäischen Vorstellungen vom auratischen Original halten sich als Zuschreibung vor allem in der Kunstgeschichte über Afrika. Die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe ist ein wirkmächtiger Diskurs, der immer noch relevant gemacht wird. Die Vorstellung der Trennung von Original und Repräsentation, Aura und der Reproduktion ist eine dualistische Vorstellung, die in der Moderne Europas aufkommt. Diese setzt ein Geschichtsverständnis einer absoluten Vergangenheit und die Trennung von der Erfahrungswelt voraus.

In Diskursen in Afrika werden ebenfalls Aura und Original verhandelt. Paulin Houtondji macht deutlich, dass die dualistische Denkfigur der Repräsentation in der europäischen Moderne mithilfe der Intentionalität überwunden werden konnte. Ande-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rerseits zeigten die Einflüsse der traditionalen Philosophie, dass Repräsentationen von Etwas in Gesellschaften in Afrika nicht konzeptualisiert werden können, da für diese die Objektivationen in einer stetig vergegenwärtigten Zeit liegen. Gleichwohl sind Sprachfiguren wie Original vs. Aura auch in Gesellschaften in Afrika wirkmächtige Diskursivierungen, die mit dem Medialitätsverständnis Walter Benjamins vergleichbar sind. Im Fall des Kankurang wird die Repräsentation und Reproduktion als ›heiße‹ Übertragungsdynamik und somit von den Ältestenräten als Gefahr interpretiert. Diese Gefahr besteht jedoch nicht in der Gefährdung einer absoluten Vergangenheit durch die Bilder, sondern in der Öffnung der rituellen Kohärenz – dem eigentlichen Original.

Für die ikonische Kohärenz bedeutet dies, dass die medientheoretischen und kunsthistorischen Einschätzungen zum Befund einer allgemeinen Dissoziation von Original und Repräsentation führen, der nicht ohne Bedenken übernommen werden kann. Vielmehr muss eine kulturpragmatische Sichtweise in Bezug auf Visualisierungen eingenommen werden. Besonders für den Kankurang gilt, dass dessen visuelle Reproduktion in der rituellen Kohärenz abgelehnt wird – jedoch in Bezug auf die ikonische Kohärenz thematisiert werden kann.

3.3.4 Endlichkeitsvorstellungen mit Bildern

Wir fahren in einem ›sept-place‹ (ein zu einem Siebensitzer umgebauter Ford) eine asphaltierte Straße entlang. Der Asphalt flimmert in der Mittagshitze, es weht kein Wind und kein Gegenverkehr ist zu sehen. Da ruckelt das Auto auf einmal heftig und der Fahrer hat Not, das Steuer wieder unter seine Kontrolle zu bringen. Sofort debattieren die Männer auf Wolof über das Ereignis, küssen ihre Rosenkränze, beten und danken Gott: »Sant Yallah«! Auf meine Nachfrage, was gewesen sei und ob wir das Auto nicht besser anhalten und kontrollieren sollten, erklärt mir Mamadou, dass das nicht nötig sei, es sei ein djinn (Geist) gewesen. Als er mein verdutztes Gesicht sieht, holt er zu einer Erklärung aus. Es sei ja hinlänglich bekannt, dass in der Welt auch andere Wesen leben würden, so stünde es auch im Koran. Manche waren sogar schon vor den Menschen da. Logisch sei deshalb, dass sich diese uralten djinni durch die Menschen, insbesondere durch asphaltierte Straßen gestört fühlten. Wahrscheinlich wollte gerade ein djinn die Straße mit seinen Babys überqueren, als wir ihm im Weg waren. Wir könnten dankbar sein, noch am Leben zu sein. Diese Wesen hätten erstaunliche Kräfte. Ich frage, ob er den djinn gesehen hätte. Nein, antwortet er, aber nur, weil man etwas nicht sehen kann, bedeute es nicht, dass es nicht existiert.

Wo könnte eine Einschätzung zu den inneren Dimensionierungen gesellschaftlicher Zeitkonstitutionen der ikonischen Kohärenz besser beginnen als beim Tod? Dort liegt das fundamentale Verständnis jeder Gesellschaft über Zeitentwürfe – über Endlichkeits- oder Unendlichkeitsvorstellungen, Dauer und Gleichzeitigkeit sowie räumliche Vorstellungen des Dies- und Jenseits.[67] Dabei sind Geister als Ausdruck des Diesseits auch westlichen Zeitentwürfen und Raumproduktionen nicht fremd, da die Geister historische Orte, räumliche Zugehörigkeiten oder auch Grenzen von Besitz zu konstituieren vermögen (Bell 1997: 813). Der US-amerikanische Soziologe

67 Für Jan Assmann nimmt das Totengedenken eine Stellung zwischen dem kommunikativen Gedächtnis und den Institutionen des kulturellen Gedächtnisses ein (Assmann 2002: 61).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Michael Bell macht Geister für die Bedeutungskonstitution von Raumproduktionen mitverantwortlich. Ich komme später auf seine Beschreibung für einen Vergleich mit westafrikanischen Geistervorstellungen zurück. Mich interessiert zunächst das Zusammenspiel von Jenseitsvorstellungen mit Bildern. Insbesondere über und mit Visualisierungen werden alltagsweltliche und kollektive Vorstellungen des Jenseits reifiziert. Dafür werden die Diskurse über die Abbildungen des senegalesischen Gelehrten Amadou Bamba mit der Fototheorie des Semiotikers Roland Barthes verglichen. Barthes entwickelte ein Konzept des zweifachen Todes der Fotografie. Dieses Konzept des Todes stelle ich dem der Ahnen in Gesellschaften in Afrika gegenüber.

Erinnern an die Toten

Das Totengedenken ist sowohl Teil des kommunikativen als auch des kulturellen Gedächtnisses. Im kulturellen Gedächtnis werden durch das Totengedenken Institutionen ausgebildet. Genau diese materialisierten Endlichkeitsvorstellungen mit Bildern für die gesellschaftliche Gedächtnisleistung sind damit die letzte innere Dimensionierung der ikonischen Kohärenz, die ich betrachten will, um dann mit einer Konklusion zu schließen.

Vorstellungen des Todes sind eine individuelle und kollektive Gedächtnisleistung. Jan Assmann unterscheidet zwischen der prospektiven und der retrospektiven Erinnerung an die Toten. Die prospektive Erinnerung ist der Wunsch des Einzelnen nach überdauernder Unsterblichkeit. Die retrospektive ist die kollektive und universalere, ursprünglichere und natürlichere Erinnerung, in der die Ahnen miteinbegriffen werden.

> »Das retrospektive Totengedenken […] ist die Form, in der eine Gruppe mit ihren Toten lebt, die Toten in der fortschreitenden Gegenwart gegenwärtig hält und auf diese Weise ein Bild ihrer Einheit und Ganzheit aufbaut, das die Toten wie selbstverständlich miteinbegreift. […] *Je weiter wir in der Geschichte zurückgehen*, desto dominierender tritt die Rückbindung der Gruppe an die Toten und Ahnen hervor. [Herv. d. A.]« (Assmann 2002: 61)

Assmann verwendet hier einen essenzialisierten Geschichtsbegriff, das Rückschreiten in der Zeit. In der Vergangenheit sei es wahrscheinlich gewesen, dass die Menschen die Vorstellung ihrer Ahnen an die Gegenwart knüpften. Die Vorstellung der Bindung zwischen verstorbenen Ahnen und den Lebenden dauert durchaus auch in modernen Gesellschaften fort, wie der Soziologe Bell zeigt. Beim kulturellen Bildgedächtnis bedarf es der Diachronie, also der Ausdehnung von Zeit. Es werden also das prospektive Erinnern und das retrospektive Erinnern in der Diachronie der Visualisierung verschränkt. Beide Formen des Totengedenkens sind somit Teil des sozialen Gedächtnisses. Wir beginnen also dort, wo es endet.

Mamadu Titus unterteilt Realität in drei Kategorien: Realität ist denkbar, Realität ist beschreibbar und Realität ist an Raum und Zeit gebunden. Für die Gesellschaften in Afrika arbeitet Titus fünf koexistente Realitäten heraus: 1. Gott ist real, 2. die Geister von Menschen und von toten Menschen sind real, 3. lebende und geborene Menschen sind real, 4. Tiere und Pflanzen sind real und 5. Phänomene des biologischen Lebens einer anthropozentrischen Ontologie sind real (Titus 2011: 179-80). Lebende wie tote Men-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schen koexistieren gleichzeitig – es bedarf keiner retrospektiven Erinnerung, denn der Raum wird mit ihnen geteilt. In diesem Realitätskonzept ist die physische Welt spirituell und Spiritualität materiell (Titus 2011: 181). Das heißt, die Grenzen zwischen Festem und Flüssigem im Sinne der Unterscheidung des kulturellen und kommunikativen Gedächtnisses sind im Weltbild in Afrika enger miteinander verwoben (Assmann 2002: 59). Dies trifft auch auf das Display in Gambia zu, wenn dort die Widerstandsgeschichte des Kankurang beschrieben wird, der sich materialisiert habe, um seine Gemeinde von dem Gouverneur der Kolonialmacht zu befreien (siehe Kap. 4.2.2). Im Display geht es also um die lebensweltliche Erfahrung mit den Ahnen und deren intentionalen Handlungen in einem Raum, die Displays verweisen auf die eigene Sterblichkeit und künftig lebenden Generationen. Diese mystifizierte Geschichte ist eng an eine individuelle, prospektive Erinnerung geknüpft.

Geister werden in Gesellschaften unterschiedlich relevant gemacht. So schreibt der US-amerikanische Philosoph Richard Bell, dass die Geister immer unsere Geister sind und daher soziale Konstruktionen, die kontext- und ortsbezogen sind (Bell 1997: 831). Die Geisterwelt in Westafrika wird hingegen globaler gedacht als lediglich im Ortsbezug einer Belebung des Genuis loci, also einer lokal verortbaren Erfahrung mit Geistern. Dies drückt sich schon in dem Sprichwort ›L'Afrique a ses mystères‹ aus. Hier wird der gesamte Kontinent zu einem von Geistern bewohnten Raum, und reicht über die eigene, jetzige, ortsgebundene Erfahrung mit einem Genius loci hinaus.

Wenn Michael Bell beschreibt, dass er vom Geist seines plötzlich verstorbenen Freundes heimgesucht wird, der die Regalböden in seinem Büro zum Einsturz bringt (a.a.O. 826), ist dies mit der Vorstellung der Intentionalität und des Eingriffs in die Lebenswelt durch Geister in Afrika vergleichbar.

Zunächst scheint also ein Zusammenleben mit Geistern in beiden Weltanschauungen gegeben. Nun möchte ich weiter ausdifferenzieren, welche Vergangenheitsbezüge dadurch beschreibbar werden.

›Es ist so gewesen‹

Einer der zentralen Denker über die analoge Fotografie und ihre Zeitkonstitution ist der Semiotiker und Strukturalist Roland Barthes. Zentral sind seine Überlegungen über den Umgang mit reproduzierten fotografischen Bildern als Vergangenheitsbewältigung. Roland Barthes hält die analoge Fotografie für das perfekte Analogon des Abgebildeten – es vollziehe sich keine Transformation zwischen Objekt und Abbild (Lunenfeld 2015: 348).

In seiner Formulierung des ›Es-ist-so-gewesen‹, dem Noema der Analogfotografie, schwingt die Vorstellung der Evidenz mit, des Beweises der Vergangenheit, und von Endlichkeit. Folglich vermittle die analoge Fotografie zeithistorische Eindeutigkeit und könne zurückliegende Sachverhalte (wieder) aufdecken. Roland Barthes entwirft ein diachrones Verständnis der Fotografie. Die Fotografie verweist für ihn auf die gegenwärtigen und die künftigen Toten, die im Moment des Fotografierens objektiviert werden und somit sterben. Im Moment der Fotografie sei er »eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt, das sich Objekt werden fühlt: [er erfährt] dabei im kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): [er wird] wirklich zum

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gespenst.« (Barthes 2016 [1980]: 22) Für Roland Barthes wird der Abgebildete im Moment der Aufnahme zum Gespenst, wobei er diesen als subjektloses Gespenst und nicht als Geist oder Beseelung eines jenseitigen Lebens begreift. Er fühlt sich vielmehr an die eigene Endlichkeit erinnert. Der Tod ist bei Barthes komplett. Das Gespenst-Werden eröffnet für ihn die Kluft zwischen dem Leben, der gefühlten Selbstheit des Abgebildeten, und dessen Ausgliederung aus dem Kontext, dem Tod. Im Jenseits gibt es kein Weiterleben, es ist einfach ein Nichts. Nie mehr ist und wird die Seele des Abgebildeten in diesem Zustand sein. Vergeblich sucht der Betrachtende daher das Original, sucht nach den Menschen und den Dingen, die aber im Moment des Fotografierens schon vergangen sind. Nach der Aufnahme trennen sich Subjekt und Objekt und können nicht mehr eins werden: Ein zweiter Tod.[68]

Interessanterweise findet sich ein zweites Moment der Einschätzung des Todes bei Barthes – das Heiligenbildchen. Nach dem Tod seiner Mutter meint Barthes bei der Durchsicht alter Fotografien das Wesen seiner Mutter wiedergefunden zu haben – in einer Fotografie, welche ein junges Mädchen zeigt. »Denn was ich verloren habe, ist nicht eine Gestalt (die Mutter), sondern ein Wesen, und nicht nur ein Wesen, sondern eine *Qualität* (Seele): nicht das Unentbehrliche, sondern das Unersetzliche. [Herv. i. O.]« (Barthes 2016 [1989]: 85) Die Wesenheit seiner Mutter, bevor er sie als Mutter kannte, findet er in einer Fotografie ihrer Kindheit wieder, da er in der Abbildung ihre Mimik und Gestik wiedererkennt. Dies überrascht zunächst nach der Annahme der zwei Tode, der Ausklammerung als Subjekt. Für Barthes wird die Fotografie in dem Moment heilig. Mit diesem Glauben an den Realitätsgehalt der Fotografie gelte es laut den Kunst- und Literaturwissenschaftlern Rimmele und Stiegler zu brechen, denn »[dieser Glaube] steht in einer Tradition mit religiösen Bildern, wie etwa Ikonen, die man als ›archeiropoetisch‹ bezeichnet hat, als ›nicht von Menschenhand gemacht.‹« (Rimmele et al. 2012: 74) Denn das fotografische Abbild führe zum Wiedererkennen eines Wesens, welches unweigerlich vergangen ist und nicht wiederkommen kann. Die Gemachtheit, die kulturellen Vorstellungen und auch technischen Bedingungen der Fotografie würden so jedoch nicht genügend behandelt (a.a.O. 75).

Roland Barthes' diachrones Totenbild ist doch ganz und gar europäisch-christlich. Die Kindheitsfotografie der verstorbenen Mutter beschreibt Barthes an anderer Stelle auch als unschuldige, marienhafte Jungfrau. Das Bild zirkuliert zwischen Noema, ›Es-ist-so-gewesen‹, und dem von Barthes entdeckten Betrug der Fotografie in in der dem Bild chronologisch fortschreitenden Natur – dem unweigerlichen Verlust und somit Selbstbetrug. Die Fotografie tröstet Barthes nicht in seiner Trauer über den unumstößlichen Tod – die Fotografie wird zum Dreh- und Angelpunkt der Trennung des

68 Diese dialektische Vorstellung findet sich schon bei Hegel, da die »Gedanken und Wirklichkeit eine Wirklichkeit […] machen, die vom Geist geleitet wird.« (Knoblauch 2010: 36-37) Bei Hegel vollzieht sich dieselbe Kluft zwischen dem Subjekt und der objektivierten Realität, aber nicht so pessimistisch wie bei Roland Barthes. Hegel ist optimistischer, da der Mensch sein Handeln objektivieren kann und sich selbst »in dem, was er objektiviert hat, erkennen« (a.a.O. 37) kann. Bei Hegel kann sich das Individuum selbst in seiner Sozialität erkennen und daher »kann [der Mensch] auch seine eigenen Beziehungen als selbst produziert erkennen« (ebd.). Beiden Theorien gemein ist, dass in dem Moment der Aufnahme, beziehungsweise in dem objektivierten Handeln, eine Trennung zwischen dem Imaginär-Gewesenen und dem Objektiviert-Gegenwärtigen entsteht.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Diesseits und Jenseits. Barthes erhebt das Abbild in einen ›archeiropoetischen‹ Komplex. Die daraus resultierende Folgerung ist ontologisch fragwürdig: Ist kollektiv und in jeder Gesellschaft ein archeiropoetischer Komplex des kulturellen Bildgedächtnisses gegeben?

Aleida Assmann versteht die Fotografie, wie Barthes auch, als einen kriminologischen Existenzbeweis des Gewesenen. Für sie hat die Fotografie sowohl Noema, ›Es-ist-so-gewesen‹, und die Fotografie ist auch Mnemotechnik. »Die Photographie […] gilt als sicherstes Indiz einer Vergangenheit, die nicht mehr existiert, als fortexistierender Abdruck eines vergangenen Augenblicks.« (Assmann 2010: 221) Auch Pierre Bourdieu geht bei der Fotografie primär von einer Technik der Gedächtnisleistung und Kontingenzminderung aus, »indem sie entweder einen magischen Ersatz für das bietet, was die Zeit zerstört hat, oder indem sie der Schwäche unseres Gedächtnisses abhilft und uns erlaubt, die mit den Bildern verbundenen Erinnerungen heraufzubeschwören.« (Bourdieu 2014: 26-27) Für Bourdieu hat die Fotografie das Potenzial, Vergangenes sichtbar und die Endlichkeit der eigenen Existenz erinnerbar zu machen. Eine Frage, die daran anschließt, ist, wann der Evidenzcharakter des Bildes hinter einem magischen Ersatz des Vergangenen zurücktritt? Von Barthes' Theorie des Noema, dem ›Es-ist-so-gewesen‹, kommen wir zur Feststellung des ›Es-ist-so‹ in Philosophieströmungen in Afrika.

›Es ist so‹

Traditionale Realitätskonzepte in afrikanischen Philosophieströmungen deuten die Geisterwelt hingegen anders. Denn die Geister verstorbener Vorfahren, wenn auch nicht mehr physisch anwesend, verfügen über die Macht, die Lebenden zu leiten. »This implies that for the African, there is more to reality than what is within the realm of empirical inquiry.« (Jimoh et al. 2015: 54) Laut Anselm Kole Jimoh und John Thomas ist in der Realität Afrikas das Beseelte zugleich omnipräsent und handlungsrichtend. Es bietet auch eine Option für die alltägliche Rationalisierung der Erfahrung – denn die Intentionalität des Geistes vermag das Handeln der Lebenden zu leiten. Der Geist ist zwar außerhalb der physisch-materiellen Welt, aber sein Eingriff vollzieht sich nicht unbewusst.

> »Ancestral spirits are individuals who once lived in our physical world. Though they are now physically dead, they are still capable of initiating actions on their own. Such actions of theirs have intended consequences on our physical world.« (Ebd.)

Die Geister können Gegenstände beseelen, aber auch zwischen den Objekten und Menschen Handlungen vollziehen. Dabei möchte ich an die Vignette aus meiner Feldforschung erinnert, die ich diesem Kapitel vorangestellt habe. Die Geschichte des *djinn*, der das Auto zum Wanken brachte, zeigt, wie nicht-stoffliche, spirituelle Wesen in die physische Welt eingreifen können. Diese sind nicht Teil einer außerlogischen oder transzendenten Welt, eines Jenseits, sondern immanenter Teil der eigenen körperlich-leiblichen und der intersubjektiven Erfahrung. Durch das kollektive Beten danken die Männer, dass der Zusammenstoß dieser Realitäten glimpflich verlaufen ist. In der kosmologischen Weltordnung dienen die Technik und der Islam gleichermaßen zur Erklärung der Erfahrungswelt. Modernität, wie die asphaltierte Straße und die Technik des Autos, wird direkt in kosmologische Zusammenhänge eingeordnet und das Ereignis so-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mit – wenn auch aus technischer Sicht unerklärlich – als eindeutig und in einem Raum liegend gedeutet. Die Zeitlichkeiten der Erzählung werden nicht als störend oder antigeschichtlich empfunden, sondern in die Erklärung des Ereignisses integriert. Gleichzeitig wird das Ereignis, welches Auswirkungen auf die Unversehrtheit der Insassen hat, mit in eine kollektive Erzählung der Männer verwoben. »[The] self and the material however remain interwoven by costum and tradition.« (Jimoh et al. 2015: 55) Dabei liegt dem Deutungsmuster keine Willkür zugrunde, sondern es bedarf der rituellen Danksagung an Allah, womit die Erfahrung als ein in der Zeit liegendes Ereignis abgeschlossen werden kann. Diese Erfahrung der Imagination von Geistern hat mehrere visuelle Komponenten. Unsichtbarkeit bedeutet nicht, dass etwas inexistent ist. Unsichtbarkeit bedeutet nicht, dass es sich nicht auf den körperlich-leiblich erfahrenen Raum auswirken kann.

Ein weiteres Beispiel für die kosmologische Weltordnung ist die visuelle Repräsentation des Gelehrten und Religionsstifters Amadou Bamba. Fotografiert wurde Bamba angeblich nach seiner Inhaftierung durch die französische Kolonialadministration zwischen 1887 und 1895. Dieses wohl einzige Bild des Geistlichen und Begründers der Muriden-Bruderschaft in Westafrika ist ein oft reproduziertes Bild in Fotografie, Malerei oder Glasmalerei (Abb. 6). Die US-amerikanische Kunsthistorikerin Mary Nooter Roberts sieht in der Aneignung und Auslegung dieser Fotografie ein postmodernes Prinzip der Übersetzung des Sufi-Glaubens, bei dem alle Innovationen neues Wissen formieren.

> »Yet, the photographic negative can no longer be found, and therefore no original exists. […] Yet each time the Saint's image is produced blessing results, for the images are icons with living presence.« (Roberts 2008: 183)

Für die Reproduktion in unterschiedlichen medialen Formen wird immer wieder dieselbe Abbildung genutzt. Deren ikonischer, archeiropoetischer Wert liegt im Moment der Aufnahme – Bamba, Gefangener der französischen Kolonialmächte, als Widerstandsfigur. Andererseits wird dem Bild eine Spiritualität beigemessen, die sich in der Gegenwart vollzieht. So sollen Menschen, die den Geistlichen gesehen haben, sich zum muridisch-islamischen Glaube bekannt haben. Jüngst soll sich auch das Abbild des Sohnes von Bamba, Fallou Mbacké, an einer Innenwand des Hauses des Vaters von Youssou N'dour[69] abgebildet haben (Mbow 2019). Daraufhin pilgerten zahlreiche Gläubige zum Haus, wobei wenig Wert auf die historische Authentizität der Abbildung gelegt wurde.[70] Die Reproduktion des Bildes ist also über den Existenzbeweis hinaus zu einer vergegenwärtigten und auch handlungsrichtenden Ikone des geistlichen Lebens in Senegal und Gambia geworden.

---

69 Youssou N'dour ist ein senegalesischer Sänger, geboren 1959, der seine internationale Karriere in den 1970er-Jahren begann. Er ist Berater des gegenwärtigen Präsidenten Macky Sall und Minister für Kultur und Tourismus seit 2012. Er hat einen eigenen Fernsehsender und eine Radiostation und gibt eine Tageszeitung heraus.

70 Senego TV filmte die Murals im Haus. Fallou Mbacké lebte von 1888 bis 1968. Der Geistliche Mbacké, dessen Gesicht schwer zu erkennen war, wurde unter anderem mit Attributen wie einer zeitgenössischen Plastikkanne dargestellt.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abbildung 6: Amadou Bamba in französischer Gefangenschaft (1887-1895) (1917)

© New York Public Library, Creative Commons; Foto: Unbekannt, 1917

Für die ikonische Kohärenz ist also festzuhalten, dass auch im archeiropoetischen Komplex die Erinnerung an die Toten retrospektiv wie prospektiv bewahrt wird. Visualisierungen können als Existenzbeweis und kosmologische Einheit zugleich betrachtet werden.

Postmoderne und retrospektive Vergegenwärtigungsstrategien

Erinnerungen an die Toten folgen einer retrospektiven und einer prospektiven Vergegenwärtigungsstrategie. Dass in Kulturen Europas die Fotografie als ein Existenzbeweis gilt, kann auch in Gesellschaften in Afrika festgestellt werden. Jedoch ist die Fotografie nicht gleichermaßen einer absoluten Vergangenheit zuzuordnen. Die Ikone kann archeiropoetisch aufgeladen werden, was sich beispielweise bei der Reproduktion und Innovation der Abbilder muridischer Propheten zeigt. Diese Ikonen werden immer wieder neu angeeignet und sind Ausdruck der ikonischen Kohärenz des kollektiven muridischen Glaubens. Bei Roland Barthes und Michael Bell hingegen ist der visuelle Code ganz an die persönliche Erfahrungswelt des Menschen gebunden. Der archeiropoetische Komplex tritt hinter dem Existenzbeweis zurück.

Diese Ikonen, *djinn* oder Kankurang, werden nicht als anti-geschichtlich empfunden, das Vergangene wird nicht als vergangen deklariert. In der kosmologischen

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Weltsicht sind religiöse und technische Erfahrungen vereinbar. Wie Mamadou Diawara schrieb, fallen in Afrika Geschichte und Geschichten nicht in zwei trennbare Register. Für die Gesellschaften in Afrika kann die Fotografie die Fortdauer des Toten in der retrospektiven Erinnerung und somit gegenwarts- wie zukunftsbezogen sein. Abbilden bedeutet Leben und Koexistenz. Die Latenz ungesehener Archivbilder ist der Alltagskommunikation hingegen fremd.

3.3.5 Ikonische Kohärenz in ihren Dimensionen und Dimensionierungen

Im Innenhof des Kurators Sadibou Dabo haben wir uns in den Schatten gesetzt, um das Interview aufzuzeichnen. Gerade hat er mir die Plakate des Kankurang-Ausstellungsraums in Mbour gezeigt, auf denen ich eine Vielzahl der Bilder von der Internetseite der UNESCO wiedererkannt habe. Nun reiche ich ihm einen Ausdruck eines Bildes, das sich auch auf seinen Plakaten findet, und er lacht und sagt, dass dieser Kankurang falsch und konstruiert sei und auch nicht in Mbour, sondern im Süden Senegals aufgenommen wurde. Dass es dasselbe Bild wie auf den Plakaten ist, problematisiert er nicht.

Die ikonische Kohärenz kann als ein Mechanismus der Kontingenzbewältigung in modernen Gesellschaften in Afrika begriffen werden und als Stabilitätsbehauptung unterschiedlicher Institutionen. Diese Stabilitätsbehauptungen von Institutionen sind von Ambiguität geprägt, wie die Bilder selbst. Die ikonische Kohärenz verläuft zwischen kommunikativem und kollektivem Gedächtnis, welches diese Institutionen ausbilden. Dabei können sowohl Öffnung und Varianz als auch Repetition und Geschlossenheit als Formung der ikonischen Kohärenz diskursiv relevant gemacht werden (Tabelle 3). Als Beispiel hierfür habe ich dem vorliegenden Kapitel die Vignette über mein Interview mit dem Kurator Dabo vorangestellt: Ein und dasselbe Bild kann in dem einen Kontext als geschlossen und repetitiv im Sinne der rituellen Kohärenz ausgelegt werden, wie die Situation des Interviews zeigt, und in einem anderen Kontext, wie im Museum, als Beispiel für eine offene und variable Formung entsprechend der textuellen Formung ausgelegt werden. Diese auch gleichzeitig auftretenden Formungen dienen letztendlich der Stabilisierung verschiedener Institutionen mittels Bildern. Ob Visualisierungen Teil der ikonischen Kohärenz werden, wird aus der Ambiguität der Bilder zunächst nicht deutlich. Erst ihre Diskursivierung lässt eine Analyse über ihre entsprechenden Formungen zu.

Kann die Visualisierung der einen oder anderen Formung des Modus der ikonischen Kohärenz zugeordnet werden, werden anschließend die inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz analysiert. Bei diesen inneren Dimensionierungen geht es ebenfalls um das Zusammenspiel raumzeitlicher Konstitutionen. Aus den Beispielen der Vignetten und den Theoretisierungen möchte ich daher das Modell der ikonischen Kohärenz operationalisieren (Tabelle 3).

Analysiert werden also zunächst die **drei Formungen der ikonischen Kohärenz**. Diese kann **rituell, performativ** oder **textuell** geformt sein. Diesen Formungen schließen sich idealtypisch formulierte **äußere Dimensionen** an. Mit den äußeren Dimensionen ist die Diskursivierung der Einbindung der Ikone in die materiell-symbolische

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Welt, also beispielsweise den rituellen Platz oder das Museum, aber auch in Erzählungen, gemeint. Dabei kann also der städtebauliche Bezug oder auch der Bezug auf Geschichten oder Geschichte durch die Akteure relevant gemacht werden (siehe Kap. 3.1.4 und 3.1.5). Anschließend werden die **inneren Dimensionierungen** der Bilder in ihrem Diskurszusammenhang analyisiert. Auch hier spielen die idealtypischen raumzeitlichen Dimensionierungen eine entscheidende Rolle der Selbstbehauptung. Die inneren Dimensionierungen können dabei von den äußeren Dimensionen abweichen. So sind beispielsweise national-zyklische Visualisierungen im Museum in Janjanbureh regelmäßig den sozialen Ordnungen des heiligen Platzes Tuyang-Sita untergeordnet. Diese Hierarchisierungen der äußeren Dimension und inneren Dimensionierungen spielen eine nicht unwesentliche Rolle bei der Bestimmung der Spezifik der ikonischen Kohärenz. Letztlich zeigen sich hier mehrere Relationen der Selbstbehauptung und von Differenzgemeinschaft. So muss in der Logik der rituellen Formung eine absolut-rigide Schließung vorgenommen werden, das ›Andere‹ ausgeschlossen werden. Bei der performativen Formung kann hingegen eine adaptiv-rigide oder adaptiv-diffundierende Haltung des Selbst- und Fremdbezugs eingenommen werden. Beispielsweise können hierunter Behauptungen des Kulturaustausches, der Enkulturation oder der Integration gefasst werden. Bei der textuellen Formung tendiert die idealtypische Identitätsbehauptung wieder zur adaptiv-rigiden Schließung, wobei sich das ›Andere‹ in größeren räumlichen Bezügen bewegt. Für eine Zuordnung der Geschichtsauffassungen ergibt sich für die rituelle Formung eine mythologische Geschichtsauffassung, für die performative die der Zyklizität und für die textuelle Formung die der Geschichte im Kollektivsingular, also von Linearität.

Einige Besonderheiten müssen jedoch mit Bezugnahme auf die traditionalen afrikanischen Philosophieströmungen angemerkt werden. Die Analyse von Raumbezügen der äußeren Dimension ritueller Formung brachte die Erkenntnis, dass der Erfahrungs- und Handlungsraum des Geschichtsbewusstseins hier nicht auseinanderfallen. Die physische Welt ist nicht von der immateriellen, spirituellen Welt zu trennen. So sind die Museumsräume in Mbour gleichzeitig auch Rückzugsorte während der Seklusionsphase der Jungen nach der Beschneidung. Auch in der epistemologischen Weltordnung des muridischen Sufi-Glaubens gibt es keine räumliche oder zeitliche Trennung des Jenseits und Diesseits. Daher können auch anti-geschichtliche Elemente in Erzählungen mit Bildern integriert werden.

Die Anachronizität von Ereignissen kann folglich mit in die Geschichtsauffassung eingebettet werden. Wir erinnern uns an eines der zentralen Momente der Gedächtnistheorien – die Dichotomien aus der Erklärung der konnektiven Struktur schriftloser Gesellschaften. Nach Aleida Assmann ist durch die mnemotechnische Versiertheit der Gesellschaften in Afrika ein ausgeprägtes Funktionsgedächtnis durch die Absenz des Speichergedächtnisses zeitlich anders strukturiert (Assmann et al. 1994: 119). Im Speichergedächtnis literaler Gesellschaften ist die Anachronizität per se eingeschrieben, weil Vergessenes wieder reaktiviert werden kann (Knoblauch 2010: 307). Da aber Gesellschaften in Afrika nicht nur auf ein mündliches Funktionsgedächtnis rekurrieren, sondern auch auf ein visuelles Speichergedächtnis, kann Assmanns Übertragung von historisch gewordenen Gedächtnisinhalten als Idealtyp der Schriftkulturen abgelehnt

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

werden. Auch aus der Sicht traditionaler Philosophieströmungen muss Anachronizität eingebunden werden – sie ist Teil omnipräsenter Raumvorstellungen.

In den traditionalen Philosophieströmungen, die sich diskursiv am meisten in Schilderungen der rituellen Kohärenzsicherung spiegeln, liegt laut deren Vertretern nur eine Zeitlichkeit vor, in der die Übergänge zwischen linearen und zyklischen Zeitvorstellungen fließend sind. Eine absolute Vergangenheit kann es in diesen Realitätsentwürfen nicht geben, ikonische Kohärenz ist hier immer vergegenwärtigte Objektivation von Kultur. Als Metapher mag am besten das folgende Beispiel dienen: Wenn in Europa die Linie als Ausdruck diachronen Zeitverlaufs gilt und der Kreis für zyklischen Zeitverlauf steht, so ist in Afrika der Kreis vielmehr als eine gleichmäßig gekrümmte *Linie* konstitutiv für ein Zeitverständnis.

In der rituellen Formung der ikonischen Kohärenz wird also ein spezifischer omnipräsenter Raum behauptet. Die Raumdimension der rituellen Kohärenz, die rigide Ausgrenzung von Nicht-Initiierten, würde durch die visuelle Reproduktion gestört. Das Abbilden sakraler Performanz und sakraler Räume ist verboten. In der performativen Formung der ikonischen Kohärenz dagegen muss ein Foto einer Maske nicht im Sinne einer Repräsentation von Etwas verboten werden. Hier ist die Visualisierung ortsgebunden und repetitiv und daher spielt es auch ortsabhängig eine Rolle, welche Signifikanz einer Repräsentation zugesprochen wird. So zeigte die Vignette, die dem Kapitel vorangestellt ist, dass im Handeln des Kurators im Museum eine Fotografie völlig unproblematisch ist, wohingegen das gleiche Foto, auf Papier gedruckt und ausgehändigt durch eine weiße Forscherin, als lächerlich und falsch diskreditiert werden muss.

Der Zugang zur ikonischen Kohärenz ist intuitiv und affizierend, bedarf für die Analyse aber der Diskursivierung in Sprache und Schrift. Die ikonische Kohärenz verhält sich immer zu den rituellen, performativen und textuellen Formungen, mit denen idealtypische Identitätsbehauptungen und Geschichtsauffassungen einhergehen. Die Diskursformationen in diesen nicht-visuellen Medien machen im Zusammenhang mit der Ikone erst deutlich, welche gesellschaftlichen Ein- und Ausschlüsse, Perspektivierungen auf Original, Aura und Repräsentiertes, welche retrospektiven oder prospektiven Eigenschaften den Ikonen beigemessen werden. Jede dieser Formungen der ikonischen Kohärenz dient letztlich mit ihren auf Stabilität abzielenden Identitätsbehautptungen auf Kontingenzbewältigung ab.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Tabelle 3: Formungen der ikonischen Kohärenz

Formungen	rituell	performativ	textuell
Äußere Dimension	keine Visualisierung, da beim Kankurang Teil der rituellen Kohärenz		Internetpräsenz
räumlich *zeitlich*	omnispatial omnipräsent	ortsgebunden repetitiv	räumlich entbunden variabel
Innere Dimensionierung	Innere und äußere Dimension kommen zur Deckung	Innere und äußere Dimension kommen nicht zur Deckung	Innere und äußere Dimension kommen nicht zur Deckung
räumlich *zeitlich*	omnispatial omnipräsent	lokal, national zyklisch	lokal, national, supranational, global linear
Idealtypische innere Dimensionierung	omnispatial-omnipräsent (Einschluss von Anachronizität in kosmologische Weltsicht)	lokal-zyklisch national-zyklisch lokal-episodisch national-episodisch	lokal-linear national-linear territorial-historisierend global-linear
Identitätsrelation und Differenzgemeinschaften	absolut-rigide Ausschluss anderer	adaptiv-rigide adaptiv-diffundierend	absolut-rigide Ausschluss anderer
Geschichtsauffassung	mythologische Geschichtsstruktur (Geschichten)	Zyklizität	Geschichte im Kollektivsingular

Ba (2021)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4. Visualisierungen des Kankurang als Figuration von Erbe

Die in den theoretisierenden Kapiteln eingeführte ikonische Kohärenz wird in den empirischen Kapiteln exemplifiziert. Zuerst wird die Einbettung der Bilder und dann nach den Erzählungen mit den Bildern analysiert. Die Analyse der empirischen Beispiele zeigt, dass es sich um dynamische Figurationen bei den Visualisierungen des Kankurang handelt.

Die Visualisierungen erweisen sich als Gegenstand mehrerer Diskurse mit verschiedenen räumlichen Bezügen, wie auch die Internetseite der UNESCO (Kap. 4.1). Das neue visuelle Vererben eines vormals verbotenen Ritus wird sprachlich durch die Brauchträger und Erbe-Akteure, wie die Museumsdirektoren, neu ausgehandelt. Die über dieses neue Vererben geführten Diskurse sind die Grundlage für die folgenden Kapitel, die die einzelnen Visualisierungen in Senegal und Gambia als diskursive Aussagen behandeln (Kap. 4.2, 4.3).

Eine Vielzahl von Akteuren ist an der Konstitution des institutionellen Erbes des Kankurang beteiligt. Das sind die Ältestenräte, die respektiven Kulturministerien, die mandinkischen Gemeinden und die Akteure der Medienlandschaft Senegals und Gambias. Auch diese Gruppen zeichnen sich durch stark divergierende Auffassungen über das Vererben des Kankurang aus. Die Analyse der aktuellen Debatten über das Erbe zeigt, dass Forscher:innen und die Ältestenräte eine Diskurskoalition eingegangen sind (Kap. 4.1). Im Fokus der Analyse stehen zunächst die Inhalte der UNESCO-Internetseite, die den Kankurang beschreibt und in den Kanon des Immateriellen Kulturerbes einbettet. Dann werden die beiden Beispiele der Feldforschung hinsichtlich der Formungen der ikonischen Kohärenz in Gambia und Senegal untersucht (Kap. 4.2 und 4.3). Als eine neue Akteurskonstellation beteiligen sich in Gambia auch weitere supranationale Organisationen, wie die EU, an der Visualisierung des Kankurang (Kap. 4.2).

Dabei ist die analytische Rahmung wichtig, so dass die institutionalisierten Mnemotechniken in verschiedenen medialen Formen vorliegen, zum Beispiel das Bildverbot in der rituellen Formung, die Variation in der textuellen Formung. Die Relationen zwischen diesen Mnemotechniken und ihre Bewertungen werden in Institutionen ständig neu ausgehandelt und weisen auf geteilte Werte, aber auch Spannungsverhältnisse hin.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abweichende oder gegenläufige Vergangenheits-, Gegenwarts- und Zukunftsentwürfe führen zu Streitigkeiten, wie etwa innerhalb des Ältestenrats von Mbour. Konfliktlinien verlaufen entlang der artikulierten Tradierungsvarianz, die sich sowohl auf den Inhalt Kankurang als auch auf die Mnemotechnik selbst beziehen.

Welche Formungen der ikonischen Kohärenz lassen sich durch die Analyse anführen? Dass die ikonische Kohärenz eine Figuration des Erbes darstellt, wird über die historischen Bezüge im ersten Kontext, *zwischen Oralität, Literalität und Visualität* (Siehe Kap. 4.1.3) skizziert. Visualisierungen des Kankurang waren schon in nationale und jüngst auch soziale Medien eingebettet, bevor die Musealisierungsstrategie der beiden Nationalstaaten das Erbe aufgriff. Das soll heißen, dass Visualisierungen des Kankurang bereits Teil der ikonischen Kohärenz des kulturellen Gedächtnisses waren und es nicht erst seit den Musealisierungsstrategien sind.

Die Analysen legen außerdem nahe, dass sich nicht nur die Quantität, sondern auch die Qualität der ikonischen Kohärenz der Kankurang-Darstellungen verändert hat. Diese neuen multikontextualen Visualisierungsstrategien werden von verschiedenen Akteuren betrieben. Hier zeigt sich, dass deren Heterogenität zugenommen hat und neben die traditionelle Rolle der Ältestenräte nun die Kuratoren, Heritage-Entrepreneure und internationalen Investoren aus der Entwicklungshilfe treten. Wie die einzelnen Medien von den Akteuren genutzt werden, ist immer im Bezug auf die Phänomenstruktur der Geheimnis-Ebenen zu lesen. Die Medien, im Antragstext per se als negative Bedrohung beschrieben, werden zugleich als Mittel der Verbreitung der Phänomenstruktur der Geheimnisse des Kankurang genutzt (UNESCO 2003c: 18). Beispielsweise nutzt der Ältestenrat in Sédhiou oder Ziguinchor das nationale Fernsehen, um über die Bedrohung der Visualisierung des Kankurang zu sprechen (Kap. 4.1.4).

Mit dieser Handreichung über die qualitativen, aber auch quantitativen Unterschiede des Sprechens über den Kankurang und die multikontextuale Einbettung von Visualisierungen kann die Phänomenstruktur, also die Geheimnis-Ebenen, als zentraler Aspekt dieser Aushandlungen eines figurierten Erbes beschrieben werden.

4.1 Die Geheimnis-Ebenen als Phänomenstruktur

Bestandteile des Kankurang-Initiationsritus sind verschiedene Strategien des Geheimnis-Bewahrens. Dadurch grenzen sich die Brauchträger von Nicht-Initiierten ab. Durch die nationalstaatliche Unterschutzstellung tritt zu diesen Techniken der Geheimhaltung ein Medienwechsel hinzu. Die Aushandlungen über diese visuelle Tradierungsvarianz in Senegal und Gambia werden analysiert, um die Visualisierungen als Gegenstände der gesellschaftlich relevant gemachten Diskurse vergleichen zu können. Dabei zeigt sich, dass das ›Geheimnis‹ als eine Phänomen- und Problemstruktur von vielen Akteuren unterschiedlich relevant gemacht wird.

Zentral ist für die Akteure die Fragestellung der Geheimhaltung, trotz der verschiedenen medialen Darstellungen des Kankurang. Wie wird er vererbt und geheimgehalten? Die Geheimnis-Ebenen des Kankurang sind ausschlaggebend für die Kontextualisierung des Ritus in den verschiedenen Akteurskonstellationen.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

In der Analyse der folgenden Erkenntnisse wurden die Äußerungen aus Zeitungsartikeln, Interviews und Sekundärliteratur zusammengeführt, die sich als typisierbare Aussagen der Geheimnis-Ebenen rekonstruieren lassen (Kap. 4.1.1). Die unterschiedlichen Aussagepraktiken sind Ausdruck verschiedener institutionell stabilisierender Strukturmuster. Aussagen sind zunächst kontextgebunden auch in ihrer medialen Ausprägung (Kap. 4.1.2), was im Spiegel der Aussagen von Youtube, Instagram und Staatsfernsehen ablesbar wird (Kap. 4.1.3). Dank dieser Kontextanalyse wird auf die von den verschiedenen Akteuren relevant gemachte globale Sichtbarkeit des Kankurang seit der Unterschutzstellung der UNESCO eingegangen (Kap. 4.1.4). Im abschließenden Kapitel lege ich dar, warum trotz all dieser Semantisierungen die Geheimnis-Ebenen des Kankurang auf einer visuellen Ebene gewahrt bleiben, indem ich die Segment-analysen der Fotografien der Internetseite und die Sequenzanalyse der Videoaufnahmen der Internetseite kontrastierend gegenüberstelle (Kap. 4.1.5).

Dabei kann man zwischen drei großen Akteurskonstellationen unterscheiden – den Vertretern der mandinkischen Gemeinden in Mbour und Ziguinchor in Senegal, den Vertretern der Critical Heritage Studies und der UNESCO.

4.1.1 Äußerungen des Abstrakten und Fragmentarischen

Für Nicht-Initiierte muss der Kankurang gemäß der rituellen Kohärenz abstrakt bleiben, und so lassen sich die Negation, die unkonkreten, fragmentarischen oder abstrakten Erzählungen darüber in ihrer sozialen Funktion als Netz von Bedeutungsrelationen verstehen (Knoblauch 2010: 173). Durch diese Äußerungen werden die kollektiven Identitätskonstruktionen in Relation zu anderen Kollektiven stabilisiert.

Welche Äußerungen wiederholen sich dabei, und welche Eigen- und Fremdzuschreibung ergeben sich durch die In- und Exklusion? Internalisiertes Wissen äußert sich durch kodiertes Sprechen, womit auch das Schweigen über den Kankurang-Ritus Aufschluss über dessen symbolische Sinnwelten gibt (a.a.O. 160). Problematisch werden diese bei einer »unvollständigen Übertragung von einer Generation auf die andere oder bei Kontakten mit anderen Kulturen.« (a.a.O. 161)

Anhand der Analyse der Erzählungen zeigt sich, welche Aspekte des Kankurang nicht versprachlicht werden können und dennoch Teil der symbolischen Sinnwelten sind. Denn auch Formen der Nicht-Verbalisierung sind Diskursproduktionen. »Wie das Schweigen Teil der kommunikativen Ökonomie ist, gehört das Geheimnis unmittelbar zur Diskursproduktion und -zirkulation.« (Assmann et al. 1997: 11) Gerade diese Grenzziehung in den Äußerungen über den Kankurang weist auf auf einen Verlustdiskurs in Senegal hin und gibt Aufschluss über die Diskursproduktion und die soziale In- und Exklusion. Teil der Analyse sind auch die Rolle der Frau sowie Formen der Gewalt, die sich in den Äußerungen finden. Die im Folgenden erarbeiteten Formen dieser Äußerungen als Teil typisierbarer Aussagen lassen sich in Episodenerzählung, Krafterzählung, Negation und Schweigen systematisieren.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Episodenerzählung

Eine der Aussagen über den Kankurang, die als typisierbare Aussage in zahlreichen Äußerungen zu finden ist, ist die Episodenerzählung. Diese steht verschiedenen Akteurskonstellationen zur Verfügung, nicht nur initiierten Mandinka-Männern. Darin können die Akteure auf einzelne Fakten zurückgreifen und diese arrangieren. Mit Episodenerzählungen sind allgemeine und abstrakte Aussagen über den Kankurang gemeint, die in unterschiedlicher Reihenfolge episodisch aneinandergereiht werden können.

Die Elemente der Episodenerzählung dienen sowohl Eingeweihten als auch Nicht-Initiierten als Referenzrahmen. Beispielhaft für eine Episodenerzählung ist folgende Konstellation aneinander gereihter basaler Informationen – der Kankurang gehört zur Ethnie der Mandinka; er stammt aus dem Reich Gabu; er ist eine mythische Figur; er hat besondere Kräfte; er gehört in den ländlichen Raum, nicht in die Stadt; er ist Nicht-Initiierten nicht zugänglich.

Dabei wird als Fremd- und Selbstzuschreibung die ethnische Zugehörigkeit der Mandinka genannt. Da der Kankurang insbesondere im städtischen Raum Senegals über ein hohes Konflikt- und Gewaltpotenzial verfügt, betonen die Interviewpartner dessen ursprünglich räumlichen Bezug im ländlichen Bereich.[1] Die Region Casamance besitzt für die senegalesischen Interviewpartner nicht nur eine geografische, sondern auch eine zeitliche Referenz. Diese bedeutsam gemachte Zeitschicht ist die des historischen Vasallenstaates Gabu. Exkludierend wirkt sich die Episodenerzählung senegalesischer Interviewpartner auf Gambia oder gar Guinea-Bissau aus, denn die Nationalstaaten werden von senegalesischen Interviewpartnern nicht erwähnt. Daher wird hier vor allem zwischen senegalesisch-mandinkischen und gambisch-mandinkischen Äußerungen unterschieden.

Es ist sekundär, ob ein Mandinka oder jemand von einer anderen Ethnie den Kankurang mittels der Episodenerzählung erläutert, da diese Elemente, die durch einen abstrakten, fragmentarischen Charakter gekennzeichnet sind, von beiden Gruppen semantisiert werden. Erst bei den Geheimnissen des Kankurang distanzieren sich die mandinkischen, initiierten Interviewpartner von nicht-initiierten. Der Interviewpartner Mandiaye Fall[2], der selbst Wolof und Doktorand der Geschichte an der UCAD[3] ist, fasst das wie folgt zusammen:

> »Même un Sénégalais qui est né au Sénégal, qui est grandi au Sénégal, qui on voit tout dans le Kankurang, s'il n'est pas mandingue, s'il n'est pas initiée, il ne peut pas avoir accès à ces informations.« (»Selbst ein Senegalese, der in Senegal geboren ist, der in Senegal aufgewachsen ist, der alles vom Kankurang gesehen hat, wenn er nicht Man-

1 Abdoul Assiz Guissé, Interview 2017; Hamady Bocoum, Interview 2017; Abdoulaye Sidibé, Interview 2017; Mamadou Mané, Interview 2018.

2 Mandiaye Fall ist senegalesischer Historiker und wurde in Mbour geboren. Er bezeichnet sich selbst als zur Ethnie der Wolof zugehörig. Er studierte an der Universität Cheikh Anta Diop in Dakar und in Alexandrien. Zum Zeitpunkt des Interviews lehrt er am Historischen Seminar der UCAD. Zugleich baut er unentgeltlich in Mbour einen *Complex culturelle* neben dem Rathaus auf.

3 Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dinka ist, wenn er nicht initiiert ist, hat er keinen Zugang zu diesen Informationen.« [Ü.d.A.])[4]

Das gesellschaftliche Milieu spielt bei der Episodenerzählung keine Rolle – vom Interview mit dem Museumsdirektor, über informelle Gespräche mit Bewohnern der Stadtviertel Point-E oder Guedéwaye in Dakar und Ziguinchor oder in Gambia, Menschen in Cafés oder Angestellten in Copyshops; die Episodenerzählung bildet eine Grundkonstante der Äußerungen über den Kankurang.

Wie in allen Erzählungen antizipiert der Sprecher der Episodenerzählung den Zuhörer und dessen Positionalität. Das zeigt sich am besten an den Erzählsituationen, in denen der senegalesische Rechercheassistent Mamadou anwesend war. Mittels seiner situativen Identifikation – mal identifizierte er sich als Peul (durch den Vater), mal als Mandinka (über die Mutter) – griff seine Anwesenheit in bedeutsamer Weise in die Erzählsituation ein. Auf die Episodenerzählung wurde zwar nicht verzichtet, aber relationales Wissen vorausgesetzt.[5] Mit der veränderten Zuhörerschaft änderten sich die Rahmenbedingungen der Erzählung. Trotz der grundlegenden Informationen bleibt sie unkonkret und ist eher Raummetaphern als tatsächlichen lokal eindeutigen Strukturen zuzuordnen. Zugleich tangiert die Episodenerzählung keine diskursiv relevanten Geheimnis-Ebenen des Kankurang, die über diese basalen Informationen hinausreichen. Fast alle Bilder des Kankurang bieten die Möglichkeit dieser Diskursivierung.

Krafterzählung

Eine zweite Äußerung über den Kankurang ist die Krafterzählung. In dieser persuasiven Erzählung wird die mythische und physische Kraft des Kankurang beteuert und dem Zuhörer zugleich Furcht eingeflößt, was der Exklusion Nicht-Eingeweihter dienen soll. Eine beliebte Erzählung ist die des Ifambundi (Mand. ›der, der erscheint‹).

Ifambundi, der König aller Kankurang, legt Zeugnis über den Widerstand im Kolonialismus ab. Mehrere Interviewpartner[6], die Broschüre und das Display des Kankurang Documentation Center[7] beziehen sich auf diese Erzählung des Ifambundi. Sie stellt eine Möglichkeit dar, vom Kankurang zu reden, ohne dessen Geheimnisse preiszugeben.

Laut der populären Erzählung soll sich die Geschichte des Ifambundi im Guinea-Bissau zur Zeit des portugiesischen Kolonialismus in den 1950er Jahren ereignet haben. Der Präfekt eines Kolonialbezirks wollte einen Mord, an dem der Kankurang beteiligt gewesen war, aufdecken und hatte die mandinkische Gemeinde bestraft, indem er diese

4 Mandiaye Fall, Interview 2017.

5 In seiner Anwesenheit rekurrierten die Interviewpartner beispielsweise nicht auf das dichotome Bild und Verhältnis von Abendland (Okzident) zu Morgenland (Orient). In Abwesenheit des Rechercheassistenten sagte der Interviewpartner Sidibé, der Okzident wisse doch schon lange nicht mehr, was ein Geheimnis sei. Bestimmte, nicht zugängliche Passagen der Erzählungen wurden auch mit der Redewendung ›L'Afrique a ses mystères‹ unterbrochen. Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

6 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017; Coulaty Kabo, Interview 2017; Moussa Foon, Interview 2017.

7 Moussa Foon, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

den ganzen Tag in der Sonne ohne Essen und Trinken hatte stehen lassen.[8] Als er immer noch als Antwort erhielt, dass der Straftäter der Ifambundi sei, befahl er der Gemeinde, sich im Gericht einzufinden. Aber auch im Gericht bekräftigten die Zeugen, dass nicht eine Person, sondern ein Geist, eben der Ifambundi, verantwortlich sei. Schließlich forderte der Präfekt die Überführung des Ifambundi. Doch als die Gemeinde ihm Rinden und Blätter des *Faara*-Baumes vorlegten, erzürnte sich der Präfekt maßlos und wollte alle erneut bestrafen. Da stieß ein Wirbelwind die Türe des Gerichtssaals auf, und die Blätter schwangen sich in die Höhe, der Ifambundi erschien. Der Präfekt rannte panisch nach Hause, doch der Kankurang verfolgte ihn bis zu seiner Tür, wo er ihn und seine Frau erschlug.

Eine andere Variante dieser Krafterzählung wurde in der Tageszeitung *Vacance au Quotidien* 2004 in Mbour veröffentlicht.[9] Darin wird als Ausgangspunkt der Mord an Frauen und die Gewalt gegen Hexen beschworen, die das Geheimnis zu lüften versuchten.

Dies ist ein Aspekt, der im Antrag an die UNESCO weitestgehend von den nationalen Autoritäten verschwiegen wurde (de Jong 2013: 113). Hier zeigt sich auch eine gewisse Abweichungstoleranz bei der Schilderung der Erzählung. Meist folgt den Schilderungen die Anmerkung, dass der Ifambundi sich in Windeseile materialisiere. Andere Schilderungen bezeugen, der Ifambundi könne auch auf Strommasten laufen. In einer

8 Moussa Foon, Interview 2017.

9 »On rencontre que l'histoire du Fambundi a eu pour terrain la province du Woye en Guinée-Bissau à l'époque coloniale. Une femme, Sona Kinty, s'est déguisée en homme pour participer aux rituels précédant la sortie du Kankourang, pour percer le mythe du Kankourang. Chemin faisant, le Kankourang se rendit compte d'une présence suspecte anormale sur les lieux. La femme-homme fut désignée du doigt. Pour garder inviolé le secret du bois sacré, elle fut décapitée par l'esprit. Cette logique du bois sacré, rapporte-t-on, apparut aux yeux de l'autorité coloniale comme un crime. Elle somme les vieux de faire venir l'esprit de craintes de subir toutes les rigueurs de la loi en vigueur. Pour éviter à la communauté une humiliation qui risque de déprécier le Kankou-rang, l'esprit souffla au vieux d'accepter le challenge et de se rassembler vers 14 heures à la gouvernance. Sur l'instruction de l'esprit, l'écorce battue de l'arbre faara fut placée à un carrefour et des objets déposés sur les lieux en offrande. À l'heure de rendez-vous, un vent tourbillonnant fit soulever l'uniforme rouge, herse révéla plus, il était là. Il a d'aux capacités surhumaines. Il mallousa l'autorité coloniale avant d'aller faire la fête à toutes les femmes sorcières ou cannibales. Ainsi naquit le Fambondi.« (»Man erzählt sich, dass die Geschichte vom Fambundi als Schauplatz die Woye-Provinz im Guinea-Bissau des Kolonialismus hatte. Eine Frau, Sona Kinty, hatte sich als Mann verkleidet, um an den Ritualen während des Auftritts des Kankurang teilzunehmen, um den Mythos des Kankurang aufzudecken. Kurz gesagt, der Kankurang wurde einer suspekten anormalen Präsenz auf den Plätzen gewahr. Die Frau-Männin wurde herausgegriffen. Weil sie das Geheimnis des heiligen Waldes enthüllen wollte, wurde sie vom Geist geköpft. Diese Logik des heiligen Waldes, so erzählt man sich, erschien den Kolonialadministratoren wie ein Verbrechen. Sie riefen einen Alten dazu auf, den Geist zu wecken, um die Anforderungen des Gesetzes geltend zu machen. Um der Demütigung der Gemeinde zu entgehen, den Kankurang zu entwerten, nahm der alte Mann die Herausforderung an und fand sich gegen 14.00 Uhr vor der Regierung ein. Auf Anweisung des Geistes wurde die geschlagene Rinde des *Faara*-Baumes als Opfer an eine Kreuzung gebracht an Ort und Stelle abgelegt. Zur verabredeten Zeit ließ ein wirbelnder Wind die rote Uniform aufsteigen, dieser verriet, er war da. Er hat übermenschliche Fähigkeiten. Er verleumdete die koloniale Autorität, bevor er zu allen Hexen- oder Kannibalenfrauen ging. So wurde der Fambondi geboren.« [Ü.d.A.]) (Abdoulaye Kamara, Vacance au Quotidien, 30.09.2004)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

anderen Version flieht der Präfekt in seinem Auto, doch der Ifambundi ist schneller und befindet sich mal vor, mal in dem Auto.

Diese Krafterzählung des Kankurang symbolisiert den Widerstand der Mandinka gegen die europäischen Kolonialisatoren und ist auch gegenwärtig von großer Bedeutung. Zugleich untermauert der Ifambundi die Exklusion von Tubabs (=Weißen) und Frauen. Er stellt eine der bedeutendsten Erzählformen in Bezug auf das Alterieren und Exkludieren von Personengruppen dar. Die Krafterzählung fordert Respekt vor dem Ifambundi als Stellvertreter der Mandinka. Hier zeigt sich als Machtverhältnis der beiden Nationalstaaten auch das Schweigen über die immanente Gewalt des Kankurang. Darauf werde ich abschließend noch dezidierter eingehen, und wie sich zeigen wird, ist es weitaus mehr als ein bloßes Diskursfragment.

Grenzen des Erzählens – Formen des Schweigens

Bei den Erzählungen über den Kankurang ist vor allem das Motiv der Exklusion durch Negation und Schweigen wirkmächtig. Die Grenzziehung durch Negation wird von den Ältestenräten gerade auch beim Sprechen über die UNESCO verwendet:

> »La carte d'identité de notre *Kankurang* et la carte d'identité de l'UNESCO sont pas les mêmes. […] Notre culture n'est plus secrète. Donc, le *Kankurang* qu'on a connu originel, n'est plus. Le *Kankurang* de maintenant, le *Kankurang* qu'était mis dans l'UNESCO, n'est pas le *Kankurang* originel de mandingue. Ce n'est ne pas le nôtre.« (»Der Personalausweis unseres Kankurang und der Personalausweis der UNESCO sind nicht die gleichen. […] Unsere Kultur ist nicht mehr geheim. Also ist der Kankurang, den wir originär kannten, nicht mehr vorhanden. Der Kankurang von heute, der Kankurang, der von der UNESCO gemacht wurde, ist nicht der ursprüngliche Kankurang der Mandinka. Das ist nicht unserer.« [Ü.d.A.])[10]

Die Metapher der nicht übereinstimmenden Personalausweise untermauert die Kluft zwischen der verlorenen Tradierungsvarianz und der unauthentischen Darstellung der UNESCO. Diese Erzählung der Negation erlaubt zwar die Einbindung des Zuhörers in das, was als unauthentisch angesehen wird, zugleich wird der Zuhörer aber nicht in substanzieller Weise über die authentischen Geheimnisse des Kankurang informiert. Es kann immer nur in Erfahrung gebracht werden, was der Kankurang alles nicht mehr ist und was als unauthentisch bewertet wird. Eine spezifische Erläuterung der als unauthentisch empfundenen Elemente bleibt aus. Mit dieser Abgrenzung durch Negation bindet der Erzähler das Kollektiv an sich. Gerade auch die Negation bietet die Möglichkeit zur Abgrenzung der Visualisierungen des Kankurang, indem sie als unauthentisch bezeichnet werden.

Die Zuschreibung der Nicht-Initiierten markiert ein Sammelbecken für allmögliche Konstellationen. Fremdzuschreibungen aus der Perspektive der Ältestenräte auf ›das Andere‹ sind beispielsweise ›Tubabs‹ (biologistisch-ethnisch), die Peul oder die Wolof (ethnisch), Frauen (geschlechtlich), Kinder (generational) und Nicht-Initiierte (hierarchisch). Ein mandinkischer Mann, der noch nicht initiiert ist, kann sich kein Wissen über den Initiationsritus aneignen. Seine Selbstzuschreibung als ›Mandinka‹

10 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

autorisiert ihn nicht als Teilhaber an dem geheimen Wissen. Neben dem ethnischen, geschlechtlichen und generationalen Alterisieren gibt es also die Ausgrenzung mandinkischer Nicht-Initiierter, weil diese nicht zur Gemeinschaft gehören. Ethnische Zuschreibungen können indes nicht so dichotom aufrechterhalten werden, gehört doch eine Person oft mehreren Ethnien an.

> »Il y a d'autres peuples venus de partager avec nous l'environnement. […] Donc c'est devenu, si vous voulez, une famille élargie. Donc nous avons en commun avec ces peuples-là, le *Kankurang*.« (»Es sind auch andere Völker gekommen, um mit uns die Umwelt zu teilen. […] Also ist es, wenn Sie so wollen, eine erweiterte Familie geworden. Also haben wir mit all diesen Völkern etwas gemeinsam, den Kankurang.« [Ü.d.A.])[11]

Dabei wird laut Sidibé seit der Zeit des Gabu-Reiches im 13. Jahrhundert jeder Familie eine bestimmte Rolle im Ablauf des Kankurang zugesprochen, der in der Casamance zu einem gemeinsamen interethnischen Erbe deklariert wird. Die interethnischen Hochzeiten scheinen die Ordnungen nicht zu untergraben – im Gegenteil: Die Akteure finden sich in den neuen sozialen Gefügen zurecht.

Neben dem *othering* gibt es auch die Tabuisierungen im individuellen Gesprächsverlauf. So können gewisse Objektivationen des Initiationsritus von Fremden nicht adressiert werden, ohne zu riskieren, dass das Gespräch beendet wird, wie es mir in Mbour widerfahren ist. Dort fragte ich nach den *Faara*-Rinden, aus denen die Maske gefertigt wird, was mit einer Ermahnung und Schweigen quittiert wurde. Die Erwähnung der Rinde *Faara* durch Nicht-Initiierte wird aus mindestens zwei Gründen sanktioniert. Einerseits ist die Erwähnung des Baumes geheim, weil er auch als eine Quelle der Magie und Kraft gilt und auch für die Herstellung medizinischer Produkte verwendet wird. Andererseits ist die Erwähnung des *Faara* verboten, weil es auf die Herstellung der Maske verweist. Der Kankurang repräsentiert einen Geist, der nicht von Menschenhand erschaffen werden kann. In Ziguinchor erwähnt Abdoulaye Sidibé die *Faara*-Rinden wiederum durchaus freizügig.[12] So symbolisiert deren Nutzung für Sidibé eine nachhaltige Kulturpraxis der Mandinka, denn die Rinden des Baumes wüchsen sehr schnell nach, und außerdem trage der Baum keine Früchte.[13] Hier wurde die Erwähnung des *Faara* gegenüber der Forscherin nicht problematisiert.

Sidibé betont in diesem Zusammenhang, dass allein die orthodoxe Bezeichnung ›Keewuloo‹ Initiierte kennzeichnen würde, denn alle anderen bezeichneten den Ritus als Kankurang.

> »Et encore le Kankurang, c'est si vous voulez populaire, mais en langue mandinka il appelle Keewuloo. Keewuloo, c'est l'être suprême de la brousse. Mais Kankurang c'est le nom, commun, l'autre monde utilise.« (»Und nochmal, Kankurang, das ist der populäre Ausdruck, wenn Sie so wollen. Aber auf Mandinka heißt er Keewuloo. Keewuloo ist das oberste Dasein im Dschungel. Aber Kankurang ist der gemeine Name, den alle anderen verwenden.« [Ü.d.A.])[14]

11 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Der senegalesische Redakteur Drame spricht in Gegenwart Nicht-Initiierter keinen dieser Namen aus, sondern nur ›Mamaa‹. Mit der Bezeichnung wolle er dem Geist gerecht werden, so Drame.[15] ›Mamaa‹ ist die wohl abstrakteste Form, in der sich der Sprecher auf den Kankurang beziehen kann. Auch die Selbstbezeichnungen des Kankurang-Ritus changieren zwischen ›Keewuloo‹ und ›Mamaa‹, was das Unwissen des Gegenübers exponiert und in seiner Formulierung auf Exklusion setzt.

Frauenrollen und der Kankurang

Frauen spielen eine wichtige Rolle bei den Äußerungen über Geheimnisse und Formen der Exklusion, durch das Einhalten der Verbote, die direkt an Frauen gerichtet werden – so sollen sie den Kankurang nicht betrachten und sich nicht dem heiligen Wald während der Seklusionsphase nähern. Sie werden oft als unerwünschte und auch als unvernünftige und uneinsichtige Gegenspielerinnen der initiierten Männer konstruiert. »The oral tradition also mentions that *a curious woman* tried to find out what was going on in the bush. She was beaten by Kaywulo and subsequently went blind.« [Herv. d.A.]. (de Jong 2007: 113) Es gibt viele Beispiele oft namenloser Frauen, die durch ihren Ungehorsam körperliche Züchtigungen oder Schicksalsschläge ereilt. Die Bestrafungen reichen von Schlägen über Erblinden, bis hin zu Fehlgeburten oder Tod.

Ein populäres Beispiel ist die Erzählung von Jadis. Jadis war eine Hexe, die es wagte, dem Kankurang nachzustellen, indem sie sich in einen Vogel verwandelte. Doch der Kankurang spürte ihre Anwesenheit und erschlug sie, damit sie den Jungen nicht noch größeren Schaden zufügen könne. Narrierte Frauenrollen dienen der binären Konstruktion zu den initiierten Männern. Sie spielen auch eine essenzielle Rolle für das Distanzverhältnis zum Kankurang während der Seklusionsphase. Überraschenderweise können Frauen aber auch dessen Hilfe erbeten, wenn sie sich normgerecht verhalten, zum Beispiel im Wunsch, schwanger zu werden.[16] Dabei wird ihnen abermals die Rolle der gebärenden, fruchtbaren Frau zugeschrieben. Normgerechtes Verhalten erfolgt etwa über das Einhalten des Blickverbots, der physischen Abwesenheit von ihren Jungen während der Seklusion und die Unterstützung der Männer beim *Diambadong*. Erst dann wird die Frau in einem normgerechten Verhalten gegenüber dem Kankurang von den Männern als akzeptabel bezeichnet.

Auch die Eintragung und Sichtbarmachung des Kankurang durch die UNESCO stellt für die Brauchträger ein Risiko dar, das sie mit den Frauen verknüpfen. Dies bleibt im Antragstext unerwähnt (UNESCO 2003c: 18). Im Gegensatz zum Verlustdiskurs durch dessen Technizität werden beim Sprechen über den Kankurang durch den Ältestenrat die Frauenrollen wichtig.

Für den Sprecher des Vereins ›Keewuloo Silabakutoo'[17] in Ziguinchor, Abdoulaye Sidibé, besteht die größte Gefahr darin, dass der Kankurang nun ein Weltkulturerbe sei.

15 Amadou Lamine Drame, Interview 2018.

16 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

17 »Keewuloo qui fait référence à le Kankurang. Silabakutoo, qui veut dire, en peu l'histoire.« (»Keewuloo bezieht sich auf den Kankurang. Silabakutoo, das soll so was wie ›Geschichte‹ heißen.« [Ü.d.A.]) Abdoulaye Sidibé, Interview 2017

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dies ist ein weitverbreitetes Missverständnis,[18] da die Konvention des Immateriellen Kulturerbes nicht denselben Grundsätzen und juristischen Rahmenbedingungen folgt wie das Weltkulturerbe (vgl. Kap.1.2.1). Für Sidibé bedeutet Weltkulturerbe, dass der Ritus nun allen Menschen und somit insbesondere Frauen zugänglich gemacht werden müsse. Diese Bedrohung ist für ihn insofern real, als dass er sie als eine solche empfindet und formuliert. Im Hinblick auf das Wahren des Geheimnisses stellt für ihn der weibliche Blick die allergrößte Gefahr dar – was er auch mit der Verbreitung von Visualisierungen im Internet verknüpft. Durch das Missverständnis des Weltkulturerbes zeigt sich, dass diese neue globale Sichtbarkeit mitgedacht wird. Die Furcht, das eigene Erbe künftig mit der ganzen Welt teilen zu müssen, stellt für Sidibé einen weiteren Verlust von Kontrolle über die soziale Kohärenz dar. »Imaginez, on voit le Kankurang à New York!« (»Stellen Sie sich vor, wir sehen den Kankurang in New York!« [Ü.d.A.])[19] Nicht die global sichtbaren Bilder aus einem spezifischen lokalen Kontext sind für ihn Anlass zur Sorge, sondern die Auswirkung der weltweiten Sichtbarkeit des Ritus selbst, die es dann auch Frauen ermögliche, den Kankurang zu sehen. Zugleich fürchtet er um dessen Delokalisierung. Für ihn stellen Räume abseits der heiligen Plätze des *Forêts sacrés* eine Desakralisierung dar. Durch diese Folklorisierung würden nach Sidibé auch die Vorfahren entehrt.[20]

In den Erzählungen über die Risiken des Verlusts zeichnet sich eine Verantwortung gegenüber künftigen Generationen, aber auch gegenüber den vergangenen ab. Die Geheimnis-Ebenen werden hier also über die Auswirkungen auf den Ritus problematisiert, jedoch nicht bestimmte Verfahrenstechniken oder die Digitalisierung. Frauen und Nicht-Initiierte sind eine alterierte Gruppe, auf die immer wieder Bezug genommen wird, auch beim Sprechen mit den Bildern des Kankurang.

Äußerungen der immanenten Gewalt

Ein weiteres Problem für die Autoritäten des gerontokratischen Ältestenrates stellt das Eingreifen des Staates aufgrund der zunehmenden Gewalt bei Festen des Kankurang dar. Als in den vergangenen Jahren in Senegal immer wieder Menschen, vor allem Kinder, bei Unfällen mit Macheten ums Leben kamen, aber auch die Gewalt bei Umzügen des Kankurang in Städten wie Mbour und Ziguinchor eskalierte, griffen die lokalen Polizeipräfekten und der Ältestenrat ein und untersagten den Kankurang für mehrere Monate.

In Ziguinchor war er für zwölf Monate vom Ältestenrat unterbrochen worden. Als Gründe wurden in den lokalen Zeitungen vorrangig dessen Banalisierung, aber auch der Tod eines jungen Mädchens 2014 genannt (Au Sénégal 2015). In Mbour wurde der Kankurang für zwei Jahre von dem Präfekten Saër Ndao 2016 untersagt (Niang 2016).

---

18 Als der Musikstil Reggae 2018 in die repräsentative Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit eingetragen wurde, gab es auch bei den großen deutschen Feuilleton-Zeitungen und Nachrichtensendern Uneinigkeit über die korrekte Bezeichnung der Konvention, die den Reggae allesamt zum Weltkulturerbe erklärten. Vgl. (Deutschlandfunk 2018; Spiegel Online 2018; tagesschau.de 2018).

19 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

20 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Grund dafür waren Ausschreitungen mit Verletzten beim Auszug des Kankurang im Jahr 2016. Der damalige Sprecher der mandinkischen Gemeinde, Cheikhou Dabo, nannte das Verbot einen bedauerlichen, wie erstmaligen Eingriff des senegalesischen Staates in die Festivitäten in Mbour und mahnte, dass das Verbot soziale, politische und ökonomische Folgen haben würde. Auch nannte er den Vorfall bedauerlich, da es sich ja schließlich um ein von der UNESCO anerkanntes Erbe handle (Diallo 2016). 2017 wurde ein Jugendlicher in Mbour vom Kankurang zu Tode geprügelt (Bonjour Dakar 2017). 2018 stoppte die Polizei in Liberté 4 in Dakar vier Männer, die den Kankurang unangekündigt aufführten (Bonjour Dakar 2018a). Im selben Jahr wurde in Kolda ein Mann für sechs Monate inhaftiert, weil er als Kankurang das Auto des Gouverneurs mit Steinen beworfen hatte (Bonjour Dakar 2018b).

Diese Äußerungen über die Gewalt werden zwar von den Direktoren der senegalesischen Kulturdirektion aufgegriffen, jedoch als nicht-integraler Bestandteil des Ritus abgetan. So sagt der ehemalige Direktor der Direction du Patrimoine Culturel, Hamady Bocoum, dass es sich um bedauerliche Missverständnisse handle:

> »Le *Kankurang* n'est pas violente dans son essence. Ce n'est ne pas une expression *culturelle* violente. C'est un rituel, une initiation, toutes initiations demandes une sur punition à un ordre. Cette violence-là est symbolique. Il n'est tape pas le *coup coup* sur les gens. Il n'est pas là pour les couper. Non. Quand il sort les initiées se soumettre à terre, c'est un signe de soumission. Mais c'est n'est pas de l'esclavage. C'est n'est pas de la violence. C'est n'est pas de la torture.« (»Der Kankurang ist nicht in seiner Essenz gewalttätig. Es ist keine gewalttätige kulturelle Ausdrucksform. Es ist ein Ritual, eine Initiation, alle Initiationen verlangen eine Unterordnung unter Regeln. Diese Gewalt ist dort symbolisch. Er erschlägt nicht die Leute mit der Machete. Er ist nicht dazu da, die Leute zu zerschneiden. Nein. Wenn die Initiierten herauskommen, müssen sie sich auf den Boden werfen, es ist ein Zeichen der Unterwerfung. Aber es ist keine Sklaverei. Es ist keine Gewalt. Es ist keine Folter.« [Ü.d.A.])[21]

Gewalt sei laut Bocoum der Ausdruck symbolischer Unterwerfung, aber nicht Teil des Ritus und daher auch nicht als Teil dessen zu bewerten. Dies überrascht, da der Anthropologe Ferdinand de Jong bereits 2013 in einem Artikel die strukturelle Gewalt der Maske beschreibt.[22] Obwohl sich die Gewalt in Städten in den letzten Jahren intensivierte und zu Verboten des Kankurang führte, verweisen die lokalen Akteure auf den jeweils anderen Standort als Ort der Gewalt. Der Direktor des Kulturzentrums in Ziguinchor, Ibrahima Ngom, wusste von den Ausschreitungen in Mbour, erwähnte aber nicht die Probleme in seiner Stadt.[23]

Für Mandiaye Fall sind die Probleme der Gewalt allein auf die Verstädterung zurückzuführen. Der Kankurang sei ein Ritual des ruralen und nicht des städtischen Raums. Man müsse die Gemeinden unterstützen, auch finanziell, damit diese sich wieder bes-

21 Hamady Bocoum, Interview 2019.

22 De Jong verweist hier auf die Unvereinbarkeit mit den Menschenrechten, auf denen die Konvention des Immateriellen Kulturerbes aufbaut (de Jong 2013: 113).

23 Ibrahima Ngom, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ser mit ihren Traditionen im städtischen Raum zurechtfänden. Letztlich befürchtet Fall die Austragung des Kankurang aus der repräsentativen Liste der UNESCO.

> »[Même] j'ai peur, que le *Kankurang* peut pas être dans la liste et peut être déclassée. Parce que s'il y a des morts et tout ça, ça ne fait pas bonne presse pour le *Kankurang*.« (»Auch wenn ich Angst habe, dass der Kankurang nicht mehr auf der Liste ist und deklassiert wird. Weil, wenn es Tote gibt und all das, dann ist das keine gute Presse für den Kankurang.« [Ü.d.A.])[24]

Fall suggeriert im Interview, dass einige Ältestenräte gar kein Interesse daran hätten, die Gewalt des Kankurang einzudämmen, da sie sich korrumpieren ließen.[25] Auch der Direktor der Direction du Patrimoine Culturel, Abdoul Aziz Guissé, macht die rapide Urbanisierung für die Gewalt verantwortlich, da sich der Ritus dadurch fundamental gewandelt habe, der Ritus näher an Städten ausgeübt werde und die verschiedenen Weltansichten der Bevölkerungsgruppen in Städten wie Mbour und Ziguinchor aufeinanderprallten.[26] Für Guissé ist die städtische Entwicklung von der Straßenbeleuchtung bis hin zur allgemeinen Schulpflicht zwar ein unumstößliches Zeichen von Entwicklung, aber auch eine Bedrohung für den Kankurang. Die Schilderungen von Gewalt rund um den Ritus werden von der ehemaligen und gegenwärtigen Direktion negiert oder den rasanten städtischen Entwicklungen zugeschrieben.

Gewalt ist ein unliebsames Thema, das mit den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen begründet wird. Die Ausdehnungen der Städte, wie Ziguinchor, hätten unweigerlich zu einem Verlust der ruralen Zonen geführt. Daher seien diese Formen der Gewalt durch die äußeren Umstände induziert.

Abschließend möchte ich noch einen Präzedenzfall aus der Analyse der Zeitungsartikel über die Gewalt des Kankurang in Senegal nennen. Als im November 2018 ein Kankurang in Kolda die Festivitäten nutzt, um das Auto des Gouverneurs Kane mit Steinen zu bewerfen, sind die Reaktionen vielfältig. Nicht nur wurde der Kankurang für sechs Monate inhaftiert, was ein Novum darstellt, auch forderten die Vertreter der Mandinka erstmalig das Eingreifen des Kulturministeriums, da der Kankurang als nationales Erbe bei der UNESCO eingeschrieben sei. Sie machten dennoch hauptsächlich die Frauen und andere Ethnien für dessen Demystifizierung verantwortlich (Bonjour Dakar 2018b). Frauen werden diffamiert, da sie die Authentizität des Kankurang untergraben. Der Sprecher Camara machte aber auch deutlich, dass es potentiell nicht ausgeschlossen sei, gegenüber Frauen gewalttätig zu werden, selbst wenn eigentlich junge Männer als Straftäter der Unterminierung des Kankurang entlarvt wurden.

Unerwähnt bleibt auch die immanente Gewalt des Kankurang in Zusammenhang mit der Unterdrückung oder gar Beschneidung von Frauen. Die Forscherin Mame Coumba Wade hat in Sipo in der Region Toubakounda festgestellt, dass die Genitalverstümmelung, *Niaka* genannt, mit dem Kankurang in einem Zusammenhang steht (Wade 2014). Auch der Redakteur Drame nimmt zu Beginn unseres Interviews auf die Genitalverstümmelung bei den Mandinka deutlichen Bezug: »Vous savez qu'on diminue

24 Mandiaye Fall, Interview 2017.

25 Ebd.

26 Abdoul Aziz Guissé, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

les femmes chez nous? Parce qu'on coupe leurs corps.« (»Sie wissen, dass wir bei uns die Frauen schmälern (kürzen). Weil wir ihre Körper schneiden.« [Ü.d.A.])[27] Zwar gibt es noch keine Studien über den Zusammenhang des *Niaka* und des Kankurang, aber ein erster diesbezüglicher Eindruck entstand während der Auswertung des Materials.

Der Diskurs über die Gewalt wird von den Heritage-Akteuren auf globale Probleme, wie die Verstädterung, zurückgeführt. Dysfunktionalität und Adaption werden an die Moderne anstatt auf Aspekte strukturell-immanenter Gewalt geknüpft. Verstädterung und Globalisierung werden für die potenziale Gewalt verantwortlich gemacht. Bisweilen verschweigen oder kaschieren die Akteure und Heritage-Entrepreneure in Senegal den strukturellen Zusammenhang des Ritus mit Gewalt. Besonders deutlich wird dies am Beispiel der Frauenrollen – als Gegenpart der initiierten Männer. Die Genitalverstümmelung von Frauen bleibt im Antragstext und von den Akteuren weitestgehend unerwähnt, wohl auch, da sie seit 1999 in Senegal unter Strafe steht. In Gambia hingegen ist die Gewalt nicht Teil der Diskursformation, da der Kankurang dort schon seit den 1980er Jahren in eine touristisch-ökonomische Nutzung überführt wurde. Zumindest finden sich auch im städtischen Raum Banjul oder Janjanbureh keine Hinweise auf Diskursformationen der Gewalt. Die Genitalverstümmelung, die in Gambia erst seit 2008 unter Strafe steht, wird diskursiv gar nicht erwähnt. Gewalt wird in den musealen Displays gänzlich verschwiegen oder historisiert.

Zwischenfazit – Phänomenstruktur Geheimnis

Die wohl deutlichsten Bezüge auf den Kankurang finden sich in der Phänomenstruktur der Geheimnis-Ebenen. Entweder soll das Geheimnis gehütet werden (Ältestenrat), oder es wird ein Geheimnis aus den gesellschaftsrelevanten Bedeutungsrelationen gemacht (Heritage-Akteure).

Episoden- und Krafterzählungen stellen ein abstrahiertes, kodiertes Sprechen dar, ohne die Geheimnis-Ebenen (personale Identität des Maskenträgers – Seklusionsphase – Geheimwissen) preiszugeben. Dieses Abstraktionsvermögen verdeutlicht einmal mehr das bewusste Verschweigen von Inhalten gegenüber Nicht-Initiierten. Zwischen dem kohärenzsichernden Verschweigen des Ritus gegenüber Nicht-Initiierten und dem politischen Verschweigen der Gewalt an Frauen ist jedoch zu unterscheiden. Das politische Schweigen und Negieren struktureller Gewalt während des Blätterfestes und an Frauen soll die Fortdauer des Kankurang als Immaterielles Kulturerbe in der repräsentativen Liste der UNESCO wahren.

Mehrere der Interviewpartner machen daher die Adaptionsfähigkeit des Ritus relevant. Der Historiker Mandiaye Fall und der Kurator Sadibou Dabo in Mbour erklären, es müsse sich alles ändern, damit es so bleiben kann, wie es ist.

> »Parce que le *Kankurang* à l'origine, ce fait à la campagne. *Ce* fais pendant trois mois, après janvier, c'est-à-dire, après de la récolte sois effective. [Les enfants,] ils aient entre 10 et 18 ans. Mais pas de soucis, d'adaptation à la limite d'âge à baisser. Le moyen d'âge, c'est moins de sept ans. Pour les initiées. Là où les gens faisant trois moins maintenant ils font un mois. Et […] maintenant ils le faisaient pendant la saison de pluie. Ils l'avaient

27 Amadou Lamine Drame, Interview 2018.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> fait en brousse et maintenant ils le faisaient en ville dans de maisons. Donc qu'il fallait qu'ils adaptent sinon ils disparaissent.« (»Weil ursprünglich wurde der Kankurang auf dem Land durchgeführt. Er fand während drei Monaten, nach dem Januar, nach den Ernten statt. [Die Kinder], sie sind zwischen 10 und 18 Jahre alt. Aber keine Sorge, die Anpassung an die Altersgrenze sinkt. Das Durchschnittsalter beträgt nun weniger als sieben Jahre. Für die Eingeweihten. Wo die Leute früher drei Monate verbrachten, ist es jetzt ein Monat. Und jetzt tun sie es während der Regenzeit. Sie hatten es im Busch gemacht, und jetzt tun sie es in der Stadt, in den Häusern. Sie mussten sich also anpassen, sonst verschwinden sie.« [Ü.d.A.])[28]

Auch beim Erzählen über den Kankurang wird ein als authentisch betrachteter Zeitpunkt als Referenzrahmen für den degenerierten Ritus der Gegenwart entworfen. Dabei sind zwei Formen der Verdauerung auffällig, die des Ursprungs und die im eigenen biografischen Erzählen.

Bei der Ursprungserzählung wird auf ein unbestimmbares ›Früher‹ Bezug genommen, in den biografischen Erzählungen wird die Echtheit des Kankurang vor allem über die eigene erfahrene Schwellenphase im Ritus durch die Männer relevant gemacht. Der 70-jährige Abdoulaye Sidibé betont, dass er noch mit der Peitsche von den Ältesten gezüchtigt worden und dass dies im gegenwärtigen Schulsystem gar nicht mehr möglich sei. Die Härte, die er in der Initiation erfahren hat, untermauert die Integrität und Authentizität des Kankurang in seiner biografischen Erfahrung.

Auch raumkonstitutionell gibt es eine ideale Tradierungsvarianz, den ländlichen Raum als Pendant zur Stadt. Die einzelnen formellen Bestandteile werden in der Erzählung angepasst, damit das Ritual in der Moderne noch Bestand hat, beginnend beim Alter der Initiierten, über die Dauer, den zyklischen Zeitpunkt und die Orte im Stadtraum – auf all diesen Ebenen des Kankurang hätten Veränderungen stattgefunden. Während der Antragstext diese Entwicklung bedauert und einen idealen Zustand des Kankurang zu schaffen sucht, scheint der Kurator Dabo auf die Anpassungsfähigkeit der Mandinka an die einzelnen rituellen Bestandteile stolz zu sein.

Raumkonstitutionell werden häufig zwei sich gegenüberstehende Konzepte verwendet, beispielsweise die des esoterischen und die des exoterischen Raums. Wie die Erzählungen des Kankurang zeigen, stellt die Seklusionsphase (*ésoterique*) ein Tabu für Nicht-Initiierte dar, während die Akteure sich über das *Diambadong* auch mit Nicht-Initiierten austauschen können (*éxoterique*).[29] Als Raumfigur beinhaltet der esoterische Raum die Initiation, also alles, was an den Geheimnis-Modi der Seklusionsphase geheim bleiben soll.[30] Der exoterische Raum stellt demnach das veräußerte Wissen dar, das geteilt werden darf, wie die visuelle Performanz mit Trommeln und Tänzern im *Diambadong*.

> »Là, il faut qu'on, vraiment discutes avec la communauté pour qu'on fasse la différence entre ce qui est ésotérique, vraiment, c'est pour eux et ce qui est exotérique. […]. Moi,

28 Sadibou Dabo, Interview 2017.

29 Ebd.

30 Hamet Ba, Interview 2018.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> je pense les gens doivent absolument respecter ça qui est ésotérique qui est lié à l'initiation, au secret.« (»Dort muss man wirklich mit der Gemeinde diskutieren, über den Unterschied zwischen dem, was esoterisch ist, wirklich für sie esoterisch, und dem, was exoterisch ist. […] Ich denke, die Menschen müssen das absolut respektieren, was esoterisch ist, was mit Einweihung, was mit Geheimhaltung zusammenhängt.« [Ü.d.A.])[31]

Für Hamady Bocoum steht fest, dass die Anpassungsleistung vielmehr von den Bürgern der Stadt ausgehen müsse als von der Mandinka-Ethnie selbst. Nur durch ein gemeinsames Verständnis der sakral-esoterischen Räume könne gegenseitiger Respekt erzeugt werden. Gewalt entstünde seiner Meinung nach erst durch die Desinformation oder die Unwissenheit der Bürger über diese geheimen esoterischen Räume.

Sidibé hingegen unterscheidet zwischen Kult und Kultur. Die Kultur könne geteilt werden und stelle ein veräußerbares Wissen dar, wohingegen der Kult nur den Eingeweihten und lokal fixiert zur Verfügung steht.[32] Die Kultur steht der nationalen Diffusion des Erbes zur Verfügung, was beim Kult in seiner lokal-sakralen Fixierung nicht der Fall ist. Sowohl ein Museum als auch Fotografien des Kankurang schloss Sidibé als Darstellungsform kategorisch aus.[33] Während die Mandinka in Mbour einer graduellen Öffnung und Visualisierung des Kankurang gegenüber aufgeschlossen sind, zeigt sich Sidibé als Sprecher der Association Keewuloo in Ziguinchor als Verfechter des Kultes. Seiner Meinung nach könne die Sichtbarkeit des Kankurang überhaupt nichts erklären und laufe auch dem Wunsch des Ältestenrats zuwider.

Sprachliche Figuren, wie die Erzählungen über die Geheimnis-Ebenen des Kankurang, sind Ausdruck eines gesellschaftlichen Relevanzsystems. Eine Typik der Lösung des ›Geheimnis-Bewahrens‹ wird durch kodiertes Sprechen vorgenommen, zu dem das Schweigen und das Verknappen (Informationen vorenthalten) und das Drohen (Angst machen) gezählt werden können. Dieses routinierte Sprechen zeigt die wiederholten Äußerungen und die Legitimationen der Institutionen.

Dabei werden in Raummetaphern verschiedene dualistische Räume der Exklusion entworfen. Stadt und Land, Esoterisch-Exoterisch und auch Kultur-Kult sind Beispiele dieser Repetition sprachlicher Muster. Den Stadtraum als ökonomischen Raum wahrzunehmen, ist eine Eigenschaft, die nur dem Heritage-Entrepreneur Mandiaye Fall zu eigen ist. Aber auch er bewertet die Raumkonzepte unterschiedlich, wenn er zwischen dem uneinsichtigen Ältestenrat und dem ökonomisch denkenden Experten unterscheidet.

Bei der Standortbestimmung des authentischen Kankurang sind sich die Interviewpartner uneins. Für die Direction du Patrimoine Culturel ist Sédhiou in der Casamance der Ort des authentischen Ritus, für den Kurator Dabo in Mbour ist es Mbour, obwohl der Ritus hier degeneriert sei. Für Sidibé ist es Ziguinchor, obwohl der Kankurang hier degeneriert sei. Es zeigen sich graduelle Unterschiede der semantischen Degeneration des Ritus, der zwar am eigenen Standort degeneriert sein möge, relational gesehen jedoch immer noch authentischer sei als an anderen Orten in Senegal.

---

31 Hamady Bocoum, Interview 2017.

32 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

33 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In den Äußerungen zeigen sich verschiedene Auffassungen von totaler Abgrenzung bis hin zu einer adaptiven Diffusion des Erbes. Diese werden vor allem gegenüber anderen Akteurskonstellationen vorgenommen. Hier werden Frauen als das Extrem für die Unzugänglichkeit des Ritus diskursiviert, was sich historisch wie gegenwartsbezogen in Drohungen äußert und der Antragstext an die UNESCO als auch die musealen Displays konsequent verschweigen. Während von den Direktoren und Heritage-Entrepreneuren die städtische Entwicklung als Problemfeld semantisiert wird, da die anderen Ethnien nicht ausreichend über den Kankurang informiert seien, relativiert Sidibé ihn als ein geteiltes kulturelles Erbe mit vielen Ethnien in der Casamance.

Von diesen typisierbaren Aussagen über den Kankurang und den Mechanismen des Alterierens und der kollektiven Kohäsion durch die Geheimnis-Ebenen möchte ich nun zu den Äußerungen über den Medienwandel kommen. Dabei erfolgt auch noch einmal ein Rückgriff auf die Sekundärliteratur, als Kontextanalyse.

4.1.2 Geheimnis-Ebenen als Verlustdiskurs

Geheimnisse sind gesellschaftskonstituierende Kommunikations- und Bewusstseinsformen (Assmann 1997: 12), wie auch die visiblen Wissensspeicher einer Gesellschaft. Diese Geheimnis-Ebenen sind auch für die Visualisierungen des Kankurang als Gegenstand von Diskursen konstitutiv. Hier zeigen sich die Formungen von Schließung und Repetition, die für die weitere Analyse der ikonischen Kohärenz des Kankurang relevant gemacht werden. Wie also wirken Geheimnisse?

Die Brauchträger hüten die Geheimnisse des Kankurang trotz verschiedener mediatisierter Ausprägungen. Mit den sich ändernden gesellschaftlichen und technischen Bedingungen unterliegen auch die Techniken des Geheimnis-Bewahrens einem Wandel. Dieser Prozess mündet in einer Ausdifferenzierung des Ritus – was sich sowohl im Sprechen über den Ritus als auch in dessen Mediatisierung zeigt. Durch Formen des Geheim-Haltens im Sprechen, wie zum Beispiel das Schweigen, werden Vergangenheitsvorstellungen mitkonstruiert (Knoblauch 2010: 175). Dies kann durch Nicht-Zeigen und Nicht-Verbalisieren auch auf die Visualisierungen übertragen werden. Die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann schreibt, »[es] scheint somit, als ob sich die Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Geheimnis unter neuen sozialen und medialen Bedingungen stets in neuen Formen reproduzieren.« (Assmann et al. 1997: 16) Dies lässt sich in den Diskursen über Geheimnisse feststellen, als eine Ausdifferenzierung des Ritus vom Geheimnis im Singular, hin zu den Geheimnis-Ebenen im Plural. Auch zeigen sich innovative Formen der Maske, die an den Bedürfnissen der jüngeren Generation ausgerichtet sind. Nicht empirisch belegbar sind in dieser Studie die Enthüllung des Ritus, der personellen Identiät, der Seklusionsphase oder des kohäsionsstiftenden Wissens der Mandinka.

Im Europa der frühen Neuzeit wandelt sich das Geheimnis-Bewahren von Kirche und Staat hin zu dem nun als schutzbedürftig anerkannten Individuum. Durch die Druckschrift entstand Individuierung, wurden Geheimnisse verschriftlicht, aber auch die Niederschrift individueller Geheimnisse in Tagebuchform setzt sich durch (Knoblauch 2010: 329). Das Verständnis von Geheimnis verschob sich in Europa vom Kollektiv auf das Individuum (Assmann et al. 1997: 14). In Gesellschaften in Afrika hingegen sind

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

kollektive und individuelle Formen des Geheimnisses koexistent. Das Kollektiv knüpft Geheimnisse nicht zwingend nur an Institutionen wie Kirche oder Staat, sondern auch an Kosmologien und Konstruktionen von Ethnizität. Es lässt sich konstatieren, dass Geheimnisse einen Medienwechsel von vormals mündlichen Überlieferungen auf visualisierte Tradierungen vollziehen. Dabei kann nicht angenommen werden, dass die »Öffentlichkeit letztendlich das Geheimnis aufzehrt, [sondern man sollte eher] von einer strukturellen Interdependenz von Öffentlichkeit und Geheimnis ausgehen.« (Assmann et al. 1997: 16) Diese Interdependenz wurde anhand der Visualisierungen des Kankurang überprüft. Im Folgenden werden der Eingriff in die Geheimnisse des Kankurang durch die Nationalstaaten und Auflagen der Dokumentation und Promotion der UNESCO skizziert.

Zunächst sei nochmals ein Hinweis auf die semantische Spezifik erwähnt: Der Kankurang ist die zentrale Figur im Initiationsritus der Mandinka und zugleich die synonyme Bezeichnung des Initiationsritus für Nicht-Initiierte. Darüber hinaus hat er noch weitere Funktionen der sozialen Kohäsion. Beispielsweise ermahnt er die Dorfbewohner zur Einhaltung gemeinnütziger Arbeiten. Die Figur wird von den Brauchträgern oft mit der Funktion der staatlichen Polizei verglichen. Je nach Belieben kann der Kankurang bestrafen, was bis zum Tod führen kann. Angst vor der Maske ist ein struktural-funktionaler Bestandteil des Geheimnisses. Für eine Benennung dieser Funktionen wirbt der Sprecher der Mandinka in Ziguinchor, Abdoulaye Sidibé. Auf einer Konferenz der AIMF[34] in Brüssel stellt er der aus seiner Sicht simplifizierten Darstellung durch die UNESCO-Internetseite die multiplen Funktionen des Kankurang gegenüber.[35] Die Bezeichnung ›Kankurang‹ ist dabei an Nicht-Initiierte gerichtet, unter der Initiierten heißt er ›Keewuloo‹. Für Sidibé wurde eine Grenze des Geheimwissens überschritten, seitdem der Kankurang Teil von Messen und Paraden geworden sei.[36] Das Reden über die Enthüllung der Geheimnisse stellt eine Schwierigkeit dar. »Die Grenzen des Wissens sind nicht nur ›Grenzen bis‹, äußerste und absolute Grenzen des Wißbaren überhaupt, sondern auch und vor allem ›Grenzen zwischen‹, Grenzen zwischen dem Wissen des einen und dem Wissen des anderen.« (Assmann et al. 1997: 8) Was als weibliche und weiße Interviewpartnerin nicht zu erfahren ist, kann Sidibé auch nicht im Interview preisgeben, da es Aspekte der rituellen Geheimnis-Ebenen berührt. Dennoch kann er die Wissensbestände der Gesprächspartner ausloten und somit über Aspekte des Kankurang sprechen, die es erlauben, eine sprachliche Kommunikation aufrechtzuerhalten.

Um die Geheimnis-Ebenen in Bezug setzen zu können, müssen nach Sidibé die anderen, nicht geheimen Funktionen des Kankurang genannt werden. Für ihn gibt es also eine Grenzziehung zwischen einem öffentlich zugänglichen Wissen über allgemeine Funktionen des Kankurang und den nicht öffentlichen Geheimnis-Ebenen, die die UNESCO gemäß Sidibé zu enthüllen versuche. Eine der deutlichsten Strategien des Geheimnis-Bewahrens stellt die Negation dar. »Le Kankurang de l'UNESCO

34 Association internationale des Maires francophones (Internationaler Verband der frankophonen Bürgermeister:innen [Ü.d.A.]).

35 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

36 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

n'existe pas.« (»Den Kankurang der UNESCO gibt es nicht.« [Ü.d.A.])[37] Er negiert die Existenz des von der UNESCO dargestellten Kankurang. Diese Negierung seiner Visualisierungen als Moment des Geheimnis-Wahrens lässt sich als Legitimationsstrategie aufdecken. Wer wann über die Sichtbarkeit des Kankurang sprechen kann, ist ein machtvolles Aushandeln.

Im Folgenden werden drei Geheimnis-Ebenen anhand typisierter Aussagen aus den Interviews über den Kankurang nachgezeichnet, denen verschiedene rhetorische Mittel zugrunde liegen. Ausgehend von diesen drei Ebenen werden visuelle Mediatisierungsformen in den Blick genommen.

Geheimnisse personaler Identität

Aus den Analysen kann als erster diskursiver Modus der Geheimnis-Wahrung die personale Identität des Trägers der Maske abgeleitet werden. Durch das Tragen der Kankurang-Maske wird die personale Identität des Trägers inexistent. Das Ablegen der Maske in Gegenwart Nicht-Initiierter ist undenkbar. Das Eingreifen durch Außenstehende wird auf das Härteste bestraft. Die personale Identität des Trägers bleibt unter allen Umständen durch die Initiierten bewahrt. Der amerikanische Anthropologe Peter Weil schreibt, dass das Tragen der Maske mit einem Geist-Werden gleichzusetzen sei.

> »The power is asserted by informants in part as an explanation of the masked figure's behavior in discovering anti-social behavior. In the context of Mandinka culture, the power is a parallel to spirit possession. Informants did not indicate that the masker is directly possessed; however, spirits commonly live in bushes and trees and informants universally indicated that the masker is not animated by his own will.« (Weil 1971: 282-83)

Die personale Identität wird demnach mit dem Tragen der Maske aufgehoben. Die Universalität dieser Geister bezieht sich auf die unendliche Möglichkeit, dingliche, örtliche und zeitliche Bezüge aufzubauen. Die Geister (*djinni*) sind weder an eine spezifische Materie noch an eine Erscheinungsform, einen Ort oder eine Zeit gebunden und können in die materielle Welt des Diesseits eingreifen. Menschen aus dem Diesseits können dies jedoch abwenden, wenn sie die Manipulation der Geister erkennen. Hier zeigt sich auch die Kompatibilität des Kankurang mit der Weltsicht des muridischen Islam. Zugleich wird deutlich, dass eine Repräsentation, zum Beispiel eine Fotografie des Kankurang, keine Signifikanz besitzt (siehe Kap. 3.3.3).

Der Geist wird von der Gruppe der Selbés[38] begleitet, die ihn vor unliebsamen Blicken schützen. Der Schutz der personalen Identität ist dabei die fundamentale Voraussetzung für das Durchführen von Rügebräuchen der Gruppe. Wenn der Kankurang unachtsame oder auffällige Dorfbewohner:innen straft, ist er bei zu harter Bestrafung nicht von einer staatlichen Gerichtsbarkeit zur Verantwortung zu ziehen (Seydi 2017; de Jong 2007: 138-39).

37 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

38 Selbés oder Lambés sind junge, bereits initiierte mandinkische Männer, die die Initiation begleiten und schützen.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Erzählungen und Belege über die gewalttätigen Ausschreitungen der Maskenträger bei der Enthüllung der personalen Identität reichen bis in die 80er Jahre zurück. Diese Chronologie der Gewalt in Senegal wird unlängst in den senegalesischen Medien rezipiert und dort in ihrem linearen Charakter dokumentiert (Seydi 2017). Gambische Medien thematisieren diese Gewalt nicht. 1988 tötete ein Kankurang in Sédhiou einen Polizeibeamten, der es gewagt hatte, Frauen über dessen Identität zu befragen. Das Gewaltverbrechen konnte nicht aufgeklärt werden, weil keine Person für das Verbrechen verantwortlich gemacht werden konnte (de Jong 2007: 139). Der Zusammenhang von Gewalt und der Maske sind dabei Aspekte, die nicht in Ausstellungen in Senegal und Gambia visualisiert werden.

Auch die Herstellung der Maske mit der *Faara*-Rinde ist Teil des Modus personaler Identität. Der Terminus ›Maske‹ greift bereits empfindlich in die rituelle Kohärenz ein.

> »›Masque‹, cette notion et déjà vulgaire [par l'UNESCO]. Ce n'est pas un masque, c'est pas une personne, c'est sacré, c'est un esprit.« (»›Maske‹, dieser Ausdruck [von der UNESCO] ist doch schon vulgär. Es ist keine Maske, es ist keine Person, es ist heilig, es ist ein Geist.« [Ü.d.A.])[39]

Da der Kankurang als Ifambundi aus dem Nichts erscheinen kann, wird die materielle Herstellung eines Kostüms oder der Maske von den Brauchträgern negiert – und stattdessen seine Bedeutung als Geist (*djinn*) betont. Begriffe wie ›Maske‹ greifen zeitstrukturell und formal empfindlich in das Wissen der Trägergruppe ein, denn dies würde voraussetzen, dass sie nicht nur von einem Herstellungsprozess der Maske wüssten, sondern auch dass die als kollektiv semantisierte Erfahrung einzelner Personen ins Bewusstsein rückt. Die Individualisierung der Ritualteilnehmer und der Prozess der Maskenherstellung stehen dem Prinzip der omnipräsenten Geister und der Aufhebung der personalen Identität des Trägers diametral gegenüber. Hier zeigte sich in den Visualisierungen zwar eine Bezugnahme auf den Baum, den *Faara*, als Geber der Rinden für das Kostüm, jedoch finden sich keine detailreichen Schilderungen über die Herstellung der Maske.

Geheimnisse der Seklusionsphase

Im Initiationsritus wahrt der Kankurang das Geheimnis der gesamten Seklusionsphase, als der Beschützer der Jungen. In dieser Phase, in der auch die Wunden der Beschneidung heilen, werden die Jungen als besonders angreifbar und verletzlich angesehen. Daher ist der Schutz durch den Kankurang von besonderer Wichtigkeit. Diese Phase hat einen starken räumlichen Bezug zum heiligen Wald. In Senegal finden jedoch die Beschneidungen schon seit Jahren in Kliniken und die Seklusionsphase in gekennzeichneten Häusern im städtischen Raum statt. Hier zeigt sich bereits die bezeichnete Tradierungsvarianz oder auch Abweichungstoleranz, um die rituelle Kohärenz weiter aufrechtzuerhalten. Dies bezieht sich auch auf die zeitliche Abweichungstoleranz, wie den Zeitpunkt oder die Dauer des Ritus.

Zeitlich orientiert sich das Geheimnis der Seklusionsphase nicht an einem individuell-biografischen Zeitempfinden der einzelnen Personen, sondern auf die im Kollek-

39 Aboulaye Sidibé, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tiv erlebte Zeit. Die Seklusionsphase wird als Schwellen- oder Liminalitätsphase vom Kollektiv durch das gemeinsam geteilte Wissen über die Form, die Funktion und die Rahmenbedingungen des Ritus terminiert. Nach Aleida Assmann kennzeichnet sich die Schwellenphase als immanenter Sinn der Geheimhaltung, »das Geheimnis als eine grenzziehende Ordnungskraft, die durch Vorenthaltung und Ungleichverteilung Sinn, Struktur und Zusammenhang produziert.« (Assmann et al. 1997: 8) Das Erleben der Überschreitung der Schwellenphase wird zu einem kollektiv konstituierenden Moment gegenüber denen, die ausgeschlossen werden. Die Schwelle ist im Falle des Initiationsritus durch die Beschneidung der Initiierten und der Trennung von ihren Familien im Sinne Assmanns so hoch, dass ein Initiierter nicht über seine biografisch-individuelle Erfahrung der Seklusionsphase redet. Die neue Anordnung der skizzierten Wissensformen wird in der kollektiv erfahrenen Situation der Seklusionsphase zu einem Geheimnis der Trägerschaft. Die sedimentierte Erinnerung der eigenen Erfahrung und das Geheimnis um die Person des Kankurang müssen künftig geheimgehalten werden.

Innerhalb des Initiationsritus schützt die Funktion der Maske die Jungen im heiligen Wald und vertreibt die bösen Geister. Sich dem Kankurang in dieser Seklusionsphase entgegenzustellen, bedeutet, sich einem Geist entgegenzustellen, der nicht der Gerichtsbarkeit des Staates zuführbar ist. Diese Potenzialität von Gewalt führt zu kollektiver Furcht vor dem Kankurang, was der Wahrung des Geheimwissens in und um die Seklusionsphase dient.

Von dem Geheimwissen dieser Phase ist nichts definitiv, bestenfalls vage bekannt. Es handelt sich um vermittelte Werte, Verhaltensregeln, Hierarchien, aber auch medizinisches Wissen und Jagdtechniken. Die Liminalitätsphase ist für alle Beteiligten auch kritisch. Denn das an die Jungen vermittelte Wissen muss für diese deutlich als ein den Männerbund niemals verlassendes Geheimnis vermittelt werden. Das Wissen der Seklusionsphase muss also auch in Zukunft geheimgehalten werden. Das Ende der Phase markiert für alle In- und Exkludierten, dass das Geheimwissen an die Jungen tradiert wurde, die dieses nun selbst wiederum tradieren werden. Die Stabilisierung der Gruppe wird durch die Verbindung zu früheren Initiierten und die hierarchische Ordnung über Nicht-Initiierte hergestellt. Die Initiierten eines Jahrgangs sind sich ein Leben lang in Bruderschaft verbunden. Die Seklusionsphase weist einen biografischen Vergangenheits- und Zukunfts-, aber auch einen kollektiv konstruierten zyklisch-generationalen Ewigkeitsbezug auf. Ein Fund meiner Recherche in Bezug auf die Visualisierungen ist, dass diese Schwellenphase nicht abgebildet wird und das Geheimnis somit gewahrt bleibt.

Geheimnisse kollektiver Identität

Der letzte zu nennende Geheimnis-Modus ist das durch den Kankurang vermittelte, gesamte kohärenzsichernde Wissen der Mandinka. Diese semantisch-kollektive Ebene verweist auf alle Mandinka als Abstammende des Geheimbundes der Jäger von Komo, was die Bambara, Malinke, Mande und Mandinka umfasst. Dieser Modus entfaltet die entsprechende Kraft, die einen kollektiv vererbten, sensibel gehüteten Mythos mit einer Stabilität versprechenden Zukunft verbindet. In dieser stabilisierten Zukunft muss eingebunden sein, was als Wissen behütet wurde und künftig behütet werden muss.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Immer wieder wird neu ausgehandelt, wer den Kankurang wann ausführen darf und welche Personengruppen mit welcher Strenge exkludiert werden. Genau hier werden die Diskurse über die Enthüllung des Kankurang geführt.

Die Tradition vermittelt die Historizität des Komo-Jägerbundes und schafft so die Grundlage für kollektive Identitätskonstruktionen, die über das eigene Handeln mit dem Kankurang in einem individuell-biografischen Zusammenhang hinaus auf die Ahnen und die künftig zu Initiierenden verweist. Da Ikonen nicht selbstreferentielle Medien sind, findet sich diese Diskursivierung nicht in den Bildern des Kankurang wieder und bleibt ein wohlgehütetes Geheimnis.

Diskursivierte Geheimnis-Ebenen

Von nur einem Geheimnis des Kankurang zu sprechen, wäre unzureichend. Vielmehr müssen unterschiedlich relevante und funktionale Geheimnis-Modi unterschieden werden. Die Ebenen beziehen sich auf räumliche, zeitliche und soziale Konstruktionen und sind für diese ko-konstitutiv. Von der Mikro-Ebene, dem Geheimnis der Herstellung der Maske und der personalen Identität, zur Meso-Ebene der Seklusionsphase initiierter Gruppen bis hin zur Makro-Ebene der Kohärenzsicherung mittels gemeinsamer Vorstellungen von Historizität sind diese Modi miteinander verwoben und bedingen sich gegenseitig.

Die Geheimnis-Ebenen sind die Voraussetzung für eine Analyse der Museumsdisplays und Visualisierungen. Wer wie und wann angezeigt wird, den Kankurang zu vererben und inwieweit dieses Erben einen Eingriff in die Geheimnis-Ebenen des Kankurang darstellt, kann nur vor dem Hintergrund eines Verständnisses derselben artikuliert werden. Anhand der Auswertung des empirischen Materials wird deutlich, wie diese Eingriffe in den verschiedenen Geheimnis-Ebenen stattfinden und wie diese durch die verschiedenen Akteure bewertet werden.

Die Analyse richtet sich nicht nur auf das Sicht- und Sagbare, sondern auf die Formen und Techniken der Geheimnis-Ebenen. Verschiedene Akteure berufen sich auf verschiedene Mythen und Ausgangssituationen, die sie für wahrer und authentischer halten. Daher sind Erzählungen über einen ›echten‹ Kankurang immer auch an eine konstruierte Vergangenheit geknüpft, die als Kontrastpunkt gegenüber dessen gegenwärtigem Status verteidigt werden müssen. Diese Einheitlichkeits- und Echtheitsschilderungen einer adäquaten Tradierungsvarianz werden von den Akteuren auch an die Formungen der ikonischen Kohärenz geknüpft.

In diesem Kapitel wurde behandelt, wie sich die Geheimnis-Ebenen des Kankurang konstituieren. Dabei wurden zunächst drei Geheimnis-Ebenen herausgestellt, zum einen das individuell-personelle Geheimnis des Maskenträgers und die Wahrung seiner personalen Identität durch die Maske aber auch durch die Gruppe der ihn begleitenden, initiierten Selbés; zweitens, die Seklusionsphase und das Wissen, das an die Initiierten herangetragen wird und welches sie in der Zukunft schützen müssen; drittens, das Geheimwissen der Kohärenzsicherung der Mandinka. An alle diese Geheimnis-Ebenen wurden die Fragen verschiedener historischer und gegenwärtiger Medienwechsel gerichtet. Jedoch stellen diese nicht einen Eingriff in alle drei hier vorgestellten Geheimnis-Ebenen dar. Hauptsächlich wird von den Brauchträgern kritisiert, dass der

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kankurang überhaupt gezeigt werde. Sie selbst erlauben jedoch, dass über das *Diambadong* gesprochen und es auch gezeigt werden darf.

4.1.3 Kontext 1: Zwischen Oralität, Literalität und Visualität

Die Verhandlungen über die Geheimnis-Ebenen in und mit Visualisierungen des Kankurang sind ein jüngeres Phänomen, das vor allem durch ethnografische Erforschungen von Nicht-Afrikanern seit den 70er Jahren vorangetrieben wurde. Gegenwärtig verändert sich die Autorenschaft eines außerafrikanischen Publikums besonders durch die Öffentlichkeitsinszenierungen auf Youtube hin zu einer afrikanischen.

Das Nachzeichnen verschiedener Mediatisierungsformen führt zu typisierten Aussagen über das Tradieren des Erbes Kankurang. Zeigte sich in den Interviews und Zeitungsartikeln bislang immer eine starke Bezugnahme auf die rituelle Kohärenz des Ritus, möchte ich nun dezidiert auf die Äußerungen über dessen Mediatisierung eingehen. Durch Kontextanalysen der Sekundärliteratur kann hier das Diskursfeld der Geheimnis-Ebenen geweitet werden. Der Fokus liegt dabei auf der Frage nach Medienwandel und -transfer des Kankurang – zwischen Oralität, Literalität und Visualität.

Zunächst kann als Grundlage des Kankurang keine ganzheitliche oder objektive Geschichtsschreibung vorausgesetzt werden. Da nur wenige schriftliche oder visuelle Belege über dessen Herkunft und Wandel vorhanden sind, handelt es sich bei den hier nachgezeichneten Rekonstruktionen mit wenigen Ausnahmen um Archivalien und Diskurse aus der Sekundärliteratur. Diese über Medialität geführten Diskurse stehen auch im Mittelpunkt der Frage, wer sich gegenwärtig wie auf den Kankurang beruft und diesen bedeutungsvoll macht.[40] Historizität und Medialität sind nicht entpolitisiert, sondern immer wieder Gegenstand von Aushandlungen der Inwertsetzung, aber auch von Abwertung.

Die Druckschrift sei per se ein Medium der Enthüllung, das zur Aufhebung der schichtspezifischen Wissenstrennung geführt habe (Assmann et al. 1997: 15) und verschiebt die Gesellschaftsbereiche und deren Wissensgrenzen. Auch Niklas Luhmann argumentiert, dass die Druckschriftlichkeit zur »Entwertung [des transportierten] Wissens [und einer damit verbundenen] Schwächung der Sozialbindung des Wissens« (Knoblauch 2010: 196) führe. Die Druckschrift wird in Relation zu den mündlich tradierten Geheimnis-Ebenen negativ konnotiert. Doch sind diese Diskurse der Enthüllung durch Verschriftlichung aus den gesellschaftlich-medialen Entwicklungen der Neuzeit Europas mit denen ›Afrikas‹ vergleichbar?

The General History of Africa – Kanonisierung von Monumenten

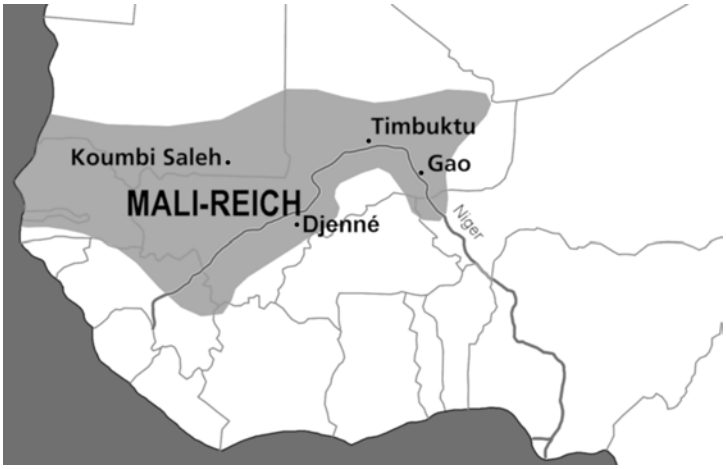
Um in die Debatte der Literalität in der Sahelzone einzusteigen, kann der Historiker Joseph Ki-Zerbo aus Burkina Faso zitiert werden, der 1981 schrieb, dass es schon lange Schriftkulturen gegeben habe und Mündlichkeit kein Ausdruck von Rückständigkeit sei (Ki-Zerbo 1981: 675). Schriftlosigkeit sei nicht mit Kulturlosigkeit gleichzusetzen, und in Afrika habe es schon frühe Schriftsysteme gegeben. Die Argumente zeigen die in

40 Die Belege sind historischen Reiseberichten sowie geschichtswissenschaftlichen und anthropologischen Ethnografien entnommen und werden im Folgenden kenntlich gemacht.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

den 1980er Jahren verhandelte Abwertung mündlicher Gesellschaften. Sie zeigen auch Ki-Zerbos Sicht auf die Medialität der Schrift. In ihr sieht er die Voraussetzung für den Nationalstaat und Fortschritt, deren Gegenentwurf die Mündlichkeit, ergo Rückständigkeit, sei (Ki-Zerbo 1981: 675).[41] Aufgrund dieses Fortschrittsgedankens durch Schrift vertrat auch die internationale Politik der 1980er Jahre die Ansicht, nur die Schrift sei der Schlüssel zum modernen Staatswesen. Die UNESCO war in den 1980er Jahren an der weltweiten Alphabetisierung und universalen Werten anstelle der Inwertsetzung einzelner mündlicher Traditionen indigener Bevölkerungen interessiert (Batisse et al. 2005: 69), »[to] give everybody access to modern scientific knowledge and help break with local indigenous traditions regarded as retrograde.« (Stoczkowski 2009: 8-9) Für die Entwicklung der Dritten Welt[42] hieß die Lösung Literalität, führte aber zu einer nicht zu unterschätzenden Reduktion der kulturellen Diversität auf der Welt (a.a.O. 9). Dieser Reduktion weltweiter Traditionen wirkt die UNESCO seit den Nullerjahren mit Konventionen, auch mit der des Immateriellen Kulturerbes, entgegen.

Abbildung 7: Malireich



Malireich, 13. Jahrhundert © GNU Free Documentation License, 2006.

Aus gegenwärtiger Perspektive wurden schriftlose Gesellschaften für lange Zeit vom globalen Norden abgewertet. Daher muss die historische Einordnung des Kankurang auch mit diesen Aushandlungen um mündliche, schriftliche und visuelle Medialität gedacht werden. Die historische Einordnung beginnt dort, wo die aus westlicher Sicht oft betonten Schwierigkeiten einer empirischen Analyse vorschriftlicher Geschichtsschreibung beginnen.

41 Dies spiegelt die Überzeugungen des Gedächtnisforschers Hunter wider, dass nur in schriftlichen Gesellschaften gefrorenes Gemüse und Staatsführung möglich seien (Pfeiffer 2001: 24). Dass staatliche Herrschaftsformen nur durch die Abstraktion der Druckschrift möglich sei, argumentiert auch der Politikwissenschaftler Benedict Anderson (Knoblauch 2010: 330).

42 Der französische Geograph A. Sauvy führte den Begriff der ›Dritten Welt‹ (Tiers Monde) 1952 als Unterscheidung der ›entwickelten‹ und der ›unterentwickelten Länder‹ ein (Balandier 1956: 738).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Erste schriftliche Belege des malischen Großreichs

Hat der Kankurang Eingang in den Kanon der afrikanischen Geschichtsschreibung der 1980er Jahre gefunden? Da Joseph Ki-Zerbo sowohl mit Archivalien aber auch Methoden der *oral history* arbeitet, läge dieser Schluss nahe. Es werden jedoch lediglich die Zusammenhänge zu den Malinke als »Jäger-Bruderschaften, die durch Feiern und gemeinsame Riten, besonders die Initiationsriten, verbunden waren« (Ki-Zerbo 1981: 131) erwähnt. Auf den Kankurang geht er nicht ein, sondern auf den Geheimbund der Jäger aus dem Mali-Reich. Deren Mansa, König, hatte im 11. Jahrhundert ein Goldmonopol inne, das den dynastischen Reichtum der Malinke begründet (ebd.). Während der Herrschaft des Königs Soundiata Keïta, der sein Reich auf dem heutigen senegambischen Gebiet[43] aufbaute, wurde das Stände- und Handelswesen entwickelt (a.a.O. 134-35). Noch vor dem ersten maritimen Kontakt mit den Europäern wurden das Ghana-Reich, der Vorläufer des Mali-Reichs, durch das Berbervolk der Almoraviden im 11. Jahrhundert islamisiert und intensive transsaharische Handelsbeziehungen ausgebaut (McLaughin 2008: 83). Schriftsysteme kamen spätestens mit dieser Islamisierung nach Westafrika (Ajayi et al. 1999: 301).

Das bekannteste westafrikanische Königreich war das malische Großreich (Vansina 1999: 11) (Abb. 7). Dessen Anführer ist der von Griots als charismatisch besungene Soundiata Keïta, »der Löwe von Mali« (Ki-Zerbo 1981: 133).[44] Griots sind hoch angesehene Sänger, Musiker und Dichter, welche das gesellschaftliche Wissen mündlich tradieren.[45] Diese Tradition dieser Griots bildete sich schon vor Soundiata Keïtas Herrschaft, und sie waren in Griot-Schulen organisiert.[46] Diese bilden das Fundament des kulturellen Gedächtnisses in den Mande-Gesellschaften und zeugen von der sich im Wandel befindlichen mündlichen Tradition, aber auch von den Stabilitäts- und Kontinuitätskonstruktionen der Schulen. Kohärenzsichernd ist nicht die als ›einzige Wahrheit‹ wiedergegebene Geschichte, sondern das Überdauern der Griot-Schulen selbst.

Aleida und Jan Assmann zeigen anhand der Griots, dass deren mündlich tradierte Mythenbildungen die Gesellschaften in Westafrika bis heute prägen. Das Geschichtsverständnis im Griot-Gesang unterscheiden sie zwischen der rezenten Vergangenheit, der Erinnerung der Lebenden, und den mystischen Heroengeschichten. Rezente Vergangenheit und Heroengeschichten stoßen dabei unmittelbar aufeinander (Assmann

43 Nicht zu verwechseln mit der Wirtschaftsförderzone Koföderation Senegambia nach der Unabhängigkeit zwischen 1982 und 1989 (Gambia und Senegal 1981).

44 Der deutsche Afrikaforscher Leo Frobenius hielt in seinem Sammelband *Dichten und Denken im Sudan* von 1925 die fabelhafte und mystische Geschichte des Königs Soundiata dank seiner Gewährsperson Diallo Kieba Koate fest (Froebenius 1924: 303f.).

45 In Gambia werden die Sänger ›Jali‹ genannt. Verwirrenderweise bezeichneten die französischen Kolonialherren sowohl die Griots als auch die Preissänger, Sèrè, der Jägerbünde als Griots (Diawara et al. 2013: 138). Mittlerweile ist der Begriff Griot so popularisiert, dass er einer Operationalisierung bedürfe (a.a.O. 138-39).

46 »Il existe plusieurs centres ou »écoles« de traditions orales en pays mandenka; parmi celles-ci, citons Keyla, près de Kangaba, tenue par les griots du clan Jabate; Nagasola; Jelibakoro; Keita; Fadama.« (»Es existierten mehrere Zentren oder ›Schulen‹ mündlicher Traditionen im Land der Mandinka; unter anderem diese, die Keyla, nahe Kangaba, geführt durch die Griots des Clans Jabate; Nagasola, Jelibakoro; Keita; Fadama.« [Ü.d.A.]) (Niane 1985: 151)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

et al. 1994: 119). Mamadou Diawara beschriebt dies ebenfalls als »Erinnerung einer gemeinsamen heroischen Vergangenheit.« (Diawara et al. 2013: 137) Im Gegensatz zu Assmann leitet Diawara daraus aber nicht idealtypische verzeitlichte Erinnerungen ab, sondern konzeptualisiert die Männerbünde selbst als im Wandel begriffene Kommunikationsmedien (a.a.O. 136).

Die Funktionen eines Griots als Sänger, Liturgiker, Poet und Historiker reichen weit über die zwei Erinnerungskonzepte der Assmanns hinaus. Da Diawara den Griot-Gesang innerhalb der Medienlandschaft Afrikas als holzschnittartigen Idealtypus von Gedächtnisformen begreift, kommt er zu dem Schluss, dass Griots als Medien mal normenbestärkend erscheinen, »bei genauerem Hinsehen werden diese jedoch, wie auch die neuen elektronischen Medien, immer wieder zur Austragung von Konflikten zwischen Generationen, Männern und Frauen und anderen Interessengruppen genutzt.« (a.a.O. 137) Laut Diawara soll man also dem Wandel in neuen elektronischen Medien durchaus pessimistisch zu begegnen, da er die Tradition nun selbst bedrohe.

Neben den Griots gab es auch erste schriftliche Belege des malischen Großreichs durch die Islamisierung seit dem 11. Jahrhundert durch die Almoraviden. Hier finden sich erste schriftliche Artefakte über die Herkunft der Familie Keïta bei Jon Bilali, Bilal ben Rabah, einem der Weggefährten des Propheten Muhammed (Niane 1985: 153). Die Person Soundiata Keïta fand im 14. Jahrhundert ebenfalls Eingang in die arabische Geschichtsschreibung.

> »Il est à croire que, si Ibn Baṭṭūṭa en 1353 et, après lui, Ibn Khaldūn en 1376 n'avaient pas fait mention du conquérant dans leurs écrits, les historiens européens auraient certainement considéré Sunjata Keita comme un ancêtre mythique ou légendaire, tant est grande la place qu'il occupe dans l'histoire traditionnelle du Mali.« (»Man glaubt, dass wenn Ibn Baṭṭūṭa 1353 und nach ihm Ibn Khaldūn, 1376, nicht die Eroberer in ihren Schriften erwähnt hätten, hätten die europäischen Historiker Sunjata Keita mit Sicherheit wie einen alten Mythos oder eine Legende angesehen, trotz des enormen Platzes, welchen er in der traditionellen Geschichte Malis einnimmt.« [Ü.d.A.]) (Niane 1985: 155)

Für den guineischen Historiker Djibril Tamir Niane steht fest, dass nur dank des muslimischen Rechtsgelehrten Ibn Baṭṭūṭa Europäer überhaupt an die Existenz des Königs von Mali glaubten.[47] Der letzte arabische Zeuge, der schriftlich vom Untergang des malischen Großreichs durch das Songhaï-Königreich zeugt, war der in italienischer Sklaverei aufgewachsene Berber Leon Africanus. Sein 1600 veröffentlichtes Standardwerk *Descrittione dell'Africa* wurde im 19. Jahrhundert wieder aufgegriffen und zur Projektionsfläche exotischer Sehnsüchte (Ly-Tall 1985: 197).

---

47 Dessen Beschreibung des damaligen Sultans von Mali war nicht sehr schmeichelhaft. »It happened that ›Mansi Soleiman‹, the Sultan of Mali, a most avaricious and worthless man, made a feast by way of kindness. […] Upon this occasion the Judge came walking hastily to me, and said: Up, for the Sultan has sent you a present. I hastened, expecting that a dress of honor, some horses, and other valuables, had been sent; but, behold! they were only three crusts of bread, with a piece of fried fish, and a dish of sour milk. I smiled at their simplicity, and the great value they set on such trifles as these.« (Lee 1829: 239) Zumindest wird der arabische Rechtsgelehrte für seine Weiterreise vom Mansa mit Gold ausgestattet und gibt sich dann zufrieden (a.a.O. 240).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

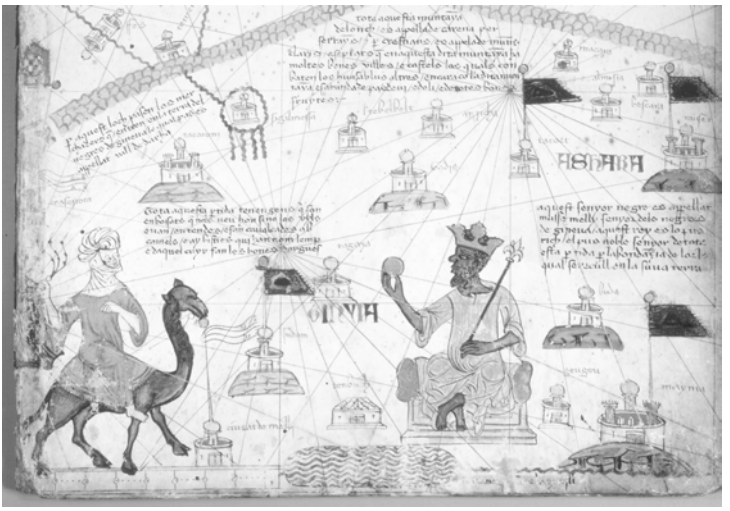
Bereits in zeitgenössischen arabischen Schriften gibt es Belege über den Komo-Jägerbund als Begründer des malischen Königreichs. Ein direkter Zusammenhang zum Initiationsritus Kankurang wird jedoch weder zeitgenössisch noch im Kanon der Geschichtsschreibung Afrikas der 1980er Jahre vorgenommen. Beschneidungsrituale im Allgemeinen werden als Form der *longue durée* des männlichen Wissens in der Mande-Welt semantisiert. Die dabei wohl ausgeprägteste und am meisten erforschte Tradierungsform der Mande-Welt stellen die Griot-Schulen dar, die als Medium selbst durch die Zuschreibung von Kontinuität legitimiert werden.

Visualisierungen des malischen Großreichs und Gegenwartsbezug

Mit der Kolonialisierung Gambias und der Casamance werden neue, visuell gestützte Tradierungsformen, wie Lithografien und Kartografie, vom malischen Großreich angefertigt. Der Reichtum des Mansa Musa wurde in der katalanischen Weltkarte von 1375 durch ein goldenes Zepter, einen Reichsapfel und eine Krone dargestellt (Abb. 8).

Die visuelle Darstellung des Mansa auf dieser Karte dient auch gegenwärtig als ein Identifikationsmoment. Auf dem Online-Blog *The Roots* veröffentlicht der US-amerikanische Blogger Micheal Harriot eine Collage mit dem fiktiven König T'Challa des 2018 erschienenen afrofuturistischen Science-Fiction-Films *Black Panther* und der portugiesischen Karte des Mansa Musa des 14. Jahrhunderts. Die Collage steht im Zusammenhang des in den USA seit 1926 gefeierten *Black History Month*.[48]

Abbildung 8 : Réduction au tiers de l'atlas catalan de 1375, conservé à la Bibliothèque nationale sous la cote Ms. Espagnols 30. Janvier



© BNF, Bibliothèque nationale de France

48 Seit den 1990er Jahren wird der *Black History Month* auch von der Initiative Schwarzer Menschen e. V. in Deutschland kommemoriert.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mit seiner Collage stellt der Autor zwei Visualisierungen in einen Kontext, die als ein positives Identifikationsmoment dienen. Im Mittelpunkt von *Black Panther* steht der Held König T'Challa. Das Metall Vibranium hat es seinem Königreich Wakanda ermöglicht, sich vom Rest der Welt abzuschotten und in Afrika über Jahrhunderte verborgen zu bleiben. Wakanda wird jedoch bedroht, denn das Metall wird von einem Afroamerikaner begehrt, der damit die Welt von all jenen befreien will, die für die Sklaverei verantwortlich sind. Der besonnene König T'Challa kann schließlich alle Bedrohungen abwehren.

Für Michael Harriot sollen afroamerikanische Kinder nicht auf fiktionale Marvel-Filme wie *Black Panther* warten, vielmehr können sie in der ›Realität der Geschichte‹ von König Musa lesen, der der reichste Mann aller Zeiten gewesen sein soll.

> »So when you're fantasizing about a fictional African kingdom of untold fortune, remember that there was once a real king who could probably have lent T'Challa a few dollars until Wakanda's vibranium check cleared the bank.« (Harriot 2018)

Eine weitere Parallele zwischen historischer Karte und Filmstill stellt der Blogger über den Moment des *othering* her. Als Mansa Musa im 14. Jahrhundert Universitäten baute, sei Europa noch mit Krieg, Hungersnöten und Armut geschlagen gewesen, so der Blogger (ebd.). Die Anderen sind auch in *Black Panther* die mit Konflikten belasteten Staaten Nordamerikas und Europas. Gegenwärtige Identifikationsmodelle werden mit Online-Collagen und Memes geschaffen und sind zugleich Indikatoren eklektischer Inwertsetzungsprozesse von Historizität. Seine Collage wird zu einer symbolisch-semantischen Verknüpfung zweier Erfolgserzählungen, die sich in ein gegenwärtiges afroamerikanisches und globales Selbstverständnis fügt.

Erste visuelle Belege des Kankurang

Erste visuelle Aufzeichnungen des Kankurang (›Mumbo Jumbo‹) hat der Anthropologe Peter Weil 1971 zusammengetragen. Die ersten Visualisierungen stammen laut Weil von den Entdeckern Gray and Dochard aus dem Jahr 1818 aus Gambia (Abb. 9). Die namenlos gebliebene Zeichnung neben dem Kongcourong stammt aus dem Reich Kaara, einem frühen Bambara-Königreich (1756-1854) im heutigen Westen Malis. Für Gray und Dochard stehen diese beiden Zeichnungen in einem direkten Bezug, da beide die Repräsentation eines Initiationsritus ist. Bei Gray und Dochard handelt es sich nicht um eine Form des Kankurang, sondern um die Bezeichnung des *Diambadong*.

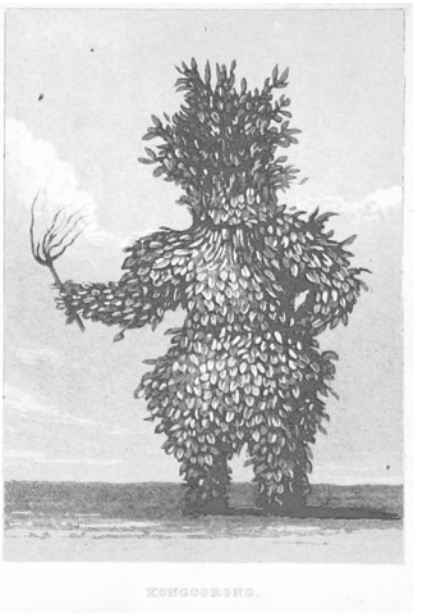
Zuvor hatte 1744 der Leiter der Faktorei Royal African Company of England, Francis Moore, in seinem Sammelband *Travels into the Inland Parts of Africa* Schilderungen eines Mumbo-Jumbo-Kankurang aufgeschrieben.

> »On the 6th of May, at Night, I was visited by a Mumbo-Jumbo, an Idol, which is among the Mundingoes a kind of a cunning Mystery. It is dressed in a long Coat made of the Bark of Trees, with a Tuft of fine Straw on the Top of it, and when the Person wears it, it is about eight or nine Foot high. This is a Thing invented by the Men to keep their Wives in awe, who are so ignorant (or at least are obliged to pretend to be so) as to take it for a Wild Man. […] Whoever is in the Coat, can order the others to do what he pleases, either fight, kill, or make Prisoner; but it must be observed, that no one is allowed to

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

come armed into its Presence. When the Women hear it coming, they run away and hide themselves; but if you are acquainted with the Person that has the Coat on, he will send for them all to come and sit down, and sing or dance, as he pleases to order them; and if any refuse to come, he will send the People for them, and then whip them. Whenever anyone enters into this Society, they swear the most solemn manner never to divulge it to any Woman, or any Person that is not enter'd into it, which they never allow to Boys under sixteen Years of Age.« (Moore et al. 1744: 116-17)

Abbildung 9: Kongcorong by William Gray/Staff Surgeon Dochard: Travels in West Africa: in the years 1818, 19, 20 and 21, from the river Gambia through Wooli, Bondoo, Galam, Kasson, Kaarta, and Foolido, to the River Niger, 1825



© British Library Board (General Reference Collection 1047.h.8. Plate opposite p056)

Die Beschreibung von Moore enthält die zentralen Bestandteile eines Blätterfestes (*Diambadong*), insbesondere auch die der Geheimnis-Ebenen gegenüber Frauen. Schilderungen des absoluten Gehorsams von Frauen einschließlich deren Bestrafungen werden auch bei Moore erwähnt.

Im Antragstext an die UNESCO heißt es, dass der erste schriftliche Beleg eines Kankurang von dem Entdecker der African Association, Mungo Park, aus Gambia stamme (UNESCO 2003c: 7), der in seinem Reisebericht von 1787 über den Mumbo-Jumbo schrieb (Park 1882: 106). Anstelle der im Antragstext beschriebenen Funktion des Ver-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

treibens von Geistern (UNESCO 2003c: 7), betont Park den brutalen Umgang des Kankurang mit den Frauen.

> »C'est un étrange épouvantail commun à toutes les nations mandingues, et très employé par les idolâtres pour tenir leurs femmes dans la soumission.« (»Es ist eine befremdliche Vogelscheuche, die von mandinkischen Nationen geteilt wird und die besonders von den Götzendienern eingesetzt wird, um ihre Frauen in Unterwürfigkeit zu halten.« [Ü.d.A.]) (Park 1882: 106)

Für ihn stellt der Mumbo-Jumbo einen barbarischen Brauch dar, der zu seinem Erstaunen von den Frauen, die von der Maske bestraft werden, unterstützt wird (a.a.O. 107).[49] Im Gegensatz zu der Schilderung Parks, der ungerechten und barbarischen Bestrafung von Frauen, stellt der Antragstext an die UNESCO lediglich allgemeine Fakten – im Sinne der Episodenerzählung – in den Vordergrund. Die Funktion der Unterwerfung der Frauen wird verschwiegen.

Der Antragstext nennt Mungo Park erneut als Quelle, da dieser von der tödlichen Bestrafung des Königs von Diara berichtet hätte. Dieser habe das Geheimnis des Mumbo-Jumbo preisgegeben und daher sterben müssen (UNESCO 2003c: 14). Allerdings ist dies kein Beleg aus dem Reisebericht des Mungo Park von 1787, sondern aus dem älteren Reisebericht des Briten Francis Moore von 1744, der in der Bibliografie des Antragstextes nicht aufgeführt wird. Dieser schildert das Ereignis der Königstötung durch den Kankurang in seinem Reisebericht umfangreicher, wie es der Antragstext zunächst suggeriert. Moore beschreibt das Ereignis von 1727 so, dass der König aufgrund seiner neugierigen und lästernden Ehefrau sterben musste. »So the poor Man died for obliging his Wife, and the poor Woman for her Curiosity.« (Moore et al. 1744: 117). Hinsichtlich der Quelle Moores kann festgehalten werden, dass der Antragstext die Rolle der Königin, als Stereotyp der ungehorsamen Ehefrau, gar nicht erwähnt. Der Königsmord wird im Antrag erwähnt, aber nicht der Mord an der Königin. Die Originalquelle von Moore enthüllt eine weitere Funktion des Kankurang, die der Antragstext an die UNESCO verschweigt – die Kontrolle über die Frauen.

Bereits 74 Jahre nach dem ersten, schriftlichen Beleg von Moore publizieren Gray und Dochard eine Reisebeschreibung Gambias mit einer ersten Zeichnung des Kankurang (Weil 1971: 280) (siehe Abb. 9). Während der Kankurang-Mumbo-Jumbo von Moore mit seinen Rinden einem heutigen *Faara*-Kankurang entsprechen würde (a.a.O. 279), ähneln die Zeichnung und die Beschreibung von Gray und Dochard dem eines Jamba-Jabally-Kankurang. Beide halten folgende Erinnerungen fest, die sich in großen Teilen mit den Beschreibungen von Francis Moore von 1744 decken.

> »I also observed here a sort amusement, or rather inquisitorial exhibition, called by the natives the Kongcorong. It was this: a man, covered from head to foot with small boughs of trees […]. He commenced by saying that he came to caution the ladies to be

49 »Cette infortunée étant alors immédiatement saisie, on la dépouille nue, on l'attache à un poteau, et elle est rudement fustigée par le Mumbo, au milieu des acclamations et des rires de toute l'assemble.« (»Diese Unglücklichen wurden also direkt erfasst, man hat sie bis auf die Haut ausgezogen, man band sie an einem Pfosten fest und sie wurde aufs Härteste vom Mumbo gegeißelt, inmitten des Jubels und des Lachens aller Versammelten.« [Ü.d.A.]) (Park 1882: 107)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> very circumspect in their conduct towards the whites, meaning the men of the Expedition, and related some circumstances, with which he said he was acquainted, little to their credit: – but, as it was his first time, he would neither mention names, nor inflict the usual punishment, namely, flogging. […] Every one who had any thing to fear from his inquisitorial authority, made him a present; and I observed that not one of the girls withheld this proof of their fear of his tongue, or of their own consciousness of guilt. He remained with them until near midnight.« (Gray et al. 1825: 55-56)

In beiden Fällen assoziieren die Autoren den Kongcorong nicht mit der Beschneidung junger Männer, die sie in separaten Textabschnitten ohne die Maske schildern. Für sie ist der Kongcorong vor allem ein Instrument der Unterwerfung und Züchtigung von Frauen, die tiefere rituelle Einbindung oder Bedeutung scheint sich ihnen zu entziehen.

Während des Kolonialismus fangen die Europäer an, das Phänomen Kankurang schriftlich und bildlich festzuhalten – die Reaktionen der lokalen Bevölkerung sind nicht bekannt, da die Bücher in Europa verlegt wurden und sich andererseits niemand mit der Rezeptionsgeschichte betraut sah. Auch können anhand der kurzen Belege kaum Aussagen über einen Form- oder Funktionswandel des Kankurang-Ritus getroffen werden.

Beispielweise beschreibt Peter Weil 1971 zwei Typen des Kankurang, während 2018 im Dokumentationszentrum von Janjanbureh in Gambia mindestens acht verschiedene Versionen präsentiert werden. Dabei würde der Kongcorong (Abb. 9) von Gray und Dochard dem gambischen Jamba-Jabally-Kankurang entsprechen, der ebenfalls ohne *Faara*-Rinden vollständig in ein Blätterkleid gehüllt ist. Jamba-Jabally wird nur für zeitlich kurze Abschnitte genutzt, wie dem Überbringen einer Nachricht an die Dorfgemeinschaft, und ist meist von singenden Frauen begleitet.[50] Dies würde sich mit den Beschreibungen von Gray und Dochard über die Funktionsweisen des Kongcorong decken, da dieser die Frauen zum Singen aufsucht oder holen lässt.

Weitere visuelle Belege des Ritus Kankurang finden sich in Form von analogen Fotografien. In Senegal sind jedoch keine archivalischen Fotografien der Maske Kankurang erhalten. Allgemein wurden Beschneidungsrituale schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts fotografisch und filmisch festgehalten. Der französische Regisseur und Anthropologe Jean Rouche begleitete Beschneidungszeremonien in der Sahelzone. In seinem Film von 1949 *La circoncision* zeigt Rouche das Beschneidungsritual in Hombori in Mali von den Songhaï[51] (Ministère de la Culture de la France 1949). In dem 15-minütigen Dokumentationsfilm verfolgt der Zuschauer die rituelle Beschneidung, in der sowohl das rituelle Waschen und Kleiden als auch das Beschneiden selbst gezeigt werden. Entgegen dem Spätwerk Jean Rouches, dem *cinéma vérité*, untermalt der Regisseur den Film mit Musik, anstatt den Originalton mitzuschneiden. Auch wenn der Film nicht Mandinka zeigt, so doch ein territorial und sprachlich ähnliches Zeremoniell der Songhaï.

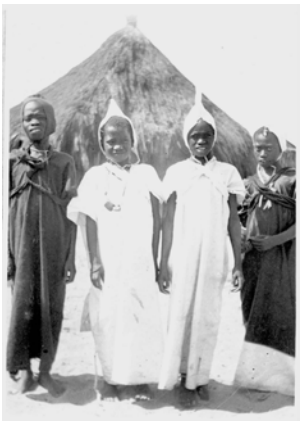
50 NCAC, Kankurang Documentation Center Brochure 2017: 10.

51 Das gleichnamige Songhaï-Königreich war zunächst Vasallenstaat des Reichs Mali, wurde dann unabhängig und existierte bis zum 16. Jahrhundert.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Während der letzten Atemzüge des Kolonialreichs *Afrique occidentale française* (AOF) begannen die Ethnologen mit der fotografischen Dokumentation ihrer Kolonien und auch der Riten und Masken.

Abbildung 10 (links) : Costume de jeunes circoncis, Kayar, Thiés, Sénégal ;
Abbildung 11 (rechts) : Camp de retraite des cironcis, Oussouye, Ziguinchor, Sénégal



© IFAN/Foto: Cocheteux, 1951 (Abb. 10);
© IFAN/Foto: Pélissier, 1953 (Abb. 11)

Die Visualisierungen zu betrachten, bedeutet, den immanenten Deutungshoheiten und Machtgefügen zu folgen, da den Abgebildeten diese Techniken der Dokumentation nicht gleichermaßen zur Verfügung standen. Die jungen Initiierten im einheitlichen Initiationsgewand *Bubu* (Abb. 10) und deren Camp (Abb. 11) abzubilden, bedurfte auch der Annäherung an die Rituale. Leider sind weder von A. Cocheteux noch dem französischen Geografen Paul Pélissier schriftliche Aufzeichnungen zu den Fotografien vorhanden – was auch als ein Beispiel für den Wahrheits- und Objektivitätsglauben der Fotografie gewertet werden kann. Der spätere Geografieprofessor Pélissier veröffentlichte zahlreiche Artikel über die Agrikultur Senegals, aber keiner ist durch ein ausgesprochenes Interesse an Initiationsritualen gekennzeichnet. Er scheint beiläufig eines der Initiiertencamps in der Casamance fotografiert zu haben. Cocheteux fotografierte vor allem für Wissenschaftler, die in den *Cahiers d'outre-mer* publizierten.

Frühe Visualisierungen des Kankurang beschränken sich auf Lithografien europäischer Reisender, die kaum eine Aussage über den Wandel seiner Funktionsweisen zulassen. Auch wirkten diese Abbildungen nicht auf die mandinkische Kultur zurück, waren die Bilder doch an ein europäisches Publikum gerichtet. In den mandinkischen Gesellschaften hielt sich stattdessen die Erzählung des Ifambundi als Widerstandsfigur gegen die Kolonialisatoren. Der weiße Blick auf die Rituale stellte eine Form des Alterierens und der Exotisierung dar. Die Vorstellungen botanischer oder kartografischer Präzisionsdarstellungen prägten die Lithografien wie die Fotografie gleichermaßen. Bedeutsam ist auch, dass in senegalesischen Archiven keine Fotografie des Kankurang während der Kolonialzeit aufgenommen wurde.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zwischenfazit – die idealisierte Trennung medialer Chronologie

Die einzige historische Zeichnung, und somit erster Beleg einer Visualisierung, stammte von den Briten Gray und Dochard. Zeichnungen lassen sich nicht ohne schriftliche Schilderungen interpretieren und beinhalten die Vorstellung des Zeichners von der Formgebung des Abgebildeten. In der Zeichnung von Gray fehlen der Aspekt der Sozialität des Kankurang und seine Bedeutung für die Gemeinschaft (Abb. 9). Er steht wie ein Exponat im leeren Raum. Auch das Heben des Stocks und seine Gesten sind an kein Gegenüber gerichtet. In der Darstellung der Masken zeigt sich vor allem die Vorstellung von Archivierung. Diese klassifikatorische Visualisierung wird bevorzugt, anstatt den Kankurang in Aktion in seinem sozialen Umfeld zu zeigen. Die Zeichnung Grays stellt nicht zuletzt die Verbindung zwischen Visionalität an die Leserschaft ihres Reiseberichts, der Visualität der Zeichnung, der Intertextualität innerhalb des Buches und der Indexikalität auf den Brauch dar, das tatsächlich Gesehene und Erlebte der Reise in Verbindung zu setzen. Da diese Visualisierung kaum zirkulierte und schon gar nicht auf eine mandinkische Kultur rückwirkte, kann hier schwerlich von einer ikonischen Kohärenz als enkulturierter Tradierungserfolg ausgegangen werden. Vielmehr war die Darstellung Teil eines britischen Spezialdiskurses – und ist es, streng genommen, immer noch.

Für die Geheimnis-Modi (personale Identität – Seklusionsphase – Kohärenzsicherung) ließe sich für diese frühen schriftlichen und visuellen Belege festhalten, dass sie den Ritus nicht tangieren. Zwar stellen zeichnerische Darstellungen eine Bedrohung des formalen Wissens dar, insbesondere im Zusammenhang der Semantisierung von Maske oder Kostüm, aber es kann nicht davon ausgegangen werden, dass diese Autoren etwas über die Seklusionsphase oder das geteilte Geheimwissen erfahren hatten.

Die visuellen, also kartografischen, zeichnerischen, aber auch lithografischen Aufzeichnungen der Kolonialzeit werden dennoch bis in die Gegenwart tradiert und umgedeutet. Dies zeigte die Collage zweier Könige des amerikanischen Bloggers Micheal Harriot. Welches Wissen medial tradiert wird, ist Teil hybrider Aneignungs- und Inwertsetzungsprozesse. Die frühen Lithografien des Kankurang der Kolonialbeamten wurden nicht als ein visueller Identifikationsmoment angelegt, sie sind Skizzen des Alterierens. Erst bei Harriot lässt sich die Tendenz erkennen, sich auch auf die Figuren der vorkolonialen Phase zu berufen, um Möglichkeiten der Identifikation zu schaffen.

Medienlandschaft Senegals und Gambias

Wie sieht es hingegen mit den Visualisierungen in einer gegenwärtigen Medienlandschaft Senegals und Gambias aus? Die Schrift und auch die Fotografie waren während der Kolonialzeit als Machtinstrumente den Kolonialisatoren vorbehalten, ehe sie sich mit der Unabhängigkeit der meisten afrikanischen Staaten auch zu einem populärkulturellen Medium entwickelten. Gegenwärtig kann anhand der Smartphone-Nutzung davon ausgegangen werden, dass auf eine Verschriftlichung weitestgehend verzichtet wird und stattdessen die Social-Media-Kommunikation direkt zu einer visuellen oder auditiven Vermittlung von Wissen führt, in Form der Fotografie, des Films und der Sprachnachricht. Die audiovisuellen Medien sind dabei in Senegal besonders aufschlussreich für die alltägliche Kommunikation, da sie die unmittelbaren, tagesaktuel-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

len Debatten erfassen. Die Social-Media-Kanäle werden auch als Newsportal genutzt. Um die Speicherung der geteilten Inhalte kümmert sich niemand richtig, und ein Umdenken bei der Archivierung alter Fernsehbeiträge hat erst jüngst beim senegalesischen und gambischen Staatsfernsehen begonnen.[52] Daher sind die Entwicklungen von einer Oralität zu einer Visualität sehr stark als eine Lesmosyne, einer Form und Technik des Vergessens, zu begreifen. Denn so schnell die Inhalte geteilt werden, umso schneller fallen sie dem Vergessen anheim.

Mit der Ausbildung unabhängiger Medienlandschaften in den postkolonialen Staaten Afrikas ab 1960 nimmt das wissenschaftliche Interesse an den Medienarten, den Unterhaltungsformen und der Freizeitkultur zu. »Studien über die Mande-Welt konzentrierten sich neben der Entwicklung der hier besonders zahlreichen Radiostationen vor allem auf die Arbeit der Griots, der Preissänger bei den Mande im westlichen Afrika« [Herv. i.O.] (Diawara et al. 2013: 135). Trotz des Wandels der wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstände vermitteln die meisten Studien immer noch den Eindruck, es handele sich bei Afrika um eine medienfreie Landschaft (ebd.). Die Forschung, die sich mit einem Medienwandel in der Mande-Welt beschäftigt, hat dies, bis auf die Kunstgeschichte, nach wie vor auf die mündliche Tradition der Griots beschränkt, ohne diese in Relation mit anderen Medien zu betrachten.

Die historischen Beispiele über die Gedächtnisformen in Westafrika zeigen, dass eine idealisierte Trennung von oralen, schriftlichen oder visuellen Artefakten in der und über die Sahelzone nicht aufrechterhalten werden kann. Schriftliche Artefakte müssen als Erfahrungsberichte einer bestimmten Epoche und auch den Umständen der Reisenden und deren Absichten entsprechend kontextualisiert werden. Die unterschiedlichen medialen Formen stehen nicht in einem historischen Nacheinander, sondern sind vielmehr interdependent, hybrid und relational. Die Debatten über die Authentizität von Schrift, mündlicher Tradition und visuellem Erbe tragen zu einem Verständnis über die Diskurse der gesellschaftlichen Funktionsweisen des Erinnerns bei.

4.1.4 Kontext 2: Youtube, Instagram und Staatsfernsehen

Anders als die durch die Legitimation der Nationalstaaten gestützten Visualisierungen sind Youtube und soziale Medien nicht einem gesellschaftlichen Spezialdiskurs zuzuordnen. Dass der Kankurang mittlerweile in andere mediale Prozesse transferiert wird, erzeugt seine mediatisierte Sichtbarkeit, die vor allem den Vorstellungen der Ältestenräte zuwiderläuft. Dabei ist ausschlaggebend, wie und in welcher kulturell-ästhetischen Spezifik der Medientransfer vollzogen wird. »Medienwechsel haben deshalb auch eine kulturelle Indexfunktion.« (Hickethier 2013: 25) Die digitalisierten und zirkulierenden Visualisierungen des Kankurang knüpfen an die bereits hervorgehobenen soziomedialen Strukturen an. In diesem Abschnitt wird überprüft, ob die typisierbaren Aussagen vom Verlust durch die neuen Kommunikationsmittel haltbar sind und die Visualisierung qua Medium zur Enthüllung der Geheimnis-Ebenen führt.

52 Hamet Ba, Interview 2018. In Gambia wurde mit der Unterstützung der Gerda-Henkel-Stiftung und dem Afrikanisten Henning Schreiber zwischen 2016 und 2018 ein Nationalarchiv mit besonderem Fokus auf die *oral history* aufgebaut und digitalisiert (Universität Hamburg 2020).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Für die lokalen Akteure und auch die Antragssteller des Kankurang in das Programm der Meisterwerke stellen insbesondere die neuen Technologien eine Bedrohung dar. Diese greifen laut dem Antragstext in die Geheimnis-Ebenen des Kankurang ein. Das Deutungsmuster der neuen Technologien,[53] als Gefahr, kann als Positionierung zur rituellen Kohärenzsicherung gesehen werden.

Die neuen technologischen Möglichkeiten der Übertragung und Verbreitung und beliebigen Reproduktion werden bei den Äußerungen über den Kankurang von den Akteuren mitgedacht. Der Umgang wird von den Brauchträgern durchaus ambivalent bewertet. Der auf Dauer gestellte Ritus muss nun durch die Betonung des Verbots der Sichtbarmachung konstituiert werden. Das Sprechen über die Enthüllung des Geheimnisses hat sich also mit einem medialen Wandel weiterentwickelt.

Das Reden der Initiierten über den Kankurang, beispielsweise im Fernsehen, scheint dabei auf die Relevanz des Deutungsmusters ›Gefahr durch Sichtbarmachung durch neue Technologien‹ ausgelagert. Denn die Initiierten sind nicht einfach Globalisierungs- oder Technologiegegner, sondern sie nutzen die verschiedenen medialen Formen, um ihre Auffassung vom Umgang mit dem Kankurang in den jeweils anderen Technologien kundzutun.

Seit den 1970er Jahren wurde eine zunehmende Folklorisierung und somit die Enthüllung des Geheimnisses, im Singular, behauptet (Weil 1971: 279). Die Äußerung der Enthüllung des Geheimnisses war an die Sichtbarmachung des Unsichtbaren geknüpft. Gemeint war mit ›Sichtbarmachung‹ ausschließlich das Betrachten durch Nicht-Initiierte, zum Beispiel des Kankurang im Rahmen des Spektakels.

Das jüngere Deutungsmuster, Gefahr durch Sichtbarmachung, beschränkt sich nicht mehr nur auf das Betrachten des Spektakels, sondern auch auf dessen fotografische Fixierung. So beschrieb der Anthropologe de Jong 1990, wie ihm seine analoge Kamera während der Feldforschung weggenommen wurde (de Jong 2013: 106).

Spätestens seit den 1990er Jahren wurde der Verlust eines authentischen Kerns des Kankurang durch die digitale Reproduktion beklagt. Qualitativ hatte sich somit an dem Deutungsmuster geändert, dass nun audiovisuelle Aufzeichnungen möglich wurden und dass diese ungleich häufiger, also quantitativ wirksam, verbreitet wurden. So ist auch im Antragstext von 2004 zu lesen :

> »Le caractère typiquement oral du Kankurang est source de fragilité et de vulnérabilité face aux menaces que constituent les NTIC [nouvelles technologies d'information et de la communication] qui sont capables de mettre en ligne des scènes qui n'étaient jusqu'ici accessibles qu'aux seuls initiés.« (»Der typisch mündliche Charakter des Kankurang ist Quelle einer Fragilität und Verwundbarkeit in Bezug auf die Bedrohungen, die die neuen Technologien der Information und Kommunikation konstituieren, die es ermöglichen, Szenen, die bis dahin ausschließlich den Initiierten zugänglich waren, online zu stellen.« [Ü.d.A.]) (UNESCO 2003c: 18)

Im Antragstext wird das Potenzial digital beliebig reproduzierbarer Bilder durch die neuen Technologien als eine Bedrohung der mündlichen Tradierung bezeichnet. Diese

53 NTIC : Nouvelles technologies de l'information et de la communication (Neue Informations- und Kommunikationstechnologien).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gehe insbesondere von der Möglichkeit weltumfassender Sichtbarmachung aus. Der lokale Betrachter des Spektakels und die analoge Fixierung werden nicht erwähnt. Unreflektiert bleibt die durch die Nationalstaaten selbst angelegte digitale Dokumentation, die diese für eine Unterschutzstellung in die Listen der UNESCO benötigen. Im Folgenden sollen einige Beispiele der Gefahr durch Sichtbarmachung des Kankurang und ihre Folgen für die Enthüllung der Geheimnisse im Plural skizziert werden. Es wird dargelegt, für wen dies Anlass zur Diskursivierung von Verlust wird.

In der Phänomenstruktur des Verlusts durch Sichtbarmachung der Geheimnis-Ebenen kann festgestellt werden, dass neue Technologien zunehmend mitgedacht und semantisiert werden und dass sich die Bedeutung vom Geheimnis im Singular zu den Geheimnissen im Plural verschoben hat.

Gefahr durch Sichtbarmachung – als typisierte Aussage

Vor dem Hintergrund der rasanten Zunahme von Smartphone- und Social-Media-Nutzern in westafrikanischen Ländern kann das Deutungsmuster ›Verlust durch Sichtbarmachung‹ gelesen werden. Internetnutzer, insbesondere mit mobilen Endgeräten, haben seit den Nullerjahren in subsaharischen Ländern stark zugenommen (Hoang 2015: 12). Die aktuellen Zahlen des Pew Research Center[54] belegen, dass 46 % der Erwachsenen in Senegal Internetnutzer sind. Zum Vergleich liegt der in Prozentsatz in Deutschland bei 87 % im Jahr 2018.[55]

Trotz der jungen Bevölkerung – in Senegal sind 61 % der Bevölkerung unter 25 Jahre alt, in Gambia sind es sogar 67 % – nutzen viele Erwachsene die sozialen Medien, in Senegal 35 % der Erwachsenen – nur 5 % weniger als in Deutschland (Central Intelligence Agency 2017, Central Intelligence Agency 2018).

Das Video von Senegambia TV aus dem Jahr 2018 macht die allgegenwärtige Präsenz von Smartphones deutlich (Abb. 12). Für die anscheinend hohe Zahl von Smartphoneträgern ist die Anzahl der veröffentlichten Videos über den Kankurang vergleichsweise gering. Daraus ließe sich schließen, dass insbesondere Videos von *Diambadongs* über das Smartphone getauscht werden, oder als latente Monumente auf den Smartphones verharren, bis sie gelöscht werden. Wenn sie zunächst der persönlichen Erinnerung dienen, ist fraglich, ob diese Visualisierungen gleichsam für den Betrachter den Status eines kollektiven Erbes erhalten. Wird dieses visuelle Erbe dann auch kollektiv so auratisiert, dass es die Kraft hätte, was es repräsentiert, zu verändern?

Der Benutzung und Verbreitung internetfähiger Endgeräte entwickelt sich in subsaharischen Ländern rasant. Ein Smartphone besitzt etwa jeder Dritte, der Zugang zum Internet durch Copyshops und der Ausbau in Privathaushalten steigen. Allerdings lässt

54 Nicht alle afrikanischen Länder sind Teil der Studie, so auch nicht Gambia.

55 Der Prozentsatz der Erwachsenen, die in Deutschland ein Smartphone besitzen ist mit 72 % doppelt so hoch wie in Senegal. Die Verbreitungsrate von Smartphone-Verträgen in subsaharischen Ländern lag 2015 noch bei circa 39 %, wobei die Rate in den Staaten der ECOWAS etwas darüber bei 44 % liegt (Hoang 2015: 5). Die vertragliche Bindung, so Hoang, gebe aber nicht Aufschluss über die Benutzungsweise von Smartphones in subsaharischen Ländern. Smartphones würden auch gemeinschaftlich in der Familie oder mit Freunden genutzt, Vertragsabschlüsse für SIM-Karten seien daher kein Indikator für die Nutzung internetfähiger Mobilgeräte (a.a.O. 4).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 12: Kankurang Flying Dancing in The Fire

© Youtube/Filmstill: Senegambia TV, 27.01.2018

sich mit diesen Zahlen noch keine Aussage über das Medienverhalten oder die Nutzungsweisen bestimmter sozialer Medien treffen. Die im Antragstext beklagte Digitalisierung der Gesellschaft ist also vorangeschritten und irreversibel – was erst einmal keine Konsequenz hinsichtlich des Kankurang und der Sichtbarmachung seiner Geheimnis-Ebenen mit sich bringt. Der Antragstext spezifiziert nicht genau, wer wann durch die neuen Techniken in den Kankurang eingreifen kann, aber es wird kritisiert, dass die Bilder durch das Hochladen ins Internet publiziert werden.

Den Kankurang googeln

Global zirkulierende und weltweit zugängliche Bilder des Kankurang erschöpfen sich nicht nur in der Dokumentation der UNESCO. Fotografien und Videoclips werden online veröffentlicht. Diese werden auf den sozialen Netzwerken Facebook und Instagram gepostet, und auch auf Youtube finden sich viele Videos, Filmsegmente aber auch Dokumentationsfilme. Bei einer Suchmaschinenrecherche des Kankurang ist zunächst auffällig, dass die meisten erzielten Treffer auf die UNESCO-Internetseite verweisen und somit die beliebteste Verknüpfung darstellen.[56]

56 Auch können die Spracheinstellungen geändert werden, was eine andere Trefferliste zur Folge hat. So ist in französischer Sprache der dritte Vorschlag des Algorithmus nach ›kankourang kolda‹ und ›kankourang mandingue‹, der ›kankourang vrai‹, also der wahre Kankurang. Wie im Deutschen erfasst die Trefferliste auch im Französischen zunächst die Internetseite der UNESCO, dann Wikipedia und die Touristenportale ›access Gambia‹, ›eco-tourism‹ und die Nachrichtenseite ›Au Sénégal‹. Mit englischer Spracheinstellung werden die Seite der UNESCO priorisiert, anschließend das Touristenportal ›access Gambia‹, der Wikipedia-Artikel des ›Kankurang Documentation Center‹ in Janjanbureh, der Wikipedia-Artikel zu ›Mandinka people‹, ein Reisebericht für ›an urban black travel mag: Griots Republic‹, die Webseite des britischen Fotografen Luke Dray und die Projekt- und Finanzierungsbeschreibung des Kankurang durch den ›Japan Funds in Trust‹ der ›Permanent Delegation of Japan to the UNESCO‹. Unterschiedliche Webseiten werden mit unterschiedlichen Inhalten und Autoren durch die Spracheinstellungen priorisiert (Stand: Oktober 2018).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Tabelle 4: Social media network – redirected traffic (2013-2014)

Senegal 2018 (1)		**Gambia 2018 (2)**		**Africa 2013-2014 (3)**	
Facebook	96,98 %	Facebook	86,23 %	Facebook	93,22 %
Youtube	0,92 %	Youtube	3,28 %	Youtube	1,99 %
Twitter	0,96 %	Twitter	3,86 %	Twitter	2,47 %
Pinterest	0,76 %	Pinterest	5,52 %	Pinterest	0,94 %
Instagram	0,32 %	Instagram	0,69 %	Tumblr	0,66 %
LinkedIn	0,03 %	Tumblr	0,18 %	Stumble-Upon	0,38 %

Hoang 2015: 11; StatCounter Global Stats 2018

Insbesondere Facebook nimmt den größten Marktanteil innerhalb der genutzten sozialen Medien in Senegal und Gambia ein (Tabelle 4). Auch die Weiterleitung auf die Webseiten Dritter wird in subsaharischen Ländern mit über 90 % von Facebook angeführt. Neben der Nutzung von Facebook führen bildgebende Services wie Instagram und Youtube in Senegal und Gambia die Statistiken der sozialen Medien an. Mit einem Marktanteil von 0,32 % bis 0,69 % Prozent von Instagram ist das von Facebook 2017 eingekaufte Unternehmen weitreichend verbreitet. Im Folgenden werden in stichprobenartigen Einzelanalysen die hochgeladenen Visualisierungen hinsichtlich ihrer Reichweite, Autorenschaft und Inhalte analysiert und bezüglich ihres Potenzials der Sichtbarmachung des Kankurang hinterfragt.

Youtube – Video-Text-Frames als weltweite Sichtbarkeit

Bei bildgebenden sozialen Netzwerken, wie Youtube, kann von einem global sichtbaren und weltweit zugänglichen Netzwerk ausgegangen werden. Im Folgenden werden stichprobenartig einige Videos der Onlineplattform unter dem Schlagwort ›Kankurang‹ herausgegriffen und analysiert. Der Suchbegriff ›Kankurang‹ erzeugt auf dem Portal eine Trefferliste von 5,710 Videos (Stand Oktober 2018).

Zunächst zeichnet sich ab, dass die meisten der auf Youtube geladenen Videos aus Gambia stammen und von Nicht-Senegambier:innen aufgenommen wurden. Beispielhaft dafür werden zwei Videos genannt, zum einen das Video ›Kankurang in The Gambia (1)‹[57] der Youtuberin ›Prodigal Diasporan‹, die dieses Video aus Latrikunda in Gambia 2013 hochlud.[58] Zu sehen sind drei Kankurangs aus Sisal, den Fäden von Reissäcken, die einen *Diambadong* (Blättertanz) vor einer Gruppe Jungen und Frauen aufführen. Das Video ist insofern ungewöhnlich, als dass trotz des starken Sonneneinfalls die Erschöpfung des Geistes Kankurang zu sehen ist. Einer der Kankurangs legt sich in den Schatten, der andere stützt sich wiederholt auf seine Macheten. ›Prodigal Diasporan‹ bezeichnet sich selbst auf ihrem Profil als Frau afrikanischer Abstammung. Sie arbeite als Übersetzerin und sei Weltbürgerin, die andere an ihren Reisen nach Westafrika, aber auch Jamaika teilhaben lassen will. ›Prodigal Diasporan‹ stellt als nicht senegambische Autorin keine Ausnahme dar. Auch Youtuber aus anderen Nationen laden Videos hoch.

57 Prodigal Diasporan (2013) ›Kankurang in the Gambia (1)‹, https://www.youtube.com/watch?v=uU7mFNC2-n8, geprüft 12.08.2021

58 ›Kankurang in The Gambia (1)‹ (47.421 Aufrufe) und ›(2)‹ (107.506 Aufrufe), (YouTube et al. 2013).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abbildung 13: Lavage Sare Moussa Kolda

© Youtube/Filmstill: Ansou Cissé, 2016

Ein weiteres Youtube-Video[59] stammt von einer weißen, circa 30-jährigen Frau, die sich ›Eclectic Globetrotter‹ nennt. Sie stellt mit Erstaunen fest, dass sie zum Zeitpunkt der Aufnahme, am *Diambadong* als Frau teilnehmen kann, was sonst verboten sei, und verweist auf die Unterschutzstellungen durch die UNESCO.[60] Die nur 28-sekündige Aufnahme wird jäh beendet, als ein Kankurang mit klirrenden Macheten auf die Frau zurennt und sie reflexartig die Kamera in ihre Tasche fallen lässt. Es kann konstatiert werden, dass deutlich mehr Frauen zuschauen, die dann auch das Spektakel mit ihren Handys aufzeichnen. Dies steht historisch gesehen den Unterwerfungs- und Rügebräuchen an Frauen diametral gegenüber.

Eine weitere Tendenz der Youtube-Videos zeigt die Zunahme an Aufnahmen von folkloristischen Kankurangs durch weiße Tourist:innen.[61] Das Video von R. Joosten zeigt, wie der Filmende auf einer der betonierten Hauptstraßen in Banjul direkt auf eine Straßenblockade junger Männer und mindestens sechs Kankurangs zufährt, die dann für die Weiterfahrt Geld verlangen oder erbetteln (Abb. 14).[62]

Von afrikanischen Autoren werden auch Videos auf Youtube hochgeladen, die keinerlei Erklärungen oder Ausführungen über das Gefilmte beinhalten. Ein Video von

59 The Eclectic Globetrotter (2015) ›The Kankurang & Male Circumcision Ceremony‹, https://www.youtube.com/watch?v=UW7wgITjj7I, geprüft am 12.08.2021.

60 ›The Kankurang & Male Circumcision Ceremony‹ (82.127 Aufrufe), (Youtube et al. 2015).

61 Ein Video (Youtube et al. 2013) (376 Aufrufe) wurde von dem weißen, anglophonen Youtuber ›Rob H.‹ hochgeladen, welches er mit einer Aufsicht auf das Spektakel sicher von einem Balkon in Gambia aufgenommen hat.

62 Richard Joosten (2018) ›kankurang in Gambia‹, https://www.youtube.com/watch?v=PO5-KwwoPKg, geprüft am 12.08.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2017 stammt vom Gambier ›Modou‹.[63] Der Filmende steht vor einem Sisal-Kankurang, neben den Trommlern. Neben ihm filmen noch weitere Zuschauer mit ihren Handys. Das Video der Nutzerin ›Mama's Gambia‹ zeigt die Praxis des Bettelns eines verkleidetes Kankurang und die ihn begleitenden Trommler an einem Straßenrand in Gambia. Aus sicherer Distanz von einem Balkon aufgenommen, trägt es den Titel ›More dancing from the kankurang and street vendors‹.[64] Eine Straßenverkäuferin wird von dem Kankurang zu einem Tanz aufgefordert, und die Trommler begleiten das Spektakel. Im Anschluss gibt die Verkäuferin den Trommlern Geld.

Auch Ausschnitte von Fernsehübertragungen werden auf Youtube hochgeladen. Eine Sequenz stammt vom Umzug des zehnten, nationalen Roots-Festivals in Gambia in der Hauptstadt Banjul, in der verschiedene Ethnien ihre Masken zeigen. In den Aufnahmen sind der Wuli Wuleng und Fita-Kankurang beim Umzug zu sehen. Das Video ist untertitelt mit ›We are told that there are 14 types of Kankurang in The Gambia‹.[65] Bei diesem nationalen Spektakel, welches sich an in der Diaspora lebende Afrikaner richtet, wird der Kankurang als nationales Erbe in die Reihe anderer Masken eingegliedert.

Eines der Videos, das eine direkte Nähe zum Kankurang aufweist und daher mit hoher Wahrscheinlichkeit von einem Initiierten aufgenommen wurde, ist *Lavage Sare Moussa Kolda* in Senegal (Abb. 13).[66] In dem Video zeigt sich das Distanzverhältnis, also die soziale Stellung der Selbés zum Kankurang.

Die Videos erlauben einen Einblick in die relationale Anordnung der Körper und deren immanente Hierarchien in der Kosmologie des Kankurang. So thront der Kankurang auf einem Betondach über der Menge und lässt sich von den Männern besingen und bejubeln. In dem Filmstill lässt sich sogar eine Schutzmaske aus Kauris-Muscheln und braunem Stoff über dem Gesicht des Trägers erkennen, durch die dessen personale Identität geschützt ist. Auch ist das Video nicht weiter kommentiert und lässt nur Vermutungen zu über die sozialen Beziehungen.

Die verschiedenen Distanzverhältnisse der Filmenden verweisen auf ihre Eingebundenheit in die Gruppe der Initiierten. Während Frauen und Touristen das Spektakel des *Diambadong* aus vergleichsweise sicherer Distanz aufnehmen, zum Beispiel aus dem Auto oder vom Balkon vornehmlich im städtischen Raum, sind die Initiierten direkt im Treiben des Spektakels in unmittelbarer Nähe zum Kankurang eingebunden, ohne von diesem für das Filmen sanktioniert zu werden (Abb. 14). Daher lässt sich diskutieren, ob eine Öffnung hin zu einer vermeintlich demokratischeren oder feminisierten Visualisierung des Kankurang stattfindet – denn die Frauen verstecken sich ja nach wie vor, wahren eine sichere Distanz oder werden beim Filmen unterbrochen.

Die Filme werden von verschiedenen Autor:innen aufgenommen, aber zu gleichen Anteilen sind es Männer wie Frauen, die Videos des Kankurang hochladen. Auffällig ist,

63 M (2017) ›Kankurang in the Gambia‹, https://www.youtube.com/watch?v=vouYSGbCbI8, geprüft am 12.08.2021.

64 Mama's Gambia (2017) ›Dancing Kankurang‹, https://www.youtube.com/watch?v=b_MjTW8cXr4, geprüft am 12.08.2021.

65 Roots Festival (2011) ›Kankurang in Gambia‹, https://www.youtube.com/watch?v=oraHYLLX6bw, geprüft am 12.08.2021.

66 Ansou Cissé (2016) ›Lavage Sare Moussa Kolda‹, https ://www.youtube.com/watch ?v=m2P9fATc3mE, geprüft am 12.08.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 14: Kankurang in Gambia

© Youtube/Filmstill: Richard Joosten, 2018

dass die meisten Youtuber selbst nicht die gambische oder senegalesische Staatsbürgerschaft haben. Sie laden die Videos als Teil einer Selbstinszenierung von Weltläufigkeit auf Youtube hoch. Aber auch Videos lokaler TV-Stationen oder nationale Spektakel, wie das Roots-Festival in Gambia, sind Teil der auf Youtube verbreiteten Bilder. Die meisten Videos stammen aus Gambias Hauptstadt Banjul. Aus Senegal sind vergleichsweise wenige Videoaufnahmen hochgeladen, aber sie greifen tiefer in die soziale Beziehung des Kankurang und der Selbés ein.

Als weitere soziale Medien seien Instagram, Pinterest und Flickr genannt. Auf Instagram sind unter dem Schlagwort ›Kankurang‹ etwa 113 Beiträge verzeichnet. Instagram wird vor allem von außerafrikanischen Tourist:innen als Instrument vereinheitlichter Selbstinszenierung verwendet. Die typischen Hashtags gehen nicht über das bekannte, geteilte Wissen der Episodenerzählung hinaus. Instagram-Nutzer scheinen nicht von dem Interesse geleitet, die Geheimnis-Modi des Kankurang aufzudecken. Professionelle Aufnahmen des Kankurang auf Instagram stammen vom amerikanischen Fotografen Jason Florio[67] und seiner Frau Helen Florio, die sich immer wieder in Gambia aufhalten. Jason Florio hat nach dem Regimewechsel des Diktators Yahyah Jammeh eine Stiftung ins Leben gerufen, um für die Opfer des Regimes spenden zu können. Hier zeigen sich die unterschiedlichen Motivationen, die in einem Nebeneinander auf Instagram stehen.

67 Jason Florio ist ein US-amerikanischer Fotograf und hat dokumentarische Fotografien für die ›New York Times‹, Smithsonian, Amnesty International und die Weltbank aufgenommen. »Florio completed the first recorded circumnavigation of The Gambia by foot, co-leading with his wife Helen Jones-Florio – a 930 km expedition, producing an award-winning series of portraits titled ›Silafando‹.« (Florio 2019) Gegenwärtig arbeitet er an Fotodokumentationen für das Truth, Reconciliation and Reparation Committee (TRRC) nach der Terrorherrschaft Yayah Jammehs in Gambia.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Flickr, als ein Portal für semi- und professionelle Fotograf:innen, stellt in den subsaharischen oder afrikanischen Ländern keinen weit verbreiteten Social-Media-Kanal dar. Auch hier sind es unter dem Schlagwort ›Kankurang‹ Tourist:innen oder professionelle Fotograf:innen, die Gambia und Senegal bereist haben. Interessanterweise war für kurze Zeit das Bild des brasilianischen Nutzers Felix Bobadilla, dessen Fotografien auch von dem Anthropologen Ferdinand de Jong in seinem Aufsatz *Le secrét exposé* verwendet wurde, das Frontispiz der Broschüre des Dokumentationszentrums in Janjanbureh. Allerdings wurde dann dessen Bild durch das eines Fita-Kankurang des amerikanischen Fotografen Jason Florio ersetzt. Florio hat mit seinen Fotografien auch weite Teile der Ausstellungsfläche in Janjanbureh mitgestaltet (siehe Kap. 4.2.2).

Instagram oder Flickr zeichnen sich durch eine deutliche Überzahl des gambischen Fotomaterials aus. Das heißt nicht, dass die Autoren gambische Staatsbürger sind, die Bilder jedoch explizit mit Gambia verknüpft werden.

Online-Karnevalisierung als ein gambisches Phänomen?

Die gambischen Videos des Kankurang auf Youtube und Fotografien auf Instagram überwiegen deutlich im Gegensatz zu Videos aus Senegal. Die Youtuber filmen in der Mehrheit das *Diambadong* am helllichten Tag. Viele Videos zeigen auch die karnevaleske Umdeutung des Kankurang durch die kommerziellen Inszenierungen von jungen Männern. Ein Teil dieser Umdeutung besteht in der Entlehnung von Masken der Unterhaltungsindustrie, wie beispielweise Plastiktotenkopfmasken (Abb. 14). Diese materiellen Figurationen der Maske dienen im Sinne der Unterhaltungsindustrie dem kurzen Schrecken des Betrachters, von dem dann Geld erpresst oder erbettelt werden kann. Dieser Eingriff in die Maske verändert den perlokutiven Akt zwischen den Brauchträgern und dem Betrachter. Dieser wird hier mit dem Mittel des Schreckens zu einem Gegenpol in einer ökonomischen Transaktion reduziert. Zugleich werden kulturelle Codes, wie die des Totenkopfes, aus einer popkulturellen Gruselindustrie verwoben und somit speziell westliche Touristen als Betrachter antizipiert.

In dem Sprechakt des Kankurang wird in die Grammatik der Maske zugunsten eines geänderten perlokutiven Aktes eingegriffen, welche Ausdruck des ökonomischen Interesses der jungen Männer ist. Steht das Kostüm im Kontext des Initiationsritus, müsste das *Diambadong* von Trommlern begleitet und die Nicht-Initiierten auch direkt bedroht werden, wegzuschauen oder das Filmen zu beenden. Der Kankurang der Youtuberin ›Eclectic Globetrotter‹ zeigt diese Handlung der Drohung im Blätterfest. Auch der Totenkopf-Kankurang in Gambia dirigiert den Betrachter, changiert aber zwischen Drohung und Bitte und folgt somit einer anderen Intentionalität.

Durch die stichprobenartige Analyse wurde gezeigt, dass auch Frauen den Kankurang fotografieren und filmen. Aufnahmen nicht einheimischer Youtuber:innen zeugen in der Regel von einem distanzierteren Standpunkt der Aufnahme aus einem sicheren Versteck. Fotograf:innen inszenieren die Brisanz und Einzigartigkeit der Aufnahmen, aber auch die Exotik des Filmmaterials, als Erfahrungswert ihrer weltgewandten Abenteuerlust. Dieser Weltbezug wird von den senegalesischen Youtubern nicht relevant gemacht. Aufnahmen von Einheimischen erfolgen in der Regel im *Diambadong*, beispielsweise in einer Menschenmenge aber auch bei Nacht, und zielen auf die Darstellung der

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lokalen Kultur ab. Wie kann dies den authentischen Kern des Kankurang oder gar die mediale Transformation des Erbes umstrukturieren?

Die Öffentlichkeitsinszenierungen greifen nach der Definition von Aleida und Jan Assmann nur bestimmte Muster der Originalkonstruktion auf (Assmann et al. 1997: 12). Aspekte wie die Festivalisierung, im Sinne einer solchen Inszenierung, fallen unter diese Kategorie. Mit dieser Beschränkung wird der Kankurang in abgewandelter Form des Spektakels zu einer veräußerlichten und außerordentlichen Form des Betrachtens. Unter ›außerordentlich‹ wird der Kankurang als bewusst inszeniertes Spektakel begriffen.

Auch die Öffentlichkeit wird im Spektakel auf ein Muster reduziert, das der Ökonomie. Unter ›Öffentlichkeit‹ werden zahlungswillige Betrachter des Spektakels verstanden, wie das Beispiel des Totenkopf-Kankurang zeigt. Es lassen sich also zwei Sphären unterscheiden – die der Adaption der Maske für ihre ökonomische Nutzung durch die gambischen Männer und das Filmen als Spektakel durch den alterierten Gegenpart, die zahlenden Betrachter.

Sichtbarmachung – Deutungsmuster der Gefahr

Was stellt sich hier nun als Gefahr der Sichtbarmachung wie im Deutungsmuster des Antragstexts an die UNESCO oder des Ältestenrats dar? Kehren wir zur Frage des deklarierten Verlusts eines authentischen Kankurang und seiner Geheimnisse im Singular durch die Beitragsstaaten und ethnologischen Forscher zurück.

Anhand des empirischen Materials aus öffentlich zugänglichen sozialen Netzwerken kann gezeigt werden, dass keines der Videos oder keine der digitalisierten Fotografien die Liminalitäts- oder Seklusionsphase oder gar Beschneidung zeigt. Keine der Visualisierungen zeigt die Herstellung oder das Enttarnen der Maske oder die personale Identität des Trägers, die Seklusionsphase der Jungen im Wald, die Vermittlung von Geheimwissen oder die Preisgabe des Jäger-Geheimbundes. Alle hier gezeigten Visualisierungen sind Bestandteil des *Diambadong*, des Blätterfestes, und der Wiedereingliederungsphase, woran auch Frauen teilnehmen können. Andere Videos zeigen den Kankurang gar als Bettlerfigur oder in der Funktion einer Maske für staatlich-organisierte Festivals einer Öffentlichkeitsinszenierung in Gambia. Alle diese Visualisierungen halten die Dichotomie von Kult und Kultur, esoterischem und exoterischem Raum des Initiationsritus aufrecht.

Die kurzen Clips sind durch gestische und performative Sprechakte gekennzeichnet, jedoch nicht durch Interviewpassagen, in denen das Gesehene kommentiert würde. Die Ausschnitte bleiben bis auf wenige textuelle Erläuterungen gemäß der Episodenerzählung auf Youtube und Instagram unkommentiert. Wissen über den Initiationsritus, die Bedeutung ritueller Objekte, die Funktionen der Beschneidung oder die Herstellung eines Sisal- oder *Faara*-Kankurang werden nicht erläutert. Trotz der digital beliebig reproduzierbaren Visualisierungen des Kankurang entzieht er sich so wiederum einem Öffentlichmachen seiner Geheimnisse und wird dadurch noch auratischer.

Folgendes muss über Befürchtungen der Beitragsstaaten zur weltweiten Sichtbarkeit und Digitalisierung festgehalten werden: Das *Diambadong* als karnevaleske Inszenierung ist gegenwärtig nicht zuletzt durch das ökonomische Bewusstsein junger, vor allem gambischer Männer geprägt, die sich ein Zubrot durch das Spektakel

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eines tanzenden Kankurang verdienen wollen. Dass diese die Maske für ihre jeweiligen Bettel- und Rügebräuche verwenden, steht zunächst nicht im Zusammenhang mit dem Wunsch nach globaler Sichtbarkeit des Kankurang, sondern bezieht sich ganz deutlich auf die lokal-ökonomischen Bedürfnisse. Global sichtbare Bilder ihres bewusst inszenierten Spektakels zeigen somit die intrinsische Motivation in diesem Moment, Geld zu verdienen. Man kann den Antragsstellern recht geben, dass Elemente des *Diambadong* vermehrt online gezeigt werden – diese waren aber nie nur den Initiierten vorbehalten. Dass diese Elemente mit einem ökonomischen Interesse hinsichtlich einer antizipierten Betrachtergruppe wie der Tourist:innen transformiert werden, kann in dieser Arbeit letztlich nicht belegt werden. Ferdinand de Jong hatte aber in *Le sécret exposé* bereits 2007 das *Diambadong* hinsichtlich seiner Öffentlichkeitsinszenierung als ein enthülltes Geheimnis bezeichnet (de Jong 2013: 101). Dass die Geheimnisse des Kankurang preisgegeben werden, ist mit der hier vorgestellten stichprobenartigen Analyse nicht belegbar. Vielmehr fördern die häufig auch textuell unzureichend beschriebenen Kurzvideos seine weitere Auratisierung.

Immer wieder werden die Argumente der Akteure ob der Korrumpierbarkeit des originären Ritus für ein bisschen Geld laut. Doch kann belegt werden, dass die Karnevalisierung mit dem Tourismus zusammenhängt. Besonders in Gambia ist diese ökonomische Notwendigkeit an den Visualisierungen ablesbar. Daher plädiere ich dafür, den Kankurang in diesem Zusammenhang mit einer gegenwärtig anscheinend für die jungen Träger wichtigen Funktion, des bettelnden Rügebrauches,[68] zu erweitern. Der Kankurang wird durch Motive und erlernte Techniken neu erschaffen und kann als Gruppenkunst bezeichnet werden (Vansina 1999: 137). Er tritt in der Gruppe auf und kann zugleich individuell modifiziert werden und deutet somit in diesem segmentalen Bereich des öffentlichen Ritus auf eine adaptive Diffusion der Maske und performative Öffnung der ikonischen Kohärenz hin, die dennoch lokal und kontextuell stark gebunden ist. Denn diese Innovation ist letztlich eine lokale Adaption der Maske in Gambia.

Zum Schluss kommt noch eine Ausnahme, denn diese bestätigt einmal mehr die typisierbaren Aussagen über die Visualisierung des Kankurang. Bislang ist nur ein Dokumentarfilmer in die rituellen Räume der Beschneidung vorgedrungen. Der Film von Malick Sy von 2001 in Kolda zeigt die Beschneidung, die Seklusion, aber nicht die Herstellung der Ifambundi-Maske in Senegal.[69] Kein filmisches Dokument ist so nah an die Seklusionsphase gekommen wie der Film von Sy. Er filmt nicht nur die Beschneidung, sondern auch die Gesänge im Wald. Dennoch wird ihm bei einem Aspekt der Zugang verwehrt – als die Selbés in den heiligen Wald gehen, um die Rinden des *Faara*-Baumes zu holen, wird der Dokumentarfilmer brüsk aufgefordert, am Rand des Waldes stehen zu bleiben. Geduldig harrt er dort aus, bis nach einiger Zeit die Männer wieder mit den Rinden aus dem Wald zurückkehren. Das Verbot, den Initiierten in den Wald zu folgen, stellt hier wieder die Hierarchisierung des rituellen Raums dar.

68 Rügebräuche sind das planvolle Vorgehen einer Gruppe, unrechtmäßiges Verhalten zu addressieren und zu sanktionieren. Darin inbegriffen werden könnte auch die Praktik des Auto-Anhaltens von Tourist:innen oder Formen der räumlichen Einschränkung.

69 Malick Sy (2001) ›Kankouran‹, https://www.vimeo.com/83016807, geprüft am 12.08.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Online- vs. der Fernseh-Kankurang, ein Generationenkonflikt?

Dass die älteren Generationen die Bedrohungen der Digitalisierung als Deutungsmuster der Gefahr deutlich machen, lässt offen, inwieweit die Autoren von Onlineinhalten die Geheimnisse preisgeben. Dies zeigt sich besonders bei den Interviews der älteren Befragten, die auf Fotografien und das analoge Staatsfernsehen Bezug nahmen.

Der ehemalige Kurator des Espace Kankourang in Mbour, der 62-jährige Sadibou Dabo, gab mir auf die Frage, ob er denn als Initiierter selbst den Kankurang schon einmal fotografiert hätte, die Antwort:

> »Moi, une photo de Kankurang? Jamais. Je ne jamais tentée. Ça me même n'intéresse pas. Pour moi, sera aucune signification. Prendre une photo. C'est pour savoir qua? Pour moi, ce qui est importante est le symbole de représente. Le symbole. Et toutes les activités ont qua ça liée. De quelle on voir. Les symboles sacrés. C'est ça qui m'intéresse.« (»Ich, ein Foto vom Kankurang? Niemals. Ich hätte es mich niemals getraut. Das interessiert mich auch nicht. Für mich hätte das überhaupt keine Bedeutung. Ein Foto aufnehmen. Um was zu wissen? Für mich ist es das Symbol, das er repräsentiert, das Wichtige. Das Symbol. Und alle daran geknüpften Aktivitäten. Die wir sehen. Die heiligen Symbole. Das interessiert mich nicht.« [Ü.d.A.])[70]

Für ihn ist eine Fotografie des Kankurang nicht von Interesse. Sie könne weder die heiligen Symbole noch seine Bedeutung für Initiierte wiedergeben. Der Sprecher der *communauté mandingue* in Ziguinchor, Abdoulaye Sidibé, wiederum hat durchaus selbst Fotografien aufgenommen, die er auch vorzeigen könne.[71]

Der senegalesische Archivar Hamet Ba schreibt in seiner Doktorarbeit über den senegalesischen Nationalsender R. T. S., dass sich der Zustand der Archivierung von Videobändern und seit 2016 auch digitalisierten Archivbeständen verbessere, wie auch die Diffusion und die Veränderung der Praktiken durch ihre Mediatisierung (Ba 2016). Bei R. T. S. arbeitet auch der mandinkische Redakteur Amadou Lamine Drame seit 1984, als die Station noch O. R. T. S. (*Office Radiotélévision du Sénégal*) hieß. Er leitet das Sendeformat Mandinkuulo, ein Feature über die mandinkische Kultur. Darin berichtet er von Festen, aber auch dem Alltagsleben der Mandinka. Er habe aber nie versucht, den Kankurang zu filmen.[72] »On ne deshabillé pas Mamaa.« (»Man entkleidet Mamaa nicht.« [Ü.d.A.])[73] Bei R. T. S. sind sich die Redakteure einig, dass es nicht nur moralisch verwerflich, sondern auch technisch unmöglich sei, einen Kankurang zu filmen. Dazu der Archivar Hamet Ba :

> »Ils sont partis en équipe, ils ont filmé certaines choses, au début de leur partir ils étaient dits c'est inutile de filmer parce que de tous les façons, ses sont pas de chose, qui se filmer. […] Et les gens ont filmer lorsqu'ils sont revenus au studio il y'avait absolument rien. Absolument rien. Et le cameraman, il est convaincu, il a bien vérifié que son film était dans train d'enregistrer.« (»Sie sind im Team losgezogen, um bestimmte

70 Sadibou Dabo, Interview 2017.

71 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

72 Amadou Lamine Drame, Interview 2018.

73 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Dinge zu filmen, und am Anfang hatten sie noch gesagt, es sei unnötig, so etwas zu filmen, weil es sich auf keinen Fall filmen ließe. […] Und die Leute haben [doch] gefilmt, und als sie damit zurück ins Studio sind, war da absolut gar nichts. Absolut nichts. Und der Kameramann, er war überzeugt gewesen, und er hatte es ja auch dauernd geprüft, dass sein Film im Aufnahmegerät ist.« [Ü.d.A.])[74]

Die Visualisierungen werden einmal mehr Gegenstand eines Diskurses der Geheimnis-Ebenen des Kankurang. Hier zeigt sich die technische Unmöglichkeit, ihn aufzuzeichnen. Dieser Auffassung schließt sich auch der Redakteur Drame an.

Ein adaptiverer Umgang mit den Visualisierungen des Kankurang wurde während eines Karnevals in Sédhiou 2018 gepflegt. Dafür wurde nicht nur der Kankurang aufgeführt, auch die Kooperation mit dem Direktor der Sendestation wurde durch Darstellungen des Kankurang auf der Urkunde bekräftigt.[75] Hier standen wiederum die kulturellen Ausdrucksformen als ein Nationalerbe im Vordergrund.

Auch der Verfechter der Unsichtbarkeit des Kankurang, Abdoulaye Sidibé in Ziguinchor, nutzt das Fernsehen, um über ihn zu sprechen.[76] Dabei zeigt sich also, dass nicht eine grundsätzlich ablehnende Haltung gegenüber bestimmten Mediatisierungen eingenommen wird. Vielmehr ist die Aussage in den Medien für die Brauchträger von Wichtigkeit. Die Kluft verläuft nun zwischen der älteren Generation, die auch die neue Mediatisierung mit Argwohn beobachtet, und den jungen Initiierten, die trotz der Visualisierung die Geheimnisse zu wahren scheinen.

Anhand des katalogisierten Bildmaterials kann gezeigt werden, dass die Videos nicht nur von einem Generationen-, sondern von einem Interessenskonflikt zeugen.[77] Auch TV-Sender zeigen einen adaptiven Umgang mit den Bildern des Kankurang. Die Furcht vor global fluktuierenden Bildern und Videos und der immanenten Desakralisierung und Demaskierung des Kankurang durch die UNESCO erscheint vor diesem Hintergrund haltlos. Letztendlich wird mit dem Deutungsmuster der Gefahr globalisierter Bilder auch wieder eine rituelle Kohärenzsicherung innerhalb des Ältestenrats der Mandinka-Gruppen in Ziguinchor und Mbour vorgenommen.

4.1.5 Kontext 3: Globale Sichtbarkeit durch die UNESCO

Global fluktuierende Visualisierungen des Kankurang sind nicht erst seit der Unterschutzstellung durch die UNESCO vorhanden, wie ich in der Analyse herausstellen konnte. Vielmehr ist die Unterschutzstellung explizit als eine Reaktion auf die Fluktuation der digitalen Medien zu betrachten. Dabei wurde die Praxis der Unterschutzstellung der UNESCO durch die Critcal Heritage Studies, aber auch durch die Ältestenräte bemängelt. Die durch die UNESCO in Umlauf gebrachten, fluktuierenden Visualisierungen helfen daher bei der Einschätzung, wie gefährdet die Geheimnis-Ebenen des Kankurang sind. Gefährden die musealen Displays gemäß der UNESCO-Richtlinien die Integrität des Ritus durch die Sichtbarmachung? Wird auf der UNESCO-Internetseite

74 Hamet Ba, Interview 2018.

75 R.T.S. Filmothéque: Carneval Jambadong Sedhiou, Archiv Claudia Ba, 2018.

76 Journal 2 STV, Abdoulaye Sidibé adressiert im Fernsehen die Wichtigkeit der Initiation.

77 R.T.S. Filmothéque, Archiv Claudia Ba, 2018.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

des Kankurang etwas preisgegeben, was der Auffassung der Geheimnis-Ebenen des Ältestenrates widerspricht? Die Analyse der Visualisierungen der Internetseite wird mit den im Vorigen ausgearbeiteten Äußerungen über die Verlustdiskurse verglichen.

In diesem Kapitel analysiere ich die Zusammenhänge der einzelnen Bildelemente, der Videosequenzen und der Internetseite der UNESCO. Dies erlaubt es, nah am Bild zu verfahren und auch auf die kursorischen Elemente zu verweisen. Dabei wird eine spezifische Eigenlogik der UNESCO-Internetseite herausgearbeitet, die von mir als ein nicht fluktuierendes senegalesisches Bildrepertoire bezeichnet wird. Gemäß der ikonischen Kohärenz textueller Formung handelt es sich bei den Bildern in ihrer äußeren Dimension zwar um räumlich entbundene Visualisierungen, in ihrer inneren Dimensionierung zeigen sie aber ein lokal-singuläres Ereignis. Denn die Analyse zeigt, dass dieses global sichtbare Erbe keinen authentischen Initiationsritus, sondern eine Inszenierung darstellt.

Internetseite ›Mandinka Initiatory Rite‹ der UNESCO

Auf der Internetseite der UNESCO wird der Kankurang in narrative Strukturen der Ein- und Ausklammerung eingebettet. Die Visualisierung zielt auf die synchrone Diskursivierung ethnischer Traditionen und auf eine formaljuristische Bürokratisierung ab. Diese spezifische Eigenlogik begründet auch die Affordanz[78], also Handlungsanweisung, an die Besucher der Internetseite. Die sich ständig im Umbau befindende Seite verändert dabei auch ständig die Bild-Text-Elemente in ihrem »jeweils spezifischen, wechselseitig aufeinander verweisenden Zusammenhang.« (Breckner 2010: 269)

Affordanz

Die Internetseite der Sektion des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit ist so aufgebaut, dass der Besucher diese nach Ländern, Typen, Jahreszahlen und Schlagworten und nach Konzepten durchsuchen kann. Durch die Embleme der UNESCO in der Kopfzeile und den Verweisen auf die Generalversammlung und Kommissionen in der Fußleiste erhält die Internetseite die entsprechende Symbolik einer supranationalen Organisation. In ihrer farblichen Zusammensetzung ist sie den Internetseiten der Weltkulturerbekonvention der UNESCO angepasst. Statt des universellen Wertes des Weltkulturerbes, dessen Kulturgüter keiner konzeptionellen Verknüpfung mit anderem Welterbe bedürfen, sind die Kulturgüter des Immateriellen Kulturerbes nur in der Verknüpfung zu anderen Kulturgütern vermittelbar.

Für den Betrachter ist neben der Affordanz eine nationale und formaljuristische Autorenschaft ersichtlich. Kulturgüter, die aus dem Vorgängerprogramm der Meisterwerke in die Konvention des Immateriellen Kulturerbes eingeschrieben wurden, sind durch Lücken, wie das Nomination File, gekennzeichnet.[79] Die an die Nutzer gerichte-

78 Die Kulturwissenschaftlerin Manuela Barth bezeichnet mit ›affordances‹ die Handlungswahrscheinlichkeit des Nutzers durch die indexikalischen Verweise von Symbolen auf Internetseiten, mit denen nur bestimmte Handlungsmöglichkeiten relevant gemacht werden sollen (Barth 2016).

79 Die Antragstexte der 90 Kulturgüter aus dem Vorgängerprogramm sind auf der Internetseite nicht abrufbar und müssen bei den respektiven antragsstellenden Kulturministerien der Länder angefragt werden.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 15: Kankurang, Manding initiatory rite

© UNESCO/Screenshots links 2017, rechts 2018

ten Handlungsanweisungen sind, die Verknüpfungen der formaljuristischen Texte und der strukturbestimmenden Konzepte aufzurufen.

Diese Verknüpfungsleistung zu vergleichbaren Kulturgütern durch die Konzepte muss der Ältestenrat nicht herstellen. Dies würde auch der als singulär wahrgenommenen Tradition zuwiderlaufen. Die Verknüpfungen auf der Internetseite sind ein von den Mandinka als zentral angesprochenes Problem, das der globalen Sichtbarkeit. Die Sichtbarkeit des Ritus für eine potenzielle Öffentlichkeit stellt für einige Brauchträger eine Verletzung der Geheimnis-Ebenen dar.[80] Die Untergliederung in die formaljuristischen und innerlogischen strukturellen Konzepte der UNESCO wird von ihnen gleichsam als ein Unterwandern der Autorität des Ältestenrats gesehen. Sie verlangen die Schließung der ikonischen Kohärenz textueller Formung.

Wandel und innerlogischer Aufbau

Die Internetseite der UNESCO unterliegt einem steten Wandel. Diese neuen Verknüpfungen, deren Indexikalität und die sich damit verändernde Affordanz werden nach der Eigenlogik der Internetseiten nicht angezeigt. So stellen Screenshots ein probates Mittel dar, um in verschiedenen Momentaufnahmen die sich verändernde Architektur der Webseite aufzuzeigen (Abb. 15). Die Internetseite des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit wird durch Mitarbeiter der UNESCO gepflegt und von Drittdienstleistern

80 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

überarbeitet. Diese richten sich an die Nutzer der Internetseite auch mit Umfragen[81] zur Bedienbarkeit, was einerseits zu häufigen Veränderungen der Rahmungen führt, sowohl bei den kursorischen Elementen (Text, Video, Galerie), als auch bei der Sortierung und Verschlagwortung der Kulturgüter auf der Internetseite. Eine inhaltliche Überarbeitung der formaljuristischen Texte, Fotografien und Videos kann durch die Mitarbeiter nicht vorgenommen werden, sie können lediglich in die ästhetische Rahmung eingreifen.

Der Aufbau der Internetseite wird häufig zugunsten einer innerlogischen Indexikalität verändert. Dort wird der Kankurang permanent mit anderen immateriellen Kulturgütern verschlagwortet, zum Beispiel 2017 noch mit ›afrikanische Kulturen‹, ›Rinde‹, ›kulturelle Identität‹, ›Jagd‹, ›traditionelles Wissen‹ usw.[82] Dem Besucher der Seite soll es mittels dieser Verschlagwortung leichter fallen, zwischen den Kulturgütern zu wechseln, und es eröffnet sich ein Pluralismus an potenziellen geografischen, zeitlichen und inhaltlichen Kontextualisierungen über deren quantitative Auflistung. Die Verknüpfungen der Konzepte werfen jedoch Fragen auf. Die Verschlagwortung des Kankurang reichte im Juni 2018 von Bezügen einfacher Materialien, wie ›Rinde‹, über Praktiken, wie ›Körperbemalung‹, und ›Holzarbeit‹, bis hin zu wissenschaftlichen Setzungen ›kulturelles Gedächtnis‹, ›soziale Werte‹ und ›afrikanische Kulturen‹. Ein Zugriff vom November 2018 zeigt, dass die Bezüge geändert wurden.[83] Die Verschlagwortung vom Juni 2018 mit ›African cultures‹ wurde wieder aufgegeben.[84] Eine in diesem Kontext stabile Verschlagwortung umfasste lediglich die Bezeichnungen ›Body painting‹, ›Circumcision‹, ›Magic‹, ›Masks‹, ›Percussion instruments‹, ›Religious practice‹, ›Ritual dance‹, ›Secret society‹, ›Social values‹, ›Traditional medicine‹, ›Tribes‹, ›Vocal music‹ und ›Woodworking‹. Dabei werfen ›Magie‹ und ›Holzverarbeitung‹ im Rahmen des Kankurang Fra-

81 Nach einer Umfrage der Sektion Intangible Cultural Heritage zu Nutzungsbedingungen und Zugänglichkeit wurden die Elemente neu angeordnet und weitere Verweise eingefügt. Eine Umfrage wurde von Mitarbeiter:innen des Capacity Building and Heritage Policy Departments der Intangible Cultural Heritage Section, Creativity Division, Culture Sector und am 25.09.2017 per Email auf Nachfrage einer Mitarbeiterin, Individual Specialist der UNESCO, durchgeführt (Notiz Ba am 16.10.2017).

82 »African cultures (29), Bark (8), Body painting (4), Circumcision (5), Cultural Identity (183), Deforestation (7), Forests (3), Hunting (8), Initiation rites (24), Magic (9), Masks (52), Percussion instruments (137), Religious practices (127), Ritual danse (15), Rural areas (88), Secret society (5), Social values (17), Traditional danse (194), Traditional healing (7), Traditional knowledge (87), Traditional medicine (39), Tribes (7), Vocal music (212), Woodworking (22).« [Herv. d.A.] (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2008)

83 »Initiation rites (22) Secondary: Body painting (4), Circumcision (6), Costumes (200), Exorcism (15), Magic (7), Masks (52), Natural dyes (28), Percussion instruments (102), Religious practice (107), Ritual dance (27), Sacred sites (14), Secret society (5), Social values (21), Traditional medicine (31), Tribes (8), Vocal music (207), Woodworking (23) Biomes: Forests (38). » [Herv. d.A.] (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2008)

84 Auch ›bark‹, ›cultural identity‹, ›deforestation‹, ›forests‹, ›hunting‹, ›rural areas‹, ›traditional danse‹, ›traditional healing‹ und ›traditional knowledge‹ wurden wieder verworfen. Neu hinzu kamen jedoch die Verschlagwortungen ›costumes‹, ›exorcism‹, ›natural dyes‹ und ›sacred sites‹. Die Bezeichnungen wurden zugunsten einer pragmatisch-materielleren Orientierung aufgehoben. Auch Begriffe der Verräumlichung wurden geändert – nicht mehr ›rural areas‹, aber ›sacred sites‹ wurden nun verknüpft.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gen auf, da diese weder im Antragstext noch von Vertretern des Ältestenrates adressiert werden.

Die Verknüpfungen in den Konzepten stellen wechselnde Bezüge zu anderen Kulturgütern der Menschheit her. Als Beispiel dieser Paradoxie soll ein Vergleich bemüht werden. Auf der Internetseite findet sich die Darstellung eines weiteren männlichen Initiationsritus, der *Makishi masquerade* in Zambia.[85] Dort ist der Ritus beispielsweise unter ›Religious beliefs‹ statt ›Religious practices‹, wie der Kankurang, verschlagwortet. Zu ›Social Values‹ wiederum zählen beide Initiationsriten, aber der Kankurang nicht zu ›Social Roles‹. Eine Differenzierung zwischen den einzelnen Konzepten bleibt erklärungsbedürftig.

Die Analyse der Webseite macht deutlich, dass die Elemente der Internetseite ›Kankurang‹ in einer durch die UNESCO festgelegten Intertextualität aufeinander verweisen. Die Verknüpfungen sind jedoch nur als Co-Konstitutionen einer universalistischen Perspektive haltbar. Diese Perspektive auf die Archivierung deckt sich nicht mit der der lokalen Akteure. Eine weitere Bedeutungsebene ist die permanente Veränderung durch die Pflege der Internetseite, die durch grafische und textuelle Veränderungen die Affordanz an den Benutzer wandelt. Mittels der Konzepte wird versucht, ein weltumspannendes Netzwerk an vergleichbaren habituellen, materiellen aber auch epistemischen Kategorien darzustellen.

Die formaljuristischen Texte auf der Internetseite, die einen statischen, kohärenten und kontinuierlichen Eindruck vermitteln, stehen den kursorischen Elementen kontrastiv gegenüber und verweisen auf eine andere Zeitlichkeit. Das zyklisch-rituelle Handeln der kursorischen Elemente steht der juristisch-autoritativen Linearität gegenüber. Durch die Gleichzeitigkeit dieser Visualisierungen wird eine Form der Kontingenz hergestellt. Raumkonstitutiv sind der globale Raum der UNESCO-Konvention, die Nationalstaaten als Autoren der Unterschutzstellung und die Relokalisierung der Brauchausübenden zu nennen. Ihnen steht entsprechend auch eine der vorher genannten Zeitlichkeiten nahe. Es kann also zwischen einem global-linearen Raum, einem national-linearen und einem lokal-zyklischen unterschieden werden.

Außerbildliche Indexikalität

Die Visualisierungen verweisen auch über die Rahmung des Immateriellen Kulturerbes hinaus. Eine Verknüpfung findet sich auch zwischen den Icons Immaterielles Kulturerbe, UNESCO und Weltkulturerbe. Auch die kursorischen Elemente verweisen über sich hinaus auf andere, diskursive Zusammenhänge. Die zweite Fotografie des Galerieelements beispielsweise stammt aus *Le secret exposé* von de Jong, in dem er die Unterschutzstellung des Kankurang bei der UNESCO gar infrage stellt (de Jong 2013). Seine Fotografie war in eine gegenläufige Äußerung eingebettet, in die des folklorisierten Kankurang und die Kritik an der UNESCO.

In dem Text über das enthüllte Geheimnis stellt de Jong die ökonomische Valorisierung und Kulturproduktion nicht als Gegenpaar, sondern als sich gegenseitig bedingend vor. Die von ihm fotografierte Szene ist in seinem Aufsatz wie folgt untertitelt:

85 Siehe dazu das Dissertationsvorhaben von Martin Vorwerk am Kunstgeschichtlichen Institut Afrikas der FU Berlin.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Trois Kankurangs posant pour le photographe à Ziguinchor, 2004. On y voit les différents matériaux qui composent les costumes : l'écorce de Fara sur le personnage central ; sur les deux autres, les costumes dits Sisal, sont faits à partir de matériaux industriels récupérés tels que des sacs de riz.« (»Drei Kankurangs posieren für die Fotografie in Ziguinchor, 2004. Man sieht hier die verschiedenen Materialien, aus denen die Kostüme zusammengesetzt sind: die *Faara*-Rinde bei der mittleren Person, bei den beiden anderen die Kostüme, die ›Sisal‹ genannt werden, die aus eingesammelten Industriematerialien wie Reissäcken gemacht sind.« [Ü.d.A.]) (de Jong 2013: 103)

Für de Jong ist die Darstellung der Materialien der Kostüme wichtig, da sie adaptierte Industriematerialien seien. Auch legt er den Umstand des Posierens der Abgebildeten offen. Die Pose wird zum Verweis auf den Zusammenhang zwischen der Kulturindustrie und der Sichtbarmachung des Kankurang, die de Jong als fortschreitende Folklorisierung auffasst. Dieselbe Fotografie wird auf der UNESCO-Internetseite jedoch gegenläufig als Bestandteil des rituellen Charakters diskursiviert. Im Untertitel des Galerieelements der UNESCO-Internetseite steht:

> »The Kankurang is a protective spirit, embodied by a masked and costumed man, at the centre of a ritual system comprising songs, traditions and initiatory rites for young boys. The ritual ensures the transmission and teaching of complex know-how and practices underpinning Manding cultural identity.« (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2008)

Während de Jong seine Fotografie in die Diskurse adaptiver Modernität des Ritus stellt, bleibt auf der UNESCO-Internetseite ein Modernitätsbezug unerwähnt. Mehr noch, Modernität und Veränderung des Ritus werden auf der Seite als Dystopie und Verlust des Kulturerbes bezeichnet. Die eindeutige Pose der drei Figuren als eine fortschreitende Folklorisierung und die Herstellung der Kostüme aus Industriematerialien werden bei der UNESCO nicht erläutert. Hier zeigt sich in der Analyse deutlich die Ambiguität der Bilder in mehreren diskursiven Zusammenhängen, deren innere Dimensionierungen gegenläufig sein können. So ist ein und dasselbe Bild in der textuellen Formung in einem Kontext als absolute Rigidität des Ritus gegenüber Veränderungen (Internetseite UNESCO) und im anderen als adaptive Diffusion und Veränderlichkeit eingebunden (Text de Jong).

Dasselbe Bild ist also auch in verschiedene Zeigehorizonte eingebettet (Keller 2016: 79) – einmal in die Logik der UNESCO, auf der anderen Seite in die Kritik an ihr und die Folgen der Festivalisierung des Kankurang in den Spezialdiskurs der visuellen Anthropologie bei de Jong. Hier zeigen sich die Spannungsverhältnisse über die mit den Bildern geführten Diskurse und die institutionellen Rahmenbedingungen.

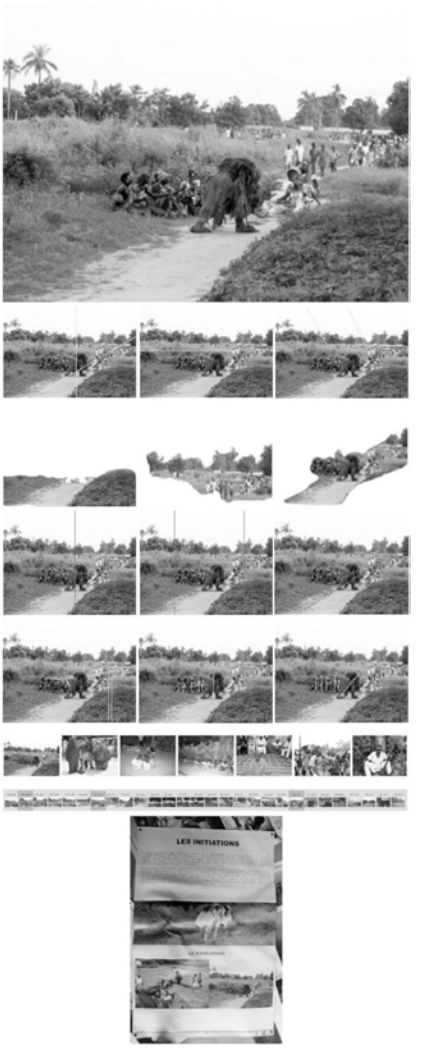
Verfahrensweise Zeigehorizonte

Um die weiteren zentralen Diskurse offenzulegen, wird die Verfahrensweise der Segmentanalyse nach Roswitha Breckner für eine der Fotografien der Bildergalerie angewandt. Anhand der Hinzunahme externer Quellen und auch des Verweises auf die Videosequenzen und die transkribierten Interviews werden exemplarisch eine der Fotografien und ihre vielfältigen Zeigehorizonte sowie raumzeitliche und soziale Konsti-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tution vorgestellt. Dabei handelt es sich um das erste Bild des Galerieelements, wenn die Nutzer die Internetseite aufrufen.

Abbildung 16: Verfahren der Segmentanalyse nach Roswitha Breckner



Erster Schritt:
Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses (Abb. 16)

a) Wahrgenommene Segmente: zunächst die zentrale Figur, dann der Zusammenhang mit der am Boden sitzenden Gruppe sowie die Trennung vom Dorf im Bildhintergrund, dann die Suche nach dem Bezug zwischen der zentralen Figur im Bildvor-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dergrund, der Menschengruppe im Bildvordergrund und den Zuschauern im Hintegrund durch deren Blickbezüge.

b) Selbstreflexiver Dokumentationsprozess: Eine zentrale Blickachse und eine in der Achse des Figur-Dorf-Bezugs werden als wichtig wahrgenommen und als Kontrast zwischen dem Bildhintergrund und dem großflächigen Bildvordergrund. Die Axe der Strommasten und Kabel, also Elektrizität im Dorf in Verbindung mit dem ›archaischen‹ Ritus im Bildvordergrund, wird als spannungsreich und als Störung wahrgenommen. Ungeklärte Gegenstände werfen Fragen auf, wie der tote Baum im linken Bildhintergrund.

Zweiter Schritt:
Interpretation der Bildsegmente

Die szeneografische Position des Kankurang in der Gruppe ist zunächst ausschlaggebend. Die Distanz des Fotografen und der Dorfbewohner verstärken den Eindruck des Abstandhaltens zur zentralen Figur. Der Pfad durch den Busch als menschgemachte Achse zum Dorf unterstreicht die Bewegungsrichtung der Gruppe und der zentralen Figur hin zum Dorf (szenische Choreografie). Wahrgenommene Diskrepanz zwischen der Erwartungshaltung (archaischer Brauch und Natur) versus die Strommasten und Häuser im Bildhintergrund verweisen auf die Spannung zwischen Tradition und Geschichtskonstruktionen und Modernität. Außerhalb der Achse Pfad-Dorf wird alles als Natur wahrgenommen. Hohe Gräser deuten auf die Regenzeit, und somit das Kontextwissen des rituellen Zeitraums hin.

Hypothesen: Ländliche Gegend in Afrika, was sich an der Vegetation und den Gruppen zeigt. Im Tageslicht sind keine initiierten Kinder zu sehen. Ist die Szene dennoch Teil des Initiationsritus Kankurang? Vermutung, dass es sich bei den *Faara*-Rinden um den Ifambundi-Kankurang, und bei den Frauenkleidungen, als Inversion der Geschlechterrollen, um die Selbés-Gruppe handelt. Es ist eine eher gegenwartsbezogene Fotografie, wovon das Plastikstuhlbein in der Hand eines der Selbés und die Elektromasten zeugen.

Die zentrale Szene ist weit vom Fotografen entfernt, und dieser ist nicht in das Ereignis inkludiert. Die Unterwürfigkeitsgesten der Gruppe der Sélbes und deren Aufmerksamkeit sind auf die zentrale Figur Kankurang gerichtet. Die Dorfgemeinschaft ist in ein ›Dort‹ exkludiert. Die Bewegung der Gruppe im Bildhintergrund über den Pfad hin zum Spektakel bindet diese wieder als Betrachter des Spektakels, aus sicherer Distanz, ein. Die Größe des Segments Kankurang wird als zentrales und wichtigstes, ikonisches Bildelement empfunden, da es sich auch fast in der Bildmitte und auf allen Bildachsen befindet.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dritter Schritt:
Bestimmung perspektivischer und szeneografischer Sinnbezüge und Analyse der planimetrischen Komposition

Als wichtigster axialer Bezug ist die Figur des Kankurang zu nennen. Zwei Achsen, die etwas außerhalb der Bildmitte liegen, kreuzen ihn. Die Horizontachse des Bildes liegt auf den Büschen und dem Dorf etwas oberhalb des Kankurang, was auf einen erhöhten Standpunkt des Fotografen hinweist. Die Fluchtpunkte der Perspektive vom Dorf erlauben die Einschätzung, dass der Mittelpunkt der Fluchtpunktperspektive das Dorf im Bildhintergrund ist, weshalb dieses im Bildaufbau einen wichtigen Platz einnimmt. Die wichtigste Bildinformation hinsichtlich der räumlichen Perspektive sind die rechten drei Viertel, das linke Bildviertel kann als informationslos angesehen werden. Aber genau hier scheint eine Gewichtung des Fotografen auf die umgebende Natur und die Rahmung des linken Bildrands durch die beiden Palmen ausschlaggebend gewesen zu sein. Mithilfe der Feldlinien konnten zunächst die Blickbezüge festgehalten werden, die insgesamt auf den Kankurang, aber auch auf den Fotografen gerichtet sind. In einer zweiten Feldlinienskizze wurde die Anordnung der Menschen mit Strichen im Bild aufgezeichnet. Die als interessant empfundenen Segmente des Bildes sind diejenigen, in denen Menschen angeordnet sind. In einer dritten Feldlinienskizze wurden die Körperbewegungen durch eine in die jeweilige Richtung gerichtete Linie skizziert. Entgegen der vorher angenommenen Dynamik des Bildes zeigte dies, dass die Körper im Vordergrund relativ entspannt am Boden sitzen. Auch die Kinder im mittleren Bildgrund stehen in entspannter Pose da. Entgegen den Erwartungen sind im Hintergrund jedoch Bewegungen auffallend, die entweder als eine Bewegung zur Bildszene im Vordergrund oder auch als ein autarkes Fußballspiel interpretiert werden können.

Vierter Schritt:
Rekonstruktion des Bildkontextes und Gebrauchszusammenhang

Auf der Internetseite der UNESCO des Kankurang Mandinka Initiatory Rite ist diese Fotografie in einem Galerieelement eine von sechs Fotografien. Dort erscheint bei einem Mouseover das Label ©*Direction du Patrimoine Culturel*, was auf deren Urheberschaft verweist.
Die digitale Fotografie wurde zum Zweck der Dokumentation für den Antragstext der Staaten Senegal und Gambia am 12. Oktober 2004 um 17:24 Uhr mit einer Canon PowerShot A60 mit der Blende F/4.5, der Belichtungszeit 1/160 Sek und ISO 50 bei einer Brennweite von 13 mm ohne Blitz aufgenommen. Die Bilddatei liegt in 538 KB und einer rechteckigen Abmessung von 1024 x 768 Pixeln bei 180 dpi vor. Die Auflösung lässt auf eine andere Verwendung als die der ausschließlich digitalen der Internetseite schließen. Die Intention ist eine größtmöglich objektive Dokumentation des Kankurang-Ritus für die Einreichung des Bewerbungsantrags. Die Bilder sind in diesem Zusammenhang erst später Gegenstand der Internetseite geworden.
Der Standpunkt des Fotografen deckt sich mit diesen Annahmen größtmöglicher Objek-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tivität. Er steht außerhalb der Geschehnisse und ist nicht in diese involviert. Mittlerweile kann dieses Bild als eine 16 Jahre alte Dokumentation eines Ereignisses gelesen werden, bei dem es um ein kollektiv-soziales Geschehnis geht. Die kollektiven Handlungen werden in den Vordergrund gerückt, und die Individualität der einzelnen Akteure scheint nebensächlich. Daher kann das Bild auch als ›Gruppenprozess‹ in ein Vorne und Hinten untergliedert werden: hier die Akteure des Ritus, dort die Dorfbewohner.
Spannungen erzeugt das Bild hinsichtlich der Strommasten bei der gleichzeitigen Abbildung eines alten, mandinkischen Initiationsritus, wie der Text der Internetseite suggeriert. Zweitens hat sich die Annahme, die Dorfbewohner würden sich aufgeregt und dynamisch dem Kankurang zuwenden, beim planimetrischen Betrachten der Feldlinien als falsch erwiesen, da diese nicht alle den Kankurang fixieren. Festgehalten werden kann, dass es sich um ein Dokumentationsfoto handelt, das an eine nicht näher bestimmte Öffentlichkeit gerichtet ist.

Hypothese: Der Fotograf gehört nicht zu der Gemeinde der Mandinka. Wie konnte er die Aufnahme tätigen? Inszenierung?

Fünfter Schritt:
Zusammenfassende Interpretation

Durch die Einbettung der Fotografie in das Galerieelement der Internetseite ›Kankurang Mandinka Initiatory Rite‹ wird die zentrale Figur des Bildes zum Referenzpunkt. In diesem Sinne stellt es eine Dokumentationsfotografie dar. Diese hatte eine primäre Funktion bei der Einreichung des Kankurang im Antragstext für die Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Kulturerbes 2004. Seine sekundäre Funktion erhält das Bild auf der Internetseite als Signifikant des Kankurang schlechthin und reiht sich ein in die anderen ›veranschaulichenden‹ Fotografien des Galerieelements.
Durch das Mouseover erhält die Fotografie gleichermaßen eine nationale Rahmung durch die Direction du Patrimoine Culturel. Daher kann die Hypothese abgeleitet werden, dass die Fotografie in Senegal und nicht in Gambia aufgenommen wurde. Sie wird in dieser Konstellation gleichermaßen als authentisch institutionalisiert, Fragen hinsichtlich der Inszenierung der Szene bleiben allerdings offen.

Sechster Schritt:
Einbettung in fachtheoretische und empirische Zusammenhänge

Das Bild wirft Fragen hinsichtlich der Konstruktionen von Geschichtlichkeit in verschiedenen Kontexten auf. Die Internetseite wird somit Teil einer ambigen Inszenierung, zwischen ritueller Authentizität und Darstellung. Hieran knüpfen sich Fragen, insbesondere zum Gestaltungszusammenhang der Fotografie und der Beziehungen der abgebildeten und abbildenden Personen zueinander.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Siebter Schritt:
Interpretation von Bildserien

Durch die Analyse der anderen Fotografien des Galerieelements, die am selben Tag und mit derselben Kamera aufgenommen wurden, konnte eine Handlungssequenz an diesem 12. Oktober 2004 abgeleitet werden. In diesem Zusammenhang wird der dokumentarische Sinn der Fotografien als sozial rekonstruktive Handlungssequenz deutlich. In ihnen werden nie einzelne Personen gezeigt, sondern immer kollektive Handlungsabläufe. Die aus dem Rahmen dieser Handlungssequenz fallenden Bilder sind Bild Nr. 2 von Ferdinand de Jong und Bild Nr. 7 der Direction du Patrimoine Culturel im Galerieelement der Internetseite, welche an einem anderen Datum aufgenommen wurden. Die letzte Aufnahme stellt die einzige Fotografie dar, die eine einzelne Person abbildet. Allerdings erhält auch diese Person keine individuellen Merkmale, beispielweise durch die Nennung ihres Namens.
Durch die nicht eingereichten Fotografien von Hamady Bocoum am 11. November 2017 kann gezeigt werden, worauf das ästhetische und kompositorische Augenmerk bei der Auswahl gelegt wurde. Fotografien, die einem Schnappschuss gleichen, die Frauen oder Individuen zeigen, wurden von der Auswahl des Galerieelements ausgeschlossen. Zu dunkle, zu helle Fotografien, Landschafts- und Stadtfotografien wurden ebenfalls nicht aufgenommen. Die Fotografien ließen eine Einordnung zur Stadt Ziguinchor in Senegal zu.
Die mit Hamady Bocoum, Abdoulaye Assiz Guissé und Sadibou Dabo geführten Interviews deuten darauf hin, dass die Fotografien in Ziguinchor aufgenommen wurden.
Eine Begehung des Stadtrandgebietes Ziguinchors mit dem Bewohner Salif Keita am 7. Dezember 2017 ergab kein eindeutiges Geo-Coding der dargestellten Szene. Er machte die zunehmende Agglomeration Ziguinchors und die Bebauung der Stadtränder für das Verschwinden dieser Grünfläche verantwortlich. Dadurch wird die Fotografie auch noch zu einem archivalischen Blick auf die sich ändernden Stadtbezüge.
Der damals teilnehmende Musiker Coulaty Kabo erinnerte sich, dass ein Team der Direction du Patrimoine Culturel um eine Aufführung des Kankurang gebeten hatte. In Abstimmung mit seinem mittlerweile verstorbenen Vater, Nfaly Kabo, der als Ältestenrat fungierte, sei man an diesem Tag zur Übereinstimmung gekommen, den Kankurang aufzuführen. Es habe aber nichts mit dem Initiationsritus zu tun gehabt, sondern es markierte ausschließlich eine Inszenierung für das Team der Direction du Patrimoine Culturel. Die Interviewpassage deckt sich, aber aus der falschen Hypothese der Analyse des Abstandes der Bildsegmente, mit der Annahme der Inszenierung der Fotografie. Die Fotografien, und somit auch Passagen des Videos auf der Internetseite, stellen eine Inszenierung des Kankurang dar.
Spannenderweise versuchte wiederum der Ältestenrat und Sprecher des Vereins ›Kuyamba Keewub‹, Abdoulaye Sidibé, die Fotografien und Videoaufnahmen nicht in Ziguinchor zu verorten und das Bildmaterial als auf keinen Fall von Mandinka aufgenommen zu diffamieren. Die Ethnie Peul hätten die Fotografien und den Film in Kolda aufgenommen. Dies zeigt, dass obgleich die Fotografien aus Ziguinchor stammen und ihm

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bekannte Leute zeigen, die Bilder für ihn in der Gegenwart eine schamlose Übertretung des Blickregimes bedeuten. Zugleich hebt er deren Artifizialität hervor, was ja den Schilderungen Kabos aber auch Dabos entspricht.
Die Fotografie ist auch als Element eines der Museumsplakate des ehemaligen Espace Kankourang in Mbour, Senegal, eingebettet. Die Fotografie wurde auf dem Plakat *Les initiations* abgedruckt mit der Bildunterschrift *Sortie de Kankurang* (*Auszug des Kankurang*) thematisch für den Ausstellungskontext in Mbour angepasst. Dort steht die Fotografie in direktem Bezug zu einer nicht näher räumlich verortbaren Fotografie, die ebenfalls eine Unterwürfigkeitsszene der Selbés zeigt. Das obere Bild *Les sages dans le bois sacré* (*Die Weisen im heiligen Wald*) zeigt an letzter Stelle wiederum den nicht näher bestimmbaren Mann aus dem Galerieelement der UNESCO, der sich hier mit zwei anderen Männern entlang eines Pfads bewegt. Diese Bezeichnung des Mannes auf der Internetseite als ›Ältester des Komo-Jägerbunds‹ deckt sich mit den Aussagen des Kurators Sadibou Dabo. Die Bilder für die Plakate in Mbour waren von der Direction du Patrimoine Culturel ausgewählt worden. In diesem Kontext wurde die Fotografie zum Symbol der historischen Bedeutung, einer *longue durée*[86] des Initiationsritus seit dem 18. Jahrhundert, stilisiert. Die soziokulturellen Funktionen des Ritus im Befolgen des anzestralen Wissens und der tradierten Normen werden betont.

Hypothesen: Der Vergleich mit dem empirischen Material lässt den Schluss zu, dass den Akteuren der Direction du Patrimoine Culturel diese Fotografie als eine idealtypische Dokumentation des Kankurang gilt. Diese wurde für den Antrag, die Internetseite und das Plakat in Mbour ausgesucht. Der Vergleich mit dem empirischen Material erlaubt den Schluss, dass die Fotografie aufgrund ihrer kompositorischen und ästhetischen Merkmale ausgewählt wurde. Sie deutet erst einmal auf keinen Bedeutungshorizont für Gambia hin. Tatsächlich wird der Betrachter doch nach der Ansicht der Internetseite annehmen, dass es sich um ein einheitliches, transnationales Erbe dieser Visualisierung handelt.

Gesamthypothese: Die hier ausgewählte Fotografie konnte mithilfe sozial rekonstruktiver, interpretativer Zugänge wieder an seinen Entstehungskontext, als eine Inszenierung, rückgebunden werden. Die Fotografie in ihrem jeweiligen bildseriellen Zusammenhang zu analysieren, lotet die Bedeutungen für die Akteure aus. Das fotografierte Spektakel richtet sich an die Erwartungshaltung des globalen Betrachters und wird im Zusammenhang mit der UNESCO-Internetseite als dokumentarische Evidenz präsentiert. Obgleich die lokalen Akteure um das inszenierte Spektakel wissen, müssen sie dessen Ikonik als Inszenierung und Artifizialität abwerten.

86 Den Begriff der *longue durée* hat Fernand Braudel geprägt. Die longue durée stellt eine »langatmigere Geschichtsschreibung [dar], die Zeiträume von Jahrhunderten umfaßt« (Braudel 1977: 50). Es handelt sich also nicht um Geschichte, sondern um Geschichtsschreibung, die einen sehr langen Zeitablauf umfasst.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Durch die Verfahrensweise der Segmentanalyse konnten verschiedene Zeigehorizonte anhand des Bildes des kursorischen Elements der Internetseite des Kankurang aufgedeckt werden. Die ikonische Kohärenz textueller Formung zeigt sich dabei in der wiederholten Nutzung des Bildes aus Ziguinchor in mehreren institutionellen Kontexten Senegals. Die Entlarvung der Szene als Inszenierung durch den Musiker Kabo zeigt gleichermaßen, dass es sich nicht einmal auf der Internetseite der UNESCO um einen authentischen Kankurang handelt. Die Ältestenräte von Mbour und Ziguinchor machen gleichsam auf die Artifizialität der Aufnahmen aufmerksam.

Senegalesisches Onlineerbe

In diesem speziellen Fall zeigt sich, dass die UNESCO-Visualisierungen nicht so sehr fluktuieren oder gar rezipiert werden, wie angenommen. Anstößig sind die Visualisierungen vor allem auf einer innerbildlichen Ebene, als artifizielle Inszenierung. Die Probleme richten sich nicht an die Dokumentation für die UNESCO, sondern an deren Authentizität.

Die Rahmung der vermeintlich ethnischen Traditionen auf der Internetseite in die höheren Wissensordnungen der UNESCO kann mit dem Wissensbegriff nach Scheler als ein Instrument der Moderne erläutert werden (vgl. Knoblauch 2010: 37). Die Visualisierungen des rituell-zyklischen Handelns werden in einen bürokratisch-linearen Rahmen gebettet. Die Verknüpfungen zum Menschheitsbegriff sind Teil der Eigenlogik des Onlineerbes der UNESCO und erheben den Anspruch auf einen dokumentierten Universalismus. Neue Verknüpfungen und Archivierungsprozesse der sich stets im Wandel befindlichen Internetseite ändern dabei die Affordanz der Nutzer, und neue Verbindungen werden hergestellt.

Die Visualisierungen stehen dabei nicht allein, sondern sind als Zeigehorizonte im Gefüge von anderen Bildern, Wort und Text zu begreifen. Letztlich wurden durch eine exemplarische Verfahrensweise mit Hypothesen die sich aus den Zeigehorizonten ergebenden Diskursivierungen offengelegt. Durch die Hinzunahme der Interviewpassagen zeigten sich die Intentionen und Referenzen der verschiedenen Akteure über die Bilder und mit den Bildern. Dabei fluktuieren die Bilder der Internetseite nicht willkürlich, noch zeigen sie einen gambischen Kontext.

Zwei Filme – narrierte Lücken

Der strukturelle und semantische Aufbau der Internetseite ist in ein vorgefertigtes Template eingebettet. Dieses zeigt am oberen Visualisierungsbereich des Drop-down-Bereichs den Text aus dem Antrag mit dem gekürzten Bewerbungsvideo und abschließend das Galerieelement mit Fotografien, die im Folgenden als kursorische Elemente beschrieben werden. Innerlogisch verweist das gekürzte dreiminütige Antragsvideo auf das Multimediale Archiv der UNESCO und das Antragsvideo in elfminütiger Länge (UNESCO – Multimedia Archives eServices 2007-2018). Das fotografische Material des Galerieelements verweist auf die Sequenzen des Videos, da sowohl das filmische als auch das fotografische Material etwa zeitgleich, aber aus unterschiedlichen Perspektiven aufgenommen wurden.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eine innerbildliche Indexikalität kann durch eine Bild- und Videointerpretation zwischen den Fotografien des Galerieelements und dem elf- bzw. dreiminütigen, gekürzten Antragsvideo hergestellt werden. Durch die Rekonstruktion des gleichzeitigen aber nicht Gleiches zeigenden Bildmaterials wird in der Videoanalyse deutlich, dass die Sequenzen aus der Hand gefilmt wurden und somit eine weitere Person mit einer leicht veränderten Position die Fotografien aufgenommen hat. Die Datierungen des fotografischen und somit auch filmischen Materials erlauben die Annahme, dass es sich um eine schnelle und dicht aufeinanderfolgende Auftragsarbeit handelt.

Im Programm der Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Kulturerbes von 1998 wurden standardisierte Richtlinien festgehalten, die die filmtechnische Dokumentation des Kulturerbes festlegten. Geraten wird zu einer Betacam, Betacam SP oder DDV. Die Betacam(SP)-Systeme sind Produkte des japanischen Herstellers Sony.[87] Die Japaner waren nicht nur Marktführer der Betacam-Systeme, sondern auch maßgeblich an der finanziellen Unterstützung der Konvention des Immateriellen Kulturerbes beteiligt. Im Antrag sollten auch Dokumentationsformen wie Karten, Fotografien und audiovisuelle Aufnahmen nach anerkannten akademischen und wissenschaftlichen Standards aufgenommen werden. Zugleich wurde auf die doppelte Funktion des Videos als Bewerbungs- und künftiges Werbevideo des Kulturerbes verwiesen. Die fotografischen und filmischen Erhebungen der Beitragsstaaten zielen ab auf eine objektive Dokumentation und auf ein globales Werben für die Kulturgüter. In dieser doppelten Zielführung der Visualisierung, insbesondere bei multinationalen Bewerbungen, fehlt bislang ein Nachdenken über den Zusammenhang von Bildhandeln, Ikon und Text.

Rekonstruktive Videoanalyse

Im Folgenden werden die Videos, das Antragsvideo von elf Minuten Länge und das gekürzte Video aus den kursorischen Elementen der Internetseite in ihrer innerlogischen Verknüpfung beschrieben. Dabei verweisen die Sequenzen der Videos auf Zusammenhänge untereinander, aber auch auf die fotografische Dokumentation. Die rekonstruktive Analyse erlaubt den Vergleich mit den Textelementen. Beispielsweise wurde in der Videosequenz bei Nacht die Blitzeinstellung des Fotoapparates Canon Power Shot A60 mitaufgezeichnet (Abb. 17). Dies erlaubt eine chronologische Zuordnung der Ereignisse am Abend des 29. September 2004. Auf das nächtliche Bild der essenden Jungen im Kreis, die von älteren Männern bewacht werden, folgt das Ereignis der auf Matten am Boden sitzenden Jungen. Die Ereignissequenzen zeigen die *activité nocturne* vor dem Blätterfest, dem *Diambadong*. Die Initiierten sind durch ihre gleiche Kleidung uniformiert, wohingegen die erwachsenen Männer oberkörperfrei tanzen und singen, was auch als ›Casac‹ bezeichnet wird.[88] Die Vorgänge des Ritus sind im Video nicht näher beschrieben, der männliche Sprecher im Voice-over sagt: »It [the ritual] encourages young, circumcised boys for the ordering of their community, the secrets of plants, and

87 Die Betacam-Serie war zwischen 1986 und 2005 das weltweit meistgenutzte, analoge ½-Zoll-MAZ-Magnetaufzeichnungssystem. Je nach Kassettentyp waren Aufzeichnungen zwischen 30 und 90 Minuten möglich. Sony stellte im März 2016 die Produktion der Beta-Serie ein.

88 Sadibou Dabo, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 17: Collage Galerieelement und Video

© UNESCO/Fotos und Filmstills: DPC, 2004.

their values and hunting techniques.«[89] Trotz des kollektiven Charakters des Ereignisses lassen die Aufnahmen keine Einschätzung über das an die Initiierten vermittelte Wissen zu. Im Gestus der Unterwerfung und der Einheitlichkeit werden Züge der Kollektivierung deutlich. Auch hier werden, wie auch schon bei den Fotografien, keine Individuen in den Vordergrund gestellt.

Das gemeinsame Essen und Kleiden soll die Jungen auf das Leben im Kollektiv vorbereiten. Die Hierarchie zu den bereits Initiierten muss dabei eingehalten werden. Die Sequenz findet sich in beiden Videos und zeigt vielleicht noch am ehesten einen Eingriff in das Camp der Initiierten. Der Platz ist durch abgeschnittene Sträucher und Bäume begrenzt. Lichtquellen bieten das Feuer und der Blitz der Kamera.

Narrierte Lücken im Film

Im Vergleich zum gekürzten Video der Internetseite zeigt sich, dass aufgrund einer öffentlichen Darstellung viel Komplexitätsreduktion am ursprünglichen Bewerbungsvideo für die Erzählung vorgenommen wurde. In den nicht mehr sichtbaren Videosequenzen, aber auch den nicht eingereichten Fotografien, wird deutlich, dass die Lücken auf einen größeren Sinnzusammenhang verweisen. Dieser wurde zugunsten einer zugespitzten und ausschließlich männlichen Narration aufgegeben. Die Rekonstruktion der ausgeblendeten Sequenzen zeigt, dass auf verschiedene Figuren verzichtet wurde, zugunsten einer Erzählung mandinkischer und ausschließlich männlicher Kollektivität.

89 UNESCO-ICH (2004) Film Kankurang Copie, Direction du Patrimoine Culturel de Sénégal.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 18: Ältester Kabo in Ziguinchor

© UNESCO/Filmstill: DPC, 2004

In den aussortierten Videosequenzen und Fotografien zeigen sich individuelle Zusammenhänge. Am Beispiel des Ältestenrats und seines Einwirkens auf den Kankurang und anhand von Frauenrollen sollen diese narrierten Lücken aufgedeckt werden.

Einzelne Figuren, wie der Vater von Kabo, wurden aus der langen Fassung des Antragsvideos herausgeschnitten, um den kollektiven Charakter des Ritus hervorzuheben (Abb. 18). Dabei verweisen die einzelnen Interviewpassagen auf interessante Singularitäten. So zeigt sich beispielsweise der Ältestenrat Kabo als Beherrscher des Kankurang. Er kann ihn mit einfachen Gesten unterwerfen. Auch die individuelle Erzählung eines Vaters über die Finanzierung des Beschneidungsfestes der Jungen hinterlässt eine folgenreiche Lücke. Bei der rekonstruktiven Analyse kann festgestellt werden, dass eine Zuspitzung hinsichtlich der Darstellung von Kollektivität vorgenommen wurde.

Der Vergleich mit den nicht eingereichten Fotografien in das Galerieelement der Internetseite macht eine weitere Lücke im Film deutlich. Während Fotografien aussortiert wurden, die Frauen zeigen, war dies im videografierten Material nicht möglich. Hier treten verschiedene Musikerinnen und Tänzerinnen zusammen mit den männlichen Musikergruppen auf und werden im Antragsvideo bedeutsam für die Kollektivität in mehreren Funktionen. Die Frauen werden dabei auch von der Zaubererfigur Samai begleitet, der vielmehr den Diola-Riten in der Casamance als dem mandinkischen Kankurang zugeordnet werden kann (Abb. 19). Die Vermengung ritueller Bestandteile anderer Ethnien ist auch Hinweis auf die sich in Austausch und Wandel befindlichen Ethnizitätsbezüge.[90]

Frauen spielen im Antragstext und auf der Internetseite keine Rolle – sie sind absent. Doch in den Sequenzen des Antragsvideos und der nicht sichtbaren Fotografien werden die vielschichtigen Rollen wieder sichtbar. Frauen richten die Mahlzeiten für

90 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Initiierten an, sie preisen den Ältestenrat. Sie fliehen vor dem Kankurang, um dessen sakrale und geheimnisvolle Rolle aufrechtzuerhalten. Letztlich legen die narrierten Lücken die performativen Beziehungen zu den Frauen der Gemeinschaft und insbesondere auch den Frauen in der Casamance offen.

Der Kankurang ist hierarchisch dem Ältestenrat untergeordnet und hat dessen Regeln zu befolgen, denn dieser und seine Gesetzgebung stabilisieren letztlich die rituelle Kohärenzsicherung. Seine Macht ist also Bestandteil des Initiationsritus. Aufgrund der Reduzierung von Komplexität werden das Unterwerfungsritual und die individuell wichtige Rolle des Ältestenrats jedoch aus der Erzählung der UNESCO-Internetseite herausgenommen. So stilisiert das gekürzte Video den Kankurang in gewisser Weise zu einer unbeherrschbaren Maske, einem archaischen Brauch ohne Individuen. Die Bedeutung für das Leben der Väter als Finanzierer des Ritus und für die Kinder als Erziehungsmaßnahme wird ebenfalls aus dem Videomaterial der Internetseite herausgekürzt. Im langen Video befasst sich ein Vater mit ganz alltäglichen Sorgen der Finanzierung und Durchführung des Kankurang. Doch diese biografische Erzählung als Investition in einen Lebensabschnitt der Kinder ist zu komplex für die Kollektivierungserzählung der UNESCO-Internetseite.

Abbildung 19: Kankurang-Umzug mit Samai, einer Figur der Diola

© UNESCO/Filmstill: DPC, 2004

Narrative über den Film

Wenn die Akteure über den sichtbaren Film und dessen Herstellung reden, werden vor allem die Artifizialität aber auch die ästhetischen Merkmale beschrieben. Der Film, der nun global sichtbar geworden ist, stellt eine noch größere Herausforderung dar als das fotografische Material. Die audiovisuelle Mediatisierung wird ungleich gefährlicher in ihrer Sichtbarkeit bewertet, was zum einen an den Erklärungen des Voice-over

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

liegen mag, aber auch an den Handlungen, der Musik und den traditionellen Musikinstrumenten, die Aspekte des Ritus preisgeben. Die Handlungen sind nicht wie bei der Fotografie nur ein Ausschnitt einer Handlung ohne einen bestimmbaren Anfangs- und Endpunkt, sie sind im Fluss und erlauben, das Zusammenspiel der Selbés und des Kankurang zu verstehen. Der Fluss der Handlungen wird zum erläuternden Element der rituellen Kohärenzsicherung, die zuvor nicht in den Erzählungen der Akteure thematisiert wurde. Wie die Selbés zum Kankurang stehen, wie sie sich zueinander anordnen, welche Instrumente sie wie wann nutzen und wie sie Einfluss auf die anderen Gruppen nehmen können, ist eine Eigenart des audiovisuellen Mediums.

Coulaty Kabo, einer der Musiker in der Gruppe, der sich als Frau verkleidet hat, konnte Auskunft über die Aufnahme am 12. Oktober 2004 geben. Gemeinsam mit seinem Vater, Nfaly Kabo (Abb. 18), wurde am selben Tag darüber entschieden, den Kankurang vor dem Kamerateam aus Dakar aufzuführen. Dass die Aufnahmen nicht wirklich zum Zeitpunkt des Initiationsritus gemacht wurden und auch außerhalb dieses Kontextes zu lesen sind, stellt Kabo deutlich heraus.[91] In gemeinsamer Absprache wurde der Kankurang inszeniert. Für Kabo stand dabei niemals zur Debatte, ob es sich nun um eine global sichtbare, authentische Aufführung handelt. Im Rahmen seiner biografischen Erfahrung ist der Kankurang inszeniert worden, was für ihn eine authentische Wirklichkeit darstellt. Insbesondere mit dem Einverständnis des Ältestenrates ist für ihn diese Entscheidung um die Artifizialität des Videos durch eine höhere Instanz abgenommen worden. Es stellt für ihn also auch kein Problem dar, dass dieses Video nun global sichtbar ist. Ihn erstaunt vielmehr das Handeln der Delegation, da sie dem Ältestenrat und der Gruppe versprachen, das Film- und Fotomaterial zur Verfügung zu stellen. Mittlerweile ist sein Vater, Nfaly Kabo, verstorben. Die Problematik mit dem Filmmaterial vollzieht sich für ihn also auf einer sehr persönlichen Ebene der eigenen Beteiligung und der Abbildung des verstorbenen Vaters.

Der ehemalige Direktor der Direction du Patrimoine Culturel, Hamady Bocoum, erwähnte, dass das aufgenommene Filmmaterial anschließend mit einer italienischen Produktionsfirma in Dakar überarbeitet wurde. Sie hätten aus drei Stunden Filmmaterial einen 10-minütigen Kurzfilm produziert.[92] Für die Auswahl und den Zuschnitt dieses Kurzfilms mit der europäischen Produktionsfirma Vidi-Films, die mittlerweile nicht mehr existiert, wurden folgende Kriterien beachtet:

> »Dite, que telles images c'est bon, c'est cohérent, bon, telle image d'un point de vue iconographique, a plus de densité, fait plus de sensé que l'autre image. On a travaillé en peu comme ça. Pendant bon, une bonne semaine.« (»Sagen wir, das Bild ist gut, das ist kohärent, gut, ein solches Bild aus ikonografischer Sicht hat mehr Dichte, das Bild ergibt mehr Sinn als das andere. So haben wir ein bisschen gearbeitet, eine gute Woche.« [Ü.d.A.])[93]

Durch den gemeinsamen Auswahlprozess wurde das Antragsvideo erstellt. Der ästhetische Fokus lag auf der Bildflüssigkeit, was insbesondere ein ›kohärentes Bild‹ des

91 Coulaty Kabo, Interview 2017.

92 Hamady Bocoum, Interview 2017.

93 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kankurang-Initiationsritus zeigen sollte. Die hier erwähnte Kohärenz im Bildfluss wird durch den dokumentarischen Charakter untermauert. Zugleich hatte das Video eine doppelte Funktion – die der Dokumentation für die Antragsstellung und als Rohmaterial für ein späteres Promotionsvideo.

Das Antragsvideo wurde daher nur in Senegal für die Meisterwerke aufgenommen und auch dort geschnitten. Gambia war an diesem Projekt nicht beteiligt, obgleich das Land über dessen Anfertigung unterrichtet war. Die Auswahl überrascht, da das Filmteam wohl auch durch Gambia gefahren sein musste, um die Aufnahmen in der Casamance zu machen. Vielleicht waren die Frankophonie und die kurze Zeit oder auch Bekanntschaften in der Casamance der Grund, nur dort Aufnahmen zu tätigen. Auch muss, wenn man de Jong folgt, davon ausgegangen werden, dass der Kankurang in Ziguinchor in der Casamance zu diesem Zeitpunkt besonders zugänglich war, da er eben sehr folklorisiert war. Mit Sicherheit haben Überlegungen eines möglichst einfachen Zugangs und einer schnellen Durchführung überwogen.

Zwischen Authentizitätsdebatten und Artifizialität changieren die Aussagen über die Herstellung des Videos. Auch schon der Herstellungsprozess wird von Hamady Bocoum in Geheimnisse gehüllt. Für ihn ist es entscheidend, den Effekt der Exklusion vom Ritus nun retrospektiv herzustellen. Auf die Frage, warum der Kankurang so statisch im Video wirke und ob es Absprachen mit dem Kameramann gegeben hätte, antwortete er, dass dies nicht möglich gewesen sei, da der Kameramann ja vor dem Kankurang hätte fliehen müssen.[94] Um das Geheimnis wiederherzustellen, behauptet Bocoum, dass die Bilder gestohlen worden seien.

> »Oui, voler. Car, c'est ne pas possible de prendre des photos du Kankurang. Donc on a les voler. Même le photographe a fuit tous les temps quand le Kankurang a se accroché.« (»Ja, geklaut. Weil, es ist nicht möglich, Fotografien vom Kankurang aufzunehmen. Also haben wir sie geklaut. Selbst der Fotograf floh die ganze Zeit, wenn sich der Kankurang genähert hat.« [Ü.d.A.])[95]

Hamady Bocoum, so wird deutlich, steckt in einem Dilemma. Denn er muss das Geheimnis des Kankurang über das Bildverbot nun selbst herstellen. Das bringt ihn aber in die ungewöhnliche Lage, erläutern zu müssen, warum der Kameramann solch direkte und statische Aufnahmen des Kankurang aus dem Stativstand der Kamera drehen konnte. Dies kann er nur verleugnen und erklären, dass der Kameramann selbst hätte fliehen müssen. Die Szene mit dem Ältestenrat, Nfaly Kabo, stellt für Bocoum daher eine Szene dar, in der der Kankurang hätte besänftigt werden müssen.[96]

Dem kann man aber die Erzählungen Coulaty Kabos entgegenstellen, der von einem finanziellen aber auch juristischen Geschehen spricht – zwischen dem Filmteam aus Dakar und dem Ältestenrat. Es habe einen schriftlichen Vertrag gegeben, und Kabo sei eine Kaution ausgezahlt worden, um den Kankurang an diesem Tag aufzuführen.[97] Kabo bestätigt zugleich auch, dass es Schwierigkeiten bei den Dreharbeiten gegeben

94 Hamady Bocoum, Interview 2017.

95 Ebd.

96 Ebd.

97 Coulaty Kabo, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

habe, da der Kankurang die Frauen gejagt habe. Diese traditionelle Funktion des Kankurang wird von Kabo herausgestellt. Die Trennung der Gruppen nach Geschlecht wird daher auch im Video- und Fotomaterial deutlich. Nuancen der rituellen Geheimhaltung ließen sich also auch bei der Inszenierung des Kankurang für ein Filmteam nicht überwinden. Allerdings zeigen die statischen Fotografien und Videoaufnahmen, dass es eine Absprache gab und die einzelnen Gruppen durchaus vom Kameramann gelenkt wurden oder dieser sich auch mitten in der Menge befand.

Das Video wird gegenwärtig, so der ehemalige Direktor der DPC Bocoum, für eine authentische Ausführung des Kankurang gehalten. Trotz dieser offiziellen Wirklichkeitskonstruktion ist es für die mandinkischen Akteure von Wichtigkeit, das Video als unauthentisch zu disqualifizieren. Für Sadibou Dabo in Mbour markiert das Video etwas völlig Artifizielles.

> »Je dis que ce tôt… je voudrais dire, artificielle. Ça ne reflète pas la réalité de la chose. C'est trop artificiel. Et trop prépare.« (»Ich sage es ist zu … ich möchte sagen, künstlich. Das gibt nicht die Realität der Sache wieder. Es ist zu künstlich. Und viel zu gestellt.« [Ü.d.A.])[98]

Eine solche Aufnahme des Kankurang könne nur gestellt sein. Er erkennt das Video nicht als Ausdruck eines gelebten Erbes an. Auch der Sprecher des Ältestenrats in Ziguinchor, Sidibé, negiert die Richtigkeit der Aufnahmen. Für ihn ist der Kankurang der UNESCO nicht echt. Da für ihn die Artifizialität des Videos unbegreiflich ist, schließt er, dass eine andere Ethnie, die Peul, den Film gedreht habe.[99]

Der Verweis auf die Peul zeigt die langen Beziehungen der Ethnien untereinander. Die Ethnie der Diola, die wiederum Teil der angeheirateten Verwandtschaft seien, kann Sidibé schließlich nicht bezichtigen, falsche Videos über den Kankurang in Umlauf zu bringen. Die Beziehung zwischen Peul und Mandinka sind in Westafrika genutzte *joking relations*. Sidibé ist mit Sicherheit darüber informiert, dass das Video den Sohn des Ältestenrats Nfaly Kabo, Coulaty Kabo, zeigt. Aber er beschließt lieber, es als unauthentisch abzutun.

Zeit- und Raumentwürfe der Internetseite

Anhand der Visualisierungen der Internetseite sollen abschließend die inneren Dimenisonierungen, also die videografierten Zeit- und Raumentwürfe, untersucht werden. Damit kann ein Rückschluss auf die Teilergebnisse der Phänomenstruktur der Geheimnisse des Kankurang gezogen werden. Insbesondere werden die visuellen Inwertsetzungen von Archivierungssemantisierungen und territorialer Verortung für westliche Betrachter deutlich.

Durch die bereits dargelegten innerbildlichen Segmente wurde gezeigt, dass dieser vermeintlich autochthone Brauch nicht in der fotografischen Tradierung gefunden werden kann. Die Strommasten der Dörfer oder die Plastikstühle als Bestandteil des Brauches zeichnen das Bild einer globalen Moderne, in der ein autochthoner Brauch nicht mehr so recht seinen Platz zu finden scheint. Es wirkt ein wenig eklektisch, wenn daher

98 Sadibou Dabo, Interview 2017.

99 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

im Film von den mandinkischen Provinzen des Gabu-Reiches aus dem 13. Jahrhundert berichtet und eine *longue durée* des Kankurang bis in die Gegenwart des Nationalstaates Senegal behauptet wird.

Abbildung 20: Karte von Senegal und Fischer in einer Piroge aus dem Bewerbungsvideo

© UNESCO/Filmstill: DPC, 2004

Anhand zweier Beispiele sollen diese Zeit- und Raumentwürfe aufgezeigt werden. Beide Beispiele richten ihr Augenmerk auf Raumordnungen. Welche nationalstaatlichen, territorialen oder sozial-räumlichen Bezüge werden gleichzeitig hergestellt? Im Folgenden soll gezeigt werden, wie wenig sich eine nationalstaatliche Rahmung bei kulturellen Praktiken eignet. Auch spielt die Reflexion über die historischen Verhältnisse des Kolonialismus hier keine Rolle.

Die kursorischen Elemente, wie Text, Fotografie und Film, können als einzelne Segmente der Visualisierung im Gesamtzusammenhang der Internetseite simultan und sukzessiv gelesen werden (Breckner 2012: 148). Ein Filmstill zeigt eine Überblende von einer Kartografie und zwei Fischern in einer Piroge (Abb. 20). Die Kartografie legt eine nationale Rahmung des Kankurang auf Senegal und Gambia, unter Ausschluss Guinea-Bissaus, fest. Die Kartografie-Fischerboot-Blende wird in den Fassungen des Videos unterschiedlich semantisiert. Im dreiminütigen Video fasst der Sprecher die Sequenz wie folgt zusammen: »The Kankurang is an initiatory rite practised throughout the Mandingue provinces.«[100] Im elfminütigen Video wird folgender Zusammenhang semantisiert :

> »Dans les siècles d'expansion de l'empire du Mali vers la côte de l'atlantique à l'ouest, les migrantes mandingues ont également créer une espace politique, culturelle, connue sur le nom de Gabou, ou Gabu.« (»Während des Zeitalters der Expansion

100 Film auf der UNESCO-ICH-Internetseite des Initiationsritus Kankurang, dreiminätige Fassung von 2004.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> des malischen Reiches in Richtung der atlantischen Küste im Westen, gründeten die mandinkischen Migranten einen politischen und kulturellen Raum, der unter dem Namen Gabou oder Gabu bekannt ist.« [Ü.d.A.])[101]

Hier fügt sich das Bild der Fischer, als Symbol der Migranten, zum Text der Expansion des malischen Großreiches. Die Migration der Mandinka erfolgte entlang des Nigerdeltas im heutigen Mali Richtung Guinea, Guinea-Bissau und Gambia (Niane 1985: 141). Die Symbolisierung mit der Piroge steht für die Migration entlang der westafrikanischen Flusssysteme seit dem 11. Jahrhundert.

In der gekürzten Fassung entfällt diese Semantisierung der Migration zugunsten einer territorialen Eingrenzung auf die historischen mandinkischen Provinzen. Zur Kartografie als Imaginationsmatrix schreibt der Kulturwissenschaftler Jörg Dünne, »erst die Artikulation von sozialen Praktiken und deren territorialer Verortung in einem medialen Repräsentationsraum erlaubt es, soziale Raumpraxis und territorial bestimmte Raumordnung in ein Verhältnis zu setzen« (Dünne 2008: 50). Die Praxis des Kankurang wird in die migrantische Geschichte der Mandinka in Westafrika gestellt. Dabei wird die Sequenz als eine Naturalisierung gegenwärtiger, nationalstaatlicher Raumordnung angewandt. Anstelle auf eine kartografische Abbildung des malischen Großreiches wird in der Eigenlogik des Films die Karte Senegals eingeblendet.

Das Immaterielle Kulturerbe wird, wie auch schon die Konvention das Weltkultur- und Naturerbe von 1972, in Karten und Fotodokumentationen sowie audiovisuelle Filme überführt. Als Teil der Sichtbarmachung des Erbes arbeitet die UNESCO mit Karten, die die immateriellen Kulturgüter aufzeigt, lokal fixiert und visualisiert. Wie der Geograf Benno Werlen erläutert, liegt der Fokus bei Kartografien auf den Konstruktionen von Sinnzuschreibung, die zunächst eigentlich nicht materiell vorliegen, aber dann auf diese Repräsentation reduziert würden und bei der eine quasi »konstruierte Einheit von Bedeutung und Materie unauflöslich wäre.« (Werlen 2008: 368)

Die UNESCO schafft eine visuell erfahrbare Sinnproduktion von Welt durch die territoriale Naturalisierung von Ethnizität und durch die Promotion immaterieller Kulturgüter in Form von Karten. Diese bilden erst im intersubjektiven Kommunizieren und Handeln eine Verständigung über raumzeitliche Konstitutionen oder Raumhandeln in bestimmten Gesellschaften. So sind Karten keine universal gültigen objektiven Dokumente über den physischen Raum, sondern im Zusammenhang der soziokulturellen Bedingungen und Vorstellungen von Raum und Zeit zu lesen – sie bilden Raumordnungen ab. Wenn die UNESCO für immaterielle Kulturgüter und somit sich bewegende Menschen und auch Gruppen nationalstaatliche Karten nutzt, ist dies als textuelle Formung der ikonischen Kohärenz in nationale Dimensionierungen zu begreifen. Dabei werden Kollektive politisch und räumlich fixiert.

Je nach Semantisierung der Visualisierung wird also ein anderer territorial-historischer Bezugsrahmen eröffnet. Die Information der Migration und des malischen Großreiches wird in der gekürzten Fassung zugunsten einer Naturalisierung von Verortungen im kartografischen Nationalstaat vorgenommen.

---

101 UNESCO-ICH (2004) Film Kankurang Copie, Direction du Patrimoine Culturel de Sénégal, 11-minütige Fassung.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Geschlechterräume

Abbildung 21: Frauen beim Diambadong in Ziguinchor

© UNESCO/Foto: DPC, 2004

Das Video- und Bildmaterial offenbart auch Aussagen über die Geschlechterräume. Nach der Bildanalyse können vielschichtige Funktionen von Frauenrollen beschrieben und mit den populären Erzählungen und Visualisierungen aus den Museen verglichen werden.

Viele Rollen der Frauen sind für den Ritus konstitutiv. Sie bereiten die Nahrung zu, die sie an den Rand des Waldes tragen, während den Jungen dort Wissen vermittelt wird. Frauen stabilisieren auch das Geschlechterverhältnis und den verbotenen Blick, indem sie im Haus bleiben, wenn der Kankurang durch die Straßen geht und an die Türen schlägt. Kurzum, Frauen haben bei der Ausführung des Kankurang physisch abwesend zu sein. Ihre Abwesenheit ist performativer Bestandteil des männlichen Initiationsritus. Wenn die Frauen nicht ›mitspielen‹ würden, könnte der Ritus nicht stattfinden: die Mutter, die sich nicht vom Sohn trennen will, die Frauen, die nicht mehr kochen und das Essen bereitstellen und die Frauen, die den Kankurang nicht respektieren.

Bei der Analyse der Videos wurde deutlich, dass Frauen an der Ausführung des *Diambadong* teilnehmen. Es markiert symbolisch das Ende des Ritus, die Jungen werden wieder in ihre Familien zurückgeführt. Die Fotografien zeigen, dass sich die Gruppen der Frauen zu denen der Musiker gesellen. Die Frauen tragen einheitlich Faserröcke, die mit roten Bändern zusammengehalten werden, schlagen rhythmisch die Percussion-Instrumente und haben ihr Gesicht mit weißen Strichen bemalt. Frauen bekommen in den Fotografien und Videoaufnahmen viele Rollen zugeschrieben, die im Antragstext nicht erwähnt wurden. Die Visualisierungen erzeugen einen Diskursüberschuss. Frauen werden als mehr als nur das Unerwünschte porträtiert. Sie sind auch Mittelpunkt der Gemeinschaft, sie sind Tänzerinnen und Percussionistinnen, sie sind aber auch Mütter und Teil der karnevalesken Inszenierung des Kankurang (Abb. 19, 21).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aus strukturalistischer Perspektive kann dieser Teil des Blätterfestes auch als ›verkehrte Welt‹ bezeichnet werden. Die Männer kleiden sich zum Zeitpunkt des *Diambadong* als Frauen, und Frauen als Männer. Die Inversion der Geschlechter wird symbolisch über die Kleidung hergestellt.

> »The guardians often wear skirts or long dresses and wigs and make-up. Women, on the other hand, wear trousers and hats. The performance celebrates the liminality characteristic of this stage of rites of passage.« (de Jong 2007: 120)

Bei dem Bewerbungstext findet der Geschlechterrollentausch keine Erwähnung. Wie wird dieses visuelle und narrative Ereignis durch die Brauchausübenden selbst interpretiert? Während der inszenierten Aufführung des Kankurang 2004 in Ziguinchor trugen die Selbés und Musiker Frauenkleider. Männer tragen Spaghettiträgerhemden, Büstenhalter, Schlaghosen, Kopftücher und Kleider (Abb. 22). Dennoch ist es ein eher liebloses Arrangement, wenige sind geschminkt. Durch das Tanzen und Zu-Boden-Werfen sind die meisten Kleidungsstücke verrutscht oder wurden über das eigene T-Shirt gestülpt, ein weiteres Indiz für die Schnelligkeit der Inszenierung. Das Rollenverständnis kann als binäre Geschlechtskonstruktion interpretiert werden. Männer, die sich als Frauen verkleiden, aber die Verkleidung zugunsten der rituellen Performanz vernachlässigen, verschmutzen und kaputtgehen lassen können. Dass es sich überhaupt um eine Inszenierung von Männern in Frauenkleidern handelt, konnte erst durch die Verbalisierungen von Coulaty Kabo im Interview in Erfahrung gebracht werden. Davor stand die Annahme einer bunten Verkleidung von Männern im Raum, jedoch nicht ein Rollentausch der Geschlechter. Es geht um die Ironisierung der eigenen Männlichkeit und die Imagination des anderen Geschlechts. Diese zwar außeralltäglichen, aber doch beiläufigen Inszenierungen beeinflussten die Vorstellungen des Rollentausches heteronormativer Männer. Denn durch die Requisite und was zunächst als Vernachlässigung beschrieben wurde, war der Rollentausch zunächst nicht aufgefallen. Die Verkleidung als Frau im *Diambadong* ist nicht Selbstzweck für die Männer. Sie hat Verweisungscharakter und ist Repräsentation für eine zwar immer noch binäre, aber doch vielfältige Gegenspielerin, die nur als Teil des Ganzen verstanden werden kann. Im Interview mit dem Musiker Kabo in Ziguinchor rekonstruiert er die Erfahrung des Rollentausches wie folgt;

> »Ça, c'est le bubu des femmes. Parce-que diambadong c'est la danse. C'est la culture, tu vois. Il faut qu'on change. Tu vois, l'autre à change, l'autre à change. (»Das, das ist ein Bubu der Frauen. Weil das *Diambadong*-Fest, das ist Tanz. Es ist die Kultur, siehst du. Es muss sein, dass wir uns verändern/umziehen. Siehst du, der eine hat sich umgezogen, der andere hat sich umgezogen.« [Ü.d.A.])[102]

In der Beschreibung der Ereignisse ist auch Kabo nicht fähig, über die Zwanghaftigkeit des Verkleidens hinaus auf etwas Anderes zu verweisen, außer der Natürlichkeit des Verkleidens selbst. Es werde halt so gemacht, es sei eben die Kultur. Die Zwanghaftigkeit wird dadurch erklärt, dass sich einer nach dem anderen sukzessiv umziehen

102 Coulaty Kabo, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 22: Coulaty Kabo und Männer in Frauenkleidern

© UNESCO/Foto: DPC, 2004

müsse. Die Kleidung wird nicht mit einem stereotypisierten weiblichen Pathos getragen, sondern wird in der Funktion der Selbés, die sich dem Kankurang unterordnen, inszeniert. Die Männer werfen sich bei dem Schrei des Kankurang regelmäßig auf den Boden. Da sie alle initiierte Männer sind, die Musiker wie die Selbés, ist ihre Unterwerfung in Frauenkleidern doppeldeutig. Hierarchisch sind sie dem Kankurang unterstellt, aber nicht nur als initiierte Männer, sondern auch als Frauen. Die ungehorsame Frau wird zum Mittelpunkt der Inszenierung der Unterwerfungsperformance.

Frauen schlüpfen zugleich in die Rolle der Männer. Trotz ihrer Verkleidung erfüllen sie weiterhin weibliche Aufgaben, wie die Betreuung der Kinder (Abb. 21). Über das symbolische Tragen der Männerkleidung, wie schon bei der Invertierung der Männerrollen, scheint kein habitueller Rollentausch stattgefunden zu haben. Die Auseinandersetzung mit den Visualisierungen konnte ein differenziertes Frauenbild nachzeichnen, indem auch Frauen intergenerational dargestellt werden, vom Mädchen bis zur alten Frau. Die Visualisierungen der Frauen und des Rollentausches sind nicht nur auf die geschlechtsreife Frau des Antrags und auf die Abwesenheit auf der Internetseite der UNESCO beschränkt.

Authentizität visualisieren oder Artifizialität inszenieren

Die Mitbegründerin der Konvention des Immateriellen Kulturerbes, Noriko Aikawa-Faure, betont, dass sich Authentizitätsdebatten entlang des dokumentierten Kulturerbes gar nicht entfalten ließen.

> »Within the framework of intangible cultural heritage [that of constant renewal], therefore, the notion of authenticity is not applicable, whilst it plays a primary role in assessing the value of the tangible heritage.« (Aikawa-Faure 2008: 99)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Analyse zeigt, dass die Internetseite mittlerweile selbst ein verhandelter Bereich der Authentizität geworden ist. Und dies nicht aus dem Grund der sich ständig erneuernden kulturellen Praktiken, sondern weil es sich bei der Visualisierung des Kankurang gar nicht um eine authentische Vorführung handelt.

Die Internetseite des Immateriellen Kulturerbes soll Faszination, Wunder, Bewunderung und eine globale Wertegemeinschaft auslösen. Sie fungiert auch als Sprachrohr für vermeintlich autochthone Gesellschaften, deren Opferrolle und Marginalisierung in der Weltgeschichte und deren Traditionen nun als wertvoll geschätzte Kulturgüter kontextualisiert werden. Dabei wird der Nationalstaat zum Vertreter der dort sesshaften Menschen, deren Kulturraum naturalisiert und deren Vielschichtigkeit und Komplexität in der Konsequenz dieser Eigenlogik negiert werden. Die Sinnproduktion für eine omnipräsente Weltöffentlichkeit ist nur eine der Paradoxien der räumlich entbundenen multikontextualen Visualisierungen der ikonischen Kohärenz.

Die Nationalstaaten bauen mit dem Programm der UNESCO auf ein inhaltliches Paradoxon, wie sich an den mediatisiert vermittelten Raumordnungen überprüfen lässt. Die Visualisierungen der virtuellen Räume sind nicht beliebig, sondern an den Umstand der Dokumentation gebunden. Die duale Intention der Visualisierung – als Antragsvideo und -fotografien, aber auch zum Zweck der Promotion – konnte hier nachgezeichnet werden.

Diese multikontextualen räumlichen Bezüge und die synchronen Zeitbezüge wurden über die Visualisierungsanalyse deutlich gemacht. Dabei sind die hergestellten Raumordnungen, auch in ihrem relationalen Zueinander, nicht neu, sondern deren synchrone Mediatisierung.

Ikonische Kohärenz des UNESCO-Onlineerbes

Die UNESCO-Internetseite setzt durch bestimmte Semantisierungen der Verknappung auf eine Re-Ethnisierung und Re-Traditionalisierung im Rahmen juristisch-bürokratischer, aber auch vergleichbarer quantitativer Konzepte. Durch die Visualisierungen wird ein Weltbezug hergestellt, der sich auf die Ikonizität der Seite und den Bezug auf einen universalen Menschheitsbegriff stützt. Die Menschheit wird zu einer vernetzten globalen Gemeinschaft lokaler, kultureller Gruppen. Durch die juristisch-bürokratische Rahmung sind die Kulturgüter miteinander verknüpf- und vergleichbar. Über die Icons, wie die Büroklammer, können die Benutzer der Internetseite nach Gemeinsamkeiten der Menschheit über Konzeptbegriffe suchen. Dadurch wird in den Semantisierungen der Internetseite durch die Konzepte immer auch eine neue konzeptuelle Affordanz an die Benutzer gestellt. Die inhaltliche Verknüpfung dieser Konzepte scheint stets in Aushandlung begriffen und stellt keine statische Rahmung dar. In der innerlogischen Struktur der kursorischen Elemente können die Nutzer einer diachronen Zeitstruktur folgen, die in einem Spannungsverhältnis zu den sie rahmenden Elementen der wissenschaftlichen und formaljuristischen Wissensstrukturierung steht.

Hier rückt die performative Formung der ikonischen Kohärenz zurück hinter die raumzeitlichen Ordnungen der inneren Dimensionierung der textuellen Formung. Die Bilder werden als national-episodisches Erbe inszeniert und nicht mehr in ihrer lokalen Ausprägung diskursiviert. Sie werden räumlich entbunden und sind nicht mehr

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

verortbar. Erst die Feinarbeit bei der Segmentanalyse legt diese Zusammenhänge offen und erlaubt es, diese verschiedenen Bezüge der ikonischen Kohärenz offenzulegen (Tabelle 5).

Man kann einen Vergleich zu Wissenshierarchisierungen des Philosophen Max Scheler im frühen 20. Jahrhundert ziehen. Höhere Wissensformen stellen für Scheler die künstlichen Wissensformen, wie technologisches und positives Wissen aus der Mathematik, den Natur- und Geisteswissenschaften dar, während eine relativ-natürliche Weltanschauung weniger künstlich sei, wie z.B. Mythen und Legenden oder natürliches Volkswissen (Knoblauch 2010: 93). So erscheint die Internetseite wie ein Echo der Moderne, mit zwei lange entgegengesetzten Extremen von Wissensformen.

Das Wissen im inneren Visualisierungskontext, oder das ›natürliche Wissen‹, wird in Bezug auf Scheler in einem durch Triebe geleiteten Sein semantisiert. Dieses ›natürliche Wissen‹ »umfasst alles, was in der Gruppe als selbstverständlich gilt und keiner weiteren Legitimation bedarf. Es gibt also keine den Menschen gemeinsame Grundstruktur des Wissens, wohl aber überall etwas, das in der betreffenden Gruppe als fraglos gegeben gilt« (ebd.). Diese relativ-natürlichen Weltanschauungen werden visuell in bürokratische und formaljuristische Icons der ›höheren Wissensformen‹ gerahmt. In Anlehnung an Scheler erweckt die Internetseite den Eindruck, die als natürlich erklärten Wissensformen würden von einer höheren Wissensform gerahmt.

Durch eine rekonstruktive Analyse konnten die unterschiedlichen Zeigehorizonte anhand eines und auch mehrerer Bilder gezeigt werden und auch, wie unterschiedlich dabei die Sequenzen der kursorischen Elemente interpretiert werden. Dabei sind verschiedene Diskurskonstellationen ablesbar geworden, zwischen den Akteuren, die eine Meinung oder Ansicht über das Onlineerbe teilen. So muss beispielsweise der Direktor Bocoum behaupten, es handle sich um gestohlene, authentische Bilder, wohingegen die mandinkischen Brauchträger die Inszenierung und die Artifizialität betonen.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Tabelle 5: Ikonische Kohärenz des visualisierten Kankurang der UNESCO-Internetseite

Textuelle Formung der ikonischen Kohärenz	
Äußere Dimension	Traditionale Wissensformen werden einer wissenschaftlichen Wissensordnung untergeordnet. räumlich entbunden variabel
Innere Dimensionierung	Tradition wird dem Fortschritt untergeordnet. Hauptnarrativ: das Gestern im Heute und Morgen (»the modernity of heritage«) der Internetpräsenz untergeordnete Zeitlichkeit: die Zyklizität ritueller Bräuche nationale Rahmung (nur Senegal) lineare Zeitvorstellung
Idealtypische innere Dimensionierung	national-linear lokal-zyklisch (untergeordnet)
Identitätsrelationen und Differenzgemeinschaften	adaptive Diffusion weltweite Normen und Wertegemeinschaft (Menschheitsbegriff) Ausschluss von Individualität zugunsten der Visualisierung von Kollektiven
Geschichtsauffassung	Geschichte im Kollektivsingular

4.1.6 Ikonische Kohärenz textueller Formung oder multikontextuale Visualisierungen

Über die Geheimnis-Ebenen als Phänomenstruktur der Visualisierungen des Kankurang konnten zunächst die typisierbaren Äußerungen und Erzählformen, dann die Ebenen des Diskurses der Geheimnisse und drei Kontexte der Mediatisierung herausgearbeitet werden, die in einer Darstellung der ikonischen Kohärenz in Bezug auf die Visualisierungen auf der Internetseite der UNESCO mündeten.

In der Kontrastierung dieser drei Mediatisierungsstrategien wurde deutlich, dass eine neue Schicht der raumzeitlichen Reflexion über die Sichtbarmachung des Kankurang hinzugetreten ist. Dabei hat sich neben der quantitativen Veränderung der Deutungsmuster der Sichtbarkeit und der Pluralität der Akteure nun auch ein qualitativer Unterschied ergeben – denn der Kankurang wird in neue räumliche Bezüge gesetzt und eine globale Bedeutungsebene der nationalen und lokalen hinzugefügt.

Dies wird besonders an der Entwicklung deutlich, die sich mit den medialen Rahmenbedingungen ergeben hat. Von der Druckschriftlichkeit über die Demokratisierung des Griot-Gesangs durch das Radio hin zur Visualität hat sich auch die Qualität der Bedrohung der Geheimnis-Ebenen verändert.

Dabei ist auf die jeweiligen nationalen Kontexte zu achten – während in Gambia mehrere Formen des Kankurang schon früh in eine Festivalisierung eingebunden wa-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ren und auch visuell reproduziert werden, wird der Ifambundi-Kankurang in Senegal im besonderen Maße als bedroht dargestellt, da er nicht Teil eines nationalen Erbenarrativs ist. Auch wird die Maske zunehmend als Tradition mit immanenten Formen der Gewalt im öffentlichen Diskurs wahrgenommen. Erstmals ersuchten die Ältestenräte die Hilfe des Kulturministeriums Senegals, sie bei der Bekämpfung der Gewalt im Rahmen des Blätterfestes zu unterstützen. Dies markiert einen Wendepunkt in den Machtverhältnissen, da der Kankurang in seiner Funktion als Ordnungshüter bislang als Gegenspieler der staatlichen Macht und der Polizei diskursiviert wurde. Diese beiden Sonderstellungen in den öffentlichen Diskursen der beiden Nationalstaaten sind hinsichtlich der musealen Displays in der folgenden Analyse zu beachten.

Auch lässt sich eine erste Einschätzung formulieren, dass zwischen den beiden Nationalstaaten kaum Austausch stattfindet. Die Nicht-Fluktation der Bilder und die nicht vorhandene Bezugnahme der Nationalstaaten aufeinander machen sichtbar, dass neben der neuen Bedeutungsebene des Globalen kein qualitativ neuer Austausch mit den fluktuierenden Visualisierungen zwischen beiden Staaten entstanden ist. So scheint die mediatisierte Sichtbarkeit in sozialen Netzwerken ein gambisches Phänomen zu sein, welches sich nicht zuletzt aus der zunehmenden Festivalisierung und der Umdeutung des Kankurang zu einem Bettel- und Rügebrauch ergibt. Auch der Kankurang auf der UNESCO-Internetseite zeigt die inszenierten Aufnahmen aus Ziguinchor und verweist nicht auf die Vielfalt der gambischen Kankurangs.

Deutlich wurden anhand der Internetseite ebenfalls die verschiedenen Wissensordnungen, in die der Kankurang nun eingebettet ist: Einerseits durch die Einordnung zu anderen Kulturgütern der Menschheit, andererseits wird er der formaljuristischen Rahmung der Schutzmarke untergeordnet.

Mit dem Vorwissen über die Phänomenstruktur der Geheimnis-Ebenen des Kankurang und der Schlussfolgerung über multikontextuale Mediatisierungsstrategien kann nun das Kankurang Documentation Center in Janjanbureh, Gambia, analysiert werden.

4.2 Das Kankurang Documentation Center in Janjanbureh in Gambia

Das Kankurang Documentation Center (KDC) wurde 2016 als Museum in der Central River Region in Gambia fertiggestellt. Seit der Unterschutzstellung des Kankurang bei der UNESCO als Immaterielles Kulturerbe dient dieses Zentrum der Dokumentation und Promotion des Kankurang. Um das KDC im Kontext der Erinnerungslandschaft Gambias analysieren zu können, werde ich immer wieder auf die Einordnung der staatlichen Museen und involvierten Akteure am Beispiel der jüngeren Erinnerungsgeschichte des gambischen Staates zurückgreifen (Kap. 3.1.4). Die Bezugnahme auf die Rahmung der staatlichen Erinnerungslandschaft, die seit den 70er Jahren international vermarktet wird, ist wichtig, um die Verflechtungen der Erbekonstruktionen und Identitätsrelationen besser nachzuvollziehen.

Im Hauptteil der Analyse werden die Visualisierungen des Kankurang Documentation Center hinsichtlich ihrer Formungen der ikonischen Kohärenz, den Dimensionen und Dimensionierungen, konstruierten Idenititätsrelationen und Geschichtlich-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 23: Moussa Foon im Kankurang Documentation Center

© NCAC/Foto: Claudia Ba, 2017

keitsvorstellungen untersucht. Für die Analyse der äußeren Dimension der ikonischen Kohärenz werden die Zeit- und Raumentwürfe der Visualisierungen im KDC mit den atmosphärischen Raumbezügen Janjanburehs in Beziehung gesetzt. Dafür werden zunächst das städtebauliche Erbe, die Umgebung des KDC, die Architektur des Museums und die semantischen Raumbezüge beschrieben. Da sich das Museum auf dem heiligen Platz, dem Tuyang-Sita, befindet, kommen hier besondere Bezüge zum Tragen.

Die Akteurskonstellation verdeutlicht das Zusammenspiel verschiedener Identitätsrelationen. Den lokalen Akteuren gelingt es, entgegen den Erwartungen der Critical Heritage Studies, die Geheimnis-Ebenen des Kankurang im Dokumentationszentrum gegenüber einer nationalen Erbepolitik zu bewahren (Kap. 4.2.2).

Im zweiten Kapitel wird dann in Abgrenzung zur äußeren Dimension die innere Dimensionierung der Visualisierungen anhand des musealen Displays und der Bezüge der Bilder untereinander und in ihrer Diskursivierung durch Schrift und die Sprache des Museumsguides Moussa Foon analysiert.

Anschließend werden die gambische Zusammenarbeit mit der EU-finanzierten Entwicklungshilfe und deren Konsequenzen als eine neu hinzutretende äußere Dimension der ikonischen Kohärenz skizziert (Kap. 4.2.3). 2016 wurde das Kankurang-Festival aus Mitteln des EU Emergency Trust Fund for Africa revitalisiert. Die Motive der Entwicklungshilfe hinter diesen Projekten verdeutlichen verschiedene Kollektivierungsdiskurse und raumzeitliche Bezüge. In den Projekten Documentation Center und Festival verlaufen die Identifikationsmomente und Alteritätsproduktionen unterschiedlich. Hier zeigen die Visualisierungen die verschiedenen identitätspolitischen Haltungen, die zueinander in einem Spannungsverhältnis stehen (Kap. 4.2.4). Über

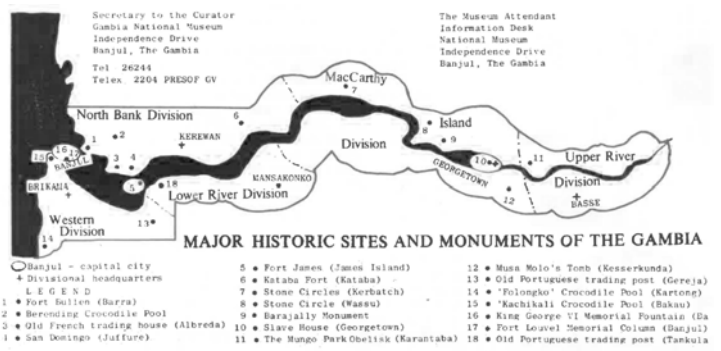
https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den visuellen Entwurf der permeablen Kulturnation setzt sich Gambia in Bezug zu vielen Differenzgemeinschaften.

4.2.1 Äußere Dimension des KDC

›Janjanbureh‹ bedeutet wörtlich ›verstreuen‹ (Cissoko et al. 7). Nach dem Sieg Soundiata Keïtas[103] gegen die Peul soll er ausgerufen haben: »Al janjan banko kan, fo moc moo see a la banko mara. […] ›disperser-vous dans les pays afin chacun puisse commande sa terre‹.« (»Verstreut euch in den Ländern, damit jeder über sein Land herrschen kann.« [Ü.d.A.]) (a.a.O. 152-53) In Senegal erfolgt laut dem Kurator des Espace Kankourang, Sadibou Dabo, mit dem Wort ›Janjanbureh‹ eine Anspielung auf den Rhythmus der Tam-Tam-Trommeln des Blätterfestes.[104] Der Stadtname hat insofern nicht nur eine historische Bedeutung, im Sinne der sesshaft gewordenen Kämpfer Keïtas, sondern auch eine semantisch-musikalische im Blätterfest des Kankurang-Initiationsritus.

Abbildung 24: Karte der »Major Historic Sites and Monuments of the Gambia«



© NCAC/Grafik: National Museum of the Gambia, 1990

Als Strafkolonie sicherten sich die Briten 1783 Gambia mit dem Vertrag von Versailles. Georgetown war vormals nach Georg IV. benannt und wurde zu MacCarthy Island umgetauft. Im Volksmund hingegen hielt sich hartnäckig die Bezeichnung ›Janjanbureh‹ (Webb 1994: 138). Die Insel diente zunächst als Stützpunkt des Sklavenhandels, später zur Wiederansiedlung befreiter Sklaven und war sogar zur Zwangsansiedlung von Straffälligen aus Großbritannien im 18. Jahrhundert angedacht worden. Aufgrund der unzugänglichen Position legten die Briten in Folge dieser Pläne auf MacCarthy das größte Gefängnis des Landes an. Der Plan einer Zwangsumsiedlung britischer Straftäter wurde schließlich als zu brutal gegenüber den Häftlingen abgelehnt (a.a.O. 136).

MacCarthy Island wurde noch 1823 als ein abgehängter Außenposten beschrieben, der für die territoriale Expansion Britanniens nutzbar gemacht werden sollte. Dieser

103 Der mandinkische Herrscher des malischen Großreichs im 13. Jahrhundert (siehe auch Kap. 4.1.3).

104 NCAC (2009) UNESCO File: Report. Meeting Agenda. Discussions on Origins and Significance of the Kankurang.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ort schien den Briten geeignet, um die ab 1808 aus der Sklaverei befreiten Menschen umzusiedeln. In Janjanbureh lebten im Zuge der Umsiedlung etwa 1200 der 4000 befreiten Sklaven aus Sierra Leone (Webb 1994: 139). Die unzureichenden Vorbereitungen der Umsiedlung und Versorgung auf MacCarthy trugen dazu bei, dass die traumatisierten, ehemaligen Sklaven aus Sierra Leone, Nigeria und Ghana in einem ihnen nicht bekannten Land innerhalb der ersten Jahre verstarben. Anhand von Belegen des Historikers Gray zeichnet Patrick Webb eine dieser Umsiedlungen nach.

> »The first batch of 200 liberated Africans (including 30 women and some children) arrived in 1832 in the middle of the rainy season. Three died on board ship. The rest were dropped on-shore over 60 kilometers short of Bathurst without adequate clothing, cooking utensils, tools or medicines […]. The overseer marched the Africans towards town only to lose four men when crossing a river, and five more lives (including his own) in a battle with a local chief […]. The remainder of the party made it to Bathurst only to be put on board ship for McCarthy Island.« (a.a.O. 140)

Nach ihrer Zwangsumsiedlung starben die Menschen auf MacCarthy an Unterernährung durch Missernten, Dürreperioden und Heuschreckenplagen sowie durch Angriffe lokaler Siedler. 1842 gab die britische Regierung jegliche Verantwortung gegenüber den Umgesiedelten ab. Sie erklärte, diese »have permission to return [to their homes], when they please.« (Ebd.) Das Projekt MacCarthy wurde für gescheitert erklärt und ab 1866 nicht mehr in einen neuen Budgetplan inkludiert. Laut Webb lebten um die Jahrhundertwende noch 500 von ehemals 1500 ansässigen und umgesiedelten Menschen aus Sierra Leone auf MacCarthy.

Mitte der 1990er Jahre ist Janjanbureh in einem desaströsen Zustand, bei stetig zunehmendem Bevölkerungswachstum seit der Kolonialzeit. »In the mid 1990s, [Georgetown] still has no bridge to link it to the mainland and investments on the island have been small. As a result, some of the ruins noticed in the 1890s […] are still visible.« (Ebd.) Um ein mit Sträuchern überwachsenes Ziegelgebäude ist ein Streit entbrannt, ob es sich um ein ehemaliges Sklavenhaus oder eine Scheune für die Erdnussernte handelt (ebd.) (Abb. 25). Aufgrund einer Tourismuskarte des National Museum of the Gambia, die vor 1990 entstanden sein muss, schien der Streit beigelegt, da der Plan von einem Sklavenhaus spricht (Abb. 24 (10)).

Mit dem Sklavenhandel möchte die Bevölkerung nicht assoziiert werden. Weniger als 5 % gaben 1990 an, von ehemaligen Sklaven abzustammen. Webb begründet dies damit, dass bis zur Unabhängigkeit von 1965 die Nachfahren befreiter Sklaven als Wiedergutmachung mit einer gesonderten Schulausbildung unterstützt wurden, die es ihnen erlaubte, gute Positionen im Staat einzunehmen. Nach der Unabhängigkeit brach diese Unterstützung jedoch weg. Die Nachfahren der vor 170 Jahren verschleppten Akus und andere Ethnien, die bis vor 54 Jahren noch staatliche Unterstützungen erhielten, seien auf MacCarthy nun im Verschwinden begriffen (ebd.).

Die Stadt, die von zwei Seiten vom Gambiafluss begrenzt wird, ist durch einen sumpfigen Zufluss des Stroms geteilt. Ruinen der Fracht- und Handelsgebäude aus der Kolonialzeit zerfallen und sedimentieren die ehemalige Nutzung des Standorts. Der Handel wird über zwei betonierte Landstraßen geführt. Am nördlichen Flussufer gibt es eine Autofähre, die an der 300 Meter breiten Flussstelle nach Lamin Koto übersetzt.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abbildung 25 (links): Sklaven- oder Erdnusshaus aus den 1840er Jahren, Janjanbureh, Gambia; Abbildung 26 (rechts): Luftansicht von Janjanbureh und dem Kankurang Documentation Center

© Foto: Claudia Ba, 2017 (Abb. 25);
© Maps Data: Google, CNES/Airbus, Maxar Technologies, 2021

Die 4000 Menschen zählende Gemeinde besteht zu 90 Prozent aus Mandinka, die dort ab dem 15. Jahrhundert sesshaft wurden. Die eingeschossigen Häuser sind aus Beton gebaut und mit Wellblechdächern belegt. Von der betonierten Hauptstraße gehen als Seitenstraßen sandige Pisten ab. Eine lokale Schule, Hotels, Moscheen sowie administrative Gebäude aus Beton befinden sich in einem schlechten baulichen Zustand. An der Straße hängen Plakate der UNICEF-Kampagne gegen die Heirat Minderjähriger und weibliche Genitalverstümmelung, der Female Genital Manipulation (FGM).[105]

Phänomenologie

Das Kankurang Documentation Center (KDC) liegt an der Peripherie der Stadt, im Süden von MacCarthy. Eine betonierte Brücke verbindet den rituellen Platz (Abb. 26 (1)) und das Dokumentationszentrum (2) mit der Stadt. Die Landschaft rund um Janjanbureh ist geprägt vom Anbau von Mangobäumen und agrarwirtschaftlichen Nutzungen.

Phänomenologisch kann das KDC als ein Zentrum mit Ausstellungsfläche, Schulraum und Büro eingeordnet werden. Janjanbureh verfügt nicht über ein eigenes Archiv, sondern ist an die Archiv- und Sammlungsbestände des National Museum of the Gambia in Banjul angeschlossen. Durch den Austausch von Exponaten und der Fortbildung des Museumspersonals stehen diese in einer engen institutionellen Bindung. Die Durchführung des KDC leiteten der Direktor Momodou Joof[106] und der stellvertretende Direktor des National Council for Arts and Culture (NCAC), Hassoum Ceesay. 2008

105 Female Genital Mutilation; »In the Gambia, an estimated 76.3 percent of women have been subjected to FGM, with the highest prevalence rates recorded in the Upper River Region. Similarly, over 40 percent of women aged 20-49 were married before the age of 18 years, while 16 percent of women of the same age cohort married before they turned 15.« (Unicef 2017)

106 Momodou Joof leitete 32 Jahre lang den National Council for Arts and Culture, von 1982 bis 2014. Sein Nachfolger als Generaldirektor ist Baba Ceesay. Momodou Joof fungiert auch als Vertrauensperson an öffentlichen Kundgebungen des National Council for Arts and Culture (Saliou 2014).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

begannen die Planungen, 2016 wurde das Zentrum fertiggestellt.[107] Übereinstimmend sprachen sich die Kuratoren und die lokale Gemeinde für einen Neubau nahe des rituellen Platzes des Kankurang aus. Die alten Kolonialbauten wurden als unschickliches Setting für das KDC verworfen.[108] Es ist 2016 in Janjanbureh das erste und in Gambia das jüngste Museum und stellt durch seine Lage in der Central River Region, vier Fahrstunden von der Hauptstadt entfernt, ein singuläres und revolutionäres Projekt dar. Unlängst wurde ein neues Museum in Juffreh, dem Heimatdorf von Kunta Kinteh geplant, was auch als Teil einer Rundfahrt des Gambian Tourism Boards angedacht wird.

Der Fluss trennt den heiligen Wald, den Platz des Initiationsritus, Tuyang-Sita, und das KDC von der städtischen Bebauung. Der Tuyang-Sita liegt in direktem Blickbezug zum Museumsgelände. Der große sandige Platz ist der Versammlungsort für die Initiationsrituale der umliegenden Gemeinden. Auf dem Platz grasen Ziegen, Feuerholz wird von Jugendlichen aus dem Wald getragen, Kinder spielen auf dem Platz Fußball. Gekennzeichnet ist der Platz durch einen großen Baobab-Baum und einige *Faara*-Bäume.

Moussa Foon ist einer von zwei Guides des Museumskomplexes. Die Anstellung erhielt er nach einmonatiger Ausbildung bei der NCAC in Banjul im Oktober 2016. Er betont, dass ich mich hier nur aufhalten könne, weil momentan keine Initiation stattfinde. Bis auf ein kleines Schild an der Hauptstraße befinden sich keine Hinweise im Stadtraum, die auf das KDC verweisen würden. Er spreche vor allem Tourist:innen bei ihrer Durchreise an, ob diese das Museum besuchen wollen. Im Dezember 2017 hatte Moussa Foon insgesamt 14 Besucher:innen empfangen. Es muss erwähnt werden, dass diese Zeit außerhalb der Touristensaison lag. Audiovisuelle Dokumente werden im Dokumentationszentrum nicht genutzt, und so ist dieser Ort, abgelegen vom Treiben der Hauptstraße in Janjanbureh, ein ruhiger, wenn nicht stiller Ort. Eine kontemplative Betrachtung der Bilder wird höchstens von den Jubelrufen der Fußball spielenden Kinder auf dem Tuyang-Sita unterbrochen.

Abbildung 27: Tuyang-Sita und Dokumentationszentrum

© Foto: Claudia Ba, 2017

Das KDC ist ein Gelände mit den Maßen 41 mal 63 Meter und mit fünf Gebäuden unterschiedlicher Nutzung, wobei vier in achteckiger Form gebaut sind. Der achteckige Innenraum des Museums ist etwas zurückgesetzt, so dass eine überdachte Terrasse

107 NCAC (2009) UNESCO File: Report. UNESCO-sponsored Kankurang Project. Report on the Establishment of the Gambia Kankurang Centre.

108 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schatten spendet. Ein ›Museums‹-Schild ist in Versalien über der Eingangstüre angebracht. Diese Tür ist in ihrer Axialität auf das Bantaba, den offenen Versammlungsraum in der Mitte des Geländes, angelegt. Die Exhibition Hall beherbergt neben der Ausstellungsfläche auch einen Büroraum. Hier können die Mitarbeiter die Broschüren und Touristenpläne ausgeben. Das Gebäude ist aus bewehrtem Beton, für das Dach wurden Holz und Wellblech verwendet.

Zunächst gelangt der Besucher des KDC zum Bantaba, einem überdachten, offenen Raum in der Mitte des Museumsareals. Ein Bantaba dient der Gemeinde als Ort der Versammlung und ist eigentlich ein schattenspendender Baum, wird aber zunehmend durch Betonbauten ersetzt. »The name ›Bantaba‹ is derived from the word for a large tree, which is called Bentennie in the Mandinka language and is a traditional meeting place for the men of the village« (Access Gambia 2018). Der Beton-Bantaba liegt in der Mitte der Anlage. Von dort blickt fällt der Blick auf die Exhibition Hall und dahinter auf den großen Baobab-Baum, den traditionellen Versammlungsort, den Tuyang-Sita (Abb. 27). Diese beiden Orte der Versammlung, die Bantabas, bilden eine Verbindungsachse zwischen dem rituellen Raum des Baobab auf dem Tuyang-Sita und dem institutionellen Raum des Beton-Bantaba des KDC.

Janjanbureh zeichnet sich durch eine mehrheitlich mandinkische Gemeinde aus. Deren zentraler ritueller Platz ist der Tuyang-Sita. Daneben wurde 2009 das KDC errichtet. Die beiden, gemeinschaftlich genutzten Räume, Beton-Bantaba und Baobab-Baum, liegen in einer Blickachse. Dennoch ist der rituelle Raum ungleich wichtiger als der Raum des Museums. Die Räume verfügen über eigene Atmosphären. Die verschiedenen Aggregatzustände, wie das temporäre Verbot des Betretens durch weibliche Museumsbesucher, werden nicht an die Logiken des Museums geknüpft, sondern an die Bedingungen der rituellen Kohärenz des Tuyang-Sita.

Museumsbau, Entwicklungshilfe und Migrationspolitik

Erste transnationale Workshops zwischen den senegalesischen und gambischen Delegationen finden zwischen 2008 und 2009 in Gambia statt. In den Komiteesitzungen wurde beschlossen, Mittel des Japan Funds-in-Trust vom Programm Meisterwerke einzuwerben, um damit den Bau des KDC voranzubringen. Nationale Workshops wurden 2009 auch von Radio Gambia und im Fernsehen übertragen.[109]

Internationale Hilfsleistungen waren während der Amtszeit des Diktators Yammeh weitestgehend eingestellt worden. Seit seit Nachfolger Adama Barrow demokratisch ins Amt gewählt wurde, wurden internationale NGOs wieder ins Land gelassen, alte Partnerschaften gestärkt und neue begründet. Die Europäische Union und das International Trade Centre investierten elf Millionen Euro mit dem EU Emergency Trust Fund for Africa in Gambia. Die Bedingungen für die Finanzierungshilfen durch den EU Emergency Trust Fund wurden unter anderem im Gipfeltreffen in Valletta zwischen 33 afrikanischen Präsidenten und der EU festgelegt:

> »The EU, its Member States and associated countries will step up efforts to mainstream migration into their development cooperation. In parallel, the newly established *EU*

109 NCAC (2009) UNESCO File: Report. First national workshop on Kankurang traditions of the Gambia.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> *Emergency Trust Fund for stability and addressing root causes of irregular migration and displaced persons in Africa* will provide additional funding and will contribute to a flexible, speedy and efficient delivery of support to foster stability and to contribute to better migration management.« [Herv. i.O.] (Valletta 2015: 1-2)

Eines der geförderten Projekte durch den EU Emergency Trust Fund for Africa ist das mit 11 Millionen Euro unterstützte Youth Empowerment Project (YEP), welches Fluchtursachen durch Arbeitsmaßnahmen und Entwicklungshilfe bekämpfen soll (International Trade Centre 2017). Mit den Fördermitteln des YEP wurde 2017 das seit den 1980er Jahren ruhende Kankurang-Festival in Janjanbureh revitalisiert (EU Commission. Directorate General for International Cooperation and Development 2018). Die politischen Forderungen der EU zur Bekämpfung der sogenannten irregulären Migration aus Westafrika werden nun auch an Gambia gerichtet. Durch die neue finanzielle Unterstützung werden auch Projekte in Juffreh, dem Heimatdorf des fiktionalen Nationalhelden Kunta Kinteh, aufgebaut. Die jüngsten Pläne des Ministeriums für Tourismus sehen vor, das Zentrum Juffreh mit dem KDC zu verbinden. So wird erstmals seit den 70er Jahren die Erinnerungslandschaft Kunta Kintehs mit dem Kankurang-Dokumentationszentrum und Festival ideell verknüpft. Als ein nationales Identifikationsmoment wird der Geschichts- mit dem Kulturtourismus verwoben. Dies soll vor allem Fusionen aus der Entwicklungshilfe, Kommerzialisierung des Geschichtstourismus und neue Einnahmequellen ermöglichen.

Der Museumsbau wird in zweifacher Hinsicht mit Entwicklungshilfe in Verbindung gebracht. Einerseits zielt die Konstruktion des KDC auf eine städtisch-logistische Entwicklung ab, andererseits sollen mit dem Kankurang-Festival neue touristisch-ökonomische Ausrichtungen angeregt werden. Am Anfang wurde das Projekt mit dem Village Development Commitee (VDC) verpartnert, welches sich auf die Entwicklung Janjanburehs und der umliegenden Dörfer spezialisiert hat.[110] Das Kulturerbe ist nun eng an die Bedürfnisse der Gemeinden in der Central River Region geknüpft, um eine autarke Ökonomie zu katalysieren.

Die Bauarbeiten begannen 2009 und verlangten zunächst, so wenige Bäume wie möglich zu fällen.[111] Während der Guss von Betonblöcken beginnt, werden Erdreich mit dem Gemeindetraktor abgetragen und Gruben für die Betonfundamente und Toiletten ausgehoben.[112] Die Arbeiten dauern neun Wochen. Anschließend werden die Gebäude mit Elektrizität versorgt, Wasseranschlüsse gelegt und die Dächer gedeckt.

Den Planungen gehen Sitzungen der senegambischen Delegation in Mbour, Banjul und Sédhiou voraus. Die Verhandlungssprache war Wolof, wie sich der Direktor des KDC, Hassoum Ceesay, erinnert.

> »Heritage is ›ada‹, about intangible, you know, we say it is difficult to translate. You know, so, we use English or French. Like I said, whenever we are stuck for a word in Wolof, we use English or French.«[113]

110 Moussa Foon, Interview 2017.

111 NCAC (2009) UNESCO File: Report. Implementation.

112 Ebd.

113 Hassoum Ceesay, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zwischen den Delegationen wurde auf Wolof statt auf Mandinka verhandelt, da die Mandinka auch Wolof sprächen, andere Ethnien jedoch nicht Mandinka. Beispielsweise bezeichnen sich der senegalesische Direktor Hamady Bocoum und der damals noch stellvertretende Direktor Abdoulaye Aziz Guissé als Peul, während der damalige gambische Direktor Momodou Joof und sein Stellvertreter Hassoum Ceesay selbst Mandinka sind. Wenn Wolof für technische Begriffe nicht ausreichte, wichen die beiden Delegationen auf die respektive Nationalsprache aus.

Die vom Japan Funds-in-Trust zur Verfügung gestellte Summe für die Promotion des Kankurang belief sich auf 146.962 US-Dollar, die unter den beiden Beitragsstaaten paritätisch aufgeteilt werden sollten (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2006). Das geschätzte Budget für die Konstruktion des KDC, inklusive Lernmaterial und Transportkosten, wurde mit 805.956 gambischen Dalasi, also ungefähr 162.841 US-Dollar angesetzt.[114] Somit scheinen für das KDC die aus dem Japan Funds-in-Trust zur Verfügung gestellten Summen ausgeschöpft worden zu sein. Mittels einer weiteren Finanzierung durch das Community-Driven Development Project (CDD) der Weltbank konnte eine Brücke zum Museum angelegt werden.[115]

Aus Sicht der lokalen Ältesten war der Bau des KDC vor allem den Bemühungen lokaler Politiker zu verdanken. Der mittlerweile verstorbene Historiker und Politiker Foday Jibani Manka[116] rühmt sich in einem Artikel der gambischen Tageszeitung *The Point* als Initiator des Kankurang-Zentrums. »I also brought in my constituency, UNESCO funded project implemented by the National Council for Arts and Culture (NCAC) called the Kankurang Centre« (The Point Newspaper 2012). Die NCAC argumentiert, sie hätte erstmals bei einem konstitutiven Treffen 2008 der Bevölkerung Janjanburehs den Nutzen des KDC vermittelt und die Koordination des Projektes vorgestellt (Abb. 28).[117] Tatsächlich scheint die Anregung für die Unterschutzstellung vom NCAC und dem Auswahlkomitee der UNESCO ausgegangen zu sein. Dennoch konnte eine lokale Implementierung nicht ohne die politische Bereitschaft vor Ort durchgeführt werden, die in der Person von Manka einen wichtigen Partner fand. Dem Politiker wurde das Kankurang Documentation Center gewidmet.

Alle Projekte, die in einem Zusammenhang mit dem Kankurang in Gambia stehen, wurden durch ausländische Hilfsgelder unterstützt. Weitere finanzielle Unterstützung und die Umsetzung erfolgen durch die Leitung der NCAC und die regionalen Akteure.

---

114 NCAC (2009) UNESCO File: Report. Budget Estimate.

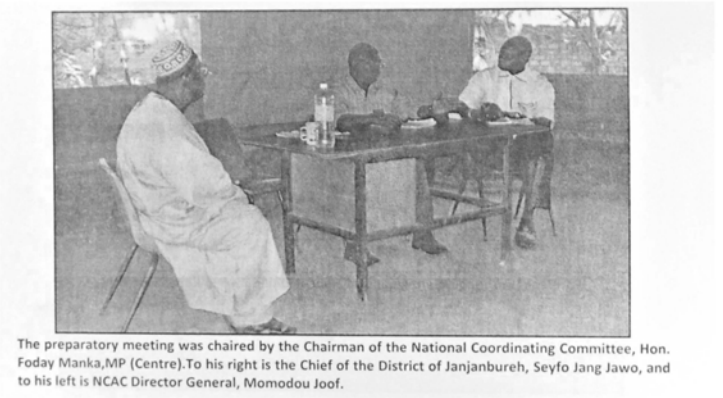
115 Ebd.

116 Foday Jibani Manka wurde 1942 in Georgetown, heute Janjanbureh, geboren und verstarb 2014 in Banjul (*Daily Observer* 2014). Er war von 2007 bis 2014 gewählter Parlamentarier für die Alliance for Patriotic Re-orientation and Construction Party (APRC) in der Central River Region, die seit dem Militärputsch durch den Präsidenten Yahyah Jammeh die größte Partei Gambias war. Der studierte Lehrer, der auch 1977 an der englischen Universität in Leeds mit dem Commonwealth Fellowship lehrte, wurde nach seiner Rente Vorsitzender des Georgetown Development Committees (The Point Newspaper 2012). Als pensionierter Lehrer begann er 1997 mit der Recherche historischer Ereignisse und Orte, *A history of an Island Community from 1800 to date*. Manka beschreibt Janjanbureh in seinem Werk als die zweite Hauptstadt Gambias, aufgrund der dort 1835 gegründeten Methodistenschule, die vielen, ihn eingenommen, eine Schulbildung erlaubt hätte (ebd.).

117 NCAC (2009) UNESCO File: Report on the Establishment of the Gambia Kankurang Centre.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abbildung 28: Honorable Foday Manka



The preparatory meeting was chaired by the Chairman of the National Coordinating Committee, Hon. Foday Manka,MP (Centre).To his right is the Chief of the District of Janjanbureh, Seyfo Jang Jawo, and to his left is NCAC Director General, Momodou Joof.

© NCAC, 2018

Das Hauptaugenmerk liegt auf den strukturellen und logistischen Verbesserungen der Lebensbedingungen vor Ort. Zugleich wird auch das Kankurang-Festival mit Geldern subventioniert, die nicht unbedingt eine langfristige und nachhaltige Entwicklungspolitik garantieren, sondern vor allem die Migration in die EU aufhalten sollen (siehe Kap. 4.2.3).

Im Rahmen dieser getätigten Entwicklungshilfe werden Begriffe wie ›Erbe‹ und ›Heritage‹ kaum verwendet. Vielmehr beziehen sich die Akteure auf Tradition, allerdings ohne den Zusammenhang mit dem Immateriellen Kulturerbe der Menschheit der UNESCO zu erwähnen. So betont der Lokalpolitiker Manka nicht das KDC im Zusammenhang des Immateriellen Kulturerbes, sondern als ein durch die UNESCO finanziertes Projekt. Das Erbe scheint aus dem Blick zu verschwinden, je mehr der Kankurang unter den Gesichtspunkten der Entwicklungshilfe betrachtet wird.

Das entspricht auch der Logik der Entwicklungshilfeakteure, müssen doch der Fortschritt der lokalen Wirtschaft bezeugt und ein Vorher-Nachher-Zustand dokumentiert werden, die eine Verbesserung belegen. Der Blick wird gleichermaßen in die Zukunft gerichtet. Die internationale Politik und Entwicklungshilfe der EU zielen auf den Ausschluss der Afrikaner und generalisieren die potenziellen Migranten als das globale Andere. Zugleich wird deutlich, dass die Sichtbarmachung des Erbes Kankurang in einem globalen Maßstab der Entwicklungshilfe gebilligt wird.

Räumliche äußere Dimension

Die traditionellen Bezüge des rituellen Raums sind hierarchisch höher eingeordnet gegenüber denen des institutionellen Raums des Dokumentationszentrums. In der Hierarchisierung des Blick- und Raumbezugs wird das Zentrum dem rituellen Platz, Tuyang-Sita, untergeordnet. Die Verweise von Visualisierungen aus den musealen Displays auf den Tuyang-Sita sind nicht wechselwirkend. Die Bilder im Museum

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

werden wissenskonstitutiv nur einseitig verwendet – der rituelle Platz muss sich nicht auf das Museum beziehen.

Ein Baobab (*Adansonia digitata*) bestimmt das Bild des Tuyang-Sita (Abb. 29). Dieser ist ein Symbol national übergreifender Identifikation, aber auch ein Zeichen der *côte sacré* des Initiationsritus. Dem Baobab werden heilende Kräfte und auch historisch signifikante Funktionen zugesprochen. Traditionell wurden die Griot-Sänger mumifiziert und in den Stämmen der Baobab-Bäume bestattet, da ihre Körper den Boden bei einer Erdbestattung unfruchtbar gemacht hätten. Der Baobab als Bantaba ist auch der Treffpunkt der Initiierten und verweist auf die im Kollektiv erfahrene, zyklische Zeit der Initiation. Sein semantischer Bezug ist wichtiger für die Konstitution des rituellen Initiationsplatzes als das Dokumentationszentrum mit seinem Beton-Bantaba.

Abbildung 29: Baobab auf dem Tuyang-Sita

© Foto: Claudia Ba, 2017

Erst durch das Zeigen der signifikanten Anordnung der Dinge durch Moussa Foon und die Bedeutungszuschreibungen wurden die Verhältnisse der Atmosphäre Museum und ritueller Platz analysierbar. Dafür verwende ich den Begriff der ›Atmosphäre‹, um ikonische Raumbezüge deutlich zu machen. Martina Löw schreibt nach Niklas Luhmann, dass durch platzierte Objekte im Raum Atmosphären sichtbar werden. Dieses Luhmann'sche Konzept der Atmosphäre erweitert Martina Löw durch die relationale Anordnung von Menschen und sozialen Gütern. »Raum ist eine an materialen Sachverhalten festgeschriebene Figuration, deren spürbare unsichtbare Seite die Atmosphäre ist.« (Löw 2001: 205) Die Anordnung, die den Raum atmosphärisch erscheinen lässt, wird durch die Praxis des Zeigens der materialen Sachverhalte decodierbar.

Die Atmosphäre des Raums wird bedeutsam durch das Zeigen Moussa Foons. Er lenkte die Aufmerksamkeit während des Museumsbesuches auf den Baobab des rituellen Platzes. Mit einem Fingerzeig deutet er auf den großen Baum, »normally during the circumcision period all they need is the tree.«[118] Den rituellen Platz des Baobab

118 Moussa Foon, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bezeichnete er als Tuyang. Tuyang-Sita bedeutet auch in Bezug auf ›sita‹, ›es ist Zeit, etwas zu tun‹. ›Ntuyang n sita‹, ›Lass mich hier sitzen‹, ist der repetitive Satz der Initiierten, der sie vor bösen Geistern schützt. Die zyklische Zeit des Initiationsritus, die sich in der sprachlichen Repetition durch die Initiierten ausdrückt, wird indexikalisch mit dem rituellen Raum des Baobabs verbunden.

Die Bedeutung des Wortes ›Tuyang‹ ist rituell mit dem Baobab verknüpft und verlangt vom Initiierten, sich dem Baobab leiblich-körperlich zuzuwenden. Diese leiblich-körperliche Hinwendung überhöht den Baobab zum Zentrum des kollektiven Erinnerungsortes der Initiation. Der Blickbezug zum Baobab verdeutlicht das zyklische Zeitverständnis einer mythologischen Geschichtsstruktur. Diese Atmosphäre wird durch die Museumsbegehung des KDC deutlich. Der rituelle Platz ist wichtiger als das Museum, in dem dieser nur durch Visualisierungen repräsentiert wird.

Bei einer Begehung des heiligen Platzes Tuyang-Sita erwähnt Moussa Foon außer dem Baobab einen daneben wachsenden Baum, den sogenannten ›Leberwurstbaum‹ (*Kigelia africana*, mande. ›faara‹, engl. ›camel foot tree‹, fr. ›arbre à saucisses‹), der den heiligen Wald markiert, in den sich die Initiierten zurückziehen. Die Rinden (mande. ›jaffo‹) des Kigelia, die während der Performance des Kankurang gekaut werden, wirken stimulierend auf das zentrale Nervensystem (Saini et al. 2009: 194). Die Früchte des Kigelia werden auch zur rituellen Anfertigung des Ifambundi-Kankurang und um Kleidung rot zu färben verwendet.

Die Visualisierung des Kigelia findet sich auch im Ausstellungsraum am Plakat ›Kankurang Types, Costums and Functions‹ (Abb. 30, rechts).[119] Die Fotografie zeigt entgegen der Rede Moussa Foons drei sich ausruhende Männer im Schatten des Baumes, die auf den Wurzeln und Ästen des Kigelia Platz genommen haben. Sie wurde im Rahmen des ersten nationalen Workshops des NCAC aufgenommen und zeigt nicht brauchausübende Männer, sondern die Besucher des Workshops (Abb. 30, links). Foon deutet auf die Fotografie und betont einzig deren handlungsleitenden Aspekt der Initiation, die Bearbeitung der Rinden für die Herstellung der Kankurang-Maske.

> »This is the camel foot tree, as you can see. This is the tree normally were the bark for the Kankurang is removed from. Though, it's a very, very hard tree. And you need to put on heavy gloves with sticks in your hand and you have to hit continuously to make sure you will have some of the bark from the camel foot tree.«[120]

Moussas Aussage verdeutlicht die mit dem Bild verschränkten »[diskursiven Formen der Symbolisierung]« (Breckner 2010: 266), die sich auf sein explizites Wissen der Bearbeitung des Baumes während der rituellen Vorbereitungsphase beziehen.[121] Durch seine Erfahrung im Umgang mit dem Abschlagen der Rinde weiß und erinnert sich

119 Ein Kigelia ist auch in der Broschüre des KDC abgebildet (Abb. 30). Hier wird der Baum ausschließlich in Verbindung mit der Herstellung des Kostüms des Kankurang durch die *jaffo*-Rinde erwähnt.

120 Moussa Foon, Interview 2017.

121 Aus der Verbindung der Bildunterschrift des Fotos und der Aussage Foons kann abgeleitet werden, dass die Rinden am Baum des Kigelia noch ›jaffo‹ genannt werden, wohingegen sie abgeschlagen vom Baum für die rituelle Herstellung des Kostüms als ›faara‹ bezeichnet werden. Während die Erwähnung der *Faara*-Rinde bei Moussa Foon nicht sanktioniert ist, wird die Aussprache von ›faara‹ in Mbour strengstens sanktioniert.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Moussa Foon, wie hart die Rinde des Baumes ist, und verbindet die Fotografie mit der kollektiven und körperlich-leiblichen Erfahrung der Maskenherstellung. Auf die in der Fotografie abgebildete Sequenz der sich ausruhenden Männer geht er hingegen nicht ein. Für ihn stellt die Szene eine kulturstrukturelle Typik dar. Den fotografierten Kigelia muss er auch nicht räumlich verorten, denn er befindet sich in unmittelbarer Nähe, auf dem Tuyang-Sita.

Abbildung 30: Camel Foot Trees at Tuyang site: The source of the bark/»Jaffo« (links); First national workshop on Kankurang Traditions of the Gambia, the Camel Foot Tree (Faara) which is found in larger numbers at Tinyang Sita (rechts)

© NCAC/KDC Brochure, 2016 (links); © NCAC/UNESCO File, 2009 (rechts)

Die Bildsequenz Kigelia im musealen Display wird zum Symbol kollektiven Handelns und zur Syntheseleistung, wenn Moussa durch seine Erinnerung die Konstitution des Raumes als zum rituellen Raum zugehörig nachzeichnet. Die Bildunterschrift der Fotografie lautet: »The environment at Tinyangsita showing Camel foot trees, the source of the Faraa used in the Kankurang costumes, 2009.«[122] Durch seine Zuwendung zum Bild und im *as you can see* zeigt er durch das Beziehungsgefüge der deixis eine institutionalisierte Museumspraxis an.

Es werden durch die Visualisierungen mehrere Wirklichkeitsbezüge deutlich. Denn nun fungiert das Bild durch codierte Verweise auf ihren Referenten als Symbol (Breckner 2010: 267). Moussa Foons codierter Verweis bezeichnet den Baum als Geber der *Faara*-Rinde für das kollektive Herstellen des Kostüms, auch wenn die Fotografie dies nicht abbildet.

Diese wird in dieser Geste des Zeigens und Sprechens ein ›Anzeichen‹ von Handlungssituation und Wirklichkeit. Die ikonische Kohärenz erhält hier eine performative Formung, die eine lokal-repetitive Dimension aufweist. Moussa strukturiert gleichermaßen seine Raumwahrnehmung durch Syntheseleistung, seine Erinnerung und sein Spacing, die Betonung der Anordnung von Dingen im Raum. Er erinnert sich und synthetisiert die eigene leiblich-körperliche Erfahrung des Abschlagens der Baumrinde und gibt somit Auskunft über seinen Status als Initiierter. Zugleich bleibt er habituell in

122 NCAC (2016) Kankurang Documentation Center Broschüre: 17.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seiner institutionalisierten Rolle des Museumsführers, indem er mit der entsprechenden Gestik Objekte und somit Aspekte und Ausprägungen der (An)Ordnungen von Bildern, Skulpturen durch die relationale Positionierung seines Körpers hervorhebt (*spacing*)[123]. Er verweist in dieser Doppelrolle, als Initiierter und Museumsführer, über die szeneografische Choreografie der Fotografie hinaus, auf die rituelle Bearbeitung der Rinden. Darin wird der Diskursüberschuss der Visualisierungen deutlich. Hier zeigt sich die Konstruktion einer wiederkehrenden, lokalen Sinnstiftung des Ritus.

Entgegen den Erwartungen zeigt sich durch die Museumsanalyse die Hierarchisierung des Tuyang-Sita in Relation zum Museum umso deutlicher, wenn mittels der Fotografien im Museum auf den außenliegenden rituellen Platz verwiesen wird. Während für Foon die Abbildungen im Museum auf den Tuyang-Sita verweisen, bedarf es bei der Begehung des Platzes keiner Rückbezüge auf das Museum – die beiden institutionellen Räume werden separiert.

Der Tuyang-Sita ist ungleich wichtiger als erinnerungskonstitutioneller Ort und Anlass der Erinnerung als die Anlage des KDC und seine Visualisierungen. Der in Blickbezug zum Museum liegende rituelle Platz wird symbolisch aufgewertet. Die codierten Verweise des fotografierten Kigelia zeigen, dass die Herstellung des Kostüms, die Verortung des Kigelia und die episodisch wiederkehrende Zeitauffassung für Moussa Foon eine strukturkulturelle Typik darstellen. Die Fotografie muss nicht hinsichtlich ihres gesamten Symbolisierungspotenzials, zum Beispiel der Männer im Schatten des Baumes, ästhetischer Formgebung und Bildgestaltung hinterfragt werden, sondern sie stellt in der Kommunikation ein Anzeichen für eine natürliche, außerbildliche Wirklichkeit für Moussa dar.

Es gibt kein reziprokes Verhältnis oder eine Wechselwirkung zwischen der synthetisierten Raumerfahrung des Tuyang-Sita und den Visualisierungen des Museums. Auch wenn Sequenzen der Fotografien im Museum auf die Signifikanz der räumlichen Anordnung des Tuyang-Sita verweisen – bei der Begehung des Platzes muss das Museum nicht synthetisiert werden. Die Signifikanz des rituellen Platzes und die Anordnung der Bäume legen das strukturkulturelle Wissen über kollektive Handlungen und die Vergangenheits- und Zukunftsbezüge einer mythologischen Geschichtsauffassung offen. Das Museum verweist für Moussa Foon auf den danebengelegenen Tuyang-Sita, seine eigene Erfahrungswelt und somit Selbstbezeichnung als Initiierter. Den Bedingungen der rituellen Kohärenz Folge leistend, erhält Moussa Foon die Geheimnis-Ebenen der Phänomenstruktur Kankurang.

Durch die Visualisierungen des KDC werden die Geheimnis-Ebenen des Kankurang nicht aufgehoben. Weder gibt es eine Notwendigkeit, Raum und Ritus über das Museum zu explizieren, noch scheinen die Fotografien auch nur im Geringsten die Geheimhaltung herauszufordern. Während auf dem rituellen Platz das Erbe performativ und habituell ausgeübt wird, herrscht ein Bewusstsein dafür, welches Wissen für ausländische Gäste und Frauen wann im Museum explizit gemacht werden kann, um die Sakralität des Ritus nicht zu enttarnen. Der Museumsbau repräsentiert für Foon nicht den Kankurang, sondern er ist der performative Ort als Museumsführer.

123 Zum Zusammenspiel von spacing und Syntheseleistung räumlicher Konstitution, siehe (Löw 2008: 35).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Visualisierungen sind für Moussa Foon zugleich eine Mnemotechnik, die sich auf seine persönliche Erinnerung und Erfahrung bezieht. Diese strukturiert er nach der zyklischen Zeitauffassung durch das kollektive Handeln während der Initiation. Im Sprechakt wird von Foon auch kein Erbe betont, vielmehr werden Bezüge einer ewigen Vergegenwärtigung des Ritus im institutionellen Raum und der fortschreitenden Zeit im eigenen Leben und Erinnern hergestellt. Foon erinnert zwar an seine Erfahrung, der Besucher des Museums ist jedoch nicht designierter Erbe dessen, was repräsentiert und codiert wird, und wird daher von den Bedeutungszuweisungen ausgeschlossen.

Die Architektur und der semantische Raumbezug konnten zeigen, dass das KDC einer zeit- und raumkonstitutionellen Logik der rituellen Ordnung des Tuyang-Sita folgt. Im Museum hingegen werden durch die ikonische Kohärenz performativer Ordnung eine Visualisierung und auch deren Diskursüberschuss ermöglicht, die nicht in Bezug zum Ritus gestellt wird. Das direkte örtliche Nebeneinander verdeutlicht die zwei Atmosphären der Räume durch die beiden Formungen der ikonischen Kohärenzsicherung: hier der rituelle Platz, gekennzeichnet durch eine zyklische Zeitvorstellung und mythologische Geschichtsauffassung durch die rituelle Formung und somit unzugänglich für Visualisierungen; dort das Museum als eine performative Formung der ikonischen Kohärenz, die der primären Logik des Tuyang-Sita untergeordnet ist. Das Immaterielle Kulturerbe der UNESCO ist im Museum eine unverfängliche Darstellung des Ritus, die mit ausländischen und weiblichen Besucher:innen geteilt werden kann. Allerdings wird auch das Museum temporär für die Besucher unzugänglich, wenn die Initiation stattfindet. Das museale Display wird von den Akteuren nicht als eine Bedrohung der Geheimnis-Ebenen wahrgenommen. Für die Akteure ist der institutionelle Raum des Museums nicht das eigentliche Erbe, das es zu schützen gilt. Ihnen ist bewusst, dass hier explizit ein Wissen für die ökonomische Nutzung des Standortes vermittelt wird – und somit konstruieren die Akteure auch bewusst verschiedene Räume mit den Visualisierungen.

Die Akteure sind weder die Opfer einer internationalen UNESCO-Politik noch schutzlos der Visualisierung im Kontext des Museums ausgeliefert. Die Mechanismen der Revitalisierung des Kankurang-Festivals durch die Entwicklungshilfe wirken da schon qualitativ extremer auf die Geheimnis-Ebenen des Initiationsritus ein. Die Notwendigkeit, durch die Finanzierung aus der Entwicklungshilfe ein Festival auf dem Tuyang-Sita zu inszenieren, kommt der rituellen Kohärenz bedrohlich näher als der ikonischen Kohärenz der episodisch-lokalen Visualisierungen im Kankurang-Dokumentationszentrum.

4.2.2 Innere Dimensionierungen der Visualisierungen im KDC

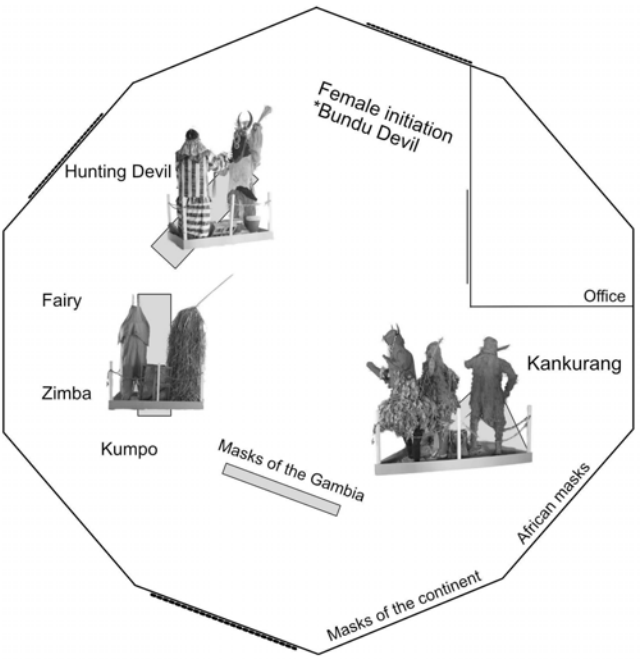
In der Rahmung der vorangegangenen Analyse der Atmosphären des KDC und des Tuyang-Sita wird nun eine Analyse der Visualisierungen in der Ausstellung in ihrer inneren Dimensionierung vorgenommen. Welche Zeit- und Raumentwürfe werden auch durch das relationale Verhältnis zwischen den Visualisierungen im KDC vorgenommen?

Gunter Weidenhaus schreibt, dass Geschichtsvorstellungen in interkultureller Perspektive herausgearbeitet und somit als »spezifische Konstellationen und Verhältnisse

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, als soziale Produkte aufgefasst werden müssen.« (Weidenhaus 2015: 25) Dabei sind die Geschichtsvorstellungen von besonderem Interesse, die sich aus den Formungen der ikonischen Kohärenz aufzeigen lassen. Im Vergleich mit der äußeren Dimension drängt sich die Frage auf, ob sich die Vorstellungen der mythologischen Geschichtsstruktur des Initiationsritus und somit der äußeren Dimension des rituellen Platzes Tuyang-Sita auch im KDC manifestieren. Kann das museale Display die Geheimnis-Ebenen des Kankurang enthüllen, was in der äußeren Dimension, der Raumatmosphäre Tuyang-Sita, ausgeschlossen wurde?

Abbildung 31: Ausstellungsplan KDC, Janjanbureh



© Grafik: Claudia Ba, 2021

Die Geheimnis-Ebenen des Kankurang stellten bereits in der Planungsphase des Dokumentationszentrums eine wichtige Bezugsgröße zwischen den staatlichen und lokalen Akteuren dar. »What is apparent is that the Kankurang tradition is […] threatened by globalization and advances in technology which have opened up the secrets of the tradition to the preying eyes of the uninitiated,«[124] fasste der Generaldirektor der NCAC, Baba Ceesay, die Entwicklungen der Gefahren für den Kankurang zusammen. Das spähende Auge Nicht-Initiierter darf keine Bedrohung im Dokumentationszentrum darstellen. Daher ist nur ein kleiner Teil der Ausstellungsfläche des Zentrums überhaupt mit dem Kankurang bespielt (Abb. 31). Die Umsetzung des KDC sollte von

124 NCAC (2016) Kankurang Documentation Center, Broschüre, Baba Ceesay: 2-3.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Anfang an den Brauchträgern überlassen werden, wie die Archivdokumente der senegambischen Delegationen zeigen.

> »Sacred aspects of the Kankurang which should not be exposed to women and uninitiated: the resolution on this matter was that the contents of any displays or presentation should be left to the local committees whose members are more au fait [sic!] with the prohibitions about the tradition.«[125]

Die Kuratoren unterstützten nach eigenen Angaben die lokalen Gemeinden bei der Visualisierung des musealen Displays. Mehreren Formaten wurde zugestimmt, wie Skulpturen des Kankurang, Schwarz-Weiß-Analogfotografien von Peter Weil, zeitgenössischen, digitalen Farbfotografien von Jason Florio und Ölgemälden des gambischen Künstlers Modou Camara. Grundlegende Debatten der Darstellbarkeit handelten von der Sichtbarkeit für Frauen und Ausländer:

> »There is need to strike a balance between the current emphasis on gender parity in access education and other activities and restrictions imposed by tradition. Furthermore, the traditional restrictions should not mean that people from foreign cultures are excluded from the Center.«[126]

Im Vorfeld der Planungen des KDC war den Delegierten und Vertretern bewusst, wie fragil und gefährlich eine unerwünschte Visualisierung sein kann. Die senegalesische Delegation schloss daher die Kommemoration durch Festivals aus. Die gambische Gesandtschaft optierte hingegen für ein Festival und die Darstellung verschiedener Kankurangs, da diese nicht so sakral wie in Senegal seien.

Für die Anordnung visuellen Wissens im Dokumentationszentrum werden vier Kategorien entlang des Ausstellungsaufbaus vorgestellt, denn, »[der] Museumsraum setzt einen Spazierweg voraus, eine Reihenfolge, in der die Schaukästen, Exponate und Tafeln angeschaut und gelesen werden.« (Bal 2010: 29) Die Reihenfolge ist mit den Inhalten der Broschüre des Dokumentationszentrums deckungsgleich. Beim Betreten des KDC werden zunächst die ›Masken von den Kontinenten‹ vorgestellt, die Masken verschiedener ethnischer Provenienz hervorgehoben und ein komplexes Verständnis von internationalen Riten und Festivals dargestellt. Anschließend wird der Besucher zu den ›gambischen Masken‹ geführt, die eine Vielzahl ethnischer Masken unterschiedlichen Ursprungs und im Speziellen den Kankurang darstellen. Daran schließt sich ein umfangreicherer Ausstellungsteil an mit den weiblichen Initiationsmasken der Poro[127] und Bundu, also auch Beschneidungsrituale bei Frauen, die hier als historisches Moment

125 NCAC (2009) UNESCO File: Report. Gambia (40).

126 Ebd.

127 William P. Murphy schrieb 1980 über die Abwertung der Geheimnisse des Kpelle-Geheimbunds und des Poro-Geheimbunds durch die jüngere Generation. Er führte ein Zitat von Georg Simmel über die rituelle Herstellung von Geheimnissen an, die wichtiger geworden sei als der Inhalt der Geheimnisse selbst. »Simmel makes a similar point in his statement that the aura of secrecy bestows a group identity on a secret society that is more important sociologically than the content of the secrets: ›In comparison with other associations, it here is the passion of secrecy – always felt and always to be preserved – which gives the group-form, depending on it, a significance that is far superior to the significance of content (1950: 363)‹.« (Murphy 1980: 203)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

kontextualisiert werden. Abschließend wendet sich die Analyse dem Zusammenhang zwischen Mediatisierungsformen und Paganismus zu, da sich viele Ölgemälde nicht mehr existierender Formen des Kankurang im Ausstellungsgebäude finden. Allen Bereichen ist gemein, dass sie nicht eine explizite Selbstkritik über das Museum äußern (Bal 2010: 30). Die relevant gemachten Zeit- und Raumentwürfe in den Visualisierungen der einzelnen Bereiche werden abschließend miteinander verglichen, um die inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz des KDC aufzuzeigen.

Im Allgemeinen bringen die Reihenfolge der Ausstellungsführung und der Evidenzcharakter der Fotografien ein ›So-ist-es‹ im Sinne einer zyklischen Zeitauffassung zum Ausdruck. Diese Spezifität afrikanischer Realitätsentwürfe, als in einer ausgedehnten Gegenwart liegend, ist die zugrunde gelegte Zeitstruktur der Ausstellung (siehe Kap. 3.3.3). Ihr Hauptnarrativ ist die Geschichtlichkeit wiederkehrender Bräuche und Riten.[128] Kontrastierend dazu sind daher die künstlerischen Darstellungen, wie Skulpturen und Ölgemälde, zu lesen.[129] Der Direktor Hassoum Ceesay erläutert, dass die Ölgemälde explizit Formen des Kankurang darstellen, die heute als Paganismus, also heidnische Riten, angesehen würden. Diese Gemälde symbolisieren eine abgeschlossene Vergangenheit; es gibt sie nicht mehr, daher wird das Medium der Kunst genutzt, um sie für das Museum zu visualisieren. Diese abgeschlossenen Episoden des Kankurang werden mit in die Ereignisstruktur der ausgedehnten Gegenwart verwoben.

Zunächst scheint es sich ähnlich mit den Schwarz-Weiß-Fotografien Peter Weils zu verhalten. Ausgestellt sind Fotografien seiner Feldforschungen über weibliche Beschneidungsrituale der 1970er Jahre. Da die weibliche Beschneidung seit 2008 in Gambia verboten ist, müssen die Fotografien aber als eine in der Geschichte liegende, abgeschlossene Praxis diskursiviert werden. Hier wird auch unter Ausschluss zyklischer Strukturen visualisiert, denn die Zukunft der Beschneidungsrituale muss ausgeschlossen werden. Hier müssen die Riten einer vergangenen Zeit historisiert werden – als Geschichte im Kollektivsingular.

> »Dabei zeigt sich, dass es sich bei der Idee einer linearen geschichtlichen Struktur mit offener Zukunft (vgl. Rammstedt 1975), wie sie im gegenwärtigen dominanten Konzept des Kollektivsingulars ›der Geschichte‹ (Koselleck 1979) verankert ist, um eine relativ junge (18. Jahrhundert), zunächst *westliche* Geschichtsauffassung handelt.« [Herv. d. A.] (Weidenhaus 2015: 25)

Während die Ausstellung insgesamt eine Zyklizität mit der Wiederkehr von Bräuchen als eine anthropologische Grundkonstante semantisiert, sind es die Darstellungen verbotener Praktiken und die episodischen Brüche, die somit Abweichungstoleranz darstellen. Diese spricht für eine Übertragungsdynamik der performativen Formung der ikonischen Kohärenz zur textuellen Kohärenz. Denn dann sind die Bilder nicht mehr lokal gebunden, und auch die Geschichtlichkeitsvorstellung wird überformt als Geschich-

128 Zur Unterscheidung von Geschichtlichkeit und Chronologie siehe Gunter Weidenhaus' Monografie *Soziale Raumzeit* (Weidenhaus 2015: 25-27).

129 Die Ölgemälde Camaras werden nicht als Kunst thematisiert und verfügen nicht über einen eigenen begleitenden Ausstellungstext. Auch der Museumsführer Moussa Foon spricht die Ölgemälde nicht in ihrer Funktion als Kunst an.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

te im Kollektivsingular. Die weiblichen Initiationsriten verdeutlichen dieses Verständnis für die Geschichte als Kollektivsingular und kontrastieren die Ausstellung mit einem ›So-ist-es-gewesen‹. Dass es in der afrikanischen Alltagskommunikation, wie es der Ethnologe Mamadou Diawara schrieb, kein Auseinanderdriften des Erwartungshorizonts und des Erfahrungsraums durch einen Kollektivsingular ›der Geschichte‹ gebe, scheint daher überholt. Die Visualisierungen der weiblichen Genitalverstümmelung werden einer absoluten Vergangenheit und somit ›der Geschichte‹ zugeordnet.

Naturdarstellungen sind nicht Teil der Ausstellung, obwohl alle Masken ländlichen Gemeinschaften zugeschrieben werden. Der am meisten fotografierte Darstellungsort ist ein sozialer, in den meisten Fällen ein städtischer Raum. Eine große Bedeutung wird der geografischen Einordnung von Masken durch Karten eingeräumt. »Mittels einer kartographischen Visualisierung lassen sich die räumlichen Beziehungen unterschiedlicher local stories und deren diskursiver Praxis veranschaulichen.« (Bauriedl 2008: 304) Eine Weltkarte zeigt die Masken der Kontinente, die gambischen Masken werden auf einer Karte in den einzelnen Regierungsbezirken Gambias verortet. Im Gegensatz zu den anaylisierten Geheimnis-Ebenen des Kankurang werden hier Masken als vom Menschen gemacht kontextualisiert.

Die ausstellungsbegleitenden Texte über die Schönheit weiblicher Masken oder auch die Vielfalt anthropomorpher Darstellungen sind in Ausschnitten der Wikipedia-Seite ›Traditional African Masks‹ entnommen, deren identischer Wortlaut auch auf der Internetseite des National Museum of Ghana zu finden ist (The National Museum of Ghana 2019). Dabei handelt es sich weniger um eine museologische Kooperation als um die Kopie des Intertextes aus Wikipedia. Im Fall der weiblichen Masken verweist der Wikipedia-Artikel auf eine nicht näher bestimmbare Publikation des Historikers und Archäologen Alexander Ives Bortolot von der Columbia-Universität. In anderen Teilen stammen die Texte in Auszügen aus den online verfügbaren Katalogen des Fralin-Museums der Universität von Virginia, ehemals Bayly-Museum, zwischen 1993 und 1996 (Ray 1997). Gerade das Kopieren englischsprachiger Texte und Fotografien aus anglophonen Internetseiten und aus Wiki-Commons zeigt einen dynamischen Umgang bei der Erstellung des Museumsdisplays und der Broschüre, aber auch den postkolonialen Kontexten. Denn hier ist die Sprache der anglophonen Webseiten der Wissensgenerierung näher als die frankophonen Quellen aus Senegal oder die portugiesischen aus Guinea-Bissau.

Im Allgemeinen fehlen in der Ausstellung Angaben zum Zeitpunkt der Herstellung oder zur Urheberschaft der Darstellungen. Dabei ist weniger das Kopieren der weltweit zirkulierenden Inhalte ein Problem, als das Nicht-Kenntlichmachen. Problematisch ist es in zweifacher Hinsicht, da die Kopie nicht von den Kuratoren kenntlich gemacht wird, und das obwohl in der Broschüre des Dokumentationszentrums mit Quellennachweisen gearbeitet wird und das NCAC auch für *intellectual property* zuständig ist.

Das institutionelle Selbstverständnis der NCAC als ein internationales Museumskomitee zeigt sich in der Reproduktion von Texten und Bildern von Internetauftritten anglophoner, internationaler Museen. Gegenüber den online verfügbaren und fluktuierenden Texten und Bildern wurde den Texten aus den konstitutionellen Sitzungen der

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 32: Masks from the Continents, KDC, Janjanbureh

© NCAC/Foto: Claudia Ba, 2017

senegambischen Delegation Vorrang gewährt.[130] Die Visualisierungen machen diese Bezugnahme auf international fluktuierende Quellen deutlich, also Inhalte der ikonischen Kohärenz textueller Formung. Diesen global-linearen Darstellungen erhalten den Vorzug vor Darstellungen aus einem lokalen Kontext. Damit wird auch wiederum eine Entfremdung von den Geheimnis-Ebenen des Kankurang auf lokaler Ebene zugunsten global-linearer Darstellungen vorgenommen.

Masken von den Kontinenten

Die Ausstellung öffnet am Eingang des Museums mit einer Weltkarte, die den Titel ›Masken von den Kontinenten‹ trägt und auch in der Broschüre abgebildet ist (Abb. 32). Die Weltkarte ist in sechs Kontinente untergliedert, die farblich voneinander abgesetzt sind und jeweils durch eine Maske repräsentiert werden. Afrika wird als Ursprung von Masken begriffen, sowohl logozentrisch als auch historisch. »It is believed that the earliest masks were used in Africa.«[131] Dafür wird eine Holzmaske der Dogon aus Mali in Antilopenform aufgeführt. Sie spiele eine fundamentale Rolle zu Erntezeiten in vielen Kulturen Afrikas.[132] Zeitkonstitutionell steht der Antilopenkopf für eine zyklische, an der Regenzeit orientierte Zeitauffassung. Für Europa wird die Abbildung einer Servetta-Mutta-Maske aus Venedig angeführt, die während religiöser Feiern in Europa getragen werde. Nord- und Südamerika werden ebenfalls durch eine venezianische Maske repräsentiert, die auf Bällen und an Halloween getragen werde und aus Europa stammen solle. Für Asien steht eine hölzerne südkoreanische Hahoe-Maske. Hier könnte ein erster Verweis auf die UNESCO vorgenommen worden sein, da zumindest

130 Der Bereich gambischer Masken des KDC ist eng mit dem Tourismusangebot Gambias verknüpft, so eng, dass einige der Texte im Offiziellen Tourismusführer Gambias 2017, wörtlich abgedruckt werden (Gambia Tourism Board 2017: 49).

131 NCAC (2016) Kankurang Documentation Center Broschüre: 6.

132 A.a.O. 9.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das südkoreanische Dorf Hahoe seit 2010 UNESCO Weltkulturerbe ist (Hahoe Village 2009). Australien wird durch die Sidakarya-Maske, die während Initiations- und Hochzeitszeremonien getragen wird, repräsentiert. Jedoch ist die Sidakarya eine balinesische Maske, insofern stimmt die geografische Zuordnung hier nicht.

Die Auswahl mag hinsichtlich der funktionalen, historischen und auch formgebenden Einordnungen der Masken irritieren. Zunächst einmal fällt auf, dass keine Masken von der UNESCO-Internetseite des Immateriellen Kulturerbes ausgesucht wurden. Durch die Suchfunktion der Seite wäre es auch möglich gewesen, eine konzeptionelle Verbindung zu anderen Masken herzustellen, die auch in der Liste eingetragen sind, sogar unter dem gleichen Schlagwort (siehe Kap. 4.1.5).

Weiterhin irritiert, dass die Masken nicht nach funktionalen oder materiellen Übereinstimmungen mit dem Kankurang ausgesucht wurden. Die fünf Masken zeigen eine Vielzahl an möglichen Funktionen, Materialien sowie weltlichen und religiösen Kontexten. Die Zuordnungen entwerfen eher ein fluides Verständnis von Masken außerhalb Afrikas und die Konstruktionen eher insularer Kulturen auf Kontinenten denn ein globales Netzwerk.

Immer wieder wird die besondere Stellung von Masken in einem afrikanischen Kontext betont. »In Africa masks have particular resonance because ritual and ceremonial masks are an essential feature of the traditional culture and arts of the people.«[133] Direkt neben der Karte der Kontinente werden mit einer Karte Afrikas spezifisch afrikanische Masken vorgestellt. Ägypten wird durch eine Totenmaske repräsentiert, die von Stan Florak für das Australian Museum fotografiert wurde. Sie ist auf der Webseite des Museums untertitelt mit »Ancient Egyptian mummy mask made from cartonnage. Probably from the Ptolemaic (332-30 BCE) or Roman (30 BCE–395 CE) Period. From Sediment in northern Egypt« (Autralian Museum 2019). Auffallend ist, dass diese Maske keine gelebte Kultur repräsentiert. Die Karte afrikanischer Masken zeigt abermals eine Vielfalt verschiedener Funktionen. Eine einzige Maske symbolisiert einen weiteren männlichen Initiationsritus, die im Jahr 2005 in die Meisterwerke eingetragene Makishi-Maske aus Sambia, eine Chokwe-Maske. Diese könnte einen einmaligen Bezug zum Immateriellen Kulturerbe herstellen.

In dem Bereich ›Masken der Kontinente‹ und ›Afrikanische Masken‹ wird auf die Vielfalt von Masken mit verschiedenen funktionalen, ästhetischen, formellen und religiösen Aspekten verwiesen. Die Ausstellungsführung verläuft von den weltweiten über afrikanische hin zu den gambischen Masken, ehe der Kankurang adressiert wird. Losgelöst aus ihrer rituellen Performance, geben all die Visualisierungen wenig Aufschluss über ihren Gebrauchswert, ihre Funktionen, eine zeitliche Rahmung oder ihren institutionellen Charakter. Während die außerafrikanischen Masken aus museologisch-archivalischen Kontexten kopierte Abbildungen sind und auf die ästhetisierende Praxis der Musealisierung verweisen, werden die afrikanischen Masken in ihrem sozialen Kontext als eine gelebte Tradition betont.

Der Museumsführer Moussa Foon verzichtete bei seiner Führung auf die Erläuterung der Karten im Eingangsbereich und positionierte sich direkt zwischen den Kankurang-Skulpturen und der UNESCO-Plakette des Immateriellen Kulturerbes. Es

133 NCAC (2016) Kankurang Documentation Center Broschüre: 4.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bleibt zu spekulieren, ob dieser Teil der Ausstellung weniger zu seinem Repertoire der einstudierten Führung gehört oder ob er sich aufgrund des Anliegens der Forscherin gleich auf den Kankurang festlegt.

Insgesamt liegt die visuelle Gewichtung der Ausstellung eher auf den räumlichen Zuordnungen durch Karten als auf Zeitkonstruktionen, wie die Absenz chronologischer Einordnung oder die bloße Datierung der Masken in den ausstellungsbegleitenden Bildunterschriften bezeugen. Foon betont zudem die zyklische Performativität der Masken im Sinne einer Zeitkonstruktion, die wichtiger sei als Historizität. Warum auch sollte die Historizität von Masken betont werden, die im Sinne einer ausgedehnten Gegenwart immer wieder aufgeführt werden? Anstelle sich einer ohnehin schwierigen historischen Quellenlage anzunehmen, werden die Masken männlicher Initiationsriten in ein ›Es-ist-so‹ ewiger Vergegenwärtigung verwoben. Bedeutungsvoll werden Jahreszahlen und die Geschichte nur bei den weiblichen Initiationsmasken, die seit 2008 in Gambia verboten sind. Hier bemühen sich die Kuratoren um eine Einordnung durch letzte Jahreszahlen und der Semantisierung weiblicher Initiationsriten als ein vergangenes Erbe.

In den Bereichen ›Masken von den Kontinenten‹ und ›Afrikanische Masken‹ werden keine direkten Bezüge zur UNESCO-Konvention hergestellt. Vielmehr wird eine kulturanthropologische Konstante der Maskenherstellung durch den Menschen und dessen Bedürfnis nach Performance behauptet. Nebensächlich scheinen die Funktionen der einzelnen Masken oder deren ambige oder generationale Spannungsverhältnisse. Die altägyptische Totenmaske als ein Relikt des Totenkults fällt augenscheinlich aus der Abfolge, da alle anderen Masken zu lebendigen Brauchausübungen zählen.

Für die Konzeption des KDC scheint das nebensächlich. Der Leitgedanke der Ausstellung ist die affirmative Darstellung von Masken als kulturanthropologische Konstante und deren gegenwärtige Bedeutung in einem sehr weit gefassten Gegenwartsbegriff. Der Kankurang und die Masken werden als ›traditions‹ im Gegensatz zu ›heritage‹ semantisiert. ›Heritage‹ wird nur für die Bezeichnungen der UNESCO-Konventionen und Programme genutzt, während der Begriff der ›tradition‹ auf ein gelebtes Erbe verweist.[134]

Gambische Masken

Die Analyse zeigt, dass das Land Gambia im Ausstellungskontext des KDC als Containerbegriff diskursiviert wird. Diese Idee des Raumes als ein Behälter wird in diesem Kontext mit Masken gefüllt. Dabei werden die Grenzen Gambias nicht direkt als kulturell permeabel thematisiert, aber der Nationalstaat als ein Gefäß, welcher viele Kulturen fassen würde. Durch Migration und interethnische Beziehungen würden die Masken von mehreren Ethnien in Gambia geteilt werden. Die Masken werden ihren ethnischen

134 Stefan Willer fasst ›Erbe‹ viel weiter. Erbe beziehe Traditionen mit ein. Traditionen sind Bestandteile von Erbe, können umgekehrt das Erbe jedoch nicht fassen. ›Tradere‹ sei zudem weniger affirmativ als das Erben. Der Traditionsbegriff ist näher an den Prozessen der Übertragung angelegt als an einer abgeschlossenen Handlung oder einem Produkt wie Erbe. Auch ist der Begriff der Tradition in beide Richtungen hin potenziell geöffnet für eine wertgeschätzte oder eine ungeschätzte oder gar überkommene Tradition (Willer et al. 2013: 7-8).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 33: Masquerades of the regions, KCD, Janjanbureh

© NCAC, 2016

Gruppen zugeordnet, der Hunting Devil den Yoruba, der Zimba den Wolof und der Samaï den Diola. Es wird aber kein Einfluss auf die Mehrheitsethnie der Mandinka und ihrer Masken dargestellt. Vielmehr fügt sich ein Bild des Nebeneinanders der Ethnien, die bei staatlich inszenierten Festivals zusammenkommen.

Die Karten der Masken dienen der globalen oder nationalen Zuordnung, die sich auf ein euklidisches Raumverständnis stützt. Die Fotografien werden mit Texten gerahmt, die die Migration anderer Ethnien nach Gambia darlegen. Gambia wird als ein Einwanderungsland kontextualisiert (Abb. 33), wohingegen Landflucht und Migration aus Gambia nicht angesprochen werden. Dieser Diskurs der Flucht und der Bekämpfung von Fluchtursachen durch die EU und deren Finanzierung des Kankurang-Festivals werden folglich verschwiegen (siehe Kap. 4.2.3).

Im Bereich der gambischen Masken wird viel Wert auf grenzüberschreitende Kulturgüter und den Kulturaustausch mit anderen Ethnien gelegt. So sind zum Beispiel der Simba der Wolof aus Senegal, der Bundu Devil der weiblichen Beschneidung aus Sierra Leone, der Kumpo der Diola aus der Casamance oder die Fairy der Aku Zeugnis einer lebendigen Migrationsgeschichte Westafrikas. Die historischen Zwangsumsiedlungen der Akus im 19. Jahrhundert aus Sierra Leone nach Janjanbureh werden hierbei nicht erwähnt – und somit die Maske wieder in die Ereignisstruktur einer ausgedehnten Gegenwart und nicht in die Geschichte gestellt.[135]

135 Aufgrund der Überbevölkerung von Freetown wurden nach der Abschaffung der Sklaverei die christlich geprägten Aku von den Briten in Gambia angesiedelt. Zunächst wurden in Sierra Leone, Freetown, etwa 70.000 und 1860 100.000 befreite Sklaven angesiedelt. »[Overcrowding] in Freetown, in 1831, induced the authorities there to transfer larger numbers of Liberated Africans to The Gambia.« (Webb 1994: 138)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Im Museum wird die Vielfalt der Masken im gambischen Staat visualisiert. Die Fotografien fügen sich in die national-zyklische Dimensionierung der performativen Formung der ikonischen Kohärenz. Die gambischen Masken wurden vor allem bei nationalen Paraden von Jason Florio fotografiert. Der Direktor Hassoum Ceesay betont die gute Zusammenarbeit mit ihm.

> »Jason is our good friend. Yeah, he did good photos for us. Because there was a Kankurang festival. We organize it here in Gambia. In a town called Soma. And Jason, we gave him a press card to take very good photographs for us. So that's a reason why I said, we do not lack good photographs.«[136]

Für die Ausstattung des Ausstellungsraums wurde Florio gebeten, die Bilder aufzunehmen. Die Kompetenzen, die der renommierte Fotograf mit der entsprechenden Fototechnik anbieten konnte, überzeugten den Museumsdirektor für eine Kollaboration. Die ausgestellten Fotografien entstanden im Rahmen des Festivals in Soma. Entgegen den analogen Schwarz-Weiß-Fotografien von Peter Weil oder den kopierten Museumsfotografien aus dem Internet sind die Bilder von Florio ästhetisch einer Fotoreportage näher. Dessen Fotografien zeichnen sich durch eine dokumentarische Ästhetik aus, mit einer zentralen Figur in Bewegung in einem Ganzkörperformat, welches nicht den Kontext des Festivals verschweigt. Im Hintergrund sind Tribünen und Zuschauer zu sehen.

Obwohl die Ausstellung den Kankurang zum Anlass hat, wird ihm nicht viel Platz eingeräumt, wie die Analyse zeigt. Details aus den Geheimnis-Ebenen des Kankurang, wie die Herstellung der Maske, die personale Identität des Trägers, die Seklusionsphase oder die Beschneidung werden nicht beschrieben. Auch werden keine historischen Bezüge zum malischen Großreich und der Provinz Gabu hergestellt, wie es in Senegal der Fall ist (siehe Kap. 4.3.2). In dieser Abwesenheit des Kankurang nehmen andere Masken Stellvertreterfunktionen für die Visualisierung des nationalen Erbes ein. Die Ausstellung zeigt nur in einem von insgesamt fünf Themenkomplexen den Kankurang. Nun hätte aufgrund der Exponate und Eigenbeschreibung ›Kankurang Documentation Center‹ angenommen werden können, hier sei etwas darüber zu erfahren. Jedoch werden die typisierten Aussagen der Phänomenstruktur Geheimnis-Ebenen – Schweigen, Krafterzählung und Fragmentarisches – hier wieder aufgegriffen (siehe Kap. 4.1.1). So wird zwar ein Erbe der UNESCO betont, werden Fotografien und Gemälde des Kankurang gezeigt, aber die Fragen über die Geheimhaltung und den Geheimbund der Männer, der Jäger von Komo, bleiben unbehandelt. Es stellt eine herausragende Leistung dar, auch in einem dem Kankurang gewidmeten Ausstellungsraum nichts von dessen Geheimnis-Ebenen zu erwähnen.

So wird auch nicht versucht, einen Geschichtsentwurf des Kankurang vorzunehmen. Ein Indiz dafür ist auch die fehlende historische Karte des malischen Großreichs, wie sie im Bewerbungsvideo und somit auf der UNESCO-Internetseite eingebettet ist. Der Direktor bedauert, dass es keinen Austausch von archivalischen Visualisierungen zwischen Senegal und Gambia für die Ausstellungen gegeben habe.[137] So habe das

136 Hassoum Ceesay, Interview 2017.

137 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

NCAC keine historischen Fotografien des Kankurang benutzt, obwohl diese vorhanden seien. Die Ausstellung der gambischen Masken stützt sich dabei ausschließlich auf die zeitgenössischen Fotografien Jason Florios aus einem Festivalkontext. In doppelter Hinsicht gelingt der Trug, die Bilder zu betrachten und einen Kankurang zu sehen, denn sie wurden auf einem Festival aufgenommen. Billigend nehmen die Kuratoren eine ansprechende Ästhetik der Fotografien in Kauf. In der Bandbreite an Möglichkeiten von Darstellungen wählten die Kuratoren die Fotografien Florios und ergänzten sie mit kleineren Ausdrucken von 2008, die auf Holz gezogen sind.

Diese kleineren Fotografien wurden im Rahmen eines Ereignisses aufgenommen, bei der letzten großen Initiation in Janjanbureh 2008. Die vielen Brettchen, Beschreibungen und Fotos sind wie ein Diskursüberschuss zu lesen, die den Hauptstrang der national-zyklischen Dimensionierung der ikonischen Kohärenz ergänzen. Alle kleinformatigen Fotografien zeigen die Vorbereitungen und Durchführung des Blätterfestes und den ersten nationalen Workshop der gambischen Delegation. Sie zeigen somit episodische Wiederholungen des Ritus. Muss bei den gambischen Masken immer eine Zyklizität behauptet werden, können im Gegensatz die kleineren Fotografien als Evidenzcharakter herhalten. Sie sind dem Hauptnarrativ der Zyklizität untergeordnet und betonen eine episodisch abgeschlossene Handlung in der Vergangenheit, die der letzten großen Initiation, die sich wiederholen wird.

So überrascht es wenig, dass die inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz der Visualisierungen des Dokumentationszentrums eine Strategie ewiger Vergegenwärtigung darstellen, anstelle eines historischen Archivs oder gar Museums. Die ikonische Kohärenz steht dem Ritus hier insofern nah, als sie nicht aus einer anderen Logik als der äußeren Dimension der Geheimhaltung des Ritus diskursiviert wird und auch die Grenzen der Geheimnis-Ebenen einzuhalten weiß. Und die ikonische Kohärenz steht dem Initiationsritus insoweit fern, als der Akt der Täuschung bewusst inszeniert wird, zum Beispiel durch die Fotografien von Festivals.

Nicht die lokalen Communities sind Opfer nationaler Kulturpolitik, sondern es sind die Kuratoren dieser Ausstellung, die sich dem Blick aller Nicht-Initiierten verwehrt. Die ikonische Kohärenz der Ausstellung ist in der äußeren Dimension einer zyklischen Zeit und dem heiligen Ort Tuyang-Sita der rituellen Kohärenz untergeordnet, die dem Modus der rituellen Kohärenz des Initiationsritus entspricht. Die Repetition des Gesagten, des schon Gesehenen, die Absenz der Geheimnisse, sind dem Initiationsritus nahe. Mit diesen Visualisierungen der ewigen Vergegenwärtigung der Geheimnis-Ebenen erkaltet auch das Potenzial einer Veränderlichkeit der Maske. Bildsequenziell und ästhetisch zeigt sich dieser Ausschluss von Varianz auch durch die Ganzkörperaufnahmen der Masken in einem nationalen Festivalkontext.

Die kleinen Fotografien des Initiationsritus von 2008 werden zu einem mnemotechnischen Moment der lokalen Identitätspolitik. Es wird ebenfalls keine Geschichte hergestellt. Die Jungen und der Ältestenrat, die schon verstorbenen Alten, die Wunder des Ifambundi-Kankurang, die Musiker, die Freundschaften, die Männerbünde – sie sind vergangen und liegen doch nicht so weit zurück, um selbst schon als Erbe deklariert zu werden. Sie reihen sich ein in die ewige Vergegenwärtigung der Tradition, ein Erbe *in the making* für den Außenstehenden, eine ikonische Kohärenzsicherung und somit ein Stabilitätsversprechen ewiger Vergegenwärtigung für den Innenstehenden, ein

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Erbe für den inneren Zirkel, der sich sowieso einer anderen Medialität als des Zeigens im Museum bedient, wenn dieser sich an den Kankurang erinnern will.

Im Gegensatz zu den Zeitkonstitutionen der inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz werden die relationalen Raumbezüge nicht so zentral gemacht. Hier kann vor allem zwischen dem Globalen, den nationalen und lokalen Raumbezügen unterschieden werden. Während der Containerraum des Nationalstaates Eindeutigkeit vermittelt, zeigt sich das Globale als eklektische Vorstellung vieler lokaler Masken, die stellvertretend für Kontinente ausgewählt wurden. Diese stellen jedoch nicht virtuelle Räume, Globalisierung oder Netzwerke dar, sondern es handelt sich um fragmentarische Inseln, die die Objekte Masken mit den Kontinenten verknüpfen. Dabei scheint auch aus der Logik der rituellen Kohärenz des Ritus heraus der Raum nicht als primäres Strukturierungsmerkmal der visuellen Verknüpfungsleistung.

> »Gerade wenn Raum nicht als Hinter- und Untergrund des Handelns konzipiert wird, sondern Raum in den Handlungslauf eingerückt wird, muß Menschen eine Verknüpfungsfähigkeit zugeschrieben werden, durch die die einzelnen ›Körper‹ zu einer Anordnung verbunden werden.« (Löw 2001: 113)

Interessanterweise besteht diese Verknüpfungsfähigkeit in diesem Falle aus den insularen Einzelfällen lokaler Masken ohne eine erkennbare globale Netzwerkstruktur und verrät somit doch auch viel von der Weltauffassung und Wissenskonstitution im gambischen Kontext.

Dem Hauptnarrativ der Zeitkonstruktion ewiger Vergegenwärtigung der männlichen Initiationsmasken steht eine Position stark entgegen und deckt auf, was nicht mehr der national-zyklischen Dimensionierung der ikonischen Kohärenz angehören kann – die weiblichen Beschneidungsrituale. Diese Visualisierungen von Weiblichkeit werfen einen Schatten voraus auf ein düsteres Erbe, auf einen düsteren Zusammenhang und vielleicht auch auf eine düstere Zukunft für ein Beschneidungsritual an Jungen – an Kindern.

Visualisierte Weiblichkeit

»Mr. Sidibeh also explained the role of women in the Kankurang traditions as unquestionable. He stated that women provide food and water, and clapped during the festival«[138], schrieb der Journalist Fabakrary Ceesay 2008 anlässlich des ersten nationalen Workshops in Gambia in Bezug auf die Darstellung von Frauenrollen im künftigen Kankurang Documentation Center. Seit dieser ersten Einschätzung hat sich die Haltung zur Rolle der Frau im Ausstellungskontext deutlich dynamisiert. Seit Beginn der Verhandlungen über die musealen Displays nahm die Frage um die Darstellung von Frauen eine zentrale Rolle ein.

»Nowadays, most of these women masks are rarely performed«[139], klärt die Broschüre über weibliche Initiationsmasken auf. Die Kategorie der ›women's masks and masquerades in Africa‹ wurde mit der Unterstützung von Peter Weil erstellt. Insbesondere dessen Texte aus den 1970er Jahren hatten Einfluss auf die Darstellung

138 NCAC (2009) UNESCO File: Report. Foroyaa News Paper. Features: 8.

139 NCAC (2016) Kankurang Documentation Center Broschüre: 2.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von Frauenmasken in der Ausstellung. Seine Untersuchungen galten hauptsächlich den Masken des Wuli-Distrikts in Gambia.

Taxonomisch sind die visualisierten Weiblichkeitsvorstellungen den anderen Bereichen der männlichen Masken und Initiationsritualen untergeordnet. Vom Eingangsbereich aus betrachtet, werden die Frauenmasken im hinteren Teil der Ausstellung sichtbar. Gezeigt werden zum Beispiel Generationsmasken der Mandinka-Frauen, wie die Kurukupaa- oder die Solingdingoo-Maske. Mit weiblichen Initiationen und Beschneidungen werden die Kutoo-, die Maamoo- und die Sontokuhoo-Maske assoziiert.[140] Die Masken der Initiationsriten werden in einer Vergangenheitsform präsentiert, was durch die Ästhetik der Schwarz-Weiß-Fotografien untermalt wird – es gibt diese Masken nicht mehr, abgeschaffte Rituale mit letztgültigen Jahreszahlen. Interessanterweise wird der Bundu Devil, eine Maske weiblicher Beschneidung aus Sierra Leone, nicht zum Bereich der weiblichen Masken und somit der absoluten Vergangenheit gezählt – sondern zu ›Other masking traditions of the Gambia‹ (Abb. 34). Der Bundu Devil zählt zu den weiblichen Initiationsritualen der Senufo-Ethnie.[141] Die Maske wird im KDC als eine Tradition dargestellt, die von Immigranten in den 1950er Jahren nach Gambia gebracht wurde und noch heute vorkommen würde.[142] Dies drückt sich auch dadurch aus, dass der Bundu Devil als Farbfotografie abgebildet ist und nicht wie die anderen weiblichen Initiationsriten in Schwarz-Weiß. Der Bundu Devil ist also Teil der ewigen Vergegenwärtigung, der auch die männlichen Initiationsmasken zugeordnet werden.

Abbildung 34: Costumes and Description. Bundu Devil

© NCAC/KDC Broschure, 2016

140 Weitere Masken wie die Kurukupaa-Maske symbolisieren die Heirat von nicht-muslimischen Mädchen, die Solingdingoo-Maske wird als Bettelbrauch während der Regenzeit eingesetzt.

141 Aleida Assmann hat auf die sich verändernden Raumbezüge von Privatheit und Öffentlichkeit bei der Poro-Initiation der Senufo-Männer aufmerksam gemacht. Durch die neue Wohnarchitektur der Senufo wurden nicht nur Raumbezüge, sondern auch die vormals scharfen Geschlechtergrenzen, hier Männer, da Frauen, verschoben (Assmann et al. 1997: 14).

142 NCAC (2016) Kankurang Documentation Center Broschüre, Bundu Devil. Costumes and Descriptions : 24-25.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das Jahr 2008 wird als ein Schwellenjahr in der Ausstellung inszeniert, da in diesem Jahr nicht nur die letzte große Initiation der Männer in Janjanbureh stattfand, sondern auch die letzte der Frauen. Ehemalige Initiationsriten der Frauen, die mit Beschneidungsritualen, der Female Genital Mutilation (FGM), zusammenhängen, werden in dem Bereich ›female maks‹ behandelt. Es gibt keine kritische Auseinandersetzung in den Texten oder der Ausstellungsbroschüre über FGM. Nur das gesprochene Wort des Museumführers Moussa Foon macht deutlich, dass es sich bei der Beschneidung von Frauen um eine mittlerweile staatlich verbotene Praxis handelt.

Am unteren Plakettenrand der UNESCO ist ein Bild mit Frauen aus Janjanbureh angebracht. Sie alle sind dem Fotografen abgewandt, sitzen im Schatten eines Baumes. Die Fotografie war nicht weiter auffällig gekennzeichnet und hätte auf eine der bereits beschriebenen Funktionen der Frauen innerhalb des Kankurang hindeuten können. Die Wichtigkeit und weitreichende Symbolik des Bildes werden erst durch die Bildunterschrift und durch eine indexikalische Geste Moussa Foons deutlich (Abb. 35). Er verwies auf die Fotografie, die er als die letzte Beschneidung von Frauen in Janjanbureh im Jahr 2008 bezeichnete.

Abbildung 35: Guide Moussa Foon

© Filmstill: Claudia Ba, 2017

»These are the young female initiates in Gambia in 2008. Here in Janjanbureh. As you know right now, female circumcision is always prohibited in the country here. It's no more practiced, so there is a stop to it. Campaigning to FGM in a decade. We are trying very hard to put a stop to it. And right now, here in Janjanbureh only the male circumcision is taking place. There is no female circumcision calling here anymore.«[143]

143 Moussa Foon, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Fotografie des weiblichen Beschneidungsrituals, auf welche Moussa Foon deutet, wird in direktem visuellen Zusammenhang mit dem Kankurang und der UNESCO-Plakette ausgestellt, aber die rechtliche Situation für den Besucher des Museums nicht veranschaulicht. Ist der Kankurang auch am Beschneidungsritual der Frauen beteiligt (gewesen)? Wieso fielen die beiden Ereignisse der männlichen und weiblichen Beschneidung zeitlich und räumlich zusammen? Mit Gewissheit kann gesagt werden, dass die Rolle von FGM insofern fraglich ist, als dass der Kankurang schon 2004, also vier Jahre vor der strafrechtlichen Verfolgung von FGM in Gambia, in die repräsentative Liste des Immateriellen Kulturerbes aufgenommen wurde.

Die Fotografie wird zugleich zur Trophäe des Fortschritts stilisiert, als Referenz für einen beendeten Ritus, dessen Durchführung nun vom Staat verboten ist. Moussa Foon schließt, dass ein symbolisches Kollektiv, das ›Wir‹, versuche, FGM ein Ende zu setzen. So wird bedeutsam, dass es aktuell noch Kampagnen gegen die weibliche Beschneidung gibt, wie es auch durch die UNICEF-Plakate im Stadtraum deutlich wird. Foons Aussage lässt darauf schließen, dass er mit ›Wir‹ die lokalen Gemeinschaften und möglicherweise NGOs, wie Just Act Gambia,[144] meint. Die Visualisierung wird zu einem wichtigen Beziehungsgefüge mit dem Emblem der UNESCO und dem Immateriellen Kulturerbe. Hier soll die Zusammenarbeit mit der UNESCO und den Partnerorganisationen gegen FGM hervorgehoben werden. Die Visualisierung ist zugleich als Bruch in der Geschichte eingebettet.

Da der Kankurang bereits 2004 in die repräsentative Liste aufgenommen, FGM aber erst 2008 auf nationaler Ebene strafrechtlich verfolgt wurde, ging deren Verbot nicht mit den Wünschen eines zu säubernden Kulturerbes einher. In den Vorbereitungen des gambischen Wahlkampfs startete *The Guardian* mit der Aktivistin Jaha Dukureh eine weltweite Kampagne ›Global Multimedia Campaign to End FGM‹ (Lyons 2015). Das sofortige Verbot, das der damalige Präsident Yahya Jammeh medienwirksam aussprach, überraschte selbst die Aktivistin Dukureh:

> »›I'm really amazed that the president [Jammeh] did this. I didn't expect this in a million years. I'm just really proud of my country and I'm really, really happy,‹ she told the *Guardian*. ›I think the president cared about the issue, it was just something that was never brought to his attention.‹« (Ebd.)

Sie führt aus, dass das Verbot mit dem nahenden Wahlkampf und Verlust von Wählerstimmen zusammenhing, dass der Präsident nun FGM offiziell verbot (GIZ 2011: 2). Die WHO geht in einer Statistik von 2008 noch von einer Prävalenz von 78,3 % beschnittener Frauen im Alter zwischen 15 und 49 Jahren in Gambia aus (WHO 2008: 29, Annex 3). Unter den Mandinka ist die Quote weiblicher Genitalverstümmelung mitunter die höchste. Mandinka-Frauen würden bis zu 84 % hinter der traditionellen Beschneidung von Frauen stehen, wohingegen Wolof-Frauen, die häufiger in den Hauptstädten lebten und dort die Mehrheitsgesellschaft bilden, 12 % der Befürworter:innen darstellen (Lyons 2015). Das Kankurang-Dokumentationszentrum wurde 2016 eröffnet, als Jammeh noch an der Macht war. Dieser hatte während seiner Amtszeit erklärt, dass der

144 Just Act Gambia ist eine seit 2015 registrierte Jugendorganisation, die durch den National Youth Council in Gambia gegründet wurde.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Islam die weibliche Beschneidung nicht vorsehe (BBC 2015). Seit dem Amtsantritt seines Nachfolgers, der von dem 22-jährigen autokratischen Regierungsstil Jammehs zu einer demokratischen Regierungsform überging, sehen Aktivisten gegen FGM die Gefahr, dass es zu einem Wiederaufleben der Traditionen kommen könnte (Peyton et al. 2018). Von NGOs und in den Medien wird bedauert, dass es weder vor noch nach der Einführung der Gesetze Jammehs belastbare Erhebungen gab (ebd.).

Zwischen staatlichem Verbot, Aktivisten und Aufklärungskampagnen und dem Versuch der Umdeutung der weiblichen Beschneidung zu einer schädlichen und schändlichen Tradition findet sich die 20 cm x 10 cm große Fotografie im KDC. Sie ist ein Bekenntnis zu internationalen Menschenrechten und zugleich als Randerscheinung im Gesamtbild des Kankurang inszeniert. Ihre symbolische Signifikanz erhält sie durch die Nähe zur Plakette der UNESCO und die Verbalisierung von Moussa Foon während der Ausstellungsführung. Undeutlich bleiben die Zusammenhänge des Kankurang mit der weiblichen Genitalverstümmelung.

Mediatisierungsformen von Paganismus

Teile der Ausstellung sind mit Ölgemälden des Künstlers Modou Camara bespielt, die aktuelle und vergangene Formen des Kankurang darstellen. Ausgewählte Ölgemälde zeigen nicht mehr praktizierte Formen, wie der Direktor des KDC, Hassoum Cessay, präzisiert. Zwei der insgesamt sieben Ölgemälde befinden sich im Dokumentationszentrum von Janjanbureh, die anderen sind im National Museum in Banjul ausgestellt. Nicht alle Gemälde von Camara sind direkt dem Paganismus zuzuordnen. Der von ihm gemalte *Faara*-Kankurang, auch Wuleng Wulengo, wird als noch praktizierter Kankurang dargestellt. Dieser unterschiedet sich vom Ifambundi-, oder Königs-Kankurang, der sich durch die ganzkörperbedeckenden Rinden des *Faara* ausdrückt. Der von Camara gemalte Jamba Jabaly aus grünen Mahagoniblättern und Rinden ist in Gambia der berühmteste. Er überbringt Botschaften und kann Frauen dazu auffordern, ihn singend zu begleiten. Dieser wird auch im Rahmen des Kankurang-Festivals aufgeführt, weshalb eine Fotografie von Jason Florio das Frontispiz der Broschüre des Kankurang Documentation Centers ziert. Andere Formen des Kankurang, wie der Wuri, der Korsay, der Dembaning nyaako, der Basango, der Senkoo und der Mamoo werden als weniger wichtige Formen vorgestellt. Insgesamt können in Gambia mindestens acht Formen des Kankurang gezählt werden, wobei einige eine doppelte Namensführung haben und andere bereits nicht mehr existieren, wie die Senkoo- und Mamoo-Maske (Abb. 36).

> »Some of these masquerades are extinct. You don't see them now. Because they are associated with paganism. And now people are Christian or Muslim. Nobody wants to be associated with paganism. So, some of these masquerades are extinct. So, we are lucky to have old photographs. If not, you know, we use an artist to give an impression.«[145]

Die nicht mehr existierenden Formen des Kankurang, Senkoo und Mamoo, werden mithilfe von Analogfotografien Camaras malerisch interpretiert.[146] In seinen Bildern ent-

145 Hassoum Ceesay, Interview 2017.

146 Die Mamoo-Maske würde auch für weibliche Initiationen verwendet, wie es noch im Antragstext an die UNESCO steht (UNESCO 2003c: 8). Im Kontext der Ausstellung des National Museums of

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 36: Gemälde der Senkoo- und Mamoo-Maske

© NCAC/Gemälde: Modou Camara, 2016

wickelt er einen ausgearbeiteten Figur-Grund-Bezug. So ist die Form des Kankurang zentral dargestellt, mit den ihn kennzeichnenden Attributen. Der Bildgrund zeigt meist Menschen, die klatschend, tanzend oder trommelnd an dem Ereignis teilnehmen (Abb. 37, 38).

Abbildung 37: Gemälde der Maske Basango und Mamoo Kankurang

© NCAC/Gemälde: Modou Camara und Charles Obakpolor; Foto: Claudia Ba, 2018

the Gambia scheint die Mamoo-Maske als eine bereits vergangene Form, dargestellt durch das Ölgemälde von Modou Camara.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Im Vergleich mit der Lithografie von Gray und Dochard von 1825 wird deutlich, dass die Zentralität der Figur und ihre Ansicht in der Totale immer noch ein bildbestimmendes Thema sind (Abb. 9). Im Gegensatz zur Lithografie von 1825 werden in Camaras Ölgemälden Personen mit in die szenographische Choreografie einbezogen. Der Kankurang wird weniger als eine botanische Studie als eine romantisierte Figur stilisiert. Die pastosen Farben im Hintergrund tragen zu einer Tiefe des Bildes bei und fordern die Konzentration auf die Bildmitte, den jeweiligen Kankurang.

Die Gemälde stellen eine institutionelle Verbindung zwischen Banjul und Janjanbureh dar. Denn im KDC und auch im National Museum of the Gambia in Banjul sind die Gemälde Camaras ausgestellt. Die Gemälde des Basango, Mamoo, Senkoo, Dembading, Wuleng Wulengo und des Jamba werden in Banjul gezeigt. Sie befinden sich am Treppenaufgang, der die beiden Seiten des Museums flankiert (Abb. 37).

In Janjanbureh sind nur zwei Gemälde eines Senkoo- und ein Mamoo-Kankurangs vorhanden, also zweier heidnischer, nicht mehr existierender Formen.[147] Entgegen den Erwartungen sind die in Janjanbureh ausgestellten Gemälde nicht Repräsentationen der wichtigsten Kankurang-Formen. In der Broschüre heißt es, dass der Wulengo, Jamba Jabaly und der Fita die wichtigsten Formen sind, denen die anderen untergeordnet seien. Diese Visualisierungen hängen allerdings im National Museum of the Gambia. Tatsächlich scheinen vor allem bildästhetische Kriterien für die Auswahl des Standorts ausschlaggebend gewesen zu sein. Gemälde mit einem bewegten und ausgearbeiteten Hintergrund sowie einer szeneografischen Choreografie befinden sich in der Hauptstadt Banjul, wohingegen die Gemälde, die mit keinem ausgearbeiteten szeneografischen Bildgrund, im KDC in Janjanbureh ausgestellt sind. Alle sieben Gemälde sind von derselben Größe, die Qualität des Figur-Grund-Bezugs scheint daher als ein Qualitätsmerkmal gewertet worden zu sein.

Die Gemälde des Kankurang können zu einer performativen Formung hin zur textuellen Formung der ikonischen Kohärenz gezählt werden. In ihrer institutionellen Rahmung können sie als Kanon historisierender Bilder, im Sinne Jussens, angesehen werden, die in eine Geschichtsauffassung im Kollektivsingular münden. Die Analyse der institutionellen Verbindungen zwischen dem Nationalmuseum und dem Dokumentationszentrum legen dies nahe. Wie auch die Karten der Broschüre und im Dokumentationszentrum, sind auch die Gemälde räumlich gebunden und können zum Nationalstaat Gambias insgesamt gezählt werden. Durch die künstlerische Interpretation Modou Camaras ist durch das Gemälde zugleich eine Bezugnahme auf noch praktizierte Formen des Kankurang als auch auf ehemalige Formen möglich.

Zusammenfassung

Die Zeit- und Raumbezüge der inneren Dimensionierung der ikonischen Kohärenz der Visualisierungen im KDC sind vielschichtig. In Beziehung zur äußeren Dimension der ikonischen Kohärenz konnte durch die Atmosphäre des Tuyang-Sita zunächst bestimmt werden, dass das KDC gegenüber dem rituellen Platz für die Brauchträger eine relational untergeordnete räumliche Bedeutung einnimmt. Aus der Analyse des Tuyang-Sita konnte eine mythologische Geschichtsstruktur abgeleitet werden. In dieser Auffassung

147 NCAC (2016) Seenko-Kankurang und Mamoo-Kankurang, KDC-Broschüre.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wird der Kosmos der initiierten Männer als in einer Zeit liegend begriffen. Alle zeitlichen Ereignisse verlaufen parallel und in einem Raum (Weidenhaus 2015). In dieser Form retrospektiver Erinnerung sind die Ahnen mit den Lebenden in einem Raum und in einer Zeit verbunden (Assmann 2002: 61).

Der institutionelle Raum des KDC wird den Logiken des Tuyang-Sita untergeordnet. So können Nicht-Initiierte das Museum nicht während einer Initiation auf dem Tuyang-Sita betreten. Die Visualisierungen zeigen so zunächst auch das KDC als einen Ort ewiger Vergegenwärtigung – in den Zeitstrukturen gelebter Traditionen, die keiner Historisierung bedürfen. Raumkonstitutionell sind dabei die globalen Bezüge eher eklektisch und inselhaft, statt auf die textuelle Formung des Kankurang auf der Internetseite der UNESCO einzugehen und die Bräuche netzwerkartig miteinander zu verknüpfen.

Zugleich werden die Visualisierungen mit der Geschichte des Nationalstaates Gambia und dessen Festivals verschoben. Gambia wird als ein Einwanderungsland visualisiert, in dem Riten mit anderen eingewanderten Ethnien geteilt werden. Mit den Bildern Jason Florios im Rahmen nationaler Festivals ist der Trug gelungen, da Repräsentationen des Kankurang von Festivals inszeniert werden. Es kann wiederum argumentiert werden, dass diese Visualisierungen der Logik der Geheimnis-Ebenen nahestehen, zeigen sie ja keinen ›echten‹ Kankurang.

Zunächst wurde gezeigt, dass die Geheimnis-Ebenen der rituellen Kohärenz in der Logik des Tuyang-Sita auch in den Visualisierungen des KDC angewendet werden. Die Zusammenarbeit mit den lokalen Akteuren legte von Beginn an die Geheimhaltung des Ritus und seiner visuellen Umsetzung fest. Die Logik der Geheimnis-Ebenen wurde auf die Ausstellung übertragen, in der dem Kankurang einerseits nicht viel Platz eingeräumt wird, andererseits die Geheimnis-Ebenen nicht visualisiert werden. Zudem stellen die Fotografien des Kankurang von Festivals eine gelungene Inszenierung dar. Sie stehen weniger mit dem Initiationsritus als mit seiner nationalen Festivalisierung in Zusammenhang. Keine der Darstellungen von Jason Florio zeigt einen Kankurang im Initiationsritus. Ungeachtet des Authentizitätsanspruchs werden die Masken als Grundhaltung der Ausstellung in einer ewigen Vergegenwärtigung der Riten, des ›Es-ist-so‹, präsentiert.

Im Gegensatz zur mythologischen Geschichtsstruktur des Tuyang-Sita, werden die Visualisierungen des KDC zu einer »gesellschaftsgeschichtlichen Gegenwart« (Weidenhaus 2015: 25) gerechnet. Das zyklische Geschichtsbewusstsein im KDC ist eine Geschichtlichkeit, die ohne Subjekt gedacht wird, als eine ewige Vergegenwärtigung von Masken, männlicher (und leider auch weiblicher) Initiationsriten und des Kankurang.

Diesem Hauptnarrativ des zyklischen Geschichtsbewusstseins werden lokale Episoden untergeordnet. Hier wurden die kleineren Fotografien von bilateralen Workshops und der ›letzten großen Initiation 2008‹ identifiziert. Das episodische Zeitverständnis in einem lokalen Setting wird durch die abgeschlossenen Handlungen diskursiviert. Diese abgeschlossenen Ereignisse werden in die Zyklizität eingegliedert. Innerhalb dieses Hauptnarrativs Zyklizität werden die kleinen Fotografien als Markierungen von Episoden gesetzt, die gleichsam mit einer ewigen Gegenwart verbunden werden. Diese stehen nicht außerhalb der Logik der Zyklizität, sondern markieren immer wieder in der Vergangenheit liegenden Punkte, die wiederholt werden.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Diesem Hauptnarrativ des ›Es-ist-so‹ werden die Visualisierungen der weiblichen Genitalverstümmelung als ein abgeschlossener Vergangenheitsentwurf entgegengestellt. Dieses ›Es-ist-so-gewesen-und-kann-nie-wieder-sein‹ der Schwarz-Weiß-Fotografien Peter Weils schafft ein Geschichtsbewusstsein für das Ende (nicht aller!) weiblichen Initiationsriten. Grundsätzlich wird in den Visualisierungen der weiblichen Beschneidungsriten eine abgeschlossene Vergangenheitsform verwendet, da es sich mittlerweile um eine Straftat handelt. Die meisten Bilder sind in Schwarz-Weiß gehalten, um die Historizität der weiblichen Initiationsriten zu behaupten. Dennoch überrascht die Haltung zu FGM – so findet in den Texten keine Problematisierung statt. Erst durch die Gesten und das gesprochene Wort des Museumsführers wird deutlich, dass es sich um eine Straftat handelt. Innerhalb der weiblichen Masken tritt der Bundu Devil der Senufo als Farbfotografie hervor, der als Ritus immer noch praktiziert wird. Wie auch die Fotografien der männlichen Masken, ist die Bundu Devil Maske farbig gehalten und somit ein weiterer Hinweis auf einen gegenwärtig noch ausgeführten Ritus.

Dieser Bruch der Visualisierungen weiblicher Initiationsriten mit der Zyklizität der männlichen Riten zeigt eine weitere Geschichtsauffassung im KDC – die des Kollektivsingulars Geschichte. Die Zukunft wird durch das historische Ereignis der Zäsur von FGM unbeherrschbar und muss umso vehementer verteidigt werden: ›Es wird die weibliche Beschneidung nie mehr geben‹, könnte diese Aussage lauten. Bei FGM bedarf es eines absoluten Vergangenheitsverständnisses, eines Abschlusses, letztgültige Jahreszahlen. Diese Visualisierungen kontrastieren nicht mehr nur das zyklische Zeitverständnis, sondern werden der Zyklizität unvereinbar gegenübergestellt. Der Bruch ist absolut. Diese Riten sind historisiert, sie können nicht mehr stattfinden, ›Es-ist-so-gewesen‹. Auch die zwei Formen des Paganismus in den Ölgemälden von Modou Camara können zu diesem linearen Geschichtsbewusstsein gezählt werden.

Das heißt, Mamadou Diawaras Feststellung über die Inexistenz des Kollektivsingulars der Geschichte in der Alltagskommunikation Afrikas kann abgelehnt werden. Eine Besonderheit ist allerdings bei diesem Kollektivsingular zu berücksichtigen – wird dieser doch nur einer sozialen Gruppe, der der Frauen, zugerechnet. Die männlichen Masken sind weiter Teil der großen Erzählung der Zyklizität der Riten. Dass der Kankurang als lebendiges Kulturerbe gefeiert und die weiblichen Initiationen als schändliches Kulturerbe historisiert werden, wird durch die Visualisierungen unmissverständlich deutlich.

Die Vielfalt der ikonischen Kohärenz im KDC macht deutlich, dass zugleich sowohl national-zyklische, global-insulare als auch lokal-episodische Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz den Kollektivierungsdiskurs der Mandinka-Ethnie in Janjanbureh stabilisieren. Dabei wird in der äußeren Dimension eine Hierarchisierung vorgenommen, die zunächst den heiligen Platz des Tuyang-Sita als zentral für die Raum- und Zeitkonstitutionen indiziert. Dieser Raumordnung werden die Visualisierungen im KDC untergeordnet. Am stärksten ist im KDC das Narrativ der Zyklizität mit ihren Episoden, die sich der mythologischen Geschichtsstruktur des Tuyang-Sita unterordnet. Diese Zyklizität wird einem absoluten Vergangenheitsbegriff für die weiblichen Initiationsmasken gegenübergestellt.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bevor ich zu einem Zwischenfazit über die ikonische Kohärenz des KDC komme, möchte ich noch die Visualisierung einer weiteren äußeren Dimension darstellen, die des Kankurang-Festivals, welches 2018 revitalisiert wurde.

4.2.3 Eine neue äußere Dimension – das Kankurang-Festival

Die Analyse zeigte, dass der Kankurang im KDC bewusst in nationale und lokale Raumbezüge auch zum Tuyang-Sita eingebettet ist. Dabei wurde vor allem die räumliche Hierarchisierung der äußeren Dimensionen – der rituelle Raum, Tuyang-Sita, und der untergeordnete institutionelle Raum, das KDC – erfasst. Aus dieser Hierarchisierung konnte erschlossen werden, dass die Atmosphäre des KDC dem Tuyang-Sita untergeordnet wird. Das Museum ist ihm unterstellt, die Räume beziehen sich dabei nicht wechselwirkend aufeinander. Dies erlaubte die Einschätzung, dass die Geheimnis-Ebenen, also die räumlichen Sphären des Initiationsritus, geschützt bleiben. Auch das KDC ist dieser äußeren Dimension in ihrer Zyklizität untergeordnet, darf es doch bei Ausübung des Brauches nicht betreten werden. Im KDC selbst wurden sowohl repetitive Geschichtsauffassungen als auch die Geschichte im Kollektivsingular abgelesen.

In Ergänzung dieser Geschichtsauffassungen und Raumentwürfe werden nun die finalen Analysen des Kankurang-Festivals in Janjanbureh vorgestellt. Anhand seiner Visualisierungen in textueller Formung der ikonischen Kohärenz tritt nun eine entscheidend empfindliche Darstellung des Kankurang neben die Visualisierungen im Kankurang Documentation Center. Denn nicht nur wird er auf dem heiligen Platz aufgeführt und visualisiert, er wird auch in eine neue Logik, die der Entwicklungshilfe, überführt. Dabei treten nochmals neue Akteure zu der Aushandlung über den Kankurang sowie dessen Identitätsrelationen, Differenzgemeinschaften und Geschichtsauffassungen hinzu.

2018 fand zum ersten Mal seit den 1980er Jahren wieder ein Kankurang-Festival in Janjanbureh statt. Es dauerte drei Tage, es waren politische Vertreter wie auch Akteure aus der Entwicklungshilfe eingeladen, dem Spektakel beizuwohnen.[148] Auf dem Tuyang-Sita wurden überdachte Sitzplätze aufgebaut, um den Besuchern aus über zehn Nationen einen Schattenplatz während der dreitägigen Aufführungen zu bieten. Finanziert wurde das Projekt durch das Youth Empowerment Project (YEP) der EU sowie dem International Trade Center (ITC) in Zusammenarbeit mit dem Gambia Tourism Board (GTB) und Association of Small Scale Entreprises in Tourism (ASSET).

Das YEP, das aus den EU-Mitteln des Emergency Trust Fund for Africa finanziert wird, verfolgt die Strategie der Hemmung ›irregulärer Migration‹. Der Schwerpunkt des YEP liegt auf der Revitalisierung des Kankurang-Festivals, das seit den 80er Jahren geruht hatte. Dabei benennt der EU Emergency Trust Fund for Africa nicht den Zusammenhang mit der UNESCO und dem Immateriellen Kulturerbe. Das YEP kontextualisiert das Programm als Schutz kulturellen Erbes bei gleichzeitiger Steigerung

148 Sowohl der Kulturminister von Gambia, Amat Ba, sprach im Rahmen der Eröffnung des zweiten Kankurang-Festivals 2019 als auch der Aktivist Omar Jammeh von Just Act Gambia.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 38: Werbeflyer Kankurang-Festival 2019, Janjanbureh

© ITC, 2019

des regionalen Tourismusaufkommens, mit der Zielsetzung, neue ökonomische Möglichkeiten zu schaffen (EU Commission 2018).

Mit dem YEP soll die ›irreguläre Migration‹ nach Europa aufgehalten werden. So werben Erfolgsgeschichten auf der Webseite des YEP von ehemals in Libyen versklavten Menschen, die nach ihrer freiwilligen Rückkehr nach Gambia mithilfe von Mikrokrediten ein eigenes Einkommen generieren konnten. Nach Eigenangaben des YEP und der EU-Kommission wurden bislang 100.000 Menschen durch die Maßnahmen direkt erreicht und über die Schwierigkeiten der ›irregulären Migration‹ aufgeklärt. Mit dem in Europa steigenden ›Migrationsdruck‹, der sogenannten ›Flüchtlingskrise‹ und dem Rechtsruck in vielen europäischen Nationen hat die EU-Kommission die Bekämpfung der ›irregulären Migration‹ der nach Europa flüchtenden oder migrierenden Menschen längst außerhalb der EU-Grenzen in das Hoheitsgebiet sogenannter ›Drittstaaten‹, vor allem in Nordafrika, verlagert. Dort werden Anreize und Finanzierungen aus der Entwicklungshilfe der EU meist mit der militärischen Intervention und Stationierung der Agentur der Europäischen Union Frontex gepaart (European Border and Coast Guard Agency). 2019 stimmte die Kommission einer Mandatserweiterung von Frontex mit einer Finanzierung von 12 Milliarden Euro bis 2027 zu, die Abschiebungen in Drittstaaten wie auch die Bekämpfung von Fluchtursachen aus Afrika, auch bei umstrittenen Einsätzen im Mittelmeerraum, vorsieht.

Während also mit Entwicklungshilfen der EU die gambische Bevölkerung ermutigt wird, innerhalb der Nationalgrenzen zu bleiben, wird für die Sicherung der EU-Außengrenzen in Afrika der tausendfache Betrag ausgegeben (Brot für die Welt 2019). Teile der Finanzierung der EU-Kommission wurden 2015 bei dem Valletta Summit auf Malta zwischen 33 afrikanischen Präsidenten und der EU festgelegt.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Der [Nothilfefonds für Afrika] war nur ein Schritt in einer breit angelegten EU-Politik gegenüber Afrika: Agenda für Migration, Afrika-EU-Partnerschaft, Aktionsplan für Migration, Marshallplan mit Afrika, Compact mit Afrika, Valletta-, Khartum- und Rabat-Prozess, ein einziges Labyrinth bedruckter Seiten. All diese Konzepte haben ein gemeinsames Ziel: die Migration nach Europa zu stoppen.« (Schlindwein 2019)

So wird auch das Kankurang-Festival Teil der EU-Politik gegen die ›irreguläre Migration‹ von Menschen aus Westafrika. Eine reguläre Migration wird nicht gesondert von der EU unterstützt. Im Gegenteil: Die Entwicklungshilfen werden teilweise an Abkommen mit den Nationalstaaten über die sogenannte »operative Rückführung irregulärer Migranten« (Schlindwein 2019) geknüpft. Besonders kooperative Staaten, die Flüchtlinge und Migranten durch ein Rücknahmeabkommen wiederaufnehmen oder durch die die bekannten Fluchtrouten verlaufen, werden mit zusätzlichen Geldleistungen der EU, besonders auch aus Deutschland, unterstützt.

> »Mit [einer] Milliarde Euro stattete Deutschland die nigrische Armee mit Fahrzeugen und Radargeräten aus. Die Franzosen brachten ihren nigrischen Kameraden Verhaftungstechniken bei. Frontex entsandte Verbindungsbeamte nach Niger.« (Ebd.)

Durch innerafrikanische Grenzsicherung und Abschiebungen der EU wird laut Schlindwein die Freizügigkeit in Afrika aufs Spiel gesetzt, für die sich die EU selbst so rühmt. Im Transitland Niger, in dem bisher Freizügigkeit galt, wird nun die Durchreise für Menschen erschwert. Das weiträumige Umfahren der meist an Wasserstellen stationierten Patrouillen wird für die Busfahrer und Passagiere zum lebensbedrohlichen Risiko.[149] Die Zahlen der über das Mittelmeer geflüchteten, registrierten Flüchtlinge nach Europa sind seit 2016 daher rückläufig, weil die Grenzsicherung weit vor die europäischen Grenzen verlegt wurde. In Libyen werden seit dem jüngsten Militärputsch von General Chalifa Haftar in Gharyan und Tripolis Menschen versklavt.[150]

Der Valletta-Aktionsplan sieht vor, die Maßnahmen der Grenzsicherung und die ›kontrollierte Rückführung‹ der in der Diaspora lebenden Menschen auszuweiten (Valletta 2015: 4). So wurden vor Weihnachten 2018 in Berlin Plakate für eine freiwillige Rückkehr von Seiten des Bundesministeriums des Inneren, für Bau und Heimat und dem Bundesministerium für Migration und Flüchtlinge mit dem Motto ›Return from Germany‹ ausgehängt. Durch Geldanreize für die Reisekostenerstattung und Mietzuschüsse wurden die Menschen gelockt, auf jeglichen Rechtsanspruch, auch bei einem

149 »Immer mehr Migranten verdursten auf dem langen beschwerlichen Weg durch die Sahara. Anfang Juni 2017 erklärte das Rote Kreuz in Niger: Ein Lastwagen war mitten in der Sahara liegen geblieben. Nur sechs Menschen konnten sich zu Fuß bis zur nächsten Wasserquelle durchschlagen. Zwei der Überlebenden führten Retter danach zum Unglücksort, an dem 44 Leichen gefunden wurden, darunter 17 Frauen und sechs Kinder. […] Albert Chaibou, Journalist aus Niger und Gründer einer Migranten-Notruf-Hotline, hingegen klagt: ›Unser Land ist im Dienst Europas zum Friedhof verkommen.‹« (Schlindwein 2019)

150 »Auswärtiges Amt sieht ›KZ-ähnliche Verhältnisse‹« (dpa 2017), »Europas Schandfleck liegt in Libyen« (Gauto 2019), »Migrant slavery in Libya« (BBC 2018), »Libya migrant ›slave market‹ footage sparks outrage« (BBC 2017), »Where lives are auctioned for $ 400« (Elbagir et al. 2017), »Libya opens investigation into slave auctions« (Said-Moorhouse et al. 2017).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Asylverfahren, zu verzichten und in ihr Land zurückzukehren. Bei der plakatierten Werbeaktion waren auch die Nationalflaggen Senegals und Gambias abgebildet. In Gambia warb bereits 2017 der Bundespräsident Frank Walter Steinmeier um ein Rücknahmeabkommen kurz nach dem Amtsantritt des neuen gambischen Präsidenten, Adama Barrow[151]. Bislang wurde ein solches Rücknahmeabkommen von Gambia nicht gegengezeichnet.

Abbildung 39: Fita Kankurang on display at the 1980 Janjanbureh Cultural Festival

© ITC

151 Adama Barrow, geboren 1965 in Mansajang Kunda, wurde 2016 nach friedlichen, demokratischen Wahlen zum Präsident Gambias gewählt. Er gehörte der vormals oppositionellen Partei United Democratic Party an. Adama Barrow war selbst 1988 nach Deutschland geflohen, sein Asylantrag wurde damals jedoch abgelehnt, wie die Deutsche Welle anlässlich des Staatsbesuchs von Frank Walter Steinmeier am 13.12.2017 schrieb. »Als 22-Jähriger war er 1988 – angelockt durch die die angeblichen Erfolgsgeschichten seiner Freunde und Cousins – nach Europa gekommen. Wie alle jungen Leute habe er geglaubt, dass in Deutschland das Geld an Bäumen wachse, erinnert sich Barrow. Sein Asylantrag in Karlsruhe wurde abgelehnt, Barrow in die Heimat abgeschoben. Eine Welt sei damals zusammengebrochen. ›Ghana [sic! Gambia] und Deutschland beschließen Reformpartnerschaft. Steinmeier will Ghanaer [sic! Gambier] zum Bleiben bewegen‹, erzählt der Staatschef vor jungen Leuten im Berufsbildungszentrum GTTI in der Hauptstadt Banjul zum ersten Mal öffentlich. Aber er habe nicht aufgegeben. Er habe seinen Glauben zurückgewonnen und Gambia zu seinem Deutschland, zu seinem Europa, zu seinem Amerika gemacht: ›Wenn du einmal diese Überzeugung gewonnen hast, dass du es in deinem eigenen Land schaffen kannst, dann wird dich nichts aufhalten, dann wird es keine mehr Grenzen geben. Lasst uns dieser Überzeugung folgen, dann werden wir als Land vorankommen. Daran glaube ich, und das ist meine Botschaft.‹« (Deutsche Welle 2017)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Der Leiter des Janjanbureh Culture and Events Comittee ist Omar Jammeh. Jammeh hatte bislang in dem Projekt Just Act Gambia gearbeitet und übernahm die Leitung des Kankurang-Festivalkomitees. Im Mittelpunkt des jährlich ausgetragenen Festivals stehen die Liveaufführungen des Jamba-Jabaly-Kankurang auf dem Tuyang-Sita, Konzerte und dadurch angeregte Investitionen in die Hotellerie und die lokale Gastronomie (Abb. 39). Das Event wurde im Rahmen des Mboka-Festivals beworben. Dessen Werbeslogan lautet: »An African Diaspora, One World, Pan African experience!« (Just Act Gambia 2019) und steht im Zeichen eines panafrikanischen Tourismus, der sich explizit an Afrikaner in der Diaspora richtet. Mboka bedeutet auf Wolof ›Familie‹, und die erklärten Ziele sind ein nachhaltiger Tourismus, Bekämpfung von Armut und FGM. Die Sponsoren sind gambische und internationale Hilfsorganisationen, die Teilnahme erfolgt auf Spendenbasis. Anwohner konnten Stoffe, Cremes und andere Produkte an Touristen verkaufen.

Der Zusammenhang zwischen der Entwicklungshilfe und einem nachhaltigen Tourismus, auf den die gambische Regierung setzt, ist laut Mamadou Diawara ein ›Rechtferitgungsritual‹ für die Nationenbildung (Diawara and Röschenthaler 2013: 133). Sowohl Fernsehsender als auch das Radio und Zeitungen, aber jüngst auch Facebook, dienen der Bewerbung dieser nationalen Festivals. Dabei stehen der Ausbau einer lokalen Zivilgesellschaft genauso im Mittelpunkt wie die Entwicklung des Landes mithilfe des Tourismusangebots.

Im Besonderen wurde das Kankurang-Festival von Geldern aus der EU unterstützt. Das Youth Empowerment Project (YEP) kann als ein weiteres Mittel der Entwicklungshilfe und des langen Arms der Migrationspolitik der EU interpretiert werden.

> »The revival of the Kankurang festival is part of efforts to preserve cultural heritage and boost tourism in Janjanbureh, thereby creating new economic opportunities for young Gambians in Janjanbureh and surrounding villages.« (EU Commission 2018)

Dass der Kankurang als Immaterielles Kulturerbe von der UNESCO klassifiziert wurde, erwähnt keine der ausführenden Organisationen. Auch die EU erwähnt die Unterschutzstellung mit keinem Wort, sondern verweist stattdessen auf Kulturerbe oder Tradition. Die beiden Sphären als Kulturerbe der UNESCO und Projekt der Entwicklungshilfe scheinen hier unvereinbar zu sein. Der Zusammenhang des Immateriellen Kulturerbes und die gleichzeitige Implementierung des Tourismus werden verschwiegen. Auch werden keine Bezüge zu Senegal oder Guinea-Bissau hergestellt, da sich die europäischen Kooperationspartner ganz auf den nationalen Kontext und die Fluchtursachen aus Gambia beschränken.

Historische Bezüge spielten im KDC bei den Visualisierungen des Kankurang keine Rolle. Er wurde als Form ewiger Vergegenwärtigung visualisiert, als eine wiederkehrende und gelebte Tradition. Historische Fotografien werden nun jedoch von den Partnern der Entwicklungshilfe online veröffentlicht, um die Historizität des Kankurang-Festivals in Janjanbureh als ein Erbe zu betonen, das revitalisiert wurde (Abb. 40). Bereits in den 1980er Jahren fand ein Festival statt, das dann allerdings vernachlässigt

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wurde. Eine analoge Fotografie aus den 80ern auf der Facebook-Seite des YEP soll als geschichtlicher Verweis auf dieses Erbe des Festivals dienen.[152]

Dabei wird nicht der Kankurang als ein kulturelles Erbe mit ausgedehnter Gegenwart im Sinne des zyklischen Verständnisses kontextualisiert, sondern das Festival selbst als historisches Erbe visualisiert, das es zu schützen und zu revitalisieren gelte.

Abbildung 40: YEP and the revival of Janjanbureh Kankurang Festival

© ITC, 2021

Neu ist auch die Ausrichtung des Festivals auf dem Tuyang-Sita, der zuvor in seinem Aggregatzustand und in den Diskursgrenzen ›Initiation‹ kontextualisiert wurde. Moussa Foon schloss beispielweise aus, dass ich mich auf dem Platz und im Museum zu Zeiten des Initiationsritus aufhalten könne. Die Diskursgrenze zwischen städtischem Raum, Museumskomplex und heiligem Platz wird nun zugunsten des Festivals aufgehoben. Der Eingriff wird weder von dem Festivalkomitee noch vom YEP problematisiert.

Der Eingriff in die Geheimnis-Ebenen ist insoweit vollzogen, als dass der Kankurang hier aktiv finanziell als eine Form des Spektakels auf dem atmosphärischen Tuyang-Sita unterstützt wird. Dies wird von den Akteuren der Entwicklungshilfe und politischen Vertretern international sichtbar dokumentiert. Dabei wird die ikonische Kohärenz der mythologischen Geschichtsstruktur und dem Geist des Raumes des Tuyang-Sita in Relation mit dem KDC aufgehoben. Nun können Formen des Kankurang aufgeführt und audiovisuell dokumentiert werden. Diese sind dem Fortschrittsdenken der Entwicklungshilfe in ein Vorher-Nachher untergeordnet, die Visualisierungen des Kankurang werden zu einer ökonomischen Erfolgsgeschichte und zur Entwicklung Janjanburehs auf den Internetseiten der Projekte stilisiert (Abb. 40). Spannenderweise ist auf der Webseite des European Trust Fund for Africa und dem YEP-Programm zur Revitalisierung des Festivals kein Kankurang abgebildet, sondern die Kostüme der Simba der Wolof-Ethnie. Kongenial wird auch hier die Bedeutung in den Visualisierungen des Staates Gambia als Entwicklungshilfepartner mit all seinen

152 The Gambia Youth Empowerment Project, https://www.facebook.com/yepgambia, geprüft am 30.06.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

umfassenden Ethnien deutlich, die allesamt von der ›irregulären Migration‹ abgehalten werden sollen.

Die Äußerungen aus diesem Zusammenhang zeigen, dass die Akteure aus zwei Gründen auf Tradition statt auf Erbe rekurrieren. In der Logik des KDC und der lokalen Akteure muss Erbe nicht diskursiviert werden, es bestand ja kein Bruch, auch ist die Gemeinde auf keine nach außen gerichtete affirmative Anerkennung ihres Erbes angewiesen. Die Akteure tradieren ihre rituelle Kohärenz im Ritus außerhalb des musealen Displays. Es ist ja noch Tradition, also gelebte Kultur. Der Begriff des ›Heritage‹ ist im Museum ausschließlich für die UNESCO reserviert.

In der Logik der Entwicklungshilfe des Festivals ist es besser, die mythologische Geschichtsstruktur zu verschweigen und die Bilder des Kankurang mit wiederbelebter Tradition zu diskursivieren. Mit den Visualisierungen der Entwicklungshilfe wird so eine Geschichtsauffassung der Linearität mit Potenzial und Fortschritt entwickelt, die auch in der Konstitution des Bruchs liegt. Es habe eine Kankurang-Festival gegeben, dass nun durch die Entwicklungshilfe aus den EU-Mitteln wiederbelebt wurde. Diese Geschichte mit Brüchen kann so auch als ökonomische Entwicklungsgeschichte des Standorts Janjanbureh angelegt werden.

4.2.4 Die permeable Kulturnation und visualisierte Identitätsrelationen

Aus den äußeren Dimensionen und inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz der Visualisierungen des Kankurang im Dokumentationszentrum in Gambia konnten verschiedene Identitätsrelationen und Alterierungsprozesse abgelesen werden. Die Analyse zeigte, dass dabei verschiedene Kollektive im Zusammenhang der Geheimnis-Ebenen konstruiert werden, aber auch durch neue Akteure andere Formen der konstruierten Differenzgemeinschaften hinzutreten.

Aus der Phänomenstruktur der rituellen Formung der ikonischen Kohärenz wurde bereits ersichtlich, dass die konstruierte Alterität primär alle Nicht-Initiierten beinhaltet, also ethnische (alle Nicht-Mandinka), geschlechtliche (alle Frauen) und hierarchische (nicht-initiierte Mandinka) Differenzgemeinschaften. Diese Logik entspricht der äußeren Dimension der Visualisierungen des KDC, dem Tuyang-Sita und der rituellen Ordnung dieses heiligen Platzes. Diese Prozesse der absolut rigiden Ausgrenzung Anderer finden sich auch in den Visualisierungen des KDC. Diese äußere Dimension des Tuyang-Sita dient als Atmosphäre der Geheimhaltung einer mythologischen Geschichtsstruktur. Hier herrscht die rituelle Kohärenz vor, es finden keine Visualisierungen statt, die empfindlich in die Geheimnis-Ebenen eingreifen könnten. Diese Geschichtsstruktur im Sinne von ›Geschichten‹ wird mit der Raumvorstellung eines von Geistern bewohnten Raum verknüpft – so verweist der heilige Ort über seine lokale Spezifik hinaus auf das gesamte kohärenzsichernde Wissen der Mandinka-Männer.

Relational ist der äußeren Dimension das Dokumentationszentrum untergeordnet. Diese Analyse wird durch die lokal-episodischen Narrative der letzten Initiation von 2008 unterstützt, die sich ebenfalls einer ausgedehnten Gegenwart des Ritus zuordnen lassen. Der Bruch mit der mythologischen Geschichtsstruktur und der Zyklizität des Ritus wird erst anhand der weiblichen Initiationsrituale deutlich – diese können und dürfen aus Sicht des Staates Gambias nicht mehr stattfinden und werden folglich

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

historisierend in Schwarz-Weiß-Fotografien visualisiert. Doch auch in diesem Verbot finden sich Gegensätze, beispielweise durch die Farbfotografie des Bundu Devils, eines ghanaischen weiblichen Initiationsritus, der nach wie vor ausgeübt wird. Dabei wird Gambia in der Logik der inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz als ein Einwanderungsland, anstelle eines Auswanderungslandes, kontextualisiert. Die nationale Idenität wird als eine permeable Kultur konstruiert, die es auch anderen Ethnien erlaube, ihre Kultur in Gambia auszuüben und in der mandinkischen Mehrheitsgesellschaft enkulturiert zu werden.

Das Kankurang-Festival tritt seit 2018 als eine neue äußere Dimension der ikonischen Kohärenz textueller Formung hinzu. In den Visualisierungen der Entwicklungshilfe der EU vollzieht sich ein lineares Zeitbewusstsein, welches die Geschichte in ein Vorher-Nachher strukturiert. Hier muss der Fortschritt, also der Erfolg des Projekts, wie auch die überwundenen Brüche in der Geschichte des Kankurang-Festivals semantisiert werden. Diese Historisierung musste nicht einmal im Kankurang Documentation Center angewandt werden, da hier der Kankurang als gelebte Tradition einer ausgedehnten Gegenwart visualisiert wurde. Raumkonstitutionell werden Gambia in den Visualisierungen des YEP-Programms der EUTF für Afrika als Auswanderungsland und die EU als Einwanderungsraum diskursiviert – beide jedoch statisch als Containerräume. Das Alterieren findet nun in Bezug auf die zu unterstützenden Staaten selbst statt – der gambische Staat mit all seinen Ethnien wird als ›das Andere‹ ausgegrenzt.

Abschließend soll über das generalisierte Andere und die Differenzgemeinsschaften in den Visualisierungen des KDC resümiert werden. Über die Analysen, was als Anderes oder Anderer visualisiert wird, möchte ich zu einer Erkenntnis über die konstruierten Identitätsrelationen kommen (Tabelle 6). Wie gezeigt werden konnte, sind mittlerweile viele Akteure am Kulturerbe in Gambia beteiligt. Zwei verschiedene Akteurskonstellationen, die mit den Visualisierungen des Kankurang in Gambia arbeiten, konnten dabei distinguiert werden, zum einen das National Center for Arts and Culture (NCAC) in Zusammenarbeit mit den lokalen Akteuren des Kankurang Documentation Centers in Janjanbureh, zum anderen die Akteure des Youth Empowerment Project (YEP) der EU-Kommission und das gambische Tourismusministerium.

Kankurang Documentation Center

Die Ausgangslage der Analyse der ikonischen Kohärenz lag zunächst auf der äußeren Dimension der Visualisierungen des KDC und den Raum- und Zeitbezügen des Museums im Stadtraum und anschließend auf der inneren Dimensionierung, welche Raum- und Zeitbezüge das Museumsdisplay selbst produziert. Im Museum konnten die Geheimnis-Ebenen im Sinne des Ausschlusses Nicht-Initiierter, wie auch in der rituellen Kohärenz des Kankurang in Relation zum Tuyang-Sita beibehalten werden.

Weder die Herstellung der Maske noch die Seklusionsphase oder das Wissen darüber wurden in den Displays adressiert, stattdessen fanden sich auch hier die typisierbaren Aussagen über die Geheimnis-Ebenen des Kankurang. Die meisten Fotografien zeigten dazu Festivals oder bereits nicht mehr vorhandene Formen des Ritus. Im Museum konnte eine relativ rigide Identitätsrelation der Mandinka zu ihren vielen Differenzgemeinschaften reproduziert werden. Das generalisierte Andere sind alle Nicht-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Initiierten. Auch die afrikanische Frau wurde als ehemalige Brauchausübende nunmehr politisch untersagter Beschneidungsrituale aus dem Zeitverständnis der Zyklizität der männlichen Masken ausgeschlossen.

Kehrt man nun diese Konstruktion der Differenzgemeinschaft um und betrachtet, wie ein ›Wir‹ in der Welt konstituiert wird, zeigt sich eine nationale Rahmung, die die Mandinka als eine exogame Ethnie und Gambia als ein Einwanderungsland mit einer permeablen Kultur darstellt. Die einzelnen Masken werden den Regierungsbezirken des Landes zugeteilt. Hier wurde entgegen der adaptiven Rigidität gegenüber Differenzgemeinschaften eine adaptive Diffusion von Kultur konstruiert. Der gambische Staat wird als offen und plural visualisiert. Hier zeigt sich ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen dem rigiden Verständnis der Mandinka-Männer und der Kulturnation, welches seinen Ausdruck in der Vielzahl anderer ethnischer Masken in Gambia findet. Der Kankurang wird letztlich nur auf drei Schautafeln, drei Skulpturen und den lokal-episodischen Fotografien der letzten Initiation 2008 visualisiert.

Afrikanische komplexe Gesellschaften haben Strategien entwickelt, der Standardisierung durch Visualisierungen im Museum gerecht zu werden, ohne die Phänomenstruktur der Geheimnis-Ebenen aufzudecken. Die Akteure sind weniger Opfer eines internationalen Bildregimes, als vielmehr die Produzenten und Redakteure der Diskursgrenzen und der Signifikanz, indem sie eine adaptiv rigide Form der Kollektivierung durch die Visualisierungen vornehmen (Straub 2018). Mit adaptiver Rigidität ist gemeint, dass der Kankurang museal präsentiert werden kann, ohne die eigenen Stabilitätsbehauptungen durch ein sich stabilisierendes, kulturelles Bildgedächtnis zu gefährden. Das KDC bewahrt die Geheimnis-Ebenen durch die ikonische Kohärenz performativer Formung in seiner lokal-zyklischen und national-zyklischen Dimensionierung.

Dennoch zeigte sich auch hier über die Nebennarrative eine hinzutretende Geschichtlichkeit, die des linearen Zeitbewusstseins, die dem Ritus vormals fremd war. Denn hier kontrastieren die ehemaligen Beschneidungsriten an Frauen eine textuelle Formung der ikonischen Kohärenz, die sich nicht mehr durch die rituelle Wiederholung strukturiert, sondern für immer abgeschlossen sein muss (Tabelle 6).

Kankurang-Festival

Als eine weitere Vergleichsebene tritt seit 2018 das Kankurang-Festival mit seinen Akteuren hinzu. Im Gegensatz zur permeablen Kultur Gambias im KDC zeigt sich durch die Kontrastierung der Visualisierung des Kankurang-Festivals eindrucksvoll, wie wenig durchlässig die Grenzen der EU sind. Gambia wird von der EU-Kommission im Sinne eines euklidischen nationalen Raums kontextualisiert. Für die EU sind Gambia das generalisierte Andere und die Europäische Union ein euklidischer Raum des Ausschlusses und eines rigiden Identitätsregimes.[153] Mit der finanziellen Hilfe aus dem YEP des EUTF for Africa zeichnet sich eine Identitätsrelation ab, die nicht mehr von

153 Unter der EU-Kommissarin Ursula von der Leyen soll die Kommission, die sich auch mit Migration beschäftigt, künftig die Bezeichnung »Protecting the European Way of Life« tragen. (https://www.europarl.europa.eu/legislative-train/theme-promoting-our-european-way-of-life/fiche, geprüft am 11.03.2021)

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

den Brauchträgern, sondern von den Heritage-Entrepreneuren der Tourismusindustrie Gambias und den Geldgebern der Entwicklungshilfe perspektiviert wird. Die Auffassungen des Staates Gambias als Differenzgemeinschaft wirken hier weniger permeabel, sondern entwickeln sich zu einer totalen Rigidität durch den Ausschluss der Anderen durch die EU.

Dabei wird nicht Erbe, sondern Tradition besonders betont. Den Traditionsbegriff greift die Entwicklungshilfe der EU auf, mit einem linearen Zeitbewusstsein des Fortschritts. Durch die Finanzierungen soll ein Progress herbeigeführt werden. Erst mit dieser ökonomischen Implementierung des Festivals durch die Entwicklungshilfe, die das Spektakel auf dem Tuyang-Sita fördert, scheint die rituelle Integrität selbst gefährdet.

Lief dem Ritus vormals ein Bildgedächtnis zuwider, ist dieser nun in Abstimmung mit dem Promotionszwang der Entwicklungshilfe auch an weitere Visualisierungen textueller Formung gebunden. Das Festival muss nun auch ausländischen Besuchern offenstehen, und die Durchführung und der Progress müssen über die Internetpräsenzen global bezeugt werden.

Eine neue Form der Historisierung des Kankurang-Festivals tritt hinzu – eine behauptete Historizität, die nicht einmal das Museum herzustellen brauchte. Dies führt unweigerlich zu einer Signifikanzverschiebung und Überformung der Formungen der ikonischen Kohärenz. Die Differenzgemeinschaft verändert sich abermals im Festival, da Frauen und Nicht-Initiierte nun aufgrund des ökonomischen Nutzens am Spektakel teilnehmen. Auch die Grenzen zwischen dem rituellen Raum des Tuyang-Sita und dem institutionellen Raum des KDC werden verschoben. Die Räume der Initiation, der Stadt und des Museums werden durch das Kankurang-Festival miteinander verwoben – und kommen so durch den ökonomischen Anreiz der Entwicklungshilfe, den Kankurang als Spektakel aufzuführen, dessen Geheimnis-Ebenen ein deutliches Stück näher.

Im Sinne der Entwicklungshilfe sind die Mandinka die Differenzgemeinschaft, das aus der Perspektive der EU generalisierte Andere. Mit den Investitionen soll die lokale Bevölkerung letztendlich einen Anreiz erhalten, nicht ihre Gemeinde und den gambischen Staat zu verlassen. Längst ist die EU-Außenpolitik auf eine solche Totalität der Identitätsrelationen ausgelegt. »Totalität ist absolut exklusiv wie absolut inklusiv; ein Zustand des Entweder-oder, der ein Element der Gewalt enthält« (Erikson 1973: 168). Durch die Politik der Schließung der EU-Außengrenzen und absoluter Rigidität gegenüber dem Anderen nimmt die EU Einfluss auf die Diskursgrenzen eines durch die UNESCO geschützten Ritus als Immaterielles Kulturerbe der Menschheit in Gambia. Momentan koexistieren also vier Identifikationsrelationen und Differenzierungsgemeinschaften in Bezug auf den Kankurang in Gambia, die dabei durchaus auch in gewaltvoller Hierachisierung zueinander stehen (Straub 2018).

Zusammenfassung – vier Identitätsrelationen

Als erste Identitätsrelation seien die absolute Rigidität und Schließung des Raums des Tuyang-Sita durch die lokalen Brauchträger genannt; zweitens die Konstruktion des gambischen Staates als eine permeable Kulturnation mit Motiven der Enkulturation anderer einwandernder Ethnien in die Mehrheitsgesellschaft der Mandinka; drittens die

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

adaptive Diffusion bis hin zur Multiplizität des Ritus als Spektakel durch die Heritage-Entrepreneure der gambischen Tourismusindustrie und den finanziellen Anreizen der EU Entwicklungshilfe; viertens die auf absolute Rigidität und auf Totalität ausgelegte EU-Außenpolitik, die sich als neuer Akteur in die Finanzierung des Kankurang-Festivals eingebracht hat (Tabelle 6).

Anhand der Akteurskonstellationen und Identitätsrelationen aus den Visualisierungsanalysen konnte gezeigt werden, dass zunächst das Programm der UNESCO in der lokalen Implementierung des Museumskomplexes eine Weiterführung der Geheimnis-Ebenen bewahrte. Durch das Hinzutreten der EU und die Finanzierungen des Kankurang-Festivals wurden die Zeit-, Raum- und somit Visualisierungsgrenzen verschoben, und zwei Formen des generalisierten Anderen treten hinzu – die Mandinka als potentielle Migranten und folglich ihr Ausschluss durch die EU-Außenpolitik und der Staat Gambia als Auswanderungsland. Die jeweilige Formung der ikonischen Kohärenz erzeugt in ihrer Konsequenz verschiedene in Konflikt stehende Identitätsrelationen.

Während im Museum eine ewige Vergegenwärtigung des Ritus als Tradition, im Sinne gelebter Kultur, konstruiert wird, steht das Kankurang-Festival im Modus des Progresses und der politischen Semantisierung eines Vorher-Nachher gelungener Entwicklungshilfe. Die Ziele eines Schutzes und Bewahrens des Kulturguts, wie es den Heritage-Akteuren vorschwebt, verschwinden aus dem Blick, wenn die Identitätspolitik der Entwicklungshilfe in den Fokus rückt.

Eine moralische Einschätzung changiert hier notgedrungen zwischen staatlicher Entwicklung, dem Schutz- und Promotionsprogramm der UNESCO und dem Ritus. Moralisierend zu argumentieren, ist jedoch nicht Ziel dieser Arbeit. Durch das Aufzeigen der gleichzeitig existierenden Konstruktionen von Differenzgemeinschaften wurde für das KDC gezeigt, dass die verschiedenen Akteurskonstellationen verschiedene raumzeitliche Bezüge der ikonischen Kohärenz ausbilden und sich daraus unterschiedliche, auch in Spannung zueinander verlaufende, Geschichtlichkeiten sowie Raum- und Zeitbezüge ableiten lassen.

Wie gezeigt werden konnte, kann der Ritus nicht von seiner rituellen Kohärenz her gedacht werden, sondern wird durch seine Visualisierungen und das Bildhandeln zu einer ikonischen Kohärenz mit verschiedenen Formungen, von rituell, über performativ, bis hin zur textuellen Formung. Die rituelle Kohärenz wird in einen neuen Kontext, den der ikonischen Kohärenz ritueller Formung im Zeitalter globaler Sichtbarkeit, überführt. Bildgebende Mnemotechniken des kulturellen Bildgedächtnisses müssen dabei per se nicht dystopisch für das Kulturerbe sein, wie die Analyse des KDC zeigte. Vielmehr ist es den Akteuren gelungen, sich adaptiv mit den Brauchträgern auf eine national-zyklische Visualisierung zu verständigen.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tabelle 6: Ikonische Kohärenz des Kankurang Documentation Centers in Janjanbureh, Gambia

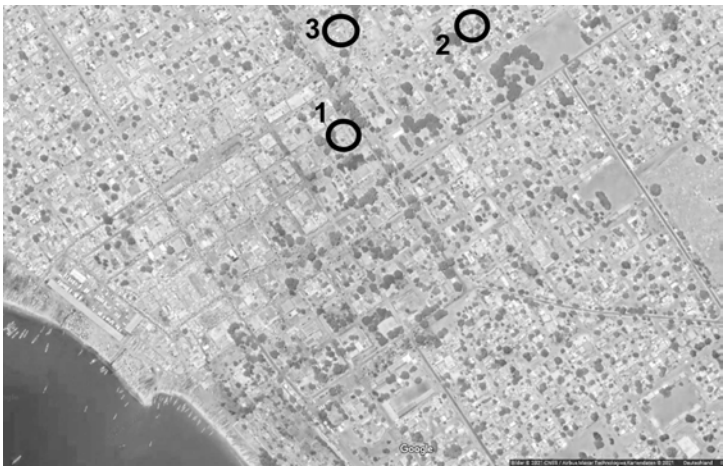
	Tuyang-Sita	**Museales Display KDC**
Formungen	rituelle Formung	performative Formung
Äußere Dimension *räumlich* *zeitlich*	Tuyang-Sita als heiliger Raum omnispatial omnipräsent	dem Tuyang-Sita untergeordnet lokal und ortsgebunden zyklisch
Innere Dimensionierung *räumlich* *zeitlich*	Äußere Dimension und innere Dimensionierung kommen zur Deckung.	Bruch in der Geschichte lokal linear
Idealtypische innere Dimensionierung	omnispatial-omnipräsent	lokal-zyklisch *untergeordnet:* lokal-linear, national-linear
Identitätsrelationen und Differenzgemeinschaften	absolute Rigidität nur die initiierten Männer	adaptive Diffussion Gambia als Einwanderungsgesellschaft
Geschichtsauffassung	Kultur produziert Geschichten. mythologische Geschichtsauffassung	Zyklizität *untergeordnet:* Linearität
	Kankurang-Festival	
Formungen	textuelle Formung	
Äußere Dimension *räumlich* *zeitlich*	 räumlich entbunden hier: linear fortschreitend	
Innere Dimensionierung *räumlich* *zeitlich*	Containerräume Gambia und EU national, supranational linear	
Idealtypische innere Dimensionierung	national-linear supranational-linear	
Identitätsrelationen und Differenzgemeinschaften	absolute Rigidität Hemmung der Migration in die EU Totalität der EU-Außengrenzen	
Geschichtsauffassung	Geschichte im Kollektivsingular	

4.3 Espace Kankourang in Mbour in Senegal

Was ist ein Museum? Dieser Frage wird anhand der phänomenologischen Beschreibung des Espace Kankourang in Mbour nachgegangen. Denn der kleine Ausstellungsraum dort war ein Zimmer in einer Privatschule, welches temporär als Kankurang-Museum eingerichtet worden war. Der Ausstellungsraum selbst wurde zwar nicht als Museum bezeichnet, synthetisierte jedoch diese Ähnlichkeit. Durch die Bezeichnung ›Espace Kankourang‹ wurde zudem ein lebendiges Kulturerbe betont, dem, wie die Ana-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 41: Luftansicht von Mbour



© Maps Data: Google, CNES/Airbus, Maxar Technologies, 2021

lyse zeigt, die inneren Dimensionierungen der Visualisierungen des Ausstellungsraums kontrastierend gegenüberstehen. Der Espace war in seiner Funktion auf wenige Plakate und eine Vitrine reduziert. Der Fokus des Kurators Sadibou Dabo lag vor allem auf der historischen Kontextualisierung der Mandinka-Ethnie in Westafrika. Eine dauerhafte Nutzung des Raums für das museale Display war nicht angedacht worden. Nach vier Jahren wurde der Ausstellungsraum wieder geschlossen und zu einem Schulraum umfunktioniert. Einen städteräumlichen Bezug zum Ritus hat der ehemalige Ausstellungsraum dennoch, da die Jungen in fünf Seklusionshäusern in der Stadt untergebracht werden. Eines dieser Häuser ist das Schulgebäude. Die Einrichtung eines neuen musealen Raums für eine Ausstellung des Kankurang werden innerhalb der Gemeinde und mit der Direction du Patrimoine Culturel (DPC) zum Zeitpunkt der Erhebungen 2017 und 2018 heftig debattiert.

Dass der Espace Kankourang als Museum wahrgenommen wurde, zeigen der Habitus, die Gesten und die Schilderungen des Kurators Dabo.[154] Der nicht mehr existierende Ausstellungsraum kann aus der Praxis des Zeigens der ehemaligen Ausstellungsobjekte rekonstruktiv analysiert werden. In Bezug auf die nationale Erinnerungspolitik Senegals kann das lokale Museumsdisplay verortet werden (siehe Kap. 3.1.5). Zunächst werden die äußeren Dimensionen der ikonischen Kohärenz in ihren städteräumlichen Bezügen und Athmosphären analysiert (Kap. 4.3.1). Anschließend werden die inneren Dimensionierungen der Visualisierungen und deren ikonische Kohärenz erklärt (Kap.

154 Sadibou Dabo ist der Dreh- und Angelpunkt der Bemühungen um den Espace Kankourang in Mbour. Der studierte Geschichtswissenschaftler warb für dessen Umsetzung unter seiner Ägide. Visualisierungen zeigen ihn in der Position eines Kurators, der im Auftrag der mandinkischen Gemeinde handle. Auch auf dem Umschlag seiner 2014 erschienen Monografie wird er vorgestellt als ›curateur d'espace kankouran à Mbour‹ (Dabo 2014: Umschlag).

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

4.3.2). In der Spezifik der rekonstruktiven Visualisierungsanalyse des Espace Kankourang werden anschließend die Bilder in ihrem jetztigen raumzeitlichen Gefüge als latente Monumente auf dem Schrank im Haus des Kurators Sadibou Dabo betrachtet (Kap 4.3.3.). Hier werden auch die mögliche Zukunft und mögliche Vorstellungen aufgezeigt, die an die Plakate geknüpft sind. Abschließend skizziere ich die idealtypischen Dimensionen und Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz mit den Visualisierungen des Espace Kankourang mit den ihnen immanenten Geschichtsauffassungen und Identitätsrelationen.

4.3.1 Äußere Dimension des Espace Kankourang

Mbour in der Region Thiés wurde als einzige Stadt der 14 Departements Senegals von der UNESCO-Kommission ausgewählt, den Kankurang auszustellen und zu repräsentieren, weil dort außerhalb des Südens Senegals die größte mandinkische Gemeinde ansässig sei. Die Städte im Süden, Ziguinchor, Sédhiou und Kolda in der Casamance, wurden zwar in Erwägung gezogen, konnten sich jedoch nicht gegen Mbour durchsetzen. Der Espace Kankourang konnte in Mbour realisiert werden, da hier zudem die lokale mandinkische Gemeinde bereit war, mit der DCP zu kooperieren.[155]

In Mbour hängt immer noch ein langes Holzbrett mit der Gravur ›Espace Kankourang de Mbour‹ an der Privatschule. Es gab verschiedene Planungsphasen des Logos. Der Kurator wollte ein Logo durchsetzen, dessen ineinandergreifende Ringe sich ›gegenseitig befruchten‹ sollten.[156] Für ihn symbolisieren die drei Anfangsbuchstaben ›E, K, M‹ neben dem Espace, dem Kankourang und Mbour auch epistemologische Systeme in Afrika und den Zyklus des menschlichen Lebens. Die drei Ringe, in die die Buchstaben gefasst waren, repräsentieren die Lebensalter des Menschen: Kindheit, Erwachsensein und Lebensabend. Auch repräsentieren sie die drei Phasen der Seelenwanderung, »Les trois phases de l'éternel pèlerinage de l'âme : la vie de l'âme d'avant l'existence terrestre, la vie terrestre et l'existence de l'âme dans l'au-delà.« (»die drei Phasen der unendlichen Wanderschaft der Seele: das Leben der Seele vor seiner irdischen Existenz, das irdische Leben und die Existenz der Seele im Jenseits.« [Ü.d.A.])[157] Durchgesetzt haben sich jedoch die beiden Holztafeln, eine mit dem Titel der Ausstellung und eine zweite mit dem Logo der UNESCO.

Wenige der zuvor vereinbarten Ziele der transnationalen Zusammenarbeit der senegalesischen und gambischen Delegationen wurden umgesetzt, wie das Beispiel des Espace Kankourang zeigt. Zunächst war angedacht worden, dass er mit dem Dokumentationszentrum in Gambia für den transnationalen Austausch über den Kankurang verbunden würde. Während des senegambischen Komiteetreffens 2009 war auch beschlossen worden, Forschung über den Einfluss neuer Technologien anzustrengen, was jedoch bislang nicht umgesetzt wurde.[158] Am 26. Dezember 2010 wurde der Espace Kankourang durch den Generalsekretär des Kulturministeriums, Moussa Kâ, im

155 NCAC (2009) UNESCO File: Report. Review of Project Activities.

156 Sadibou Dabo, Interview 2017.

157 Ebd.

158 NCAC (2009) UNESCO File: Report. Proposals on Post-Project Joint Activities.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mandinkischen Viertel Cosse-Est einweiht (leral.net 2010). Dabei berichteten die lokalen Zeitungen sogar von einer erstaunlich hohen Summe der Förderung der UNESCO von 39 Millionen CFA-Francs für den Espace Kankourang (ebd.).

Abbildung 42: Privatschule und Espace Kankourang 2017 (links) und 2018 (rechts)

© Foto: Claudia Ba, 2017 und 2018

Doch ob die circa 58.000 Euro tatsächlich in diesen Raum in Mbour investiert wurden, ist etwas, das auch der Historiker und Heritage-Entrepreneur Mandiaye Fall bezweifelt.

> »Mais ce qu'il y avait là-bas, comme matériel, ça peuvent pas couter plus de 50.000 CFA. Maintenant, 39 Million puis pour l'espace, ah, je ne sais pas, qua. Et si c'est vrai, il y a des problèmes.« (»Aber das was dort an Material zu sehen war, das kann nicht mal 50.000 CFA [74 €] gekostet haben. Jetzt, 39 Millionen für solch einen Raum, ah, ich weiß nicht. Und wenn es wahr ist, dann haben wir ein Problem.« [Ü.d.A.])[159]

Zahlen zu den Ausgaben und der Finanzierung des Espace Kankourang in Senegal wurden weder von der DPC noch seitens der UNESCO offengelegt, trotz mehrerer Anfragen.

In der Begründung der UNESCO-Kommission, warum Mbour ausgesucht wurde, wird die Authentizität der mandinkischen Gemeinde und des Kankurang-Ritus betont. Der Historiker und Co-Autor des Antrags an die UNESCO, Mamadou Mané, erklärt Mbour zu einer der wenigen Gemeinden, die die sakrale Seite des Kankurang noch hüten würden. »Mais à Mbour aujourd'hui c'est le vrai sanctuaire du Kankurang.« (»Heute aber ist Mbour wirklich die heilige Stätte des Kankurang.« [Ü.d.A.])[160] Zugleich räumt Mané ein, dass ihm diese Entwicklung immer paradoxaler erschien, war doch insbesondere die Stellung des Kankurang in Mbour als folklorisiert, touristifiziert und gewalttätige Figur in den nationalen Diskurs eingegangen.[161] Mamadou Mané betont auch, dass der Kankurang künftig im Süden Senegals in der Casamance durch ein Dokumentationszentrum vertreten werden müsse, damit der Ritus in Zukunft noch in der Breite seiner historischen Signifikanz vermittelbar sei. Der Sprecher des Ältestenrats

159 Mandiaye Fall, Interview 2017.

160 Mamadou Mané, Interview 2018.

161 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in Ziguinchor, Abdoulaye Sidibé, sagte jedoch, dass eine solche Zurschaustellung in Ziguinchor nicht zur Debatte stünde. Während für Mané die Musealisierung des Ritus Ausdruck der ikonischen Tradierungsvarianz im Sinne des Schutzes der rituellen Kohärenz des Kankurang darstellt, ist für Sidibé genau diese Musealisierung eine Gefahr für die Bewahrung der Geheimnisse des Ritus. So zeigt sich, dass die staatlichen Vertreter, die an der Antragsstellung mitgearbeitet haben, Mbour gegenwärtig als eine heilige Stätte kontextualisieren, während andere mandinkische Gemeinden in Senegal die Gemeinde von Mbour und deren Kankurang als unauthentisch bezeichnen. Die Befürworter des Projekts Espace Kankourang waren vor allem die staatlichen Akteure, wie Hamady Bocoum, Abdoulaye Assiz-Guissée, Oumar Badiane, Mamadou Mané und der Kurator Dabo. Gegner einer Musealisierung sind Vertreter mandinkischer Gemeinden wie Abdoulaye Sidibé aus Ziguinchor oder der Vorstand Cheikho Dabo der Gemeinde in Mbour.

Eine starke mandinkische Gemeinde bildete sich in Mbour seit den 1860er Jahren heraus. In diese Zeit fallen die ersten Belege, dass sich mandinkische Siedler an den Rändern der Hafenstadt niederließen. Das Stadtzentrum war gleichermaßen eines der Siedlungsviertel der Mandinka, die sich vor allem das Viertel L'Escale mit den weißen Merkantilisten teilten. 1926 erhielt Mbour das Kommunenrecht, und der Ausbau des Hafens und der Fischerei sorgten für den Zuzug anderer Ethnien, wie der Sereer, Peul und Lebou. Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich Mbour zu einem aufsteigenden Handelszentrum unter der Führung der französischen Kolonialadministration.

In den als ethnisch bezeichneten Vierteln wurden allnächtlich die Sowrubas und Tam-tams der Mandinka gespielt. Seit den 1920er Jahren hat die Familie Dafe den Vorsitz der mandinkischen Gemeinde in Mbour inne. Diese bezeichnet sich selbst als Sosse, ein Familienname der alle möglichen ethnischen Untergruppen der Mande-Völker, wie auch die Mandinka, umfasst (Dabo 2014: 22). Entsprechend werden die mandinkischen Viertel bis heute Cosse-Ouest und Cosse-Est genannt (ebd.). Durch die ausgeprägten matrilinearen Verwandtschaftsverhältnisse der Sosse sind die Mandinka in Mbour verwandtschaftlich miteinander verbunden. Auch der Mandinka Eliah Cissé, der in Dakar-Guédewaye lebt, bezeichnet Mbour als eine Stadt vieler Verwandter.[162] Die städtische Eigenlogik von Mbour, wie sie in den Aussagen der Interviewpartner diskursiviert wird, beruhe auf der zunehmenden Agglomeration und den einzelnen als ethnisch bezeichneten Vierteln mit teilweise stark ausgeprägten patriarchialischen Chefstrukturen und Gemeinden.

Das ehemalige Kolonialviertel L'Escale ist mittlerweile in den ethnischen Vierteln aufgegangen, so dass die Europäer nach Saly bei Mbour verdrängt wurden, wo sie ihre Villen am Strand errichten. Saly grenzt an Mbour und ist ein touristisch geprägter Erholungsort mit Hotellerie und Privatvillen, die vor allem von Ausländern bezogen und auch größtenteils nur zu bestimmten Jahreszeiten bewohnt werden. So zeigt sich vor allem im Erhebungszeitraum der Regenzeit 2018, dass Saly beinahe unbewohnt ist. Mittlerweile sind die beiden Stadtteile ineinander gewachsen, aber die tiefgreifende Segregation ist nach wie vor spürbar. So stellen der Kreisverkehr und die Infrastruktur von Saly eine harte Trennlinie dar, da die öffentlichen Verkehrsmittel der gemeinschaftlich

162 Eliah Cisse, Gesprächsprotokoll 2018.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

genutzten Taxis hier halten und entweder die Taxen nach Saly oder in die Innenstadt von Mbour genutzt werden können.

Seit den 1980er Jahren hat sich die Einwohnerzahl der Stadt Mbour auf etwa 200.000 Einwohner verdreifacht. Im Agglomerationsraum Mbour wohnen schätzungsweise 700.000 Menschen. Die Stadt ist durch die Anbindung an die Nationalstraße, die dem Küstenverlauf folgt, geprägt. Von dieser gehen Sandpisten zum Meer und in die einzelnen Viertel ab. Die beiden Städtteile Mbour und Saly bilden im Volksmund die ›Petite-Côte‹, die vor allem vom Tourismus, Fischfang und Exporten in die EU, China und die Nachbarländer lebt.

Phänomenologische Beschreibung des Espace Kankourang

Der Ausstellungsraum Espace Kankourang existierte zum Zeitpunkt der Feldforschung 2017 nicht mehr. Der Raum war in einer Privatschule 2010 errichtet und 2014 wieder aufgegeben worden. Rund um das Rathaus, im ehemaligen französischen Merkantillistenviertel L'Escale, befinden sich zentrale kulturelle *landmarks* der Stadt Mbour. Entlang der Hauptstraße befinden sich der *Marché principal* und die Moschee von Mbour. Nur wenige Gehminuten entfernt befand sich der Ausstellungsraum in der Privatschule. Er war so in unmittelbarer Nähe zum Hauptsitz der mandinkischen Gemeinde in Cosse-Est errichtet worden – auch zahlreiche Älteste mit ihren Familien leben in unmittelbarer Nähe zur Schule (Abb. 42).

Der ehemalige Kurator Sadibou Dabo betont, dass die Nutzung der Schulräume als Museum nur eine Zwischenlösung markiert habe und der Gemeinde ein eigener Museumsbau in Aussicht gestellt wurde.

> »Toute fois à l'inauguration de l'espace en 2010, il faut dire, que l'état sur le financement de l'UNESCO, le support avait été confectionner avec une mise à disposition et l'état sénégalaise avait promis la construction d'un musée. Mais jusqu'à présent rien n'avait été fait.« (»Auf jeden Fall, bei der Einweihung des Raumes 2010 muss man sagen, hat der senegalesische Staat diesen mit der UNESCO finanziert, die Unterstützung wurde zur Verfügung gestellt, und der senegalesische Staat versprach die Errichtung eines Museums. Aber bis heute ist nichts geschehen.« [Ü.d.A.])[163]

Die Räumlichkeiten der Schule hatten eine doppelte Funktion und werden auch immer noch für die Seklusion der Jungen während des Blätterfestes genutzt. In diesen verschiedenen Aggregatzuständen wird die Schule in den Sommerferien als eines von fünf Seklusionshäusern für die Initiierten genutzt. Insofern war der Espace Kankourang zur gleichen Zeit auch der Raum der zyklisch-sakralen Nutzung der Initiation im Stadtraum Mbours. Da durch Abholzung und weiträumige Bautätigkeiten kein heiliger Wald mehr vorhanden ist, werden die Beschneidung und die Initiation in den fünf Häusern im Stadtraum durchgeführt. Die Prozession des Blätterfestes, die vom Kankurang angeführt wird, führt entlang dieser fünf Häuser durch Mbour. Beim Umzug drängen sich dann die Schaulustigen an den Häusern vorbei und über die teilweise dicht befahrenen Straßen und engen Seitengassen von einem Seklusionshaus zum nächsten.

163 Sadibou Dabo, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 43: Der Vorstand der mandinkischen Gemeinde von Mbour; der Kurator Sadibou Dabo (links) und der Vorsitzende Cheikho Dabo (rechts)

© Foto: Claudia Ba, 2017

Das Blätterfest in Mbour ist zwar eine sakrale Veranstaltung der mandinkischen Gemeinde, es hat sich aber in den letzten Jahrzehnten als Spektakel so großer Beliebtheit erfreut, dass selbst Anwohner:innen aus Dakar für das *Diambadong* anreisen. Das Fest wird jedoch für Außenstehende nicht beworben, und auch Besucher:innen werden in den Umzug nicht direkt von der mandinkischen Gemeinde einbezogen – im Gegenteil: Auch hier wird versucht, ein exklusives Ereignis zu erzeugen, dem die Schaulustigen zwar in sicherer Distanz folgen können, Fotografieren und Filmen sind jedoch verboten.

Sadibou Dabo, der Kurator des Espace Kankourang, wurde 1957 geboren und studierte und dozierte später an der Universität Cheikh Anta Diop, ehe er wieder nach Mbour zurückkehrte und sich dem lokalen Tourismus zuwandte. Als ehemaliger Leiter und Kurator des Espace waren besonders seine historischen Kompetenzen für den Museumsbau von Belang. In seinem 2014 erschienenen Buch über die traditionelle Musik der Mandinka zeichnet er das Bild der mandinkischen Griot-Schulen seit dem Reich Gabu im 16. Jahrhundert nach (Dabo 2014: 9). So hätten die Islamisierung und der Untergang des Mande-Reiches laut Dabo zu keinem Bruch der Tradition der Griot-Gesänge geführt, der Kolonialismus wird gar nicht erst erwähnt. Im Gegensatz dazu hatte der Historiker Mamadou Diawara deutlich von den durch den Kolonialismus rekalibrierten Oberflächenstrukturen des Informationsaustauschs bei den Griot-Traditionen gesprochen. Diese unveränderliche *longué durée* des Griot-Gesangs und des Kankurang-Ritus bei Sabo ist ein Motiv, das sich auch im Bewerbungstext an die UNESCO wiederfindet. Bezug auf den Kolonialismus wird mit dem Kankurang nur als Widerstandsfigur genommen – ein Motiv, das sich schon in der Phänomenstruktur des Kankurang, der

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Krafterzählung und im Kankurang-Dokumentationszentrum in Gambia findet (siehe auch Kap. 4.2.2).

Trotz der Veröffentlichung von Dabos Monografie behandelt die Ausstellung nicht die soziale Rolle der Musikinstrumente und deren Zusammenspiel im Initiationsritus. In seinem Buch geht Dabo auch nicht auf die Bedeutung der Instrumente für den Kankurang-Initiationsritus ein. Deren Wichtigkeit für die soziale Rollenverteilung in der mandinkischen Hierarchie zeigt sich abermals im Schweigen über die Rollen der Männer und der Instrumente. Auch hier erweisen sich die Lücke und die Absenz der Aushandlung über deren Bedeutung als ein bewusstes Mittel der Phänomenstruktur der Geheimnis-Ebenen des Kankurang.

In Mbour werden die starke mandinkische Präsenz einerseits und das rasante städtische Wachstum andererseits in einem spannungsreichen Verhältnis diskursiviert. Die Deutungen über die Stadt Mbour machen die diffizile Lage für die Mandinka-Gemeinde deutlich – während im öffentlichen Diskurs die Wahrnehmung über den gewalttätigen Kankurang vorherrschend ist, sind in den Spezialdiskursen der Mandinka die Deutungen über dessen Authentizität von größerer Bedeutung. So erläutert der Redakteur und Mandinka Amadou Lamine Drame des nationalen Fernsehsenders R. T. S., dass der Kankurang schon längst nichts mehr mit der Phänomenstruktur der Geheimnisse zu tun habe.

> »Mais à Mbour c'est n'importe quoi. Les jeunes se drogue et font des agressions, sont violente, c'est pas le sensé du secret.« (»Aber in Mbour passiert sonstwas. Die jungen Leute setzen sich unter Drogen und sind aggressiv, sind gewalttätig, das ist nicht der Sinn hinter dem Geheimnis.« [Ü.d.A.])[164]

Je mehr die Gewalt des Kankurang den öffentlichen Diskurs bestimmt, desto mehr wird seitens der Männer versucht, gegenzusteuern. Schuldige werden häufig in Jugendlichen gefunden, die das Blätterfest nutzen würden, um in der allgemeinen Aufregung Straftaten zu begehen. Ein Novum stellte dabei ein Appell des Ältestenrats an das Kulturministerium 2018 dar – zum allerersten Mal verlangten die Ältesten das Eingreifen der Polizei aber auch des Kulturministeriums selbst, damit die Gewalttätigkeit rund um das *Diambadong* in Mbour beendet werde. Dies ist ungewöhnlich, da traditionell die Polizei als Pendant des Kankurang diskursiviert und deren Eingriff als Gefahr für den Ritus interpretiert wurde. Nun also wandten sich die Ältesten direkt an die senegalesische Polizei, um der fortschreitenden Gewalt entgegenzuwirken.[165]

---

164 Amadou Lamine Drame, Interview 2018.

165 Gewalt ist dabei nicht gleich Gewalt. So betont der Direktor des MNC, der Kankurang sei nicht per se gewalttätig. Er werde erst dazu gemacht. Gewalterzählungen sind aber auch ein sozialer Abwehrmechanismus, um unliebsame Nicht-Initiierte abzuhalten. In einem Zeitungsartikel von Abdoulaye Kamara steht schon 2004 »Très souvent, il parvient à localiser le responsable (cannibale), le punir et parfois de tuer au nom de la cohésion sociale.« (»Sehr oft, findet er [der Kankurang] den Verantwortlichen (Kannibalen), bestraft ihn und tötet ihn manchmal im Namen der sozialen Kohäsion.« [Ü. d. A.]) (Kamara, Abdoulaye, in: Vacances au Quotidien, 2004) Das Sprechen über die Gewalt im Kankurang nimmt also einen bedeutenden Teil der öffentlichen und internen Debatten ein, zwischen denen differenziert werden muss.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Bezugnahme der Interviewpartner auf die wichtige Stellung des mandinkischen Viertels Cosse-Est und die Häuser als Seklusionshäuser im Initiationsritus machen die Syntheseleitung zum Kankurang deutlich. Da diese Häuser sonst ganzjährig anderen Nutzungen zugeführt werden, so auch den säkularen des staatlichen Schulbetriebs, kann von verschiedenen Aggregatzuständen der Zugänglichkeit gesprochen werden. Der Stadtraum wird insoweit problematisiert, als dass das jeweilige Gebäude zugleich als heilig deklariert und das Ein- oder Nähertreten von Nicht-Initiierten unterbunden werden muss. Aber der Stadtraum wird mit anderen Ethnien geteilt, und die Prozession zwischen den Seklusionshäusern blockiert auch die Straßen für Verkehrsteilnehmer. Bei der Teilnahme am Umzug des *Diambadong* 2018 konnte man feststellen, dass dieser wohl eine sehr milde Form darstellen musste – Frauen saßen gelassen am Straßenrand auf Plastikstühlen und betrachteten das Spektakel, Kinder machten sich einen Spaß, dem Kankurang hinterherzurennen, nur um dann wieder vor ihm zu fliehen. Auch die Einladung des Kurators Dabo zum *Diambadong* macht deutlich, dass der Umzug nicht im Besonderen vor ausländischen Zuschauer:innen geschützt wurde.

Semantischer Raumbezug

In der Auseinandersetzung mit den Visualisierungen und ihrer möglichen zukünftigen Einbindung in den städtischen Raum wurden auch die Bedeutung und Organisation des mandinkischen Ältestenrats von Mbour immer wichtiger für die Analyse. Dagegen hatte das museale Display in Janjanbureh gänzlich ohne Verweise auf den Ältestenrat und die Gemeinde funktioniert. In Mbour wird das gegenwärtige Ringen um ein oder kein neues Museum oder museales Display besonders durch die unterschiedlichen Positionen innerhalb des Ältestenrats deutlich.

Der Espace Kankourang existiert nicht mehr, und eine neue Nutzung ist hart umkämpft. Eine Neuerrichtung eines Museums ist durch die öffentlichen Diskurse der Gewalt des Ritus und seiner Folklorisierung heftig umstritten. Nicht zuletzt ist auch unklar, wie ein neues Museum aufgebaut und welche Inhalte es vermitteln soll. Eine Zusammenarbeit, geschweige denn ein Besuch im Kankurang Documentation Center in Gambia, hat seit dessen Eröffnung nicht stattgefunden. Aber auch Heritage-Entrepreneure, wie Mandiaye Fall, mischen bei einer Neuausrichtung hinsichtlich seiner touristisch-ökonomischen Akzentuierung für Mbour mit.

Für Sadibou Dabo synthetisieren die Plakate des ehemaligen Espace Kankourang einerseits eine Erinnerung an seine Rolle als Kurator, andererseits stellen sie prospektiv ein maßgebliches Argument für einen Museumsneubau dar.

Die Analyse der Visualisierungen in Mbour weist dabei auf zwei synchron stattfindende Formungen der ikonischen Kohärenz hin. Durch die Entbettung der Visualisierungen aus ihrem originären Kontext der Ausstellung scheint die äußere Dimension der ikonischen Kohärenz sowohl das Potenzial zu infalten, für die Gemeinde als Moment der Innovation des Ritus genutzt zu werden. Andererseits markiert die äußere Dimension nachwievor den Stillstand des Ritus, da sich die ikonische Kohärenz der rituellen Formung unterordnet. Während Dabo sich dafür einsetzt, dass in Mbour ein neuer Museumsbau entsteht und die Plakate wieder ihrer Funktion zugeführt werden, möchten traditionelle Stimmen der mandinkischen Gemeinde den Neubau eines Mu-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

seums unterbinden und die Räumlichkeiten lieber als ein weiteres Seklusionshaus für die beschnittenen Jungen nutzen. Die Unstimmigkeit über die künftige Nutzung bringt die Planungen für einen Neubau zum Erliegen, obgleich die mandinkische Gemeinde bereits ein Grundstück für einen Museumsbau ausgewiesen bekommen hat.[166] Die Visualisierungen sind so einerseits latente Monumente ohne einen momentanen Nutzen für das Kollektiv – sie liegen auf dem Schrank von Kurator Dabo und werden nicht von der Gemeinde betrachtet. Auf der anderen Seite bergen sie das Potenzial und werden gleichermaßen zum Hinweis auf ein künftiges Museum oder Seklusionshaus für die Gemeinde in Mbour. Dabei instrumentalisiert Dabo die Plakate als eine Mahnung für das künftige Museum – denn für ihn waren sie ausschließlich für diesen räumlichen Kontext gedacht. Ungesehen auf seinem Schrank entfalten die Plakate wenig vermittelndes Potenzial. Die Visualisierungen deuten in Mbour nicht mehr nur auf den Kankurang hin, sondern sind Teil der Forderungen nach einer lokalen Repräsentation der mandinkischen Gemeinde geworden. Auch wenn die Plakate für ein künftiges Museum unweigerlich überarbeitet werden müssten und diese momentan nicht öffentlich betrachtet werden können, so sind sie doch ein Symbol für die Öffnung und Tradierungsvarianz der Formungen der ikonischen Kohärenz.

Die Visualisierungen der Plakate sind also Gegenstand unterschiedlicher Diskursivierungen. So wird das Plakat selbst zur Aushandlung über die künftigen Nutzungen des an die mandinkische Gemeinde übertragenen Raums. Vor diesem Hintergrund, dem Streit um die künftige Nutzung und der Abwesenheit der Sichtbarkeit des Kankurang im Senegal im Allgemeinen, werden anschließend die Ausstellungsplakate auf ihre Zeit- und Raumentwürfe hin analysiert.

Die äußere Dimension der ikonischen Kohärenz ist an die Vorstellung der Minderheitsgesellschaft der Mandinka in Senegal und die städtischen ›ethnischen‹ Quartiere in Mbour gebunden. Die äußere Dimension bezieht sich auf den Nationalstaat Senegal und die Stadt als Insel der Interessensvertretung der Mandinka im Nationalstaat. Eine lineare Zeitauffassung wird konstitutiv in der Betrachtung der historischen Bedeutung der Mandinka und des Kankurang für Mbour und dessen künftige Nutzung als eine Tradition, die auch in den Dienst der Verständigung über die jüngste Gewalt und der touristischen Eventisierung gestellt werden könnte. Von dieser Beschreibung der Architektur, dem semantischen Raumbezug, ausgehend, folgt nun die Analyse der inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz.

4.3.2 Innere Dimensionierungen der Visualisierungen des Espace Kankourang

Zahlreiche Ausstellungsgegenstände und Dokumentationen des nicht mehr existierenden Ausstellungsraums befinden sich im Haus des Kurators Dabo. Als Mitglied und Beauftragter der mandinkischen Gemeinde war er für den Aufbau und die Zielsetzung des Ausstellungsraums verantwortlich. In Antizipation eines neuen Raums verwahrt er die Dokumente und Plakate akribisch in seinem Haus am Stadtrand von Mbour.

166 Es wurde bereits ein Grundstück für die mandinkische Gemeinde im Kartasteramt eingetragen. Fotodokumentation Claudia Ba, 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Ausstellung des Espace Kankourang bestand insgesamt aus sechs Plakaten und einer mittig positionierten Vitrine. Im Fokus der Ausstellung standen die soziale Kohäsion der männlichen Mandinka, deren Ursprungsmythos sowie traditionelles Handwerk und die lokalen Würdenträger.[167] In dieser kleinen Vitrine waren das Gewand eines Initiierten, ein Kürbisgefäß und Perlen drapiert (Abb. 44). Diese Gegenstände symbolisierten insbesondere die traditionellen und muslimischen Werte der Erziehung.[168] Die pädagogische Bedeutung der Objekte stand dabei im Fokus der kuratorischen Vermittlungsarbeit. Inkludiert wurde auch die Erziehung der Frau durch ein Kürbisgefäß, welches, wie ich noch erläutern werde, zugleich ein Symbol des sexualisierten Körpers der Frau darstellt.

Die Visualisierungen des ehemaligen Ausstellungsraums sind Ausdruck des kulturellen Bildgedächtnisses, welches nun gezwungenermaßen in eine Latenz übergeht (Assmann 2002: 56). Die Bilder liegen unbeachtet bei Dabo auf dem Schrank. Die Plakate wurden in Zusammenarbeit mit der Direction du Patrimoine Culturel (DPC) erstellt. Einige der Visualisierungen sind auch auf der Internetseite der UNESCO abgebildet, jedoch in diesem Kontext der ikonischen Kohärenz textueller Formung zuzuordnen. Die Bilder, so wie es die folgende Analyse der Zeit- und Raumbezüge der inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz zeigt, zeichnen sich vor allem durch einen historischen Bezug auf die Territorien des malischen Großreichs aus und beziehen sich nicht auf die Kolonialzeit. Ein zweiter Bezug stellt die lokale Rahmung mit einer periodisch-zyklischen Zeitstruktur durch die Plakate dar. Denn diese verweisen beispielsweise durch die Portraitsammlung der Ältestenräte von Mbour auf eine spezifische Lokalgeschichte der letzten beiden Generationen.

Ohne Dabos Archivieren wären auch diese ehemaligen Ausstellungsplakate verloren gegangen. Es ist seinem Sendungsbewusstsein zu verdanken, dass das Projekt Museum mit seiner Wichtigkeit für die mandinkische Gemeinde nicht in Vergessenheit gerate. Eine formale Trennung zwischen dem kulturellen und dem kommunikativen Gedächtnis lässt sich in der Analyse der durch ihn verwahrten Plakate und Objekte nur schwer vornehmen, da die Fotografien zwar als ein Erbe gekennzeichnet sind, sie sich aber in ihrer gegenwärtigen Kontextualisierung fast ausschließlich auf die Erinnerungen und Erfahrungsräume des Kurators stützen. Eine absolute Vergangenheit in Bezug auf die Erinnerung Dabos, wie sie Jan Assmann bei Fotografien vorschwebt, ist in diesem musealen Display noch nicht gegeben. Jedoch wird versucht, eine kollektiv und intersubjektiv bedeutungsvolle Vergangenheit mittels der Visualisierungen herzustellen – insbesondere durch die Darstellung einer prunkvollen, vorkolonialen Vergangenheit des malischen Großreichs.

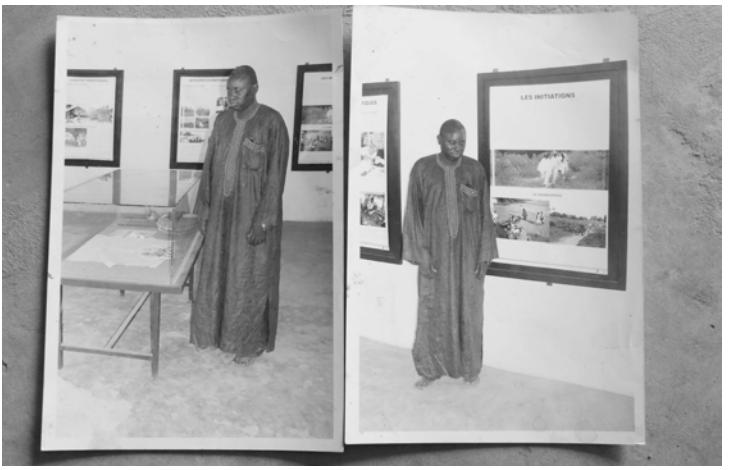
---

167 »Ensuite vous avez l'initiation traditionnelle, le rôle de vieux dans les initiations, et vous avez également les activités à l'intérieur à la case d'initiation. Quelle était, comment ce passé à l'intérieur. La case d'initiations. Où on apprenne surtout les valeurs de solidarité. Solidarité de … dans un groupe d'âge, dans la société, donc les valeurs de politesse.« (»Des Weiteren haben sie die traditionelle Initiation, die Rolle der Alten während der Initiationen, und sie haben gleichermaßen die Aktivitäten im Inneren der Seklusionshauses. Zum Beispiel, was im Inneren vor sich geht. Das Haus der Initiation. Wo wir vor allem die Werte der Solidarität vermitteln. Solidarität in den Altersgruppen, der Gesellschaft, also Höflichkeitswerte.« [Ü.d.A.]) Sadibou Dabo, Interview 2017.

168 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abbildung 44: Sadibou Dabo im ehemaligen Espace Kankourang



© Espace Kankourang, Sadibou Dabo/Foto: Claudia Ba, 2017

Besonders die historische Signifikanz des Kankurang wurde in der Ausstellung von Mbour fokussiert. Hier wurden das malische Großreich, aber auch die Anciennität der Maske im Sinne der Geschichte im Kollektivsingular konstruiert. Diese ›Ursprungsgeschichte‹ des Kankurang in der Gabu-Provinz des malischen Großreichs wurde bereits beim binationalen Lenkungsausschuss 2009 festgelegt, die in der Folge in den Antragstext aber auch die Plakatgestaltung in Mbour einfloss. Dort war auch festgehalten worden, dass der Kankurang bereits eine Modifizierung noch älterer malischer Masken im alten Kastensystem des nyamankala darstelle – hier wurde abermals die Anciennität der Maske betont.[169] Diese Einflüsse stammten laut dem Begleittext der Ausstellung aus dem 19. und 20. Jahrhundert, als die Mandinka aus dem hohen Niger in die heutige Casamance und auch nach Mbour migrierten.[170]

In den inneren Dimensionierungen der Visualisierungen wird ein Raumentwurf glorreicher, historischer Vergangenheit im Kontext zum malischen Königreich hergestellt. Durch Visualisierungen traditioneller Handwerksberufe und der Fischerei vermitteln diese gar den Duktus eines kulturanthropologischen Heimatmuseums.

169 »Le nyamankala (système de castes) mande accorda pendant longtemps un statut élevé à la profession de forgeron jusqu'à ce que les Takruriens occupent la région à la suite de djihad. Ainsi, Sumaguru Kanté, qui joua un rôle important dans l'accession au pouvoir de la dynastie des Mansa et dans la constitution de l'État du Mali, était à l'origine un forgeron.« (»Das Nyamankala (Kastensystem) hatte lange Zeit dem Schmiedeberuf einen hohen Stellenwert eingeräumt, bis die Tekrur das Gebiet infolge des Dschihad besetzten. So war Sumaguru Kante, der eine wichtige Rolle bei der Machtergreifung der Mansa-Dynastie und bei der Verfassung des Staates Mali spielte, ursprünglich Schmied gewesen.« [Ü.d.A.]) (Diagne 1999: 52); NCAC (2009) Report: File Gambia: Discussion on Origins and Significance of the Kankurang.

170 Notice pour servir de matériaux à l'Espace Kankourang, Mbour. Fotodokumentation Claudia Ba, 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Doch scheinen die Darstellungen des traditionellen Wohnungsbaus ohne Beton überholt – denn hier wird die traditionelle Bauweise des aus Baststräuchern geflochtenen Impluviums herausgestellt, während in Mbour hauptsächlich in Betonleichtbauweise gearbeitet wird. In den Darstellungen des Impliviums wird eine traditionelle Bauweise dargestellt und somit eine nostalgische Wirkung erzielt. Auch der Bantaba, traditioneller Raum des Austausches, ist mit dem Ältestenrat abgebildet.[171] Die Visualisierungen verweisen somit auf die pädagogische Zielführung der Ausstellung, der Jugend ein traditionelles Bild der Mandinka und ihres Zusammenlebens sowie Respekt vor den Älteren zu vermitteln. Sie fügen sich in ein nostalgisches Wunschbild einer längst verlorenen Authochtonität und ethnisierender Ursprungsmythen.

Gerade in der Zusammenstellung der Plakate hinsichtlich der gesellschaftlichen Strukturen der Mandinka, wie dem Gemeinschaftsleben, den traditionellen Bauweisen als auch der Initiation, werden Geschichte und Nostalgie miteinander verwoben. In dieser Form werden zwar die zyklisch ausgerichteten Lebensformen betont, aber sie sind in diesem Kontext als Geschichte visualisiert. Über diese Geschichtlichkeit wird ein ›So-war-es-schon-immer‹ erzeugt, und es soll im städtischen Kontext in Abgrenzungen zu anderen Ethnien der Eindruck erweckt werden, die Mandinka seien schon immer in Mbour sesshaft gewesen.[172] Es leitet sich folglich ein gewisser Herrschaftsanspruch aus den Visualisierungen auf den Stadtraum Mbours ab.

In den Visualisierungen des Ausstellungsraums wird dieser Gründungsmythos deutlich als eine Darstellung ethnischer Identitätskonstruktionen genutzt. Die Ausstellung richtete sich zudem vornehmlich an die eigene mandinkische Gemeinde, deren Jugend, aber auch an die Stadtbewohner Mbours, um Respekt aber auch Verständnis für die Kultur der Mandinka einzuwerben. Die Ausstellung richtete sich nicht an Touristen.

Anders als in Gambia wird in den Plakaten die historische Bedeutung des vorkolonialen Senegal und des malischen Großreichs überhöht. Während sich Gambia als eine Nation und ein Einwanderungsland kontextualisiert, werden in Mbour weder die kulturell-ethnische Vielfalt noch die Enkulturationsprozesse im Nationalstaat erwähnt. Das soll heißen, der Staat Senegal und diese Prozesse mit anderen Ethnien bleiben in Mbour unthematisiert. Anders als in Gambia werden auch nicht die Dystopien von Globalisierung und Verstädterung als eine Bedrohung des Kankurang adressiert. In Mbour wird eher ein statisches Verständnis von der Bevölkerung und von Kulturaustausch konstruiert. Im gleichen Maße sind die Visualisierungen auf die Schließung der nationalen Rahmung ausgerichtet, so werden Gambia und Guinea-Bissau gar nicht erwähnt. Auch die Gewalt des Kankurang, die in Mbour einen traurigen Höhepunkt erreicht hat, wird nicht visualisiert.

Die behauptete Anciennität und ein historisches Bewusstsein standen im Vordergrund des ehemaligen Espace Kankourang. Die Plakate werden als Gegenstände des

171 Plakat »L'Habitat traditionnel et Le village traditionnel mandingue«, Fotodokumentation Claudia Ba, 2017.

172 Spannenderweise nimmt jede Ethnie diesen Gründungsmythos für sich in Anspruch – die Lebou, die Sereer, die Wolof, die Mandinka seien die Ersten gewesen, die sich in Mbour angesiedelt hätten.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

in Mbour geführten Diskurses nun zu einem Innovationsmoment diskursiviert – wie sollen künftig der Museumsbau genutzt, wie der Kankurang vermittelt werden? Zugleich wurde die innere Dimensionierung der ikonischen Kohärenz auf eine raumzeitliche Schließung angelegt. Durch die historische Evidenz wird behauptet, dass es den Kankurang schon immer gegeben habe. Dies war auch schon am Antragstext an die UNESCO kritisiert worden (de Jong 2013: 112).

Mittels der Diskursivierung der Authentizität der Abbildungen nehmen die Akteure Setzungen der ikonischen Kohärenz ritueller Formung vor. So ist es in diesem Falle wichtig für die Akteure, den Bildern jegliche Bedeutung und sinngemäße Wahrheit abzusprechen. Der Kurator selbst nutzt die Visualisierungen seiner Ausstellung, um die Alterität anderer mandinkischer Gemeinden in Senegal und die Inszenierung ihres Kankurang zu konstruieren (Abb. 45). Für ihn sei die mandinkische Kultur in Mbour die authentischste, alle anderen mandinkischen Gemeinden würden hingegen keinen authentischen Kankurang ausführen. So ist er skeptisch gegenüber den Abbildungen auf den Plakaten, die er ja von der Direction du Patrimoine Culturel in Dakar erhalten habe und die einen inszenierten Kankurang zeigten (siehe Kap. 4.1.5).[173]

Abbildung 45: Sadibou Dabo mit Ausdruck des Filmstills der UNESCO-Internetseite

© Foto: Claudia Ba, 2017

173 In der Analyse der Internetseite des Kankurang konnte aufgezeigt werden, dass die Aufnahmen allesamt inszeniert waren, mit dem Einverständnis des Ältestenrats von Ziguinchor 2004. Daher sind die Visualisierungen hier in doppelter Weise ambig. Die Bilder sind inszeniert, und der Kurator muss sie einer Differenzgemeinschaft zuordnen. Und er wurde durch die DPC angehalten, diese Bilder zu verwenden, die keinen Bezug zu Mbour und dem ›authentischen Kankurang‹ zulassen, den er sowieso nicht würde abbilden wollen.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In den eigenen Ausstellungsplakaten seien vornehmlich Inszenierungen des Kankurang aus anderen Regionen Senegals abgebildet. So ist Dabo zwiegespalten und distanziert sich von den Bildern der Ausstellungsplakate. Grundsätzlich gab er sich als Verfechter der Nicht-Darstellbarkeit des Kankurang, der schließlich ein mystisches, immaterielles Wesen sei. Fotografien des Kankurang seien daher nutzlos und die Abbildungen auf den Plakaten allesamt nicht in Mbour entstanden. Er deutet an, dass es nur in der Casamance möglich gewesen sein konnte, einen folklorisierten Kankurang zu fotografieren und dass dies in Mbour nicht denkbar sei. »On n'a pas le même comportement qu'eux. C'est tous que je pourrais dire.« (»Wir haben nicht dasselbe Verhalten wie sie. Das ist alles, was ich dazu sagen kann.« [Ü.d.A.]).[174] Die Abbildungen visualisiert Dabo als ein Authentizitätsgefälle – zwischen dem authentischen Kankurang in Mbour und dem falschen in der Casamance (Abb. 45).

> »Je dis que ce tôt, je voudrais dire, artificielle. Ça ne reflète pas la réalité de la chose. C'est trop artificiel. Et trop prépare. Je crois que je me suis fait comprendre.« (»Ich sage, es ist zu, ich möchte sagen, künstlich. Das stellt nicht die Realität der Dinge dar. Es ist zu künstlich. Und zu vorbereitet. Ich glaube, ich habe mich verständlich ausgedrückt.« [Ü.d.A.])[175]

Dabei zeigt sich deutlich, dass er zwischen den mandinkischen Gemeinden anhand der Bilder nivelliert – die eine sei bedeutsamer und authentischer als die andere. Die Visualisierungen werden von ihm daher im Sinne der rituellen Formung in Wert gesetzt, da sie wiederum keinen ›wahren Kankurang‹ zeigen würden. Das Geheimnis hat sich wieder seiner Darstellung entzogen. Selbst wenn ein Kankurang dargestellt wird, kann also von den Akteuren eine Rahmung der ikonischen Kohärenz ritueller Formung vollzogen werden, indem der Abbildung jegliche Signifikanz und Authentizität abgesprochen werden. Dieses Authentizitätsgefälle bei Kankurang-Visualisierungen deutet zugleich auf eine Typik in den Diskursen in Senegal und den Visualisierungen in Mbour hin. In Gambia wurden keinerlei Debatten über die Authentizität der Bilder geführt (siehe Kap. 4.2.2). Das reproduzierte Bild kann also vom Dargestellten dissoziiert werden. Dabei ist die Diskursivierung der Liquidierung am Traditionswert des Kulturerbes, wie sie Walter Benjamin vorschwebte, weiterhin wirksam. In diesem Realitätskonzept, das durch die ikonische Kohärenz ritueller Formung seinen Ausdruck findet, wird die Spiritualität der Kosmologie des Kankurang anders materialisiert – in seiner Unsichtbarkeit.

Die Verletzung der Geheimnis-Ebenen durch die Sichtbarmachung und Materialisierung des Kankurang wird hier den Differenzgemeinschaften, ›anderen mandinkischen Gemeinden im Senegal‹, zugesprochen. Die Gemeinde in Mbour habe sich wiederum nicht in eine solch kompromittierende Lage gebracht. Dabo nimmt die Darstellung des Kankurang aus Ziguinchor aber auch billigend in Kauf, um dem musealen Display Genüge zu tun, ohne die ethischen Grenzen der Materialisierung der Geheimnis-Ebenen der eigenen Gemeinde zu verletzen.

174 Sadibou Dabo, Interview 2017.

175 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Plakate sind also ein gern hingenommenes Übel, ohne die es keine Abbildungen des Kankurang in der Ausstellung gegeben habe. Die räumlich-historischen Entwürfe werden dabei auf den Ursprungsmythos im malischen Großreich bezogen und zugleich eine Deutungshoheit über den städtischen Raum in Mbour angestrebt. Die Initiation wird so wiederum zu einer Randerscheinung der Ausstellung, und ihre Geheimnisse bleiben gewahrt – durch Abstraktion und Verallgemeinerungen.

Visualisierte Weiblichkeit

Während des Auszugs des Kankurang in Mbour konnte die Beobachtung angestellt werden, dass an der Privatschule, die ehemals als Museumsraum gedient hatte und zu diesem Zeitpunkt als eines von fünf Seklusionshäusern diente, ein Hinweisschild zum *Niaka*-Fest, dem weiblichen Initiationsritus, angeschlagen war. Die Akteure wurden nicht müde, zu betonen, dass es sich um ein folkloristisches Fest und nicht mehr um die weibliche Genitalbeschneidung handle, da diese in Senegal seit 1999 verboten sei (Terre des Femmes 2016). Doch es findet sich eine folgenreiche Verbindung in der inneren Dimensionierung der Plakate des Espace Kankourang.

In den Visualisierungen der Ausstellung war vor allem die Reduzierung auf binäre Geschlechtskonstruktionen augenscheinlich, und es wurde bei Frauen hauptsächlich deren Sexualität betont. Die strukturelle Gewalt gegen Frauen durch den Kankurang oder die Mythen von Jadis blieben unerwähnt (Kap. 4.1.1). Dies lässt die Einschätzung der Visualisierung einer patriarchalisch geprägten städtischen Gesellschaft in Mbour zu. Zugleich verweisen die Materialien in der Ausstellung, wie auch schon in Gambia, auf die Bedingungen und die Notwendigkeit einer Balance zwischen den beiden binären Geschlechtskonstruktionen hin. Ohne Weiblichkeit und Frauen zu kontextualisieren und ihre Rollen im Kankurang zu beleuchten, scheint eine Ansprache über den männlichen Initiationsritus kaum möglich. Wie auch in Gambia ist die Rolle der Frau bei männlichen Initiationen nicht eindeutig erläutert. Welche Rolle nehmen die Frauen ein? Und gibt es ein Pendant zur männlichen Beschneidung? Einige Hinweise auf diese Zusammenhänge lassen sich in der Ausstellung in Mbour finden.

In die Vitrine mit dem Nulli-Initiationsgewand wurden auch Kürbisgefäße und Perlen gelegt, die Weiblichkeit symbolisieren sollten. Nicht weiter erläutert, kann eine Einschätzung über die Funktion der Gegenstände als symbolisierte Weiblichkeit nur oberflächlich bleiben und auf die Vorstellung der Fruchtbarkeit des weiblichen Körpers verweisen. Diese Einschätzung wird gestützt durch den begleitenden Museumskatalog.

> »Les perles ont aussi une fonction esthétique, visant à rehausser la beauté féminine, notamment en mettant en valeur les formes de la femme, surtout enroulées autour des reins (mise en relief des rondeurs des hanches), du cou (mise en évidence des creux du cou) et autour des seins (mise en évidence du galbe ou de la protubérance de seins).« (»Die Perlen haben auch eine ästhetische Funktion, die darauf abzielt, die weibliche Schönheit zu verstärken, insbesondere durch Hervorheben der Formen der Frau, insbesondere um die Nieren (Hervorhebung der Kurven der Hüften), den Hals (hervor-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> gehobene Vertiefung des Nacken) und um die Brüste (Hervorhebung der Krümmung oder des Überstands der Brüste).« [Ü.d.A.])[176]

Während mit den Schmuckstücken die Vorzüge weiblicher Körper betont wurden, dienen die symbolischen Gegenstände bei den Männern als Symbol von Status und Beruf.[177] Des Weiteren wurde im ausstellungsbegleitenden Katalog *Notice pour servir de matériaux à l'Espace Kankurang* Kleidungen und Kostüme nach Gruppen aufgeteilt: die Weisen, die Männer, die Frauen, die Musiker, die Initiierten. Die geschlechtliche Zuordnung ›der Frauen‹ ist gerade im Vergleich mit diesen Gruppen augenscheinlich.[178]

Der Kankurang und die Female Genital Mutilation

Welche Stellung nimmt die Beschneidung von Frauen innerhalb der Visualisierungen des Kankurang ein? Im Bewerbungstext an die Meisterwerke der UNESCO wurde auf die Beschneidung von Frauen und Kankurang direkt Bezug genommen und diese wie folgt beschrieben:

> »L'attachement des populations à ce rite d'initiation [*Kankurang*] à cause, très certainement, de son rôle social particulièrement positif demeure une constante, car au même moment et dans la même région, ces mêmes populations se battent à côté de l'État et des ONG pour l'éradication de l'excision, liée à un autre rite d'initiation pour les filles.« (»Die Bindung der Bevölkerung an diesen Initiationsritus [Kankurang] liegt zweifellos an seiner konstanten, besonders positiven gesellschaftlichen Rolle, weil sich diese Bevölkerungsgruppen zur gleichen Zeit und in derselben Region mit dem Staat und den NGOs für die Ausrottung der Exzision kämpfen, welche mit einem anderen Initiationsritus für Mädchen verbunden ist.« [Ü.d.A.]) (UNESCO 2003c: 17)

Der männliche Initiationsritus Kankurang habe an Popularität in den Bevölkerungsgruppen gewonnen, gerade weil die Abschaffung weiblicher Beschneidung vorangetrieben wurde. Einen ersten visuellen Hinweis auf die Verbindung zu ehemals weiblichen Initiationsritualen gab ein Plakat aus der Kankurang-Ausstellung in Mbour. Das Plakat trug den Titel *Einige Wegbereiter der Mandinka-Kultur in Mbour*. Es ist besonders aufschlussreich für eine Analyse der inneren Dimensionierung der ikonischen Kohärenz in Bezug auf Idenitätsrelationen und Geschichtsauffassungen. Die abgebildeten Männer stehen laut Dabo im Zusammenhang mit dem Ritus Kankurang und hätten Beschneidungen von Jungen durchgeführt. Er nahm auf Ibou Koté Bezug, welcher sein Beschneider gewesen sei (Abb. 46, 3. Reihe, 2. Bild). »Ibou Koté, il m'a coupé.« (»Ibou Koté, er hat mich beschnitten.« [Ü.d.A.])[179] Weitere Ausführungen, bis auf die Tatsache, dass einige dieser Ältestenräte bereits verstorben waren, nannte Dabo nicht. Zwei Frau-

176 Commission Culturelle de la Collectivité Mandingue de Mbour (2010) Notice pour servir de matériaux à l'Espace Kankourang.

177 Fotodokumentation Claudia Ba, 2017.

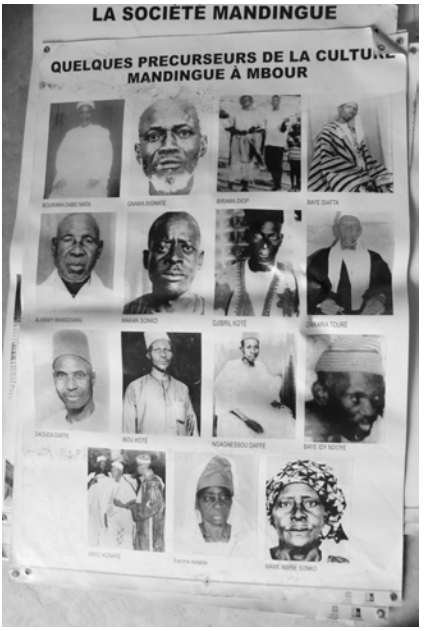
178 Bei den Beobachtungen des *Diambadong* in Mbour nahmen auch Frauen teil, die ihre Musikinstrumente aus Flaschenkürbissen schlugen und einen humoristischen, aber nicht sexualisierten Part im Fest nahmen. Beobachtungen des *Diambadong* in Mbour am 9.09.2018.

179 Sadibou Dabo, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

en sind in der vierten Reihe ganz unten, rechts außen auf dem Plakat nebeneinander abgebildet, auf die Dabo auch nicht einging.

Abbildung 46: Quelques précurseurs de la culture mandingue à Mbour



© Espace Kankourang/Foto: Claudia Ba, 2017

Während unter dem äußeren Bild der Eigenname ›Mame Marie Sonko‹ angegeben ist, steht bei der mittleren Portraitfotografie lediglich ›Femme notable‹. Deren Namenlosigkeit wirkt durch ihre Darstellung noch marginalisierter, da die ›bemerkenswerte Frau‹ aus dem rechten Bildrand hinausschaut und nicht den Betrachter fixiert wie die anderen Abgebildeten. Diese beiden Frauen stehen dabei in einem direkten Zusammenhang mit Beschneidungsritualen. Fraglich bleibt, um welche Aufgaben sie sich verdient gemacht haben, um als Wegbereiterinnen der mandinkischen Kultur in Mbour zu gelten. Sadibou Dabo gab bei einem Treffen im September 2018 an, dass die Frauen ›früher‹ auch Beschneidungen durchgeführt hätten.[180] Ihr sozialer Status scheint dadurch bis in die Gegenwart genauso gefestigt wie der der Männer, auch wenn sie ihnen visuell untergeordnet sind. Da jedoch keine schriftliche Kontextualisierung auf eine historische Genitalbeschneidung verweist, noch weitere Funktionen der beiden Frauen in der Gemeinde ausgewiesen werden, bleiben die Visualisierungen Gegenstand der Spekulation. Ohne Frage wird hier ein ehrenvoller Zusammenhang und somit Brückenschlag zwischen männlichen und weiblichen Beschneidern hergestellt, und zwar nicht

180 Sadibou Dabo, Interview 2018.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

als historisierendes Moment einer Schwarz-Weiß-Fotografie, wie in Gambia, sondern durchaus als gegenwärtige Glorifizierung.

Zu diesen wichtigen Hinweisen auf FGM konnten drei weitere Visualisierungen herangezogen werden, die auf die Erinnerungslandschaft Senegals nachwirken und die weibliche Genitalverstümmelungen behandeln, eine Fotografie aus dem IFAN-Archive audiovisuel der Universität Anta Cheikh Diop, eine Interviewpassage des Redakteurs Amadou Lamine Drame des Fernsehsenders R. T. S. sowie der Antragstext an die UNESCO. Auf der Suche nach Visualisierungen des Kankurang nahm ich eine archivalische Suche in der Universität UCAD im Archive audiovisuel vor. Es konnte keine einzige Fotografie des Kankurang in dem 1880 angelegten Fotoarchiv gefunden werden. Lediglich ein Bild nahm einen direkten Bezug auf die Mandinka. Die Fotografie aus Guinea des Fotografen Le Gasquet von 1952 zeigt, wie ein Messer an die Geschlechtsteile eines jungen Mädchens angelegt wird.[181] Einen zweiten Hinweis erhielt ich von Drame. Er eröffnete das Interview mit den Worten, ob ich wisse, dass die Mandinka-Frauen beschnitten werden. »Vous savez, qu'on diminue les femmes chez nous? Parce que on coupe leurs corps.« (»Wissen sie, dass wir die Frauen bei uns [abwerten/verringern]? Denn wir beschneiden ihre Körper.« [Ü.d.A.])[182] Drame wählte hier keine Vergangenheitsform und erläuterte im Folgenden, dass er auch nicht mehr über die Fraueninitiation wisse, da er als Mann im gleichen Maße ausgeschlossen werde wie die Frauen von der Initiation der Männer. Abschließend möchte ich auf eine Form des Kankurang hinweisen, die im UNESCO-Antragstext bereits genannt wird und die sowohl von den Männern als auch den Frauen genutzt werde. »Le Mamo mask est un kankurang exécutant le rôle d'un ange-conseil dans les rites d'initiation des hommes ou des femmes.« (»Die Mamo-Maske ist ein Kankurang, der die Rolle des himmlischen Beraters bei Initiationsriten von Männern und Frauen übernimmt.« [Ü.d.A.]) (UNESCO 2003c: 8) Dabei wurde diese Maske in Gambia als eine bereits historische Form des Kankurang kontextualisiert, wohingegen eine Bewertung der Maske im Senegal völlig fehlt (siehe Kap. 4.2.2).

Nach dem staatlichen Verbot der FGM hat die Wichtigkeit des männlichen Initiationsritus zugenommen und wird in den Medien Senegals stärker aufgegriffen. Die Genitalverstümmelung von Frauen wird dennoch indirekt visualisiert, deren Bewertung jedoch nicht deutlich gekennzeichnet oder historisiert. Letztlich beteuern die Akteure, dass die Verbreitung von FGM deutlich eingeschränkt werde. Sie betonen die folkloristische Auslegung des *Niaka* oder die vergangene Stellung von Frauen als Beschneiderinnen innerhalb der Gemeinde in Mbour. Die Beispiele aus Senegal zeigen die aktuelle Signifikanz der Beschneidung von Frauen innerhalb der Mandinka-Ethnie. Unklar bleiben die Zusammenhänge zum Kankurang, hier müssten weitere Forschungen ansetzen.

181 Aus moralischen Gründen wird die Fotografie hier nicht abgebildet. Sie ist wie folgt archiviert : IFAN, Archive Audiovisuelle, B 53 2090, Légende : Excision chez les Malinkés, Photographe : Le Gasquet, Lieu de prise de vue : Kouroussa ; Guinée, Date de prise de vue : 20 novembre 1952, ©ifan sav.

182 Amadou Lamine Drame, Interview 2018.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Analyse der Visualisierungen der Ausstellungsplakate zeigt, dass auf Frauen nur als binäres Pendant zum männlichen Geschlecht eingegangen oder der Körper der Frau sexualisiert wird. Die verschiedenen Rollen von Frauen und ihre Signifikanz für die mandinkische Gemeinde in Mbour werden visuell denen der Männer untergeordnet. Im Vergleich mit Gambia wird hier allerdings nicht eindeutig auf einen Bruch der Geschichte – im Sinne nicht mehr ausgeübter Riten – verwiesen. Die ergänzenden Interviewpassagen verdeutlichen eine Grauzone der Bezugnahme auf FGM im Senegal, die in Gambia bereits deutlich als historisch markiert ist.

Zusammenfassung

In der äußeren Dimension der ikonischen Kohärenz konnte der stadträumliche Bezug aufgezeigt werden, der als ein Konfliktbereich des städtischen und interethnischen Lebens diskursiviert wird. Die Seklusionshäuser und die Umzüge durch den Stadtraum erlebten hier in den letzten Jahren eine deutliche Zunahme an Gewalt und einer Verschiebung der Machtgefüge – erbaten doch die Ältesten auch zum ersten Mal offiziell die Unterstützung des Kulturministeriums und der Polizei, um gegen die Gewalt während des Blätterfestes vorzugehen. Auch im Zusammenhang mit dem städtischen Raum standen das Plakat des *Niaka* und die Frage nach nunmehr folkloristischen Aspekten der weiblichen Beschneidungsriten. Die Visualisierungen der Ausstellung gaben dabei keine eindeutige Antwort.

Zugleich zeigte sich eine Ambiguität der ikonischen Kohärenz zwischen der äußeren Dimension der künftigen Öffnung für ein Museum und der inneren Dimensionierungen der Plakate der Ausstellung. Hier wurden ein Bild der Historizität des malischen Großreichs (ohne Bezugnahme auf den Kolonialismus) und das traditionelle Leben der Mandinka visualisiert. Zugleich kritisierte der Kurator die unauthentischen Abbildungen und nutzte diese, um Differenzgemeinschaften zu konstruieren. Im Fall von Mbour sind dies die mandinkischen Gemeinden in der Casamance in Senegal, bei denen diese Bilder überhaupt erst hätten aufgenommen werden können. Im Vergleich mit den Analysen aus Gambia erlaubte dies die Einschätzung, dass die senegalesischen mandinkischen Gemeinden sich durchaus voneinander distinguieren und hier deutlich wertender auf das Kulturerbe anderer Gemeinden eingehen. Eine solche Problematisierung der Authentizität des Ritus und anderer Differenzgemeinschaften fand sich nicht im gambischen Display des Kankurang Documentation Center.

Die ehemalige Ausstellung war dabei in episodischen Abständen als Teil des Seklusionshauses der rituellen Formung der ikonischen Kohärenz unterworfen. Denn wenn der Ritus stattfand, wurde auch die Schule zum Rückzugsort umfunktioniert, die Ausstellungsfläche war nicht länger zugänglich. Daher kann in der äußeren Dimension auch von einer Unterordnung unter diese lokal-zyklische Dimension und Ordnung gesprochen werden.

Die inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz der Ausstellung standen zu diesem lokalen Phänomen in einem deutlichen Kontrast – wurden hier doch in den Visualisierungen der geschichtliche Bezug auf das malische Großreich und dessen territoriale Grenzen betont – hier dienen das malische Großreich und die Teilprovinz Gabu des 16. Jahrhunderts als Bezugsgrößen.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4.3.3 Latente Monumente – Bilder auf dem Schrank des Kurators

In Senegal kann konstatiert werden, dass potentiell eine neue Formung zu den vorhandenen Formungen der ikonischen Kohärenz des Kankurang hinzutritt. Mittels der Visualisierungen in Plakaten, die nicht mehr betrachtet werden, wird eine Latenz von Monumenten ermöglicht, die es vorher nicht gegeben hat. Damit ist der Sachverhalt gemeint, dass Visualisierungen, die Historizität, Räumlichkeit und Sozialität verhandeln, von der Gesellschaft angenommen werden können und im Funktionsgedächtnis abgerufen werden – oder eben nicht. Die Visualisierungen der Plakate werden eben nicht im Funktionsgedächtnis abgerufen, sondern bleiben latente Inhalte des Speichergedächtnisses. Sie werden in eine Latenz überführt, wenn diese, wie im Falle der Plakate des Kankurang in Mbour, die zusammengerollt auf dem Schrank des Kurators Dabo lagern, keine gesellschaftliche Beachtung finden.

In Mbour konnten defensive Mechanismen zum Schutz der Minorität der Mandinka beobachtet werden, bei denen die eigene Schwäche und Ausgrenzung gegenüber dem nationalen Erbediskurs und der Erinnerungslandschaft Senegals diskursiviert wurden. Dennoch muss das Ausgegrenztsein als eine sinnhafte, verzeitlichte und verräumlichte Konstruktion begriffen werden, die das Kollektiv und die Subjektivität mit Stolz ausstatten (Assmann 2010: 270-71). Alteritätskonstruktionen werden nicht nur gegenüber anderen mandinkischen Gemeinden in Senegal relevant gemacht, sondern auch gegenüber anderen Ethnien in Mbour. Die dortige Gemeinde bezeichnet sich dabei nicht als eine permeable Kultur, wie in Janjanbureh, sondern negiert Narrative der Einwanderungsgesellschaft, von Enkulturationsprozessen und Kulturaustausch. Anstelle des kulturellen Austauschs werden der Kontakt mit anderen Ethnien problematisiert und die Bewahrung kulturellen Wissens der Mandinka als bedroht dargestellt. Im Gegensatz zum spielerischen Umgang mit den nationalen Spektakeln in Gambia sind die Visualisierungen in Mbour eher auf Ausschluss und Abgrenzung angelegt.

Ein künftiges Museum?

Wie bereits dargelegt, gibt es in Mbour unterschiedliche Auffassungen über eine künftige Museumsgestaltung. Nicht nur ist innerhalb der mandinkischen Gemeinde eine Debatte um ein ins Katasteramt eingetragenes Grundstück entbrannt, ob seiner zukünftigen Nutzung. Auch sind Heritage-Entrepreneure, wie der Historiker Mandiaye Fall, an einer künftig auch touristischen Nutzung eines Kankurang-Museums interessiert. An die Qualität des erinnerten Ausstellungsraums werden daher verschiedene Ansprüche der Nutzung für die Zukunft geknüpft. Dabei wurden sowohl vom Kurator Dabo, dem Chef des Immateriellen Kulturerbes der DPC, Oumar Badiane, als auch von Fall die ästhetische Qualität des Espace Kankourang bemängelt.[183]

> »Les gens parlent de l'espace, mais quand je suis aller là-bas, j'étais déçu. J'étais même en colère. Parce que je me suis dit, qu'un patrimoine classé un patrimoine, qui as autant de valeur, devrais mérite plus que cette présentation-là […] Mais dans la salle, il y avait seulement le *Bubu* de circoncis, et deux ou trois utiles agricoles. Il y avait rien

183 Madiaye Fall, Interview 2017; Oumar Badiane, Interview 2017; Sadibou Dabo, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

de tout. Le contexte : une salle dans une école privée. C'est pas ça, le *Kankurang* pourrais être plus que ça.« (»Die Leute haben von einem Raum gesprochen, aber als ich da war, war ich wirklich enttäuscht. Ich wurde sogar wütend. Weil ich mir gesagt habe, ein Erbe das als Erbe klassifiziert wurde, das so viel Wert hat, muss mehr wert sein als diese Präsentation hier. Aber in diesem Saal waren nur das Bubu der Beschnittenen und zwei oder drei Bauernwerkzeuge. Dort gab es gar nichts. Der Kontext: ein Saal in einer Privatschule. Das kann nicht sein, der Kankurang könnte viel mehr sein als das.« [Ü.d.A.])[184]

Fall empfindet das Display des Kankurang als unwürdig. Auch Dabo räumt ein, dass es an einer allgemeinen Strategie für ein Museum gemangelt hätte.

»Il y avait des visiteurs, mais dans la mesure que l'espace n'était pas très bien, disons … il n'y avait pas vraiment une stratégie marketing très important autour de l'espace. Le fait, que les locaux étaient trop exiguïté aussi, ça ne rend pas part à faire la promotion.« (»Es gab Besucher, aber in dem Maße, dass der Raum nicht sehr gut, sagen wir … es gab nicht wirklich eine wichtige Marketingstrategie um den Raum. Auch wenn die Einwohner begeistert waren, das führt ja noch nicht zu einer Werbung.« [Ü.d.A.])[185]

In der mandinkischen Gemeinde von Mbour formiert sich eine Allianz von Traditionalisten, die sich für die Einhaltung der rituellen Kohärenz und das immanente Blickverbot des Kankurang und gegen ein künftiges Museum aussprechen. Große Hoffnungen werden dabei sowohl von den Tradionalisten als auch den progressiven Kräften der mandinkischen Gemeinde geschürt, dass ein bereits umgeschriebenes Grundstück in Richtung Saly für deren respektive Ziele genutzt werden könnte.[186] Allerdings sind sich die Akteure uneins über die künftige Funktion des Gebäudes. Konservative Stimmen sehen einen Mehrwert in einem weiteren Seklusionshaus, was der rituellen Kohärenz des Kankurang-Ritus direkt zugute käme. Dabo und seine Anhänger plädieren hingegen für einen Museumsneubau. Solange Uneinigkeit herrscht, kann der senegalesische Staat ohne den Zuspruch der Gemeinde kein Geld investieren. Die DPC verweist immer wieder auf die Nutzung als Museum, aufgrund dessen die Überschreibung des Geländes beim Katasteramt überhaupt stattgefunden habe. Der Direktor der DPC, Abdoulayé Assiz-Guissé, sagt, dass über die Zukunft des Geländes lokal entschieden werden müsse. Auch verweist die DPC auf deren Partner, den Heritage-Entrepreneur Mandiaye Fall, der selbst Wolof ist und der sich als künftiger Architekt des Museums aufgrund seiner institutionellen Affiliation zur DPC positioniert hat.[187]

»Hier soir, j'ai appelé Monsieur *Sadibou Dabo*, pour lui dire le moment par rapport de la collectivité mandingue, parce qu'ils puissent se sensibiliser aux réalités et puissent me donner l'autorisation officielle de porter ce projet-là. Parce que comme je l'ai fait avec le complexe culturel communal, à la mairie … et le projet est en train de prendre

184 Madiaye Fall, Interview 2017.

185 Sadibou Dabo, Interview 2017.

186 Ebd.

187 Fall studierte gemeinsam mit Oumar Badiane, dem Direktor der Division Immaterielles Kulturerbe der DPC, an der Universität von Alexandria, was dessen institutionelle Verbindung zur DPC erklärt.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> forme, je pourrais le faire avec les mandingues. Et ça, c'était la valeur ajoutée par rapport à leur culture.« (»Gestern Abend habe ich Herrn Sadibou Dabo angerufen, um ihm in Bezug auf die mandinkische Gemeinde zu sagen, dass sie sich für die Wirklichkeit sensibilisieren müssen, und sie müssen mir die Berechtigung geben, dieses Projekt hier durchzuführen. Weil genau wie ich es mit dem kommunalen Kulturkomplex gemacht habe, beim Rathaus … und das Projekt nimmt Form an, genauso kann ich es mit den Mandinka machen. Und das würde einen Wert hinzufügen in Hinblick auf ihre Kultur.« [Ü.d.A.])[188]

Falls Vorstellungen sind dabei schon durchaus konkret, denn er visiert einen großflächigen Museumsbau als ein mandinkisches Dorf mit traditionellem Hüttenbau aber auch modernen Räumen mit Filmvorführungen und Tanzworkshops an.

> »Donc pour moi l'idée serait à la fin de ces recherches-là – crée […] un village au sens un peu, eh… petit format. […]. Avoir une médiathèque, qui permettra de rassembler toute la documentation qui le faut pour le *Kankurang*. Avoir une salle, qui permettra d'avoir des manifestations, avoir une tente d'ouverture. Pour avoir des cours, des dances mandingues.« (»Also für mich ist die Idee am Ende dieser Recherche […], ein Dorf im Sinne eines … Kleinformats [zu kreieren]. Eine Mediathek zu haben, die es erlaubt, alle Dokumentationen, die es über den Kankurang braucht, zusammenzuführen. Einen Saal zu haben, der es erlaubt, Aufführungen zu haben, ein Eröffnungszelt zu haben. Um Kurse anzubieten, mandinkische Tänze.« [Ü.d.A.])[189]

Jedoch ist bisweilen der Kurator Dabo zurückhaltend, was eine Beteiligung von Mandiaye Fall angeht. Ein Argument ist, dass Fall kein Mandinka ist, was ihm einen Zugang zu speziellem Wissen verwehre, wie er selbst zugibt. Fall ist als Heritage-Entrepreneur auch an der ökonomischen Nutzung des Kankurang für Touristenprogramme interessiert. Als Motiv legt er immer wieder seinen tief empfundenen Altruismus als gebürtiger Mbourer zugrunde. Zugleich brauche er aber auch Einsicht in die transportierten Werte des Ritus, um diesen besser verstehen und vermarkten zu können im sozioökonomischen Kontext der Stadt.[190] Durch die Betrachtung des Ritus unter ökonomischen Aspekten würden sich dann auch laut Fall die Probleme der mandinkischen Gemeinde lösen. Für ihn ist der Raum in Mbour ein touristischer Raum, den er vor allem unter ökonomischen Aspekten betrachtet. Für ihn sei Verständigung zwischen den Ethnien vor allem über einen gemeinsamen sozioökonomischen Nutzen herzustellen. Zugleich wird deutlich, dass er das Interview zum Anlass nahm, Dabo und den Ältestenrat nochmals von seiner Kompetenz als Heritage-Entrepreneur zu überzeugen, damit ihm die Leitung des zu bauenden Museums übertragen werde.[191] Die von außen herangetragene Aufmerksamkeit meiner Forschung für die Visualisierungen sorgte so für eine kurzweilige Dynamisierung der Gespräche über einen künftigen Museumsbau. So unternahmen kurz darauf auch einige Interessenvertreter Reisen nach Dakar, um mit der DPC um verschiedene Nutzungen des Geländes zu ringen.

188 Mandiaye Fall, Interview 2017.
189 Ebd.
190 Ebd.
191 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

In ausdifferenzierten Gesellschaften sind ausgegliederte Wissensexperten Spezialisten des gesellschaftlichen Wissensvorrats (Knoblauch 2010: 162). Dies trifft auch auf das Sonderwissen der Mandinka-Gemeinde in Mbour zu. Der ehemalige Kurator des Espace Kankourang ist in gewisser Weise Verwalter dieses Sonderwissens. Aber auch der Vorsitzende des Ältestenrats, Cheikho Dabo, verfügt über eine solche Autorität. Genau diese exoterische Wissensvermittlung über den Kankurang in einer pluralistischen Gesellschaft und die esoterische, verschlossene Vermittlung innerhalb der Mandinka sind Gegenstand der derzeitigen Konflikte. Vertritt der Kurator Dabo die Ansicht, ein neues Museum müsse geschaffen werden, ist der Ältestenrat Cheikho Dabo überzeugt, dass in ein neues Haus für die Seklusion der Jungen investiert werden müsse.

Sadibou Dabo erinnert sich, dass sich die UNESCO-Kommission unter allen Gemeinden in Senegal, wo der Kankurang prävalent sei, für Mbour als Ort der Implementierung des Museums entschied. Dennoch fühle er sich auch von den senegalesischen Institutionen im Stich gelassen.[192] Die Einschätzung überrascht insoweit, als der ›richtige‹ Kankurang immer mit der Casamance, insbesondere der Stadt Sédhiou, in Verbindung gebracht wird.[193] Dass die Auswahl der UNESCO-Ermittler auf Mbour gefallen war, hatte sogar den damaligen Direktor der DPC, Hamady Bocoum, überrascht.[194] Sadibou Dabo ist überzeugt, dass der senegalesische Staat seine Pflichten vernachlässige, um das Erbe in Mbour in Wert zu setzen.

> »Mais, c'était un projet de l'UNESCO qui avait fait un financement japonais, ponctuelle. Le financement était terminé, a déjà terminé. Mais maintenant, il y a un délai de la part de l'état.« (»Aber, es war ein UNESCO-Projekt, das pünktlich japanische Mittel bereitstellte. Die Finanzierung wurde beendet, sie ist bereits beendet. Aber jetzt gibt es eine Verzögerung seitens des Staates.« [Ü.d.A.])[195]

Da die Finanzierung bereits abgeschlossen ist, gibt es auch Unklarheiten darüber, wer einen Neubau des Museums in Mbour finanzieren könnte. Die Finanzierungsmöglichkeiten aus dem Japan-Trust-in-Fund scheinen zumindest erschöpft.

Ein Problem des ehemaligen Museums sei auch dessen Ausrichtung gewesen. In der Erinnerung Mandiaye Falls lag eine zentrale Aufgabe des Espace Kankourang in der Vermittlung transgenerationalen Austauschs innerhalb der Mandinka. Aspekte, wie die Einbindung ausländischer Gäste oder die ökonomische Nutzung, spielten weniger mit in ein Konzept hinein. Der Raum in der Schule sollte vielmehr die Möglichkeit bieten, die mythische Wichtigkeit des Kankurang für die eigene Gemeinde zu reproduzieren, statt die benachbarten Ethnien einzuweisen.[196] Die Problematik mit der ehemaligen Ausführung des Museums und der Visualisierung begründet Fall durch die Gewalt in Mbour. Er plädiert deshalb dafür, dass sich die mandinkische Gemeinde endlich öffne und ihr Wissen über den Kankurang auch öffentlich vermittle, damit das Kulturerbe nicht wieder aus der repräsentativen Liste gestrichen werde:

192 Sadibou Dabo, Interview 2017.
193 Abdoul Aziz Guissé, Interview 2017, Oumar Badiane, Interview 2017.
194 Hamady Bocoum. Interview 2017.
195 Sadibou Dabo, Interview 2017.
196 Mandiaye Fall, Interview 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »On n'est peut pas oublier, que l'apparition et le sorti de *Kankurang* créent beaucoup des problèmes à *Mbour*. Maintenant le musée justement doit jouer un rôle d'espace, de rencontre, et de partage. Donc, de la signification même de l'initiation mandingue. Des valeurs véhiculer par cela, avec les autres membres de la communauté *mbouroise* et même aussi avec les Sénégalaises. Même avec le monde. La communauté mondiale dans là mesure qu'on le *Kankurang* était érigé à la rade de bien de patrimoine culturel immatériel. Donc pour partager avec toute la communauté mondiale. Non seulement les Sénégalaises.« (»Man darf nicht vergessen, dass der Kankurang in Mbour viele Probleme bereitet hat. Ein Museum muss jetzt genau diese Rolle als Begegnungsort spielen, und als Ort des Teilens. Auch in der Bedeutung der mandinkischen Initiation. Die Werte, die von dort den anderen Gemeinden in Mbour vermittelt werden, aber auch den Senegalesen. Sogar der Welt. Die Weltgemeinschaft hat bemessen, dass der Kankurang als immaterielles Kulturgut geschützt wird. Um es also mit allen Gemeinschaften dieser Welt zu teilen. Nicht nur mit den Senegalesen.« [Ü.d.A.])[197]

Dabei zeigt sich das spannungsreiche Verhältnis der männlichen Bewohner Mbours, die nicht dem Zirkel initiierter Männer angehören. Fall argumentiert für eine Öffnung der rituellen Kohärenz des Ritus für ein neu zu konzipierendes Kankurang-Museum. Aber auch seine langjährige Heritage-Expertise und institutionellen Kontakte helfen nicht, dass die Konzeption eines Museumsbaus auf ihn übertragen wird. Fall ist mittlerweile frustriert. Dies liegt wohl auch daran, dass insbesondere diffizile Diskussionen über die Unsichtbarkeit des Kankurang nicht mit Experten anderer Ethnien besprochen werden sollen. Mandiaye Falls Argumentation hinsichtlich der Öffnung des Museumskomplexes für ein internationales Publikum zeugen von dem Wunsch, die städtische Identität Mbours, statt die einer einzelnen ethnischen Minderheit, zu fördern.

Während Sadibou Dabo also nur eine verfehlte Werbestrategie für den Misserfolg des Espace Kankourang einräumt, gibt sich Fall mittlerweile überaus pessimistisch und desillusioniert, was die Installation eines künftigen Museums angeht. Er mahnt sogar an, dass die Mandinka schließlich in der Minderheit seien.

> »Mbour a été investie par la modernité et c'est pas un milieu à partir les mandingues. Les mandingues fait moins de 8 % de la population. Donc cet aspect a arrosé un peu ma curiosité pour comprendre ce qui se passer. Certes, ils ont les mérités de transplanter les manifestations culturelles venu d'ailleurs. Mais aujourd'hui le *Kankurang* est en train de se souffler à *Mbour*.« (»Mbour hat in die Modernität investiert, und dies ist kein Umfeld, das den Mandinka entsprungen ist. Die Mandinka machen nur 8 % der Bevölkerung aus. Also dieser Aspekt hat mein Interesse geweckt, besser verstehen zu wollen, was da vor sich geht. Sicherlich haben sich gewisse Leute verdient gemacht, kulturelle Ausdrucksformen von außerhalb zu übertragen. Aber heute ist der Kankurang in Mbour im Begriff, weggefegt zu werden.« [Ü.d.A.])[198]

Die Diskussionen zeigen auch die Exklusion der Zusammenarbeit aufgrund der gegenseitigen ethnischen Alteritätskonstruktionen, was durchaus wirkmächtiger ist als die

197 Mandiaye Fall, Interview 2017.

198 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Betonung einer gemeinsamen, städtischen Identität als Mbourer. Die Argumentation über ethnische Alterität überwiegt in Mbour gegenüber der städtisch-touristischen und ökonomischen Nutzung.

Die Visualisierungen des Espace Kankourang sind mittlerweile latente Monumente und ein Symbol für eine gescheiterte Integrationspolitik und angemessene Repräsentation der mandinkischen Gemeinde in Mbour geworden. Es ist nicht abwegig, dass noch ein Museum gebaut wird, aber es verlangt zunächst nach einem Konsens in der städtischen Gesellschaft Mbours. Andererseits könnten auch ein Seklusionshaus errichtet werden und eventuell künftige Finanzierungen vom Japan-Trust-in-Fund oder anderen Partnern in den Ausbau des kulturellen Lebens fließen.[199]

Festzuhalten ist, dass eine Öffnung für ein künftiges Kankurang-Museum nicht den Vorstellungen des Vorstands der mandinkischen Gemeinde entspricht. Solange keine Ausstellungsfläche existiert, sind zumindest die Visualisierungen der ikonischen Kohärenz weder der Innovation und Öffnung einer performativen Formung noch der Repetition und Schließung einer rituellen Ordnung zuzuordnen, sondern sie sind schlichtweg latent.

Zusammenfassung – die neue Latenz

Die beschriebene Latenz der Monumente in einer Gesellschaft bezieht sich nicht auf deren Erinnerungsfähigkeit, sondern den identitätspolitischen Willen zur Umsetzung von Visualisierungen als Erbe. Ohne die Visualisierungen des Espace Kankourang wiederum gäbe es keine ikonische Kohärenz dieser oder jener Formung und auch nicht latente Bilder des Kankurang. Diese Latenz tritt als eine neue Formung zum kulturellen Bildgedächtnis hinzu, die neben den aktiven Formungen eine quasi-passive darstellt. Diese Passivität von Visualisierungen des Kankurang, oder eben latenter Monumente des Speichergedächtnisses, sind eine neue Ebene dieses Erbes und Erbens mit Bildern des Kankurang in Senegal.

Dabei stellt natürlich dieser Aspekt der latenten Monumente nur einen Diskurs in einem kleinen Kreis von Akteuren dar. Verhandlungen über die Erinnerungsräume oder eine künftige museale Repräsentation sind auf einen kleinen institutionellen Kreis mit Spezialwissen begrenzt, jedoch nicht in größere gesellschaftliche Diskurse eingeschlossen. Die Gewalt des Ritus Kankurang beherrscht hingegen den gesamtgesellschaftlichen Diskurs seit einigen Jahren (de Jong 2013: 113). Mbour bildet hierbei keine Ausnahme.

Anders als in Gambia ist der Kankurang in Senegal nicht Teil einer nationalen Erinnerungskultur. Zwar spielt er in der Casamance eine Rolle bei lokalen Festivals, es kann jedoch nicht von einer nationalen Identifikationsfigur ausgegangen werden. Da die mandinkische Gemeinde auch in Mbour die Minderheitsbevölkerung darstellt, ist sie

199 Als Beispiel für eine solche finanzielle Implementierung können die Ausführungen in der Dissertation von Martin Vorwerk genannt werden, der das Maskenfest rund um die Initiation mit Makishi-Masken in Zambia untersucht. Statt in Museen oder Dokumentationszentren wurden Gelder des Japan-Trust-in-Fund für die Männer ausgegeben, die die Masken herstellen. Siehe dazu das Dissertationsvorhaben von Vorwerk am Kunstgeschichtlichen Institut Afrikas der FU Berlin.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

darum bemüht, sich vor allen äußeren Einflüssen rigide zu schützen. Ein Kankurang-Festival zwischen Mbour und Janjanbureh wurde bereits in der Anfangsphase des transnationalen Austauschs durch die senegalesische Delegation ausgeschlossen.[200] Innerhalb der Gemeinde werden die unterschiedlichen Ansichten über dieses zu verwaltende Wissen und vor allem dessen museale Umsetzung kontrovers diskutiert.

4.3.4 Territoriale Geschichte und visualisierte Identitätsrelationen

Wie der Soziologe Jürgen Straub betont, haben alle Konstruktionen kollektiver Identität ein latentes oder offenes Gewaltpotenzial, besonders in Fällen, wo Gruppen »in territorialer Gemengelage zu anderen Differenzgemeinschaften [auftreten] und nicht von wirkungsmächtigen gesellschaftlichen Infrastrukturen relativiert [werden]« (Straub 2018). Auch in den Identitätsrelationen in Mbour, die sich aus der äußeren Dimension und den inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz ableiten lassen, wurde deutlich, wie absolut die Differenzgemeinschaften in Bezug auf territoriale Ordnungen konstruiert werden.

Aufgrund der Aushandlungen über die Visualisierungen konnten mehrere Akteure identifiziert werden. Dabei lässt sich aber nicht eine idealtypische Position eines Kollektivs konstruieren, sondern höchstens individuelle Positionen im Ringen um das künftige Erbe in Mbour. Eine Aktuerskoalition findet sich zwischen dem Kurator Sadibou Dabo und dem DPC durch den Wunsch und Nutzen eines künftigen Kankurang-Museums. Diese streben nach einer vornehmlich wissenschaftlichen Darstellung des Ritus. Deutlich konkreter und ebenfalls in einer Koalition mit der DPC versucht der Heritage-Entrepreneur Mandiaye Fall, seine Positionen für einen künftigen, deutlich an Umfang und Addressierten gewinnenden Museumskomplex zu stärken. Ihm schwebt die vielfältige Einbindung visueller Erzeugnisse über den Kankurang in einem Museum vor. Dringlich sind für ihn ebenfalls die Aufarbeitung der Gewalt während des *Diambadong* und die touristische Nutzung, um die städtische Identität zu stärken. Die dritte Position bilden die Traditionalisten der mandinkischen Gemeinde in Cosse-Est. Diese erhoffen sich, das bereits designierte Grundstück des senegalesischen Staates zu einem Seklusionshaus umzufunktionieren und somit der ikonischen Kohärenz ritueller Formung Rechnung zu tragen und den Kankurang weiterhin vor der Öffentlichkeit geheimzuhalten und die Ressourcen der Ausübung ihrer Tradition zukommen zu lassen.

In den Visualisierungen des Espace Kankourang wurde dabei zwar mit dem Logo der DPC gearbeitet, weitere Verweise auf den Nationalstaat Senegal finden sich allerdings nicht. Daraus lassen sich im Vergleich zwei Gegensätze ableiten, nämlich zum einen der Gegensatz zu Gambia, das im KDC als Einwanderungsland und als permeable Kulturnation thematisiert wird. Hier zeigt sich in der inneren Dimensionierung in Mbour ein deutlicher Zuschnitt auf die ethnischen Ursprungsmythen der Mandinka, aber auch einer territorialen Geschichtsstruktur, die sich auf das malische Großreich unter Auslassung des Kolonialismus bezieht. Im Fall von Mbour werden keine anderen Masken, das Teilen von Bräuchen oder Enkulturationsprozesse betont. In einer multiethnischen Gesellschaft, in der die Mandinka im städtischen Kontext von Mbour eine

200 NCAC (2009) UNESCO File: Report.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Minderheit darstellen, ist es daher auch wichtiger, die Eigenheiten zu betonen. Die mandikische Ethnie dort wird als eine nicht-permeable Kultur dargestellt. Der zweite Gegensatz ist, dass daher die städtische Identität betont wird, gleichgültig, in welcher der verschiedenen Akteurskonstellationen. Die Visualisierungen nehmen hier also deutlich Bezug auf den städtischen Raum, wie auch die Analyse des Plakats der Wegbereiter:innen der mandinkischen Kultur in Mbour zeigte.

In den Fokus gerückt wird die Migrationsgeschichte der Mandinka seit dem 13. Jahrhundert. Auch als ein nationales Rechtfertigungsnarrativ eignet sich dieser Fokus weniger in einem multiethnischen Staat. Die anderen mandinkischen Gemeinden in Senegal, wie zum Beispiel in Ziguinchor oder Sédhiou, werden gar nicht erst erwähnt – oder als unauthentische Brauchausübende alteriert. Die Einschätzung überrascht, da Mbour seit Jahren mit Gewalt zu kämpfen hat und Sédhiou in der Casamance im Allgemeinen als der Ort mit dem authentischsten Kankurang angesehen wird. Hier konstruiert sich die mandinkische Gemeinde von Mbour in Bezug auf mehrere Differenzierungsgemeinschaften und in einem sehr verschlossenen Selbstverständnis. Die Diskurse, die mittels der Visualisierungen geführt werden, verstärken den Eindruck, dass nur in Mbour eine authentische Überlieferung der rituellen Kohärenz stattgefunden habe. Daher ist hier die ikonische Kohärenz auf eine Schließung der Raumformungen bei einem historischen Bezug und Alterierungsstrukturen einer absoluten Rigidität zuzuordnen (Tabelle 7).

Tabelle 7: Ikonische Kohärenz des Espace Kankourang in Mbour, Senegal

	Seklusionshäuser in Mbour	**Ehemaliger Espace Kankourang**	**Auf dem Schrank des Kurators**
Formungen	rituelle Formung	performative Formung	latente Formung
Äußere Dimension räumlich zeitlich	Seklusionshäuser als heilige Orte omnispatial omnipräsent	den Seklusionshäusern untergeordent lokal und ortsgebunden historisch	 lokal gebunden nostalgisch-künftig
Innere Dimensionierung räumlich zeitlich	Äußere Dimension und innere Dimensionierung kommen zur Deckung.	lineares Zeitbewusstsein (ohne Bruch) lokal linear	lineares Zeitbewusst-sein (ohne Bruch) lokal linear
Idealtypische innere Dimensionierung	omnispatial-omnipräsent	lokal-historisch untergeordnet lokal-linear	lokal-latent untergeordnet lokal-linear
Identitätsrelationen und Differenzgemeinschaften	absolute Rigidität	absolute Rigidität (durch den Authentizitätsdiskurs)	(nicht zielgerichtet)
Geschichtsauffassung	mythologische Geschichtsstruktur	Geschichte im Kollektivsingular	Latenz – viele mögliche Zukünfte

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

5. Visualisierungen als Strukturmerkmal

Mit der ikonischen Kohärenz sind die rituelle und textuelle Kohärenz des kulturellen Gedächtnisses um einen weiteren Modus ergänzt worden, der mit seinen Formungen der äußeren Dimensionen sowie der inneren Dimensionierungen ein neues Konzept der Übermittlung von Erbe darstellt. Die ikonische Kohärenz wird vom Bild her gedacht, welches immer auch in kommunikative Zusammenhänge eingebettet ist. Darin wird die Beschreibung von Raum und Zeit von verschiedenen Akteuren relevant gemacht. So kann auch der Übermittlungsprozess des Erbes als soziale, aber eben auch raumzeitliche Konstituierung betrachtet werden, anstelle kunsthistorischer Bildbeschreibungen, die auf eine epochengeschichtliche Einordnung abzielen. Dem Konzept der ikonischen Kohärenz liegt das Verständnis zugrunde, dass mit Bildern Erbeprozesse verhandelt werden, und zwar zugleich in synchroner und diachroner Übermittlung. Das heißt, Bilder sind immer in einen gegenwärtig kommunizierten Akt eingebunden (synchron), sind also Visualisierungen. Sie haben aber auch das Potenzial, den in der Gegenwart übermittelten Sinn der inneren Dimensionierungen des Bildes, wie Vorstellungen von Historizität oder der Zukunft des Erbes, zu vermitteln (diachron).

Dabei steht in Theoretisierungen über Bildmedien häufig die »Domestifizierung des Raums« (Debray et al. 2003: 15) im Vordergrund. Beschrieben werden etwa Netzwerke oder die globale Fluktuation der Bildmedien anstelle der Auswirkungen der Bilder auf die Zeit und ihre Formungen. Die ikonische Kohärenz setzt hier als ein Konzept an, welches die Raumzeit sowohl in ihrer äußeren Dimension (semantischer Raumbezug) als auch in ihren inneren Dimensionierungen (Bildsegment und Sequenz) umfasst. Wie diese zueinander im Verhältnis stehen, muss im Einzelfall geprüft werden.

Wer kann also künftig mit diesem Konzept der ikonischen Kohärenz arbeiten? Eine Besonderheit dieser Arbeit war es, Visualisierungen von Erbe in Westafrika als ein gesellschaftliches Strukturmerkmal herauszuarbeiten. Das Potenzial des Konzeptes erschöpft sich aber nicht ausschließlich als kultursemiotisches Konzept Westafrikas. Abbildungen sind, mit dem Gernot Böhme gesprochen, selbst eine Falte von Welt geworden, die gesellschaftlichen Wandel belegbar macht (Gerndt 2005: 32). Wie dies geschieht, dazu kann die ikonische Kohärenz einen Beitrag leisten. Das Konzept, welches die beschriebene Raumzeit städtebaulicher Erbelogiken wie auch Erinnerungs-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

landschaften miteinbezieht, ist für Stadtplaner und Historiker von Nutzen, um sich an den Einschätzungen über die Geschichtsauffassungen, Identitätsrelationen und Differenzgemeinschaften zu beteiligen. Für kunstgeschichtliche Fächer bietet das Konzept eine Erweiterung des Modells der Bildinterpretation nach Erwin Panofsky oder Max Imdahl, da es durch die Einbeziehung der Diskursivierung sozialer Welt auch die gegenwärtige Gemachtheit des Erbes selbst kritisch reflektiert. Für die Soziologie und die Kulturwissenschaften dient die ikonische Kohärenz als ein Erklärungsmodell soziokultureller Prozesse von Institutionalisierungen als Kontingenzbewältigung, die das Bild und seine Materialität zum Ausgangspunkt machen. Schließlich soll die ikonische Kohärenz ein Beitrag zu den Heritage-Studies sein, für die Erforschung und Folgen der Unterschutzstellung von Erbe und dessen Visualisierungen.

Zunächst möchte ich zeigen, wie die *scientific community* mit diesem Konzept arbeiten kann und wie Prozesse des Bilderbens und Erinnerns um die raumzeitlichen Formungen ergänzt werden können. Dabei erweisen sich verschiedene epistemologische Bezüge als relevant für den neuen Modus der ikonischen Kohärenz des Kankurang. Daher möchte ich hier noch einige Spezifika der Formungen hervorheben, die als Kontingenzbewältigung in Gesellschaften verstanden werden (Kap. 5.1). Dazu zählt auch die Latenz als neue Formung des Modus des kulturellen Gedächtnisses. Abschließen möchte ich meine Betrachtungen, indem ich kritisch bilanziere und auf das Konzept des Mediologen Régis Debray eingehe (Kap. 5.2).

Während sich also der erste Abschnitt allgemein der Forschungsfrage widmet, wie Visualisierungen zu Erbe transformiert werden und welche Identitätsrelationen und Erbekonstruktionen sich daraus ableiten lassen (Kap. 5.1 und 5.2), gilt der zweite Teil des Schlusses den Trajektorien des Erbes Kankurang (Kap. 5.3 und 5.4). Dabei waren zunächst Theorien über Medientechniken und die wandernden, digitalen Ikonen der Anlass, sich mit dem Forschungsgegenstand zu beschäftigen (Kap. 5.3). Das letzte Kapitel geht abschließend der Frage nach, ob die Mnemotechniken bereits schon auf dem Weg zum Erbe sind (Kap. 5.4). Diese abschließende Frage wurde gewählt, um nochmals auf den räumlichen, aber auch zeitlichen Horizont der Mnemotechniken und des Erbes zu verweisen. Ob man sich an die Visualisierungen tatsächlich erinnert, oder ob sie dem Vergessen anheimfallen, zählt zu den spannenden Fragen, wenn sich Forscher:innen mit Visualisierungen von Erbe befassen.

In der abschließenden Betrachtung, die ich vier Teilabschnitte untergliedert habe, möchte ich auf die Vignetten zurückkommen, also die vermittelten Raum- und Zeitkonzeptionen des Kankurang, und die theoretischen Überlegungen aus den Realitätsentwürfen afrikanischer Philosophieströmungen, welche durch den Feldforschungsprozess angestoßen wurden.

5.1 Die ikonische Kohärenz als Kontingenzbewältigung

Nach Max Imdahl ist die Ikonik zwischen Kontingenz und Bestimmtheit angelegt (Breckner 2010: 281). Kontingenz ist dabei die Bewältigung von Risiko in einer Gesellschaft. Durch verschiedene Strategien macht sich der Mensch also die Welt berechenbar – so etwa auch durch die Diskursivierung von Bildern. Durch den Mo-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dus der ikonischen Kohärenz kann beschrieben werden, welche Formungen die Visualisierungen annehmen, um eine Berechenbarkeit und Risikoarmut in Bezug auf Erbekonstruktionen und Identitätsrelationen vorzunehmen. Denn in der Beschreibung der raumzeitlichen Formungen lassen sich die sozialen Zusammenhänge, wie Eigen- und Fremdheit, Geschichts-, Gegenwarts- und Zukunftsbezüge, ablesen.

Durch ihre Ambiguität neigen die Bilder zur Kontingenz, einer ihnen immanenten Öffnung von Zeit und Raum, was zu Verunsicherungen bei den Akteur:innen führen kann, die diese Bilder interpretieren und nutzen, und sie bedürfen daher stets einer kommunikativen Einordnung. Eine Analyse der Visualisierungen führt dabei immer auch zu den den handelnden Akteuren quasi stabil erscheinenden Institutionen.

Bewältigt wird die Kontingenz der Bilder von vielen Akteuren in Synchronizität – jedoch nicht in Einstimmigkeit. So sehen Heritage-Entrepreneure in einer Öffnung der ikonischen Kohärenz textueller Formung die Lösung für die Probleme der Darstellbarkeit der Geheimnisse des Kankurang und den in der Öffentlichkeit geführten Diskursen über die Gewalt des Ritus im Nationalstaat Senegals. Sie argumentieren, dass eine Offenlegung und Interpretation der Bilder auch den Ritus positiv besetzen könnte. Der Ältestenrat hingegen sieht durch die Eindämmung der Interpretation der Bilder, der ikonischen Kohärenz ritueller Formung, die einzige Möglichkeit des Erhalts des Erbes. Würden die Bilder sensible Bereiche des Ritus zeigen oder weiträumig interpretiert werden, ist der Ritus in seiner wiederkehrenden Ausführung selbst in Gefahr. In den musealen Displays Gambias und Senegals werden die Bilder für einen Interpretationsspielraum geöffnet, im Sinne der ikonischen Kohärenz performativer Formung, die jedoch der Logik des Ritus untergeordnet bleibt. Es zeigt sich also aus dem Verhältnis der Formungen, wie mit der Kontingenz der Bilder von Erbe in der Gesellschaft umgegangen wird.

Auch die Latenz der Bilder ist letztlich zu einem Strukturmerkmal der senegalesischen und gambischen Gesellschaft geworden, und das ist neu. Denn ungenutzte Bilder sind nun auch Teil der ikonischen Kohärenz, die bezüglich ihrer möglichen Zukunfts- und Vergangenheitsbezüge stark überformt und ambig zugleich sind. Dies ist sogar weitreichender, als es die Literalitätsdebatten der 1980er Jahre und die mediengeschichtlichen Bezüge zunächst vermuten ließen. Denn nicht nur sind die Bilder ein Strukturmerkmal von Gesellschaft und beteiligt an Erbekonstruktionen, sie sind auch dem Vergessen überantwortet. Historiker wie Joseph Ki-Zerbo, aber auch die Kulturwissenschaftler Jan und Aleida Assmann und Mamadou Diawara hatten vor allem die Mündlichkeit als Erbe-Medium der Sahelzone betont und sie mit der Entwicklungsgeschichte der Druckschrift und anderen medialen Epochenschwellen Europas verglichen (Kap. 3.2). Diese Unterscheidung führt zur Gegenüberstellung von analphabetischen oder gar illiteraten und literalen Gesellschaften. Diese Unterscheidung ergibt für eine fruchtbare Analyse der ikonischen Kohärenz jedoch kaum Sinn, weil das Nachdenken über die Gesellschaften so schon vorgeformt ist. Vielmehr ist es dienlich, der Herausarbeitung idealtypischer Formungen der ikonischen Kohärenz nachzugehen, die sich anhand der Mediengeschichte Westafrikas darstellen lässt. Gerade auch durch die Beschreibung der Plakate in Mbour zeigt sich eine Gesellschaft, die unlängst über und mit Visualisierungen funktioniert und diese auch entsprechend einzusetzen weiß. Dass dabei Bilder auch schon latente Monumente sind, oder gar dem Vergessen preisgegeben,

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist nur eine logische Schlussfolgerung über Gesellschaften mit kanonisiertem historischen Bildwissen.

Als Beitrag zum Verständnis dieser Kontingenzbewältigung und den herausgebildeten Institutionen zeigt sich in Abgrenzung zu der Mediologie Régis Debrays und den Scapes von Arjun Appadurai, dass die ikonische Kohärenz zunächst offen ist für eine epochen- und mediengeschichtliche Einordnung. Der Bezug zur westafrikanischen Medienlandschaft und Geschichte entfaltet das Potenzial für die Epistemologien raumzeitlicher Dimensionierungen. So können auch die Theorien über Bilder zurückgewiesen werden, die auf einer eurozentrisch gedachten Mediengeschichte aufbauen. Daher steht die Theorie der Reproduzierbarkeit technischer Bilder von Walter Benjamin hier nicht im Fokus – obgleich dessen Argument der »Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe« (Benjamin [1936] 2017: 16) bis heute diskursiv wirksam ist. Auch den Theorien über die Ubiquität und Fluktuation globaler Bilder und den daraus abgeleiteten negativen Entwicklungen kann man zunächst mit einer gewissen Gelassenheit begegnen. Denn die Konzentration auf die Raum-, anstelle der Zeitvorstellungen mit Bildern ist augenscheinlich und kann überwunden werden, wenn man sich einer mediengeschichtlichen und theoretischen Beschreibung nach kultursemiotischem Modell öffnet (Debray et al. 2003: 15). Auch der Idee der Mediascapes von Arjun Appadurai, als einer der fünf miteinander verbundenen Scapes der Globalität, als Kreuzung lokaler und globaler Tatsachen und somit Umbrüchen kultureller Prozesse qua Technologie, kann man widersprechen. Denn es gilt eben nicht, eine Epochen- und Mediengeschichte auf alle Gesellschaften und Kulturen zu übertragen, sondern es geht um die Verbindungen der verschiedenen Mediatisierungsgeschichten und ihre Bedeutungen. Gleichermaßen gibt es aber Aussagen, die man verallgemeinern kann, über die »Glokalisierung« (Robertson 1998: 193) der Bilder in den äußeren Dimensionen der Visualisierungen, die sich durch die Analysen der ikonischen Kohärenz in ihrem Gestaltungszusammenhang finden lassen.

Letztlich dient die ikonische Kohärenz des kulturellen Gedächtnisses also dem Abbau von Kontingenz und ermöglicht somit ihren Trägern Handlungssicherheit und Stabilitätsbehauptungen der eigenen Identität, aber auch der Institutionen der Gesellschaft.

Die ikonische Kohärenz der Relationen

Wie eingangs erwähnt, dienen die relationalen äußeren Dimensionen und inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz der Kontingenzbewältigung. Dabei können verschiedene Akteure bei ein und demselben Bild unterschiedliche Formungen der ikonischen Kohärenz relevant machen, um ein quasi stabiles Selbstverständnis durch die Kommunikation mit den Bildern über Institutionalisierungen und Geschichtsverständnisse und Differenzgemeinschaften zu formulieren.

Die Formungen der ikonischen Kohärenz haben äußere Dimensionen und innere Dimensionierungen (Tabelle 8). Die äußeren Dimensionen gelten dem semantischen Raumbezug, aber auch den Erinnerungslandschaften, während die inneren Dimensionierungen sowohl auf einzelne Bildsegmente als auch Bildsequenzen schauen und diese zum Mittelpunkt ihrer Analyse machen. Diese raumzeitlichen Dimensionierungen las-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sen sich in beiden Fällen mit der Heuristik des relationalen Raumbegriffs von Martina Löw bestimmen (Löw 2001: 159). In dieser Arbeit konnte bei der äußeren Dimension durch einen ethnografischen Zugriff und die Analyse von Syntheseleistung und Spacing gezeigt werden, in welche Vielzahl von Räumen (semantisch, institutionell, materiell), aber auch Zeiten (wie etwa die Geschichte im Kollektivsingular) eine Visualisierung eingebettet ist. Die Akteure ordnen die Bilder zueinander an, synthetisieren aber auch verschiedene Erfahrungs- und Erinnerungsräume mit ihnen. Dieser Diskursüberschuss des Bildes ist gleichsam der Bedeutungshorizont, der raumzeitliche Rahmen der äußeren Dimension, den die Akteure für die Stabilisierung ihrer selbst durch die ikonische Kohärenz konstruieren. An den Rändern dieser Erfahrungs- und Erinnerungsräume verlaufen auch die Grenzen des im Funktionsgedächtnis abgerufenen Wissens, welches kollektive Bedeutung hat.

Rituelle Formung

Die Atmosphäre eines Ortes, an dem sich eine Visualisierung befindet, zeigte in der Analyse unerwartete Bezüge, wie etwa die Wichtigkeit der rituellen Orte Tuyang-Sita in Janjanbureh und der Seklusionshäuser in Mbour. Das kollektive Handeln zu bestimmten, temporär wiederkehrende Anlässe und ihre räumliche Synthese machten deutlich, wie ungemein wichtig die raumzeitlichen Ordnungen im Falle des Erbes Kankurang sind. Die mythische Bedeutung der heiligen Orte überwog die Bedeutung der Bilder um ein Vielfaches. Die Ordnung der Geheimnis-Ebenen des Ritus machen es möglich, die Überlegungen von Mamadou Titus eines allgegenwärtigen, eines omnispatialen Raumverständnisses abzuleiten. Diese Form der Konstruktion herrsche vor allem in mythologischen Geschichtsauffassungen vor (Titus 2011: 192). Die Omnipräsenz des heiligen Ortes wird dadurch deutlich, dass die anderen Funktionen, wie die Schule oder das Museum, diesem Ort untergeordnet werden. Die Bedeutung der heiligen Stätte und ihre besondere Atmosphäre wurden immer wieder durch die Akteure kommunikativ und vor allem auch gestisch betont. Die Grenzen dieser Atmosphäre sind auch die Grenzen des geteilten Wissens (nicht des kulturellen Gedächtnisses!). Als weiße, europäische Forscherin erfuhr ich nichts über die Aushandlungen und Zeitstrukturen dieser Orte, und es gab kommunikative Mittel der Abstraktion, des Fragmentarischen, aber auch Schweigen und Ablehnung. Die ikonische Kohärenz ritueller Formung ist insofern eines von zwei Extremen, welches die Unsichtbarkeit und Nicht-Materialisierbarkeit des Dargestellten tangiert. Bei der rituellen Formung kommen dabei die äußeren Dimensionen und die inneren Dimensionierungen zur Deckung – über beide erfährt man nur, dass sie sich durch die absolute Rigidität ihrer Trägergruppe auszeichnen und auf den Ausschluss anderer und die Schließung und Unsichtbarkeit des Ritus setzt.

Performative Formung

Die performative Formung hingegen tendiert zur Öffnung der raumzeitlichen Dimensionen. Die Plausibilisierung der Bilder mit dieser Formung öffnet das Spektrum zu ortsgebundenen Bildern, sie kommen aber mit den inneren Dimensionierungen der Bilder nicht mehr zur Deckung. Mit der performativen Formung tritt auch in die Geschichtsvorstellungen die Idee des Bruchs in die Kommunikation über die Bilder. Es

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wird nicht mehr von einem Kontinuum des Ritus ausgegangen, sondern er selbst tritt in geschichtliche Strukturen ein. Hier können unterschiedliche Bezüge durch die Akteure relevant gemacht werden, die in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen können. Beispielweise unterliegt die innere Dimensionierung der äußeren Dimension, wenn sich diese auf die heiligen Orte bezieht. Welche Dimensionierungen sie auch annehmen, sie sind den äußeren Dimensionen unterlegen, die zur Schließung tendierten. Die Visualisierungen im Kankurang Documentation Center sind zwar der Geschichte im Kollektivsingular zuzuordnen und entfalteten eine lineare Geschichtsauffassung mit Brüchen durch die (nicht mehr) existierenden Beschneidungsrituale von Frauen. Dennoch unterliegt das Display immer wieder der Logik der Zyklizität des männlichen Ritus, und diesem sind die national-linearen oder lokal-linearen Dimensionen untergeordnet.

In der performativen Formung werden unterschiedliche Bezüge der Identitätsrelationen und Differenzgemeinschaften deutlich. So fußt das Selbstbewusstsein Gambias auf der adaptiven Diffusion von Kultur und der Enkulturation von Bräuchen von Migranten, wohingegen in Senegal ein Bild der absoluten Rigidität der exogamen Ethnie Mandinka gezeichnet wird, die sich vor allem durch die auf Dauer ausgelegten Traditionen ausdrückt. In Senegal treten neben diesen Spannungen zwischen den äußeren Dimensionen und inneren Dimensionierungen auch noch interessanterweise Uneinigkeiten über das mediale Tradieren selbst hinzu. Es wird also auch noch über das Ob und Wie der Visualisierungen als Mnemotechnik gestritten, welche nicht von allen Akteuren als Erbe-Medium anerkannt werden. Am Beispiel der mandinkischen Gemeinde von Mbour wurde deutlich, dass selbst innerhalb des Kollektivs keine Einstimmigkeit über die Darstellungen und die Darstellbarkeit des Kankurang herrscht; auch verwies man immer wieder auf die inszenierten Riten anderer mandinkischer Gemeinden in Senegal.

Textuelle Formung

Die textuelle Formung der ikonischen Kohärenz dagegen stellt die räumlich entbundene und zeitlich variabelste äußere Dimension der Bilder dar, zum Beispiel auf der Internetseite der UNESCO. Die äußeren Dimensionen sind aber nicht beliebig oder allgemein global fluktuierende Bilder. In diesem Fall zeigt sich sogar, wie träge die Bilder des musealen Displays und der Internetseite sind. Durch ihre unterschiedliche Rahmung (hier Museum, dort Internet) können die Bilder räumliche Bezüge zu lokalen, nationalen, supranationalen, transnationalen oder ubiquitären Konstruktionen herstellen, und zwar in Bezug auf ein linear fortschreitendes Zeitkonzept. Obwohl es oft behauptet wurde, dass die Bilder somit qua ihrer Technizität das Geheimnis preisgeben würden, zeigen sich in den Visualisierungen textueller Ordnung abermals eine adaptive Diffusion oder auch absolute Rigidität, die auf den Ausschluss von Differenzgemeinschaften abzielt. ›The medium is not the message‹, könnte man sagen, und dabei die Aussage des Mediologen Régis Debray über Marshall McLuhans Medientheorie paraphrasieren (Debray et al. 2003: 45). Auch wenn der Kankurang abgebildet wird, gibt er nicht die Geheimnisse preis – denn diese werden nicht kommuniziert oder tradiert. Auch in der textuellen Formung werden die Gegensätze zwischen diesen äußeren semantischen Raum-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bezügen und Zeitkonstruktionen im Gegensatz zu ihren inneren Dimensionierungen besonders augenscheinlich. Denn dass die Bilder hier einem zyklischen Zeitverständnis zugeordnet werden können, wird durch die äußere Rahmung auf der Internetseite der UNESCO als ein modernes Erbe und durch die Rahmung der Wissenschaftlichkeit verdeckt. Hier wird der Ritus in seiner Zyklizität und Lokalität einer ubiquitären und linearen Zeitordnung untergeordnet. Auf der Internetseite der EUTF for Africa werden die Bilder des Kankurang sogar der Hierarchie einer Fortschrittskonstruktion untergeordnet. In der textuellen Ordnung scheinen die Raum- und Zeitkonstitutionen am spannungsreichsten zu sein, da sie nicht mehr kongruent sind, ja sogar gegenläufige Vorstellungen von Raum und Zeit koexistieren.

Latente Formung

Letztlich erfolgt durch die latente Formung ein weiterer raumzeitlicher Bezug, der zwar wie die rituelle Formung auch ortsgebunden ist, aber in seinen zeitlichen Relationen äußerst ambig. So ist durch die Latenz offen, auf welche synchrone Kommunikation der Zukunft sich die Akteure mit den Bildern verständigen sollen und auf welche diachrone Vergangenheit.

Der Kankurang war bisher in eine rituelle Kohärenz eingebettet und in eine mythologische Geschichtsstruktur, die das Morgen im Heute bestimmbar machte. Zu diesem Zeitbewusstsein traten andere Zeitvorstellungen hinzu, die sich in den Analysen der Visualisierungen finden. Denn nun gibt es darüber materielle, kodifizierte, gespeicherte und abrufbare Dokumente. Dabei tritt eine neue Vorstellung der Latenz dieser Dokumente zur Auffassung über den Kankurang hinzu. Latenz kann als eine Möglichkeit der Entwicklung des Noch-nicht-Begriffenen angesehen werden (Sousa Santos 2012: 54) und ist dabei eine Vorstellung westlicher Gesellschaften, da es eine noch unklare, mehr noch, nicht beschreibbare Zukunft gibt – als eine Form von Gegenwärtigkeit.

> »The Not Yet is the more complex category because it expresses what exists as mere tendency, a movement that is latent in the very process of manifesting itself. The Not Yet is the way in which the future is inscribed in the present.« (Ebd.)

Nach Sousa Santos wird dabei hauptsächlich eine Unterminierung des künftig Möglichen beschreibbar – Latenz muss so schnell wie möglich überwunden werden –, entweder durch Erinnern oder Vergessen. Für ihn ist die Latenz aber auch ein Ausdruck der Hoffnung, zwischen nichts und allem (a.a.O. 55). Auch die Bilder des Kankurang in Mbour werden so als Gegenstand des Erbe-Diskurses zu latenten Visualisierungen einer noch nicht bestimmbaren, noch nicht eingetroffenen Zukunft, entweder des Museumsneubaus, des Baus weiterer Seklusionshäuser oder des Scheiterns beider Projekte und ihres Vergessen-Werdens.

Denn diese materiellen und speicherbaren Bilder bieten zwei Möglichkeiten – sie werden entweder zu Monumenten, oder sie bleiben Dokumente. Aleida Assmann unterscheidet zwischen beiden Begriffen: Dokumente werden in großem Umfang als objektivierte Vergangenheit archiviert, deshalb aber noch lange nicht relevant gemacht. Monumente hingegen sind die Medien, die den Sinn und Erinnerungswert nicht nur kodifizieren und speichern, sondern auch abrufbar machen (Assmann et al. 1994: 120). Somit ist die Herausbildung des bildlichen Reservoirs des Kankurang ein neues Phä-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nomen und bietet auch die Möglichkeit der Wiederabrufbarkeit der Visualisierungen latenter Formung. Diese müssen nicht mehr unbedingt in eine affirmative Bilderbepraxis eingebettet werden. Konnte man zuvor die visuellen Reproduktionen, vor allem auch im städtischen Raum, einem affirmativen, kollektiven Bezug zuordnen – zum Beispiel dem senegalesischen Marabut und Religionsstifter Amadou Bamba –, treten nun auch kulturelle Bildgedächtnisse hinzu, die grundsätzlich latent sind. Dies gilt für die digitalen Bilder und Videos auf den Handys, die, wie Andreas Schelske formulieren würde, eher der Lesmosyne als der kollektiven Mnemosyne (altgr. ›Gedächtnis‹) zugeordnet werden können (Schelske 1997: 282). Lesmosyne »(gr. Lethe »(Fluß der) Vergessenheit«)« (Schelske 1997: 283), bedeutet dabei das (künftige) Vergessen von Visualisierungen, im Gegensatz zur Mnemosyne, der Erinnerung. Wie Verlust, ist auch die Lesmosyne ein Paradoxon, muss doch das Verlustierte adressiert und zumindest temporär seiner (drohenden) Absenz und Lücke enthoben werden. Auch die zirkulierenden Videos in den Social-Media-Kanälen haben einen kollektiven Bezug, sie haben eine kurzzeitige Relevanz in der Gegenwart, können aber künftig zu Archivbeständen und somit latenten Monumenten werden.

Die latente Formung der ikonischen Kohärenz fand sich in den Bildern auf dem Schrank des Kurators in Mbour in Senegal. Die Bilder sind da, aber sie werden nicht betrachtet und interpretiert. Aber sie sind Teil von Erbe-Konstruktionen, und mit ihnen werden auch weiterhin Raum- und Zeitvorstellungen produziert. Die aus ihnen abzuleitenden Identitätsrelationen und Differenzgemeinschaften sind nicht zielgerichtet, aber offen, weshalb die latente Formung der ikonischen Kohärenz am schwersten ertragbar ist für das Selbstverständnis der Akteure und ihrer Konstruktion quasi stabiler Institutionen. Hier entfalten die Ikonen eine gewisse Sprengkraft, aber eben nicht aus ihrer Ikonizität heraus (sie werden ja nicht betrachtet), sondern in ihrer Kommunikation, was sie wo waren und was sie möglicherweise sein werden.

Phänomenstruktur Kankurang

Die Visualisierungen des Kankurang stellen gleichermaßen ein äußerst partikulares Phänomen dar, was die Vehemenz der Übertragungsdynamik hin zur rituellen Formung angeht. Doch auch anhand anderer Beispiele, etwa aus der europäischen Kunstgeschichte, ließe sich diese Formung nachvollziehbar machen. So kann man etwa die Mona Lisa der nationalstaatlichen Rahmung der *Grande Nation* durch den Louvre zuordnen, so weit, dass ihre Provenienz und Iteration nur noch wenige Fachkreise interessieren. Die Ikone ist in ihrer äußeren Dimension dermaßen tief in die semantischen Raumbezüge von Paris als Hauptstadt Frankreichs verwoben, dass sie alle anderen raumzeitlichen Formungen, auch ihre inneren Dimensionierungen, der toskanischen Landschaft unterordnet. Dabei war für den heutigen Ruhm der Ikone eben der latente Moment verantwortlich, als sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts gestohlen wurde und eine Fotografie der nun mit einer Lücke versehenen Wand zirkulierte. Die Unberechenbarkeit ihrer Vergangenheit und Zukunft im Moment des Verlusts der Ikone durch ihren Diebstahl und die Bildproduktion ihrer Absenz haben erst die ikonische Kohärenz textueller Formung der Mona Lisa geschaffen – heute ist sie ein ubiquitäres

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Symbol geworden und so vielfältig adaptiert, dass ihre äußere Dimension und inneren Dimensionierungen nicht mehr zur Deckung kommen.

Methodologie

Der Methodologie der ikonischen Kohärenz innerer Dimensionierungen dienten die Segment- und Diskursanalyse, die die Bedeutung der Bilder als Visualisierungen deutlich machen. Diese erlauben, die Bilder in ihrem diskursiven Zusammenhang zu betrachten, auch relational in ihrer Serialität und ihrem musealen Kontext. Auch konnten durch dieses relationale Verständnis der Visualisierungen einzelne Bildsegmente befragt werden, wie diese in einem Gestaltzusammenhang der Serie oder des Museums stehen. Der Modus der ikonischen Kohärenz des kulturellen Gedächtnisses setzt dabei quellennah an einer Analyse an und erlaubt es, durch die Schritte der Interpretation zu einer kultursemiotischen Einordnung zu kommen.

Das hier erhobene Bildmaterial ist dabei in doppelter Hinsicht rekonstruktiv. Die Aushandlungsprozesse bis zu ihrer Sichtbarwerdung stellen schon eine Konstruktionsleistung von Akteuren mit Bildern dar. Bis ein Gegenstand auch eine Objektivation in einem musealen Kontext wird, braucht es viele solcher Prozesse. Darüber hinaus stellen auch das Nacherzählen der Visualisierungen, deren Kontextualisierung und Aushandlungsprozesse durch die Forscherin eine rekonstruktive Sinnordnung dar.[1] Dem gegenüber stehen die latenten Monumente, also die nicht (mehr) gezeigten Artefakte des Funktionsgedächtnisses. Sie müssen erst erhoben werden, durch Archivarbeit, Experteninterviews oder teilnehmende Beobachtung. Diese Beobachtung der Latenz, was aus welchen Gründen noch nicht oder nicht mehr sichtbar ist, macht erst eine Einschätzung über ein kulturelles Bildgedächtnis möglich. Dort, wo die Grenzen der Sichtbarkeit der Erinnerungskultur in einer Gesellschaft verlaufen, ermöglicht die Analyse von Mediatisierungsprozessen auch die Einschätzung, ob Visualisierungen ein Strukturmerkmal einer Gesellschaft geworden sind.

Sichtbarkeiten und Zugänglichkeiten bleiben häufig bei Bildanalysen unreflektiert, spielen aber in diskursiven Zusammenhängen von Erbe eine nicht zu unterschätzende Rolle, da sie sensible soziale Konstruktionen abbilden und zugleich sozial konstitutiv sind. Wenn Bildbetrachtungen in einen Zusammenhang mit Erbe- und Identitätskonstruktionen gestellt werden, stellen sich neue Herausforderungen an die Methodologie und das erhobene Material.

In den Fokus rücken dabei die ideengeschichtlichen Schwellenepochen von Gesellschaften durch deren genutzte Mnemotechniken und Medien (Kap. 3.2). Debray nennt diese mediengeschichtlichen Epochen ›Sphären‹. Diese ideelle Trennung von Medienepochen kann aber durch eine postkoloniale Reflexion aufgehoben und in einen neuen Kontext gestellt werden. Wenn die gegenwärtigen Mediennutzungen nicht mehr nur aus einer eurozentrischen Perspektive interpretiert werden, eröffnet sich eine vorurteilsfreie Sicht auf die gesellschaftlichen Strukturmerkmale in Westafrika. Dabei halfen

1 Zum anderen stellen Teile des Quellkorpus rekonstruktive Narrationen dar, wie zum Beispiel Museumsführungen. Denn die Führung wird sprachlich und gestisch als relevant angezeigt. Dieses Zeigen (Deixis), als Diskursformation, vervollständigt erst die Bedeutungen der Visualisierungen über das Erbe des Kankurang, ansonsten blieben sie Diskursfragmente.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vor allem Sozialtheoretiker wie Julian Go und Boaventura Sousa Santos, um zu neuen Perspektivierungen einer transgressiven Soziologie zu kommen, die durch die Gegenüberstellung von epistemologischen Ordnungen des globalen Nordens mit denen des globalen Südens entsteht (Sousa Santos 2012: 47). Genau wie Sousa Santos das Konzept des öffentlichen Platzes als eines aus dem Kolonialismus und Kapitalismus entstandenen aufzeigt, so ist auch der Entwurf einer dystopischen Zukunft durch die elektronischen Medien einer, der der Geistesgeschichte des globalen Nordens entspringt.

Epistemologische Ordnungen

In dieser Arbeit wurde vor allem die Idee verworfen, dass es eine universale Kategorie von Raum und Zeit als Grundverständnis für die Formungen der ikonischen Kohärenz gibt. In der Auseinandersetzung mit den Bezügen auf die Mediengeschichte konnte daher Folgendes konstatiert werden, das mit Régis Debray ausgedrückt werden kann:

> »Die Vorstellung, man könne eine (kulturelle) Übermittlung mit (technischen) Kommunikationsmitteln gewährleisten, ist eine der typischen Illusionen der ›Kommunikationsgesellschaft‹, charakteristisch für eine Moderne, die für die Eroberung des Raums immer besser, für die Beherrschung der Zeit aber immer schlechter gerüstet ist (wobei offen bleibt, ob eine Epoche das eine *und* das andere zugleich meistern kann oder ob nicht alle Kulturen dazu verdammt sind, dem einen *oder* dem anderen den Vorzug zu geben).« [Herv. i.O.] (Debray et al. 2003: 14)

Daher wurden verschiedene Realitätsentwürfe in afrikanischen Philosophien befragt, so auch die kosmologische Weltsicht der Muriden, um eine Annäherung an die Episteme Raum und Zeit als Analysekategorien vorzunehmen. Dabei zeigt sich, insbesondere auf die Atmosphären der äußeren Dimension der ikonischen Kohärenz bezogen, dass die Einschätzung über den heiligen Ort Tuyang-Sita in Janjanbureh und die Seklusionshäuser in Mbour, als Orte eines *genius spatium* und der mythologischen Geschichtsstruktur, wichtig war, um sich überhaupt einer Relation der Räume annähern zu können. Von dieser Gewichtung, aber auch den Restriktionen des Raumes, die in der Feldforschung erfahrbar geworden waren, wurden Realitätskonzepte in den Philosophieströmungen Afrikas hinterfragt. Doch auch hier bot sich hauptsächlich das Bild der Raummetapher. Dieses Omnispatiale steht dem Ubiquitären aus den Philosophieströmungen des globalen Nordens diametral gegenüber. ›Omnispatial‹ ist dabei nicht mit den global fluktuierenden Bilder gleichzusetzen, sondern ist eben eine Ordnung der rituellen Formung der ikonischen Kohärenz, die für eine Stabilisierung des Selbstverständnisses der Mandinka gerade dadurch von Wert ist, dass sie sich dieser Ubiquität der Bilder entzieht und sich durch eine starke lokale Bindung ausdrückt. Daher wurde auch die Bezeichnung ›spatial‹ verwendet, da sich diese Visualisierungen, im Gegensatz zum ›Flow des Globalen‹, immer noch auf konkrete Räume beziehen und dort aber die globale soziale Kohäsion der Mandinka postulieren.

Die zeitlichen Konzepte der Realitätsentwürfe in Philosophieströmungen Afrikas zeigen ein diverses Bild, was sowohl die synchronen als auch die diachronen Formen der Bildgedächtnisse angeht. Mit dem Modus der ikonischen Kohärenz kann auch in den Einzelanalysen gezeigt werden, dass die Fotografien nicht per se als ein Medium

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

des ›Es-ist-so-gewesen‹ und Existenzbeweises eines linearen Zeitverständnisses zugeordnet werden, sondern viele zeitliche Ordnungen aufweisen können (Kap. 3.3.4).

Die Auseinandersetzung mit den ethnophilosophischen Strömungen Afrikas hilft, die Raumerfahrung ritueller Orte beschreibbar zu machen. Diese omnispatiale und omnipräsente Konstruktion findet sich in der Syntheseleistung, der Erzählung über die heiligen Orte, wieder. Für die Beschreibung der äußeren Dimension der ikonischen Kohärenz sind die raumzeitlichen Konstitutionen traditionaler Wissensordnungen hilfreich, um eine Annäherung an die empirischen Funde vorzunehmen. Auch zeigt die Theoretisierung durch Philosophieströmungen, dass der ›Geist Kankurang‹ nicht als antigeschichtlich empfunden wird, wenn zum Beispiel neue Elemente, wie Halloween-Masken oder Trillerpfeifen, in die Darstellungen des Ritus inkludiert werden. Letztlich verhilft die Auseinandersetzung mit den Philosophieströmungen zu einer notwendigen Öffnung des Vokabulars für die Beschreibung der kultursemiotischen Spezifik dieses Erbes.

Stabilitätsbehauptungen

Mithilfe der Visualisierungen erfolgen auch Stabilitätsbehauptungen. So kann die Annahme widerlegt werden, dass eine Stabilisierung der Gruppenidentität des Ältestenrats und der Mandinka nur beibehalten werden kann, wenn die Übertragungsdynamik von einer Medialität in die andere als problemlos angesehen wird. Dies ist mitnichten der Fall, und stattdessen kann festgestellt werden, dass Gruppenidentitäten auch durch die Problematisierung der medialen Übertragungsdynamiken erzeugt werden, indem sich die Akteure voneinander durch ihre unterschiedlichen Ansichten abgrenzen und gegenläufige oder spannungsreiche Narrative zwischen den inneren Dimensionierungen und äußeren Dimensionen der ikonischen Kohärenz erzeugen.

Dabei war die Veräußerlichung, das Bilder-Machen des Kankurang im Gegensatz zu seiner Nicht-Darstellbarkeit im Ritus, einer der sensibelsten Punkte in den Stabilitätsbehauptungen. Durch die Verdinglichung als »äußersten Schritt des Prozesses der Objektivation« (Berger et al. 2018 [1987]: 95) wird gleichermaßen eine entäußerte »Faktizität« (ebd.) geschaffen, die vor allem dann zur Institutionalisierung beiträgt, wenn sie versucht, die symbolische Sinnwelt zu legitimieren. Die Bilder des Kankurang als Objektivationen sind in zahlreiche Legitimationsansprüche verschiedener Trägergruppen gebettet, wobei sie eben aber auch immer wieder in den Mittelpunkt der Diskurse über ihre Verdinglichung rücken. Das macht das Sprechen über das mediale Tradieren des Erbes besonders diffizil.

Die durch die Bilder geschaffene Legitimation wird durch die Trägergruppe als quasi stabile Institution angesehen. Diese Legitimation hilft der Trägergruppe, die Ausdehnung der Zeit und die Raummetaphern zu konkretisieren auf den ihnen als sinnvoll erscheinenden Sinnzusammenhang, und sind so Teil der Gesellschaftskonstruktion subjektiver Wirklichkeit (a.a.O. 139).

Am Beispiel der Bilder des Kankurang zeigt die Analyse diese vehemente Forderung nach Legitimation – es herrscht ein regelrechter Legitimationsdruck durch die Bilder und die durch sie konstruierten Institutionalisierungen. Selbst im Negieren der Wirklichkeit, oder *einer* Wirklichkeit, müssen sich die Akteure, auch die der staatlichen Mu-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

seen, auf die Konstruiertheit der Bilder einlassen und ihre Konkurrenz unauthentischer Wirklichkeitsbezüge diffamieren oder der Lächerlichkeit preisgeben. So gerät selbst der ehemalige Direktor der DPC unter den Zwang, zu behaupten, die Bilder in Senegal seien gestohlen worden, wohingegen der Musiker Kabo die gemeinsame Absprache über die Inszenierung der Bilder zwischen dem Kameramann der DPC und dem Ältestenrat versichert. Auf der Internetseite der UNESCO wird wiederum unumwunden die Legitimität des Erbes und seines Erhalts durch dieselben (!) Visualisierungen behauptet.

Die Übermittlung von Botschaften durch die ikonische Kohärenz zielt ab auf Stabilitätsbehauptungen, die im Bild allein, also als Diskursfragment, nicht erfassbar sind, sondern erst durch die Diskursivierung der Bilder als Visualisierungen. Die Übergänge zwischen den Formungen erfolgen mit verschiedener Vehemenz. Durch sie erfahren sich die Trägergruppen und ihre Institutionen als quasi stabil (Tabelle 8).

Tabelle 8: Erweitertes Modell der Formungen der ikonischen Kohärenz

Formungen	Rituelle Formung	Performative Formung	Textuelle Formung	Latente Formung
Äußere Dimension	keine Visualisierung, da beim Kankurang Teil der rituellen Kohärenz		Internetpräsenz	
räumlich *zeitlich*	omnispatial omnipräsent	ortsgebunden repetitiv	räumlich entbunden variabel	lokal gebunden nostalgisch – künftig
Innere Dimensionierung	Innere und äußere Dimension kommen zur Deckung.	Innere und äußere Dimension kommen nicht zur Deckung.	Innere und äußere Dimension kommen nicht zur Deckung.	lineares Zeitbewusstsein (ohne Bruch)
räumlich *zeitlich*	omnispatial omnipräsent	lokal, national zyklisch	lokal, national, supranational, global linear	lokal-linear
Idealtypische innere Dimensionierung	omnispatial-omnipräsent (Einschluss von Anachronizität in kosmologische Weltsicht)	lokal-zyklisch national-zyklisch lokal-episodisch national-episodisch	lokal-linear national-linear territorial-historisierend global-linear	lokal-latent untergeordnet lokal-linear

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Formungen	Rituelle Formung	Performative Formung	Textuelle Formung	Latente Formung
Identitäts-relation und Differenz-gemeinschaften	absolut-rigide Ausschluss Anderer	adaptiv-rigide adaptiv-diffundie-rend	absolut-rigide Ausschluss Anderer	(nicht zielgerichtet)
Geschichts-auffassungen	mythologische Geschichtsstruktur (Geschichten)	Zyklizität	Geschichte im Kollektivsin-gular	Latenz – viele mögliche Zukünfte

Ba (2021)

5.2 Eine kritische Bilanzierung im Spiegel der Mediologie

Das Modell der ikonischen Kohärenz bindet die postkoloniale Theorie mit ein und entfaltet so auch das Potenzial einer Methodologie der Bilder.

Zunächst möchte ich noch einmal kurz schildern, auf welchen Konzepten die ikonische Kohärenz aufbaut und wie sie sich auf diese stützt oder sich von ihnen abgrenzt. Daher möchte ich ein weiteres Mal auf Jan Assmanns kulturelles Gedächtnis und den Vorschlag des Soziologen Andreas Schelske eines kulturellen Bildgedächtnisses eingehen. Im Folgenden möchte ich ein entscheidendes Konzept erläutern, in dessen Spiegel sich der wissenschaftliche Wert der ikonischen Kohärenz darlegen lässt: die von Régis Debray in Frankreich begründete Mediologie. Er befasst sich mit der Übermittlungsfunktion im kollektiven Gedächtnis und plädiert daher für eine Erweiterung des Grabungsfeldes dessen, was die Übermittlung von Geschichtsauffassungen und Identitätskonstruktionen angeht (Debray et al. 2003: 18).

Ein kulturelles Bildgedächtnis?

In Ergänzung der rituellen und textuellen Kohärenz des kulturellen Gedächtnisses nach Jan Assmann habe ich ein Modell der Übertragung bildimmanenten und diskursiven Sinns entwickelt, das sich auf die Epoche der Videosphäre und Numerosphäre bezieht (a.a.O. 65), also auf eine mediale Epoche der massenkulturellen Nutzung des digitalisierten Audiovisuellen. Aus dieser Perspektive werden die Visualisierungen in den Fokus gerückt und die ihr vorangegangenen, gleichzeitigen und nachfolgenden Sphären der Logo- und Grafosphäre. »Wer sich mit Bildgeschichte befasst, identifiziert offensichtlich andere Epochenschwellen als derjenige, der begriffsgeschichtlich arbeitet.« (Picht 2018: 54) Ob diese Trennung nicht noch verfeinert werden muss, möchte ich als eine anknüpfungsfähige Forschungsfrage aufwerfen. Eine Epoche der Videosphäre bedarf zunächst einmal der Reflexion über Raum und Zeit, ihrer Ausrichtung und Legitimation. Daher tritt zu den beiden Modi des kulturellen Gedächtnisses die ikonische Kohärenz hinzu, richtet diese Modi gar neu zueinander aus. Auch Andreas Schelskes kultursemiotisches Modell eines kulturellen Bildgedächtnisses geht in diese Richtung, aber er betrachtet das Bild als ein Regelwerk der Zeichen. Mir geht es aber nicht nur um

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Syntax und ob diese beim vermittelten Sinn zwischen zwei Trägern gleichbleibt – also ob vom Bild zur Sprache etwa der Sinn erhalten bleibt. Vielmehr sind mir wichtig, wie größere Mengen an Bildern als »kanonisierte Reservoirs historischer Bebilderung« (Jussen 2013: 82) angesehen werden können, und auch ihr Erbvorgang und die daraus ableitbaren idealtypischen Bestimmungen von Identitätsrelationen und Geschichtsauffassungen (siehe Tabelle 8, Kap. 5.1). Daher ist mein Interesse auch nicht, am kulturellen Gedächtnis von Assmann zu rühren, sondern vielmehr zu fragen, welches die idealtypischen Formungen der Übermittlung bildlichen Sinns sind. Die ikonische Kohärenz ist also eben auch auf andere Bilder unter Berücksichtigung von deren epistemologischen Ordnungen von Raumzeit anzuwenden.

Ein Beispiel sei angeführt. Für Schelskes kulturelles Bildgedächtnis wäre eine Zuordnung einer Kankurang-Abbildung folgendermaßen denkbar: Er muss *immer* in der Totalen aufgenommen werden, aus einiger Distanz, und dabei gewisse Symbole, wie die Macheten, bei sich tragen. Durch diese Kohärenz bildlicher Darstellung würde diese Abbildung im kulturellen Bildgedächtnis archiviert und abrufbar werden. Mich hingegen interessiert unter Einbezug der Diskursivierung eines Bildes, ob es nun auch gesehen und gelesen oder behandelt wird als Authentizitätsbehauptung des Ritus (UNESCO-Internetseite) oder in ihr Gegenteil verkehrt werden kann, als Bild eines unauthentischen, nicht mehr praktizierten Ritus (Ältestenrat von Mbour). Dieselben Bilder haben das Potenzial zu dieser oder jener Formung – hier die textuelle, dort die rituelle Formung. Und daraus lassen sich mit denselben Bildern unterschiedliche identitätskonstruierende Bezüge herstellen. Ihr Ausgangspunkt ist aber das Bild, denn die Welt wird vom Bild her gedacht.

Es kann also herausgestellt werden, wie die Visualisierungen in einer global digitalisierten Welt unterschiedliche Formungen und raumzeitliche Bezüge annehmen können, obgleich sich der Informationsgehalt des Bildes (Rhema) nicht wandelt. Doch kommen wir noch einmal zurück zum Begriff der Videosphäre und der Epoche des Audiovisuellen.

Kommunikation und Transmission

Bei Debrays Konzept der Mediologie sind, wie auch bei der ikonischen Kohärenz, der Akt der Kommunikation (synchron) sowie das Übermitteln einer Information mit historischem Horizont und ihr Träger wichtig, wodurch letztlich Kontinuität und somit Kultur hergestellt wird (Debray et al. 2003: 11). Dieser Prozess der kommunikativen Kontinuierung findet im Konzept der ikonischen Kohärenz seine Entsprechung in der äußeren Dimension (dem Interlokutionsakt der Kommunikation) und den inneren Dimensionierungen (durch die Vermittlung des historischen Sinns).

Auch schließe ich mich Debrays Auffassung an, dass es durch die Medien keinen a priori transportierten Sinn gibt, sondern dass dieser im kommunikativen Zusammenhang hergestellt wird (a.a.O. 45). Was zunächst in der Analyse der Darstellungen der ›Masken von den Kontinenten‹ im gambischen Museumsdisplay verwirrend war, da sich die Institution hier nicht auf die Internetseite der UNESCO stützte, zeigt doch im

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gegenteil, dass sich aus den technischen Dispositiven[2] keine Mnemotechniken oder das Memorieren per se ergeben: »Eine Online-Datenbank [verleiht] nicht ipso facto entsprechende Fähigkeiten zur Aneignung« (Debray et al. 2003: 17). Und so wird der Kankurang im Kankurang Documentation Center eben auch nicht anderen Masken, die bei der UNESCO unter Schutz gestellt sind, zugeordnet, sondern der symbolischen Welt anderer Masken aus Afrika. Dies zeigt immer deutlicher, dass das Konzept der ikonischen Kohärenz auch der Mediologie zugeordnet werden kann, die das »Vehikel nicht für den Antrieb hält« (ebd.). Das bedeutet, die Bilder an sich fördern am Ende weder die viel proklamierte negative Gesellschaftsentwicklung noch beschleunigen sie das Ende der rituellen Kohärenz des Initiationsritus. Die eigentliche Schwächung des Ritus liegt im Verlust der institutionellen Bindung des Tradierens, dem auch mit den Visualisierungen der UNESCO nicht entgegengewirkt werden kann, genauso wenig wie sie selbst das Ende des Ritus herbeiführen. Wie immer wieder in den Analysen gezeigt werden konnte, stellen die Bilder nicht selbst die Übermittlung von Wissen dar, sondern diese findet erst in der Diskursivierung statt – und in diesem spezifischen Fall des Erbes bleiben sogar die Geheimnis-Ebenen bewahrt.

Jedoch muss ich Debray widersprechen, wie er die Epochenbegriffe der Logo-, Grafo- und Videosphäre unterscheidet. Da wir uns nun im Zeitalter der Videosphäre und Numerosphäre befinden, aber deren Vergleichspunkt immer noch die Geschichte der Schrift ist, kann nicht wirklich ein neuer medienhistorischer Bezugspunkt ausgearbeitet werden. Debray schreibt selbst:

> »Wenn ich den Comic oder Rebusse oder Diagramme (den Bildmodus) benutzt hätte [anstelle des Textmodus], hätte ich Ihnen sicher nicht dieselben ›Ideen‹ vermittelt und auch nicht dieselbe Sinnwirkung erzielt: mehr suggestive Emotionen, aber weniger Nuancen und logische Strukturen.« (a.a.O. 48-49)

Den Bildern wird wieder die Logik abgesprochen, was nicht grundsätzlich anzuzweifeln ist, da sie eben nicht über sich selbst zu reflektieren vermögen. Aber es geht eben nicht ohne den kommunikativen Sinnzusammenhang des Bildes – sei er nun sprachlich, schriftlich oder performativ. Und durch die Formungen entstehen sicherlich nicht dieselben Ideen, aber auch nicht bloß Steigerungen der Emotionen und Entnuancierungen. Die affizierende Kraft der Bilder ist augenscheinlich, aber sie ist nicht ausschließlich. Daher möchte ich hier auch für eine Methodologie der ikonischen Kohärenz plädieren, die den Affekt, beispielsweise in Roswitha Breckners Segmentanalyse (Breckner 2010), methodisch mitdenkt. Es gilt auch, das Bild ein Stück weit zu entzaubern und zugleich anzuerkennen, dass es eben affizierender und zugänglicher ist als die Sprache und die Schrift.

Debray muss auch bei seiner Einschätzung über die digitalen Bilder im Islam widersprochen werden.

> »Die Periodisierung nach Mediensphären [deren Grundlage die Schrift als Gleichnis ist] nimmt nicht in allen menschlichen Gesellschaften den gleichen Verlauf, denn nicht

2 Damit sind technisch-industrielle Dispositive gemeint wie die Druckschrift, das Radio, der Fernseher oder der Computer.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> alle Länder, nicht alle Kontinente erleben die großen Einschnitte der technischen Evolution zur selben Zeit oder auf dieselbe Weise (wie man gerade am Islam sieht, der sich über die elektronikgesteuerte ›Invasion der Bilder‹ empört).« (Debray et al. 2003: 57)

So drehen wir uns auch hier wieder im Kreis und erwägen, wie denn ein postkolonialer Blick helfen kann, die Mediensphären neutral zu betrachten und keine Voreingenommenheit gegenüber ›anderen‹ Ländern, Kontinenten oder Religionen zu festigen. Es stellt sich auch die Frage, auf wessen Islam Debray sich hier bezieht, hatten wir doch gesehen, wie auch die digitalen Bilder der Religionsstifter und Gelehrten im muslimischen Muridismus genauso fluktuieren, wie die Bilder christlicher Gelehrter und Heiliger.

Bilanzierend stellt Debray aber eine spannende und ergänzende Theoretisierung zur ikonischen Kohärenz dar. In seiner Beschreibung der Sphären entzieht sie sich jedoch ein Stück weit der Beherrschbarkeit und den methodologischen Schlussfolgerungen für das Forschungsdesign der Erbekonstruktionen und Identitätsrelationen mit Bildern. An zu vielen Stellen wird die Unterscheidung zwischen den Mediensphären zu ungenau, um sie auf das Modell der ikonischen Kohärenz anzuwenden. Auch liegt Debray ja eben nicht daran, aus den Bildern abzulesen, welche empirischen Funde sich hier ergeben, in Bezug auf die Raumzeit beispielswiese, sondern es geht ihm darum, gesellschaftsanalytisch und somit einmal mehr aus eurozentrischer Perspektive, idealtypische Sphären zu schildern. Das wohl beste Argument für eine Annäherung an die Mediologie stellt jedoch die Verbindung von Kommunikation (äußerer Dimension) und Transmission (inneren Dimensionierungen) durch Visualisierungen dar.

Bilanzierung

Die Aufmerksamkeit der Mediologen, Kulturwissenschaftler und Anthropologen lag in den 2000er Jahren auf der Beschreibung der Dynamisierung globaler oder transnationaler Räume in Bezug auf die Medien in der Moderne (Appadurai 1995, Gupta et al. 1992, Marcus 1995). Daran gebunden waren die Fragen der Verortung lokaler Kulturen. Nach Manuell Castells Beobachtungen des ›Space of flows‹ und ›Space of places‹ (Castells 1994) wurden Beobachtungen zu Bildern und Medien gar durch die Raumanalysen determiniert. »Raum wandelt sich in einen Fluß aus Informations-, Waren- und Geldströmen« (Löw 2001: 106), und dies bestimme auch das Denken über die Informationsströme und Medien. Dahingegen werfen Sozialanthropologen wie Arjun Appadurai ein, dass Massenmedien immer in ihrer raumzeitlichen Dimension, quasi global und modern instantan zusammengedacht werden (Appadurai 2008: 3).

Lässt sich empirisch in Bezug auf die Bilder des Kankurang beweisen, dass es hier auch die Vorstellung des vernetzten Raums gibt? Ja, wenn beispielweise der Älteste Abdoulaye Sidibé davon ausgeht, dass der Kankurang auch bald in New York gesehen werden kann. Aber, und hier liegt der Trugschluss, er meint hierbei nicht die Bilder des Kankurang, die gesehen werden könnten, sondern die potentielle Gefahr für die Öffnung der rituellen Kohärenz des Kankurang, auch von Frauen und auf der ganzen Welt betrachtet werden zu können. Die Idee der Globalität kommt dabei nicht erst durch die ubiquitären Bilder auf, sondern durch die fluktuierenden Körper – oder das, was Appadurai »Global Ethnoscapes der Migration« (Appadurai 2008: 48) nennt.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Empirisch lassen sich in Bezug auf die Bilder sowohl absolutistische als auch relationale Raumvorstellungen ableiten; absolutistisch, wie die in sich geschlossenen Nationalstaaten, relational wenn es im musealen Display in Gambia beispielsweise um die Masken ›in Afrika‹ oder ›von den Kontinenten‹ geht, zu denen die Visualisierungen des Kankurang gezählt werden, oder wenn zugleich eine permeable Grenze der Kulturnation Gambia aufgezeigt wird, die Bräuche und Riten in sich aufnehme. Für keinen der Akteure sind die Räume bedeutungslos. Aber jede Akteurskonstellation produziert sehr unterschiedliche Räume in Bezug auf das Erbe Kankurang.

Neben dieser Übermacht des Raums konnten aber auch die Vorstellungen von Zeit und Raum zusammengedacht werden: Eine Raumzeit der Dimensionen und Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz stellen folglich ein Novum dar.

5.3 Trajektorien der Visualisierungen des Kankurang

Wie verlaufen nun die Trajektorien der Visualisierungen des Kankurang? Ist er global geworden, und mit ihm die Geheimnis-Ebenen? Die Analysen können belegen, dass dies mitnichten der Fall ist – die Geheimnis-Ebenen bleiben bewahrt, und die Bilder mögen durchaus Träger sein, als es digital fluktuierenden Bildern nachgesagt wird.

Zunächst stellen die Visualisierungen also eine Mnemotechnik dar. Und ist sie nun schon auf dem Weg zum Erbe? In welche Bereiche des Ritus greifen sie ein?

Ob die Verantwortung der Speicherung digitaler Medien bei den Regierungen liegt, sei dahingestellt. Deutlich wird, dass das künftige kulturelle Bildgedächtnis Westafrikas eines digitalen und zirkulierenden Archivs bedarf. Denn dieses steht der Alltagskommunikation der Menschen mit Smartphones und ihren Kommunikationsmöglichkeiten nah. Diese zirkulierenden Archive stünden der Relevanz und der Alltagskommunikation der Menschen ebenfalls näher als die Re-Semantisierung der Nationalmuseen. Sie werden immer ein mehr ein Teil der Agora, anders als im Verständnis westlicher Museen, aber bedürfen jetzt schon der ergänzenden Digitalisierung.

Wie gezeigt werden konnte, ist mir besonders wichtig, dass es sich um die Transformation raumzeitlicher Trajektorien handelt. Die Bilder kommunizieren und tradieren eben über die Dauer ihrer Bedeutung und den Zeitpunkt ihres Entstehens genauso wie über einen Ort, in den sie eingebunden waren und sind, und einen Raum, in dem sie zirkulieren. Sie werden dabei nicht dadurch verändert, dass sie fluktuieren. Aber es ist bemerkenswert, dass dieses Dazwischen, also zwischen den Orten und Zeiten, immer wieder als so wichtig betont wird. Wird das Dazwischen immer wichtiger?

Glokale Bilder oder die neue Trägheit?

Eine Zirkulation des visualisierten Wissens hat seit dem letzten Treffen der senegambischen Delegationen 2009 nicht mehr stattgefunden.[3] Weder wurden die Museen oder Zentren gegenseitig besucht, noch fand ein Austausch zwischen den Vertretern

3 Der angedachte Austausch und Ausbau über die beiden Landesgrenzen hinaus nach Guinea-Bissau und Mali wurde nicht weiter von den Delegationen verfolgt.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Gemeinden statt. Letztendlich bilden auch die Visualisierungen diese Nicht-Kommunikation ab, denn die Bilder des ehemaligen Dokumentationszentrums in Mbour, die durch den Internetauftritt der UNESCO global fluktuieren, werden nicht in Gambia ausgestellt. Das Land verfügt, vor allem durch die Zusammenarbeit mit Peter Weil und Jason Florio über andere Bilder, die für Senegal nicht von Relevanz zu sein scheinen.

Abschließend kann festgestellt werden, dass die Visualisierungen global fluktuieren, zugleich aber kein Austausch zwischen den gambischen und senegalesischen Mandinka oder Institutionen über dieses visualisierte Wissen stattfindet. Die Bilder sind in den nationalen Kontexten nicht digital, sondern als materielle Datenträger an die temporäre oder auch ephemere Ausstellungspraxis geknüpft. Dort schaffen sich zudem beide Gemeinden auf lokaler Ebene ihre eigenen Formungen der ikonischen Kohärenz und somit auch Identitätsrelationen. So zeigen auch die Aussagen über die Visualisierungen, dass zwar die national-episodischen Bildreservoirs der Festivalisierung und Jubiläen in Gambia fluktuieren und linear-insulare Bilder für die Visualisierung von Masken auf den Kontinenten verwendet werden, aber ein Austausch zwischen den beiden Beitragsstaaten findet nicht statt. Die Nutzung der global zirkulierenden Bilder des Kankurang scheint wichtiger als ein Austausch der beiden nationalen Institutionen.

Wie anhand der Visualisierungen des Kankurang gezeigt wird, wird nicht etwa eine alte Dominanz abgelöst, sondern vielmehr beibehalten durch die nationalen Institutionen. Die Medien fluktuieren nicht abseits ihrer Akteurskonstellationen und entwickeln auch keinen Herrschaftsanspruch aus sich heraus, sondern sind immer nur Zeichen des soziokulturellen Handelns, in welches sie eingebettet sind.

So zeigt sich durch die ikonische Kohärenz nicht die Dynamisierung von Räumen, im Sinne dieser ›Glokalität‹, sondern die Dynamisierung der Formungen der ikonischen Kohärenz von rituell zu performativ, zu textuell oder zu latent. Die Abrufbarkeit der Information und die synchrone Kommunikation mit den Visualisierungen dynamisieren sich in den Formungen.

Die Welt wird nicht deterritorialisiert, sondern es kommt nach wie vor auf den Bezug zum Interlokutionsakt an. Eine Schwächung des Nationalstaats konnte in den Bildern ebenfalls nicht festgestellt werden, da sie auf die Stärkung des Nationalstaats setzen. Allerdings gelingt dieser Umstand nationaler Schwächung oder Stärkung in der Ausführung aufgrund der Mehrheits- und Minderheitsgesellschaften eben unterschiedlich gut.

Multikontextuale Visualisierungen?

Betrachtet man abschließend insbesondere die Bilder, die gemäß der ikonischen Kohärenz in eine textuelle Formung eingebettet sind, so ergab sich die Frage nach der ›multikontextualen Visualisierung‹. Dieser Brückenbegriff der ›multikontextualen Visualisierung‹ half, um zu einer Trennschärfe der Formungen der ikonischen Kohärenz zu gelangen. Dabei ist eben nicht wichtig, wie rigide die Bilder auf Internetseiten diese oder jene äußere Dimension für sich in Anspruch nehmen – das Wichtige ist nur, sie haben einen originären Kontext, sie hatten einmal eine Lokalität, und daher bietet es sich an, nunmehr von Kontexten zu sprechen.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

›Multikontextual‹ kann dabei sowohl räumlich als auch zeitlich begriffen werden. Dabei ist wichtig, zu bemerken, dass sich nicht die Räume dynamisieren, sondern lediglich die Formungen von Visualisierungen. Durch diese Formungen der Visualisierung jedoch erscheint dem Empfänger das Ganze als eine rasante und überkomplexe Angelegenheit.

5.4 Mnemotechniken auf dem Weg zum Erbe

Abschließend möchte ich auf die Analysen blicken und ein Resümee ziehen in Bezug auf die Mnemotechniken des Kankurang auf dem Weg zum Erbe, den Visualisierungen als Strukturmerkmal von Gesellschaft und der Frage nach einer panafrikanischen Mnemosyne der tradierten Bildsprache des Ritus.

Mnemotechniken bilden sich in Gesellschaften unterschiedlich heraus und werden transformiert durch die Bezüge zu anderen Mnemotechniken. Erinnern und Gedächtnis stellen dabei einen weitaus größeren Ausschnitt gesellschaftlicher Wirklichkeit dar als Erbe. Bei Erben und Erbe werden dem Gedächtnis Erinnerungen entnommen und mit politischem Willen versehen, um sie mit den Vorstellungen, beispielsweise des Nationalstaates, in Einklang zu bringen. Aber nicht nur um die transportierten Inhalte, dessen, was vererbt werden soll, wird gerungen, sondern auch um die Mnemotechniken selbst. In der Möglichkeit, Erbe zu veräußerlichen und anzuzeigen, in verschiedene Mnometechniken einzubetten, liegt die Chance zum Konsens, aber auch Dissens in Gesellschaften. Zweifelsohne ist dabei die Mündlichkeit als ein Strukturmerkmal von Gesellschaften in Westafrika jahrzehnte-, wenn nicht jahrhundertelang stilisiert und überhöht worden. So drehen sich auch die Debatten um Visualisierungen um diese behauptete historische Kontinuität der mündlichen Transmission von Erbe.

Ob der vermittelte Sinn des Gedächtnisses mit dem des Erbes zur Deckung kommt oder der Erbeprozess die Erinnerung wie auch die Mnemotechnik transformiert, ist eine der quälenden Fragen der Gesellschaftswissenschaften und Heritage-Studies. Wie das Beispiel des Kankurang zeigte, hatte die Deklaration als Immaterielles Kulturerbe der Menschheit Auswirkungen auf die Hierarchien der rituellen Kohärenz – beispielsweise, wenn die Ältestenräte bei gewaltvollen Ausschreitungen nun auch den Nationalstaat Senegal, das Kulturministerium und die Polizei in der Pflicht sehen, die Feiern zu kontrollieren. Dass der Kankurang in den ausgewählten musealen Displays visualisiert wurde, stellte jedoch kein direktes Problem für den Ritus dar. Sie stehen quasi außerhalb der Bezüge zu Erbvorgängen der Oralität und Performanz – die Museen stellen keine breit tradierte Mnemotechnik zur Übermittlung dieses Erbes dar. Auch fluktuieren die Bilder nicht zwischen den Nationalstaaten. Diese Fluktuation wird auch vor allem dadurch gehemmt, dass in Senegal Gedächtnis und Erbe nicht zur Deckung gebracht werden können und dass in beiden Senegal und Gambia unterschiedliche Masken verbreitet sind, deren Darstellbarkeit unterschiedlich verhandelt wird.

Wie bei allen Mnemotechniken ist es daher wichtig, den Fokus zu richten auf das Zusammenspiel gesellschaftlicher Technizität von Erinnerung, aber auch auf deren spezifische Übermittlung, den übermittelten Sinn, das Speichermedium, die Träger und Empfänger. Am Beispiel der ikonischen Kohärenz konnte dies belegt werden durch die

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Formungen, also das Zusammenspiel der äußeren Dimensionen und inneren Dimensionierungen. Durch die Bilder werden sich wandelnde raumzeitliche Konstruktionen zugleich kommuniziert und tradiert. In diesem Kapitel möchte ich daher zusammenfassen, ob wir es bereits mit Mnemotechniken auf dem Weg zum Erbe zu tun haben. Ich möchte mich abschließend der Frage widmen, inwieweit mit den hier gefundenen Ergebnissen eine Charakterisierung als Mnemosyne oder Lesmosyne möglich ist.

Diese Fragen nach Erinnern und Vergessen können unter Einbezug der Erinnerungslandschaften, Institutionen und Legitimationsansprüche und den musealen Displays beantwortet werden. Zwischen Erinnern und Vergessen spielt aber auch das beabsichtigte Verdrängen eine Rolle bei Erbeprozessen. Einen solchen Fall möchte ich abschließend skizzieren. Die mandinkische Gemeinde in Mbour nahm historischen Bezug zum malischen Großreich und forderte die Rückbindung vorkolonialer Traditionen an die Gegenwart. In dieser Forderung werden die Kolonialzeit und ihre Folgen verdrängt, sie können aber nicht vergessen werden, da sie immer wieder Dreh- und Angelpunkt der Bindung der Vergangenheit an die Zukunft werden. In Gambia liegt der Fokus hingegen auf der Gegenwart des *Nationbuilding* als permeable Kulturnation und als Einwanderungsland. In beiden Fällen zeigt sich der politische Umgang mit dem kolonialen Erbe – durch Negation oder die Konzentration auf die Gegenwart. Beide Fälle sind auch schon unlängst so von postkolonialen Sozialtheoretikern zur Überwindung der kolonialen Phase, hin zu einer identitätsstiftenden Afrikanizität beschrieben worden. Diese Momente der Verdrängung werden kontrastiert durch eine die beiden Nationalstaaten verbindende Erzählung, eine Vignette des Kankurang als Widerstandsfigur gegen die Kolonisatoren. Nur in der Erzählung des Widerstands kann die koloniale Vergangenheit verarbeitet werden.

Doch wie kommen wir von einem kulturellen Bildgedächtnis zu einem kulturellen (Bild)Erbe? Erinnern und Gedächtnis sind kulturell geformte Prozesse und bilden nicht hinterfragte, dem Akteur natürlich anmutende Relationen. Erinnerung und Gedächtnis haben eine weniger politische Wertdebatte als Ausgangslage. Erben wiederum ist Teil einer mnemotechnischen Leistung einer Gruppe, das intersubjektiv als relevant tradiert und in ein Wertgefüge gestellt wird. Erben ist also ein Kommunikationsprozess, der unterschiedlich machtvolle Akteure kennt, und verläuft grundsätzlich affirmativ, wohingegen Erinnerung und Gedächtnis nicht zu negativen oder positiven Erfahrungen tendieren.[4]

Wann ein Bild vom Status der Mnemotechnik in ein kanonisiertes historisches Bildrepertoire übergeht, muss folglich gesellschaftlich relevant gemacht werden. Die Analyse des medialen Umgangs mit der Fotografie machte zudem deutlich, dass Fotografien nicht als Evidenzcharakter einer idealisierten Vergangenheit diskursiviert werden. Sie

4 In jüngerer Zeit kommen daher aus der Denkmalpflege und den Critical Heritage Studies adjektivische Zusätze wie ›schweres Erbe‹, ›dunkles Erbe‹ oder ›ungewünschtes Erbe‹ hinzu. Dies zeigt auch die Nähe zu den Memory Studies und der breiten, interdisziplinären Gedächtnisforschung. Ob das ›dark heritage‹ jedoch nur vordergründig als solches bezeichnet wird und die Akteure sich dadurch mit einer affirmativen (Selbst)Kritik schmücken können, muss als politische Inszenierung hinterfragt werden.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dienten auch nicht der individuellen oder kollektiven Gedächtnisstütze – sie repräsentieren schlicht das Abgebildete nicht. Wenn die Akteure in Gambia über die Bilder des Kankurang sprachen, so bezogen sie sich stets auf eine ›gelebte Tradition‹ anstelle von ›Heritage‹ (Kap. 4.2.3). So sind in Janjanbureh die Fotografien Zeugnis einer gelebten Tradition und geknüpft an das Verständnis eines periodisch wiederkehrenden Ritus. In Mbour zeigte sich mit den als unauthentisch bezeichneten Bildern aus Ziguinchor, dass diese ebenfalls nicht als Referenz einer geteilten Vergangenheit angesehen werden (Kap. 4.3.2). Es handelt sich bei den musealen Displays also (noch) nicht um kanonisierte historische Bildrepertoires, schon gar nicht eines transnationalen Erbes. Einheitlichkeit zeigt sich in der Deklaration als ›gelebte Tradition‹, wohingegen das ›Heritage‹ oder ›Patrimoine‹ als eine Prädikatisierung den Konventionen der UNESCO zugeschrieben wird.

In Mbour bleibt bisweilen überhaupt fraglich, ob mittels der Visualisierungen eine »Reaktivierung und Vermittlung von Sinn« (Assmann 2002: 89) vorgenommen wird. Denn noch ist die Frage nach einem Museum offen. Die Mediatisierungsprozesse selbst sind eben in Aushandlung – und somit auch die Begriffe von Erinnerung und Erbe.

In Gambia kommt das kulturelle Bildgedächtnis quasi mit den Erbekonstruktionen zur Deckung und ermöglicht einen ungezwungenen Umgang mit dem Erbe. In Senegal haben die Akteure hingegen deutliche Schwierigkeiten, das Gedächtnis einzelner mandinkischer Gemeinden mit in ein nationales Erbenarrativ einzuflechten. Die verschiedenen Identitätsrelationen und Differenzgemeinschaften sind dabei auch Ausdruck einer Minderheitsgesellschaft der Mandinka in Senegal und der Mehrheitsbevölkerung in Gambia.

Die Visualisierungen zeigen stets die diskursiv gemachten relevanten Bezüge in den Gesellschaften und nehmen den Stellenwert einer Aussage im Diskurs ein. Dadurch werden sie auch zum Gegenstand des Diskurses (Keller 2016: 80).

Longue durée

Mit Antiken-Darstellungen versuchte der Kunsthistoriker Aby Warburg die These aufzustellen, dass sich das Pathos über den menschlichen Körper, über Kosmologien und Mythologien durch Ikonen, Motive und ganze Denkschulen tradieren würde, so dass man von einer *longue durée* sprechen könnte. Allerdings ließe sich, so meine These, dann nicht mehr von einem Mnemosyne-Atlas (altgr. ›Gedächtnis‹), sondern von einem Kleronomos-Atlas (altgr. ›erben‹) sprechen. Warburg traf hier selbst die Entscheidung über die Sammlung der zu tradierenden Pathosformeln und schaffte somit einen Erbe-Atlas, anstelle eines Gedächtnis-Atlas. Somit grenze ich mich von der Aussage Andreas Schelskes ab, der den Atlas Warburgs für einen Lesmosyne-Atlas hält (altgr. ›Fluss der Vergessenheit‹). Denn, so Schelske, die Bilder, wie sie Warburg im Sinn hatte, seien ungleich zahlreicher als jene, die tatsächlich erinnert würden. Diese Pathosformeln des Lesmosyne-Atlas, flößen über »mögliche und vergessene Sinnformen [die] in die kulturellen Orientierungsmaßstäbe der Gegenwart« (Schelske 1997: 291), hätten also eigentlich keinen »sozialkommunikative Bedeutungsfeststellung« (ebd.) mehr und könnten somit vergessen werden. Ich hingegen halte Warburgs Mnemosyne-Atlas (da er ja

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

viel Aufmerksamkeit erfuhr) für einen Kleronomos-Atlas, da der Atlas Bildwissen von Pathosformeln speichert, welche Warburg zu vererben wünschte.

Dieser Atlas stellt ein Konzept dar, um das gestisch-ikonische Erbe Europas mittels der Bilder selbst (nicht des Textes!) zusammenzuführen. Jan Assmann lobt den Atlas als einen Versuch, die in Objektivationen gespeicherten Informationen über Jahrtausende hinweg sichtbar zu halten.

> »[Wir] verdanken Warburg den nachdrücklichen Hinweis auf die Kraft kultureller Objektivationen, ein kulturelles Gedächtnis zu stabilisieren, u.U. über Jahrtausende hinweg.« (Assmann 1988: 12)

Hier liegt der Trugschluss vor, dass Objektivationen das kulturelle Gedächtnis über lange Zeitspannen stabilisieren würden. Es liegt vielmehr in der Diskursivierung der Bilder, genauer, der Interpretation der ikonischen Zeichen des zu tradierenden Inhalts, und den visualisierten symbolischen Ordnungen, *wie* etwas erinnert und stabilisiert wird.

Dabei definiert die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Bildgeschichte, wie bei Warburg, andere Epochenschwellen, wie eine Begriffsgeschichte, wie etwa nach Koselleck (Picht 2018: 54). Auch die Stilisierung westafrikanischer Gesellschaften durch das Strukturmerkmal der Mündlichkeit erzeugt andere Erzählungen der Epochenschwellen, wie es Mamadou Diawara anhand der Entwicklung der Medienlandschaft Senegals und Gambias gezeigt hat. Er schlussfolgerte, in Bezug auf die Alltagsrealität in Afrika, dass hier kein Zeitbewusstsein über *die* Geschichte gegeben sei. In dieser Arbeit konnte hingegen gezeigt werden, dass durch den Pluralismus an epistemischen Realitätsbezügen auch der Geschichtsbegriff im Singular möglich ist.

Bei Erbebildern handelt es sich gleichermaßen um stark affizierende Bilder, die einen Legitimationsdruck ausüben. Die Kunsthistorikerin Kerstin Schankweiler fordert daher das Verhältnisses von Intensität und affizierender Qualität des Bildes im Bildkontext, in Bildanalysen miteinzubeziehen. Daraus ergebe sich insbesondere für global fluktuierende Bilder und in soziale Medien eingebettete Bilder ein erweitertes Spektrum der Analyse. Der Ansatz Warburgs sei dabei gegenwärtig besonders in Hinsicht auf transkulturelle Konzepte von Bildern als migrierende Vehikel relevant (Schankweiler et al. 2019: 114).

Zugleich ist zu beachten, dass digitale Bilder grundsätzlich nicht per Definition in eine globale Zirkulation eingeschlossen werden. Auch wenn sie in diese eingebettet sind, bedeutet das nicht, dass sie eine über den lokalen Bezug hinausreichende relevante globale Bedeutung oder einen tradierten Sinn sowie Zeigehorizonte für neue Akteurskonstellationen erhalten.

Insbesondere das Teilen von Bildern in (lokalen) sozialen Medien möchte ich als wichtige Praxis mit affizierenden Bildern hervorheben (ebd.). Diese sind besonders interessant in Bezug auf die westafrikanischen Bildgedächtnisse, da affizierender Bilder auf Instagram und Snapchat der Alltagsrealität der breiten Bevölkerung nähersteht als etwa der Bezug zu lokalen Museen. Diese Forschungslücke – die Koproduktion von Affekten mit Bildern in westafrikanischen Gesellschaften durch die in sozialen Medien geteilten Bilder – gilt es, künftig in den Blick zu nehmen. Hieran wird das folgende Erkenntnisinteresse geknüpft, das in dieser Arbeit als Ausblick formuliert werden kann:

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Visualisierungen sind zunehmend zu einem Strukturmerkmal des gesellschaftlichen Kommunizierens in Westafrika geworden und »ob in manchen, vielen oder zunehmend in Diskursen eine Verschiebung von der Textdominanz zur Bildlichkeit oder Visualisierung vorliegt und welche Konsequenzen das haben kann« (Keller 2016: 87), darauf ist ein künftiges Augenmerk zu richten.

Mit dem hier genutzten methodologischen Verfahren kann hingegen nicht abschließend erörtert werden, welche Visualisierungen über den Text gehoben werden und somit ein Strukturmerkmal der senegalesischen und gambischen Bevölkerung darstellen. Gerade die Analyse der musealen Displays durch die Rahmung als Museum machte deutlich, dass beide nicht über die gesellschaftliche Relevanz als mnemotechnisches Strukturmerkmal verfügen. Daher beließ ich es auch in dieser Arbeit bei der Unterscheidung von Visualisierungen als Aussagen in Diskursen und Visualisierungen als Gegenstand von Diskursen. Weitere Projekte mögen diese Forschungsperspektive erweitern.

Konklusion – panafrikanisches Kleronomos der Bilder

Der Kankurang wurde als *panafrikanisches Erbe* bei der UNESCO eingeschrieben, was vielseitig in Frage gestellt wurde, da sich das Erbe vielseitig transformiert hätte (de Jong 2013: 112). Ich möchte hier mit der Frage schließen, wie es um die Visualisierungen des Kankurang als einem panafrikanischen Erbe bestellt ist?

Ob die Visualisierungen tatsächlich vererbt, erinnert oder dem Vergessen anheimfallen, stellt mögliche Trajektorien der Bilder des Kankurang dar. Dabei kann nicht universal von einer westlich geprägten Mediatisierungsgeschichte ausgegangen werden, wie es verschiedene Medientheoretiker und Mediologen vornahmen (Debray 2003: 64). Gesellschaften greifen auf unterschiedliche Formen der Mediatisierung zu, die Legitimitätsreferenzen darstellen können, sich aber nicht immer in ein universales Narrativ des Fortschritts fügen lassen. Jede Kultur in Gesellschaften muss bezüglich ihrer epistemologischen Realitäten befragt werden. Mithilfe der nicht voraussetzbaren Episteme Raum und Zeit in Westafrika lassen sich zudem verschiedene Realitäten ablesen – die keinesfalls nur auf *einen* Realitätsentwurf zu beschränken sind. Medientransfer und Wissenstransfer sind also nicht universal, sondern kulturell spezifisch.

Wenn von Erbe die Rede ist, beziehen sich die Akteure auf ein Geschichtsverständnis, einen sedimentierten Zustand des Ritus in der Vergangenheit und eines Soll- anstelle eines Ist-Zustands. Diesen Zustand deuten die Akteure als ideale Form des Ursprungs des Ritus, um dessen Veränderungen in der Gegenwart aufzuzeigen. Diese als einzig adäquat angesehene Tradierungsvarianz wird in Form von Mahnungen an die künftige Generation vermittelt. Sie werden, als Teil des mündlich tradierten Initiationsritus, aber ausschließlich in der rituellen Kohärenzsicherung vollzogen und nicht im musealen Display. Dabei werden das Nicht-Zeigen und Nicht-Abbilden als Tabuisierung mitgedacht. Das Abbilden oder Nicht-Abbilden sind aber schon unbedingter Teil der gesellschaftlichen Aushandlungsprozesse mit Visualisierungen geworden.

Kann dabei bei den Visualisierungen des Kankurang von einem panafrikanischen Kleronomos-Atlas die Rede sein? Wie bereits gezeigt, nutzte Aby Warburg den Mnemosyne-Atlas unter dem er die abgeleitete Darstellung von Affekten eines kultu-

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rellen Bilderbes Europas verstand. Hier hat Andreas Schelske darauf verwiesen, dass Warburgs Altas wohl eher einem Lesmosyne-Atlas gleicht, also einem Atlas über Bilder, die vergessen wurden oder vergessen werden können – mit dem dieser aber versucht hatte, eine Kontinuität zu konstruieren. Ich gehe jedoch davon aus, dass Warburg einen Kleronomos-Atlas angelegt hat, über ein Erbe, was er zu vermitteln wünschte. Auch im Falle des Kankurang setzen sich gewisse Pathosformeln und Darstellungsweisen der affizierenden Bilder durch, die als ein panafrikanischer Kleronomos-Atlas gewertet werden können.

Mit dem Begriff des Panafrikanismus, genauer dem panafrikanischen Bilderbe möchte ich mehrere Zusammenhänge betonen. Zum einen den sehr weit gefassten geografischen Raum, der durch die Bilder konstituiert wird und sich weit jenseits des afrikanischen Kontinents erstreckt (denkbar sind hier auch Kankurang-Bilder in Europa und Amerika sowie die fluktuierenden Bilder im Internet). Des Weiteren möchte ich die zeitliche Dimension des Begriffs betonen, der für viele Akteur:innen an eine vorkoloniale Zeit anzuknüpfen vermag und als Brückenschlag zwischen vor- und postkolonialer Geschichte verstanden wird. Und drittens, die ideologisch-politische Bedeutung des Begriffs in Relation der Sinnzuschreibungen und Identitätskonstruktionen von verschiedenen afrikanischen oder afrodiasporischen Akteur:innen. Dabei muss zwischen den Diskursen mit Visualisierungen als panafrikanische Bedeutungsebene und den panafrikanischen Bildern als Symbole unterschieden werden.

Warburg hatte ja anhand der Symbole versucht, losgelöst vom Textbezug, lediglich mit den Abbildungen eine universale Kontinuität aufzuzeigen. Diese affizierende Wirkung lässt sich auch in den Bildern des Kankurang aufzeigen, die ich jetzt abschließend als ein panafrikanisches kulturelles Bilderbe herausstellen möchte.

Diese diskursanalytisch weniger verfolgte Erkenntnis ist die der tradierten Darstellungsformen des Kankurang. Dies geschieht auch jenseits des Senegal und Gambia, nämlich dort, wo der Kankurang aufgeführt wird. Wie bereits festgehalten, wird dieser dabei meist in einer Totalen gefilmt oder fotografiert – Nahaufnahmen ergeben keinen Sinn, dürfen sich doch die meisten Personen dem Kankurang nicht nähern. Urheber dieser Bilder sind vor allem junge gambische Männer, die selbst die Maske in Aktion filmen oder fotografieren. Der Kankurang wird durch sie als Figur in seiner Sozialität dargestellt, was früheren Darstellungen – wir erinnern uns an die Lithografie von Gray und Dochard (Abb. 9) – gegenüber steht (Kap. 4.1.3). Auch werden beim Ifambundi-Kankurang immer wieder ikonisch wirksame Positionen aufgenommen, in denen er eine Machete hält, er rennt und von den Selbés umgeben ist. Diese Darstellungen zeigen sich in beiden Kontexten – ob nun im senegalesischen oder im gambischen Museumsdisplay. Die einzelnen Gesten sowie Symbole erstrecken sich über einen erweiterbaren Kulturraum Westafrikas und sind, wie beispielsweise die Calabasse, Teil eines kanonisierten historischen Bildrepertoires. Die Bildsegmente als auch die ikonisch wirksamen Positionen der affizierenden Ikonen des Kankurang haben also das Potenzial eines panafrikanischen Kleronomos-Atlas.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Danksagung

Ich möchte mich für die vielseitige Unterstützung bedanken, die ich an der Technischen Universität Berlin, als auch in meinem Privatleben erfahren durfte. Hier gilt mein Dank zunächst den Organisator:innen des DFG-Graduiertenkollegs 2227 »Identität und Erbe«, Gabriele Dolff-Bonekämper, Hans Rudolf-Meier und Simone Bogner und allen beteiligten Professor:innen für ihre rege Anteilnahme und Diskussionsfreude. Ich blicke auf drei wundervolle Jahre zurück, in denen ich Kolleg:innen und Freund:innen gewonnen habe. Ihr Zutun, ihre fachlichen Expertisen, emotionale Weitsichtigkeit und auch die vielen kleinen Hinweise können nicht genug geschätzt werden. Jochen Kibel danke ich für die soziologischen Diskussionen, Gülşah Stapel für den Austausch über postkoloniale Debatten, Benjamin Häger für das Teilen seines städtebaulichen Wissens, Konstantin Wächter und Oxana Gourinovitch für ihre Unterstützung und ästhetische Beratung der Arbeit, Zoya Masoud für die gemeinsamen Gespräche über internationale Heritage Debatten, Lisa Marie Selitz für den vielseitigen Austausch über kulturwissenschaftliche Debatten in Weimar und Berlin, Wolfram Höhne für die kameratechnische und Bianka Trötschel-Daniels für die juristische Beratung und die vielen Gespräche und schönen Abende mit den Kollegiat:innen, die ich nicht vergessen werde.

Auch möchte ich mich an die Organisator:innen und teilnehmenden Doktorand:innen der Sommerschule »Patrimonialisation« in Benin 2018 bedanken und meinen herzlichen Dank für diese großartige Erfahrung und Horizonterweiterung aussprechen.

Mein Dank gilt auch der ausgezeichneten Betreuung durch Martina Löw sowie Gunter Weidenhaus, die stets eine große Unterstützung waren, der Arbeit zu neuer Präzision verhalfen und Mut machten.

Mein zutiefst empfundener Dank gilt meinen Eltern, Kay und Viola Jürgens und meinem Bruder Nils Beeman, die mich immer unterstützt haben, auch wenn nicht immer ganz klar war, was der Kankurang ist. Auch danke ich meinem Mann Seydou Ba für seine immense Geduld und Unterstützung meines Forschungsvorhabens.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Verzeichnisse

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abkürzungen

AHD	Authorized Heritage Discourse
AIMF	Association internationale des Maires francophones, Internationale Verband der frankophonen Bürgermeister:innen
AOF	Afrique Occidentale Française, Französisch Westafrika (1895-1958)
CDD	Community-Driven Development Project, Projekt der Weltbank
CRR	Central River Region, Gambia
CHS	Critical Heritage Studies
DPC	Direction du Patrimoine Culturel, Sénégal
EIMC	Early Infant Male Circumcision, UNICEF-Programm zur Vorhautbeschneidung bis zum 2. Lebensmonat in Afrika
EUTF	European Union Emergency Trust Fund for Africa
FGM	Female Genital Mutilation, Weibliche Genitalverstümmelung
GIZ	Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit
ICOMOS	International Council on Monuments and Sites
ICCROM	International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property
IFAN	Institut Fondamental d'Afrique Noir, Sénégal
ICH	Intangible Cultural Heritage
IUCN	International Union for Conservation of Nature
KDC	Kankurang Documentation Center, Janjanbureh, Gambia

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

MCN	Musée des Civilisations Noires, Dakar, Sénégal
MFDC	Mouvement des forces démocratique de la Casamance, 1992-2004
MGM	Male Genital Mutilation, Männliche Genitalverstümmelung
NCAC	National Council for Arts and Culture, Gambia
NGO	Non-Governmental Organization, Nichtregierungsorganisation
UN	United Nations, Vereinte Nationen
UNESCO	United Nations of Educational, Scientific and Cultural Organization
UN-KRK	UN-Kinderrechtskonvention
WAMP	West African Museums Programme
WHO	World Health Organization, Weltgesundheitsorganisation
WIPO	World Intellectual Property Organization
VDC	Village Development Committee
VMMC	Voluntary Medicine Male Circumcision, Kampagne der WHO in Afrika
YEP	Youth Empowerment Project, finanziert aus EU-Mitteln EUTF
Herv. i. O.	Hervorhebung im Original
Herv. d. A.	Hervorhebung der Autorin
Ü. d. A.	Übersetzung der Autorin

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildungen und Tabellen

Abbildung 1: Kankurang Documentation Center, Janjanbureh, Gambia 7
Abbildung 2: Mande-Sprachen in Westafrika, hier Mandinka (hellblau) 13
Tabelle 1: Ba (2017) nach Knoblauch: Unterschiede ethnografischen und videografischen Erhebens 42
Abbildung 3: Floor Plan National Museum of the Gambia 89
Abbildung 4: National Museum of the Gambia 90
Abbildung 5: Musée Théodore Monod, Dakar 95
Tabelle 2: Kultursemiotisches Modell des Bildgedächtnisses nach Schelske (2004) 136
Abbildung 6: Amadou Bamba in französischer Gefangenschaft (1887-1895) (1917) 157
Tabelle 3: Formungen der ikonischen Kohärenz 161
Abbildung 7: Malireich 185
Abbildung 8 : Réduction au tiers de l'atlas catalan de 1375, conservé à la Bibliothèque nationale sous la cote Ms. Espagnols 30. Janvier 188
Abbildung 9: Kongcorong by William Gray/Staff Surgeon Dochard: Travels in West Africa: in the years 1818, 19, 20 and 21, from the river Gambia through Wooli, Bondoo, Galam, Kasson, Kaarta, and Foolido, to the River Niger, 1825 190
Abbildung 10 (links) : Costume de jeunes circoncis, Kayar, Thiés, Sénégal ;
Abbildung 11 (rechts) : Camp de retraite des cironcis, Oussouye, Ziguinchor, Sénégal 193
Abbildung 12: Kankurang Flying Dancing in The Fire 198
Tabelle 4: Social media network – redirected traffic (2013-2014) 199
Abbildung 13: Lavage Sare Moussa Kolda 200
Abbildung 14: Kankurang in Gambia 202
Abbildung 15: Kankurang, Manding Initiatory rite 209
Abbildung 16: Verfahren der Segmentanalyse nach Roswitha Breckner 213
Abbildung 17: Collage Galerieelement und Video 221
Abbildung 18: Ältester Kabo in Ziguinchor 222
Abbildung 19: Kankurang-Umzug mit Samai, einer Figur der Diola 223
Abbildung 20: Karte von Senegal und Fischer in einer Piroge aus dem Bewerbungsvideo 227
Abbildung 21: Frauen beim Diambadong in Ziguinchor 229
Abbildung 22: Coulaty Kabo und Männer in Frauenkleidern 231
Tabelle 5: Ikonische Kohärenz des visualisierten Kankurang der UNESCO-Internetseite 234
Abbildung 23: Moussa Foon im Kankurang Documentation Center 236

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 24: Karte der »Major Historic Sites and Monuments of the Gambia« 237
Abbildung 25 (links): Sklaven- oder Erdnusshaus aus den 1840er Jahren, Janjanbureh, Gambia;
Abbildung 26 (rechts): Luftansicht von Janjanbureh und dem Kankurang Documentation Center 239
Abbildung 27: Tuyang-Sita und Dokumentationszentrum 240
Abbildung 28: Honorable Foday Manka 244
Abbildung 29: Baobab auf dem Tuyang-Sita 245
Abbildung 30: Camel Foot Trees at Tuyang site: The source of the bark/»Jaffo« (links); First national workshop on Kankurang Traditions of the Gambia, the Camel Foot Tree (Faara) which is found in larger numbers at Tinyang Sita (rechts) 247
Abbildung 31: Ausstellungsplan KDC, Janjanbureh 250
Abbildung 32: Masks from the Continents, KDC, Janjanbureh 254
Abbildung 33: Masquerades of the regions, KCD, Janjanbureh 257
Abbildung 34: Costumes and Description. Bundu Devil 261
Abbildung 35: Guide Moussa Foon 262
Abbildung 36: Gemälde der Senkoo- und Mamoo-Maske 265
Abbildung 37: Gemälde der Maske Basango und Mamoo Kankurang 265
Abbildung 38: Werbeflyer Kankurang-Festival 2019, Janjanbureh 270
Abbildung 39: Fita Kankurang on display at the 1980 Janjanbureh Cultural Festival 272
Abbildung 40: YEP and the revival of Janjanbureh Kankurang Festival 274
Tabelle 6: Ikonische Kohärenz des Kankurang Documentation Centers in Janjanbureh, Gambia 280
Abbildung 41: Luftansicht von Mbour 281
Abbildung 42: Privatschule und Espace Kankourang 2017 (links) und 2018 (rechts) 283
Abbildung 43: Der Vorstand der mandinkischen Gemeinde von Mbour; der Kurator Sadibou Dabo (links) und der Vorsitzende Cheikho Dabo (rechts) 286
Abbildung 44: Sadibou Dabo im ehemaligen Espace Kankourang 291
Abbildung 45: Sadibou Dabo mit Ausdruck des Filmstills der UNESCO-Internetseite 293
Abbildung 46: Quelques précurseurs de la culture mandingue à Mbour 297
Tabelle 7: Ikonische Kohärenz des Espace Kankourang in Mbour, Senegal 307
Tabelle 8: Erweitertes Modell der Formungen der ikonischen Kohärenz 320

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Literatur

Access Gambia (2018): Bantaba in Gambia, https://www.accessgambia.com/information/bantaba.html, geprüft am 13.11.2019.

AFP (2018): De Lille à Saint-Louis, la statue du général Faidherbe interroge le passé colonial de la France, https://www.lexpress.fr/actualites/1/societe/de-lille-a-saint-louis-la-statue-du-general-faidherbe-interroge-le-passe-colonial-de-la-france_2011162.html, geprüft am 10.04.2019.

Adande, Alexis/Arinze, Emmanuel N. (Hg.) (2002): Museums and urban culture in West Africa, Oxford: Currey.

Aikawa-Faure, Noriko (2008): »Safeguarding of the African Intangible Cultural Heritage«, in: Kenji Yoshida (Hg.), Preserving the cultural heritage of Africa. Crisis or renaissance?, Woodbridge: Currey, S. 96-103.

Ajayi, Jacob F. A./Ki-Zerbo, Joseph/Mokhtar, G./Hrbek, Ivan/Ogot, Bethwell A./Boahen, Albert A./Mazrui, Ali A. (1999): Africa from the sixteenth to the eighteenth century, Paris: United Nations Educational Scientific and Cultural Organization (UNESCO).

Albers, Irene (2018): Der diskrete Charme der Anthropologie. Michel Leiris' ethnologische Poetik, Göttingen: Konstanz University Press.

Alivizatou, Marilena (2007): »The UNESCO Programme for the Proclamation of Masterpieces of the oral and intangible heritage of Humanity: A Critical Examination«, in: Journal of Museum Ethnography 19 (3), S. 34-42.

Alivizatou, Marilena (2011): »Intangible Heritage and Erasure. Rethinking Cultural Preservation and Contemporary Museum Practice«, in: International Journal of Cultural Property 18 (1), S. 37-60.

Anatole-Gabriel, Isabelle (Hg.) (2016): La fabrique du patrimoine de l'humanité. L'Unesco et la protection patrimoniale (1945-1992), Paris: Publications de la Sorbonne Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Anatole-Gabriel, Isabelle (2017): Heritage Protection and Human Rights: A Critical Review (Ringvorlesung des DFG-Graduiertenkollegs 2227 »Identität und Erbe« am 13.02.2017).

Anoka, Victor A. (2012): African philosophy. An overview and a critique of the philosophical significance of African oral literature, Frankfurt a.M.: Lang.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Appadurai, Arjun (1995): »Global ethnoscapes«, in: Richard G. Fox (Hg.), Recapturing anthropology. Working in the present, Santa Fe, NM: School of American Research Press, S. 191-210.

Appadurai, Arjun (2008): Modernity at large. Cultural dimensions of globalization, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Aradeon, David E. (2002): »Museums in West Africa. The impact on urban cultures«, in: Alexis Adande/Emmanuel N. Arinze (Hg.), Museums and urban culture in West Africa, Oxford: Currey, S. 131-138.

Ardouin, Claude D./Arinze, Emmanuel N. (Hg.) (1995): Museums & the community in West Africa, Washington: Smithsonian Institution Press.

Arinze, Emmanuel (2002): »The Urban Culture Phenomenon. How have museums responded?«, in: Alexis Adande/Emmanuel N. Arinze (Hg.), Museums and urban culture in West Africa, Oxford: Currey, S. 99-103.

Assmann, Aleida (2010): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: Beck.

Assmann, Aleida/Assmann, Jan (1994): »Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis«, in: Klaus Merten/Siegfried J. Schmidt/Siegfried Weischenberg (Hg.), Die Wirklichkeit der Medien, VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 114-137.

Assmann, Aleida/Assmann, Jan (1997): »Das Geheimnis und die Archäologie der literarischen Kommunikation. Einführende Bemerkungen«, in: Aleida Assmann/Jan Assmann/Alois Hahn et al. (Hg.), Geheimnis und Öffentlichkeit, München, S. 7-16.

Assmann, Jan (1988): »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: Jan Assmann/Tonio Hölscher (Hg.), Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9-19.

Assmann, Jan (2002): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München: C.H.Beck.

Assmann, Jan (2005): »Das kollektive Gedächtnis zwischen Körper und Schrift. Zur Gedächtnistheorie von Maurice Halbwachs.«, in: Hermann Krapoth/Denis Laborde (Hg.), Erinnerung und Gesellschaft. Mémoire et Société. Hommage à Maurice Halbwachs (1877-1945), Wiesbaden, S. 65-83.

Assmann, Jan/Hölscher, Tonio (Hg.) (1988): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Au Sénégal (2015): »Suspension pendant un an du Kankourang à Ziguinchor – Au Sénégal, le cœur du Sénégal«, https://www.au-senegal.com/suspension-pendant-un-an-du-kankourang-a-ziguinchor,11190.html, geprüft am 13.12.2016.

Au Sénégal (2019): Le Musée des civilisations noires, nouvel élan pour la protection du patrimoine culturel? Au Sénégal, le cœur du Sénégal, https://www.au-senegal.com/le-musee-des-civilisations-noires-nouvel-elan-pour-la-protection-du-patrimoine-culturel,13270.html, geprüft am 15.03.2017.

Autralian Museum (2019): Spirit Faces. Pacific-Collection, https://www.australianmuseum.net.au/learn/cultures/pacific-collection/melanesian/spirit-faces, geprüft am 04.06.2019.

Awina, Francis (2012): The role of AFRICOM in museum development in relation to Human Rights (Vortrag auf der Federation of International Human Rights Museums Conference, International Slavery Museum am 8.10.2002), Liverpool.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ba, Hamet (2016): La patrimonialisation des archives télévisuelles africaines dans le contexte de la mondialisation de l'information documentaire audiovisuelle usage, contexte le cas des archives de la télévision nationale sénégalaise. Dakar: Université Charles de Gaulle – Lille III [Dissertationsschrift].

Bade, Klaus J. (1995): Menschen über Grenzen – Grenzen über Menschen. die multikulturelle Herausforderung, Herne: Heitkamp.

Bal, Mieke (2010): »Sagen, Zeigen, Prahlen«, in: Universalmuseum Johanneum (Hg.), Über das Museum schreiben. Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel, dem Institut für Kunst im Kontext, UdK Berlin, der Reinwardt Academie Amsterdam und dem Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin, Zürich, S. 27-43.

Balandier, Georges (1956): »Le » Tiers Monde » sous-développement et développement – Présentation d'un cahier de l'I.N.E.D.«, in: Population 11, S. 737-741.

Barth, Manuela (2016): Kollektive Visualisierungen in Fotocommunities, München: Waxmann.

Barthes, Roland (2016 [1980]): Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Batisse, Michel/Bolla, Gérard (2005): The Invention of »World Heritage«. History Papers. Unesco action as seen by protagonists and witnesses by the AFUS, Association of Former Unesco Staff Members (Paper 2), Paris.

Baur, Joachim (2013): »Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands«, in: Joachim Baur (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld: transcript, S. 15-48.

Bauriedl, Sybille (2008): »Räume lesen lernen: Methoden zur Raumanalyse in der Diskursforschung«, in: Historical Social Research, S. 278-312.

Bayo, Ibrahima (2018): Place de l'Europe à Gorée les dessous d'une inauguration qui alimente la colère, https://afrique.latribune.fr/politique/2018-05-11/place-de-l-europe-a-goree-les-dessous-d-une-inauguration-qui-alimente-la-colere-778206.html , geprüft am 06.09.2019.

BBC (2015): Gambia's Yahya Jammeh bans female genital mutilation, https://www.bbc.com/news/world-africa-34921135, geprüft am 27.06.2018.

BBC (2017): Libya ›slave‹ footage sparks outrage, https://www.bbc.com/news/world-africa-42038451, geprüft am 23.07.2019.

BBC (2018): Migrant slavery in Libya: Nigerians tell of beeing used as slaves, https://www.bbc.com/news/world-africa-42492687, geprüft am 23.07.2019.

Bell, Micheal (1997): »The Ghosts of Place«, in: Theory and Society Vol. 26, S. 813-836.

Bell, Richard T. (2002): Understanding African Philosophy. A cross-cultural approach to classical and contemporary issues, New York: Routledge.

Bellagamba, Allice (2015): The legacies of slavery in southern Senegal, https://www.opendemocracy.net/beyondslavery/alice-bellagamba/legacies-of-slavery-in-southern-senegal, geprüft am 12.04.2017.

Belliger, Andréa/Krieger, David J. (2006): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld: transcript.

Belting, Hans/Buddensieg, Andrea (2018): Ein Afrikaner in Paris. Léopold Sédar Senghor und die Zukunft der Moderne, München: C.H.Beck.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bender, Cora/Zillinger, Martin (2015): »Medienethnographie: Praxis und Methode«, in: Cora Bender/Martin Zillinger (Hg.), Handbuch der Medienethnographie, Berlin: Dietrich Reimer, S. XI-LII.

Benjamin, Walter (2017 [1936]): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Berlin: Suhrkamp.

Berger, Peter L./Luckmann, Thomas/Plessner, Helmuth (2018 [1987]): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.

Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung (1915): »Die Moschee im Gefangenenlager«, in: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung vom Freitag, den 09.07.1915, http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de, geprüft am 03.02.2021, S. 6.

Boahen, Albert A. (1985a): »Africa and the colonial challenge«, in: UNESCO (Hg.), Histoire générale de l'Afrique. Vol. VII. Africa under Colonial Domination 1880-1935, London: Heinemann, S. 1-18.

Boahen, Albert A. (1985b): »Politics and nationalism in West Africa, 1919-1935«, in: UNESCO (Hg.), Histoire générale de l'Afrique. Vol. VII. Africa under Colonial Domination 1880-1935, London: Heinemann, S. 623-647.

Bocoum, Hamady/Toulier, Bernard (2013): »La fabrication du Patrimoine l'exemple de Gorée (Sénégal)«, in: In Situ 20, S. 1-37.

Boehm, Gottfried/Mitchell, W. J. T. (2014): »Ein Briefwechsel«, in: Marius Rimmele/Klaus Sachs-Hombach/Bernd Stiegler (Hg.), Bildwissenschaft und Visual Culture, Bielefeld: transcript, S. 19-40.

Bondaz, Julien (2016): Des succursales pour le Museum. Collectes d'objets et transferts de savoirs à l'Institut français d'Afrique Noire (1938-1960)/Außenstellen des Museums. Ethnographische Sammlungen und Wissenstransfer in das Institut français in Schwarzafrika (1938-1969). (= Vortrag in der Reihe »Savoirs ethnologiques et collections africaines (1850-1950). Production, circulation, patrimonialisation dans les espaces francophones et germanophone » am 9.12.2016), Paris: Musée du quai Branly – Jacques Chirac.

Bonjour Dakar (2017): Affaire du kankourang qui a fait un mort deux arrestations!, https://www.bonjourdakar.com/affaire-kankourang-a-mort-deux-arrestations/, geprüft am 10.11.2019.

Bonjour Dakar (2018a): Dieupeul: La police stoppe le Kankourang en plein spectacle, https://www.bonjourdakar.com/dieupeul-police-stoppe-kankourang-plein-spectacle/, geprüft am 1.11.2018.

Bonjour Dakar (2018b): KOLDA Le kankourang écope de 6 mois de prison ferme pour…, https://www.bonjourdakar.com/kolda-kankourang-ecope-de-6-mois-de-prison-ferme/, geprüft am 15.11.2019.

Bortolotto, Chiara (2013): »L'Unesco comme arène de traduction. La fabrique globale du patrimoine immatériel «, in: Gradhiva 18, S. 52-73.

Bourdieu, Pierre (2014): »Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede«, in: Luc Boltanski/Pierre Bourdieu/Robert Castel (Hg.), Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, Hamburg: CEP Europäische Verlagsanstalt, S. 25-84.

Bouttiaux, Anne-Marie (2007): Afrique. Musées et patrimoines pour quels publics ? Paris: Musée royal de l'Afrique centrale.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Braudel, Fernand (1977): »Geschichte und Sozialwissenschaften. Die longue durée«, in: Claudia Honegger (Hg.), M. Bloch, F. Braudel, L. Febvre u.a. Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 47-85.

Breckner, Roswitha (2010): Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien, Bielefeld: transcript.

Breckner, Roswitha (2012): »Bildwahrnehmung – Bildinterpretation«, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 37 (2), S. 143-164.

Brot für die Welt (2019): EU beschließt Mandatserweiterung für Frontex, https://info.brot-fuer-die-welt.de/blog/eu-beschliesst-mandatserweiterung-frontex, geprüft am 23.07.2019.

Bruijn, Mirjam de/van Dijk, Han (1997): Peuls et Mandingues. Dialectiques des constructions identitaires, Paris: Karthala.

Bundesrat (1990): Staatssekretär des Auswärtigen Amtes Dr. Hans Werner Lautenschlager. Unterrichtung durch die Bundesregierung. Empfehlung der UNESO zum Schutz der traditionellen Kultur und der Folklore. Drucksache 711/90, Bonn.

Burg, Susanne (2020): Gambia drei Jahre nach der Diktatur – Rappen für den Umbruch, https://www.deutschlandfunkkultur.de/gambia-drei-jahre-nach-der-diktatur-rappen-fuer-den-umbruch.979.de.html, geprüft am 21.02.2020.

Buthelezi, Mbongiseni (2015): »Heritage vs Heritage: Reaching for Pre-Zulu Identities in KwaZulu-Natal, South Africa«, in: Derek Peterson (Hg.), The Politics of Heritage in Africa. Economies, Histories, and Infrastructures, New York: Cambridge University Press, S. 157-175.

Cancik-Kirschbaum, Eva/Traninger, Anita (Hg.) (2016): Wissen in Bewegung. Institution – Iteration – Transfer (= Episteme in Bewegung. Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte, Band 1), Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Castells, Manuel (1994): »Space of Flows – Raum der Ströme. Eine Theorie des Raumes in der Informationsgesellschaft«, in: Walter Noller/Klaus Ronneberger (Hg.): Stadt-Welt. Über die Globalisierung städtischer Milieus, Frankfurt a.M.: Campus-Verlag.

Central Intelligence Agency (2017): The World Factbook — Africa: Senegal. CIA, https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/sg.html, geprüft am 20.03.2019.

Central Intelligence Agency (2018): The World Factbook — Africa: Gambia. CIA, https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/ga.html, geprüft am 07.12.2018.

Chalcraft, Jasper M. (2008): »The Habitus of Heritage. The Making of an African World Heritage Site«, in: Kenji Yoshida (Hg.), Preserving the cultural heritage of Africa. Crisis or renaissance? Woodbridge: Currey, S. 75-95.

Cissoko, Sékéné M./Sambou, Kaoussou: Recueil des Traditions Orale des Mandingues de Gambie et de Casamance, Dakar: IFAN.

Commonwealth Secretariat (2019): The Gambia, http://thecommonwealth.org/our-member-countries/gambia, geprüft am 13.02.2019.

Council of Europe, Parliamentary Assembly (2013): Children's right to physical integrity. Resolution 1952.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Crary, Jonathan (2007): Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century Cambridge, MA: MIT Press.

Dabo, Sadibou (2014): Musique traditionnelle et civilisation orale chez les Manding, Paris: L'Harmattan.

Daily Observer (2014): Janjangbureh NAM Foday Manka dies, https://web.archive.org/web/20150103042744/http://observer.gm/africa/gambia/article/janjangbureh-nam-foday-manka-dies, geprüft am 12.07.2019.

de Jong, Ferdinand (2007): Masquerades of Modernity. Power and secrecy in Casamance, Senegal (= International African library, Band 36), Edinburgh: Edinburgh University Press for the International African Institute.

de Jong, Ferdinand (2013): »Le secret exposé. Révélation et reconnaissance d'un patrimoine immatériel au Sénégal », in: Gradhiva 18, S. 98-123.

de Jong, Ferdinand/Foucher, Vincent (2010): »La tragédie du roi Abdoulaye? Néomodernisme et Renaissance africaine dans le Sénégal contemporain », in: Politique africaine 118 (2), S. 187-204.

de Jong, Ferdinand/Rowlands, Michael (Hg.) (2016): Reclaiming Heritage. Alternative Imaginaries of Memory in West Africa, London: Taylor & Francis.

Debrah, Isaac (2002): »Ghana. The impact of urban culture on museums«, in: Alexis Adande/Emmanuel N. Arinze (Hg.), Museums and urban culture in West Africa, Oxford: Currey, S. 109-117.

Debray, Régis/Lötscher, Susanne (2003): Einführung in die Mediologie (= Facetten der Medienkultur, Band 3), Bern: Haupt.

Deutsche UNESCO-Kommission e.V. (2016): Kultur und Natur. Immaterielles Kulturerbe in Deutschland, Bonn, https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-deutschland, geprüft am 12.11.2018.

Deutsche Welle (2017): Bundespräsident Steinmeier in Ghana und Gambia, https://www.dw.com/de/bundespr %C3 %A4sident-steinmeier-in-ghana-und-gambia/a-41806036, geprüft am 23.07.2019.

Deutsche Welle (2019): Gambia truth commission starts to address Jammeh-era rights abuses, https://www.dw.com/en/gambia-truth-commission-starts-to-address-jammeh-era-rights-abuses/a-46990894, geprüft am 11.09.2019.

Deutscher Bundestag (2018): »Zur Beschneidung von Jungen. Vereinbarkeit mit der UN-Kinderrechtskonvention«. Sachstand WD 9 – 3000 – 075/18, in: Deutscher Bundestag, S. 1-10.

Deutschlandfunk (2018): Unesco-Entscheidung – Reggae ist Weltkulturerbe, https://www.deutschlandfunk.de/unesco-entscheidung-reggae-ist-weltkulturerbe.807.de.html, geprüft am 2.03.2019.

Diagne, P. (1999): »Les structures politiques, économiques et sociales africaines durant la période considérée«, in: UNESCO/Bethwell A. Ogot (Hg.), Histoire générale de l'Afrique V. L'Afrique du XVIe au XVIIIe siècle, Paris: UNESCO, S. 43-66.

Diallo, El H. A. (2016): Sénégal: Interdiction de sortie du Kankourang à Mbour – A l'origine, de profondes divisions dans la communauté Mandingue, http://fr.allafrica.com/stories/201609130589.html, geprüft am 12.04.2017.

Diawara, Mamadou (1998): »Geschichtsbewußtsein im Alltag. Die Beschwörung der Vergangenheit in der heutigen Made-Welt«, in: Aleida Assmann/Heidrun Friese

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(Hg.), Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 314-345.

Diawara, Mamadou/Röschenthaler, Ute (2013): »Mediationen: Normenwandel und die Macht der Medien im subsaharischen Afrika«, in: Andreas Fahrmeir/Annette Imhausen (Hg.), Die Vielfalt normativer Ordnungen. Konflikte und Dynamik in historischer und ethnologischer Perspektive, Campus Verlag, S. 129-164.

Diédhiou, Lamine (2004): Riz, symboles et développement chez les Diolas de Basse-Casamance, Québec: Les Presses de l'Université Laval.

Diop, Cheikh A. (1974): The African Origin of Civilization. Myth or Reality, Westport: Lawrence Hill and Company.

Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (2008): »Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen«, in: Jörg Döring (Hg.), Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld: transcript, S. 7-48.

dpa (2017): Auswärtiges Amt sieht »KZ-ähnliche Verhältnisse«, https://www.spiegel.de/politik/ausland/libyen-kz-aehnliche-verhaeltnisse-fuer-fluechtlinge-laut-bericht-beklagt-a-1132184.html, geprüft am 23.07.2019.

Dünne, Jörg (2008): »Die Karte als Operations- und Imaginationsmatrix. Zur Geschichte eines Raummediums«, in: Jörg Döring (Hg.), Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld: transcript, S. 49-70.

Elbagir, Nima/Razek, Raja/Alex Platt and Bryony Jones (2017): People for sale: Where lives are auctioned for $400, https://edition.cnn.com/2017/11/14/africa/libya-migrant-auctions/index.html, geprüft am 23.07.2019.

ERA Architects (2016): Welcome to Blackhurst Street at Markham House, https://www.eraarch.ca/2016/welcome-to-blackhurst-street-at-markham-house/, geprüft am 11.09.2019.

Etieyibo, Edwin E. (2018): »African Philosophy in history, context, and contemporary times«, in: Edwin E. Etieyibo (Hg.), Method, Substance, and the Future of African Philosophy, Cham: Springer International Publishing, S. 13-34.

EU Commission (2018): Youth Empowerment Project, https://ec.europa.eu/trustfundforafrica/region/sahel-lake-chad/gambia/youth-empowerment-project_en, geprüft am 06.12.2018.

EU Commission. Directorate General for International Cooperation and Development (2018): YEP and the revival of Janjanbureh Kankurang Festival – EU Emergency Trust Fund for Africa – European Commission, https://ec.europa.eu/trustfundforafrica/all-news-and-stories/yep-and-revival-janjanbureh-kankurang-festival_en, geprüft am 6.12.2018.

Florio, Jason (2019): About, https://www.floriophoto.com/ABOUT-/1/caption, geprüft am 2.03.2019.

Frank, Sybille (2009): Der Mauer um die Wette gedenken. Die Formation einer Heritage-Industrie am Berliner Checkpoint Charlie, Frankfurt a.M.: Campus Verlag.

Frank, Sybille (2017): Critical Heritage Studies und die Sicht der Soziologie auf das Thema (Ringvorlesung des DFG-Graduiertenkollegs 2227 »Identität und Erbe« am 24.01.2017), Weimar.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Freedom House (2012): The Gambia, https://freedomhouse.org/report/countries-crossroads/2012/gambia, geprüft am 11.04.2019.

Frey, Bruno S./Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2002): »The Dematerialization of Culture and the De-accessioning of Museum Collections«, in: Museum International 54, S. 58-63.

Froebenius, Leo (1924): »Dichten und Denken im Sudan. 1925«, in: Leo Froebenius (Hg.), Volksmärchen und Volksdichtungen Afrikas. Veröffentlichungen des Instituts für Kulturmorphologie, Jena: E. Diedrichs.

Gambia Tourism Board (2017): Official Country Guide, Banjul.

Gambia und Senegal (1981): Agreement concerning the establishment of a Senegambia Confederation.

Gauto, Anna (2019): Internierungslager für Flüchtlinge: Europas Schandfleck liegt in Libyen, https://www.handelsblatt.com/politik/international/gewalt-und-missbrauch-internierungslager-fuer-fluechtlinge-europas-schandfleck-liegt-in- libyen, geprüft am 23.07.2019.

Gerdes, Felix (2008): Senegal, Casamance. Aktuelle Kriege, https://web.archive.org/web/20081207032534/www.sozialwiss.uni-hamburg.de/publish/Ipw/Akuf/kriege/191ak_senegal.html, geprüft am 4.05.2019.

Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hg.) (2005): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft, München: Waxmann.

Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (2011): »Female Genital Mutilation in Senegal. Country Department Africa – Western Africa II, Angola and Pan-African Organisations and Programmes«, Eschborn: Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ).

Go, Julian (2016): Postcolonial thought and social theory, New York: Oxford University Press.

Gouvernment of Japan (Hg.) (1993): The Nara Document On Authenticity.

Gray, William/Dochard, Surgeon (1825): Travels in Western Africa: in the years 1818, 19, 20, and 21, from the river Gambia through Woolli, Bondoo, Galam, Kasson, Kaarta, and Foolidoo, to the river Niger, London: John Murray.

Greenlee, Cynthia R. (2016): How ›Roots‹ Reverberated in Africa, http://prospect.org/article/how- %E2 %80 %98roots %E2 %80 %99-reverberated-africa, geprüft am 20.11.2018.

Grey-Johnson, Nana (2004): »The Story of the Newspaper in The Gambia«, in: Rose M. Beck/Frank Wittmann (Hg.), African media cultures. Transdisciplinary perspectives (= Cultures de médias en Afrique), Köln: Köppe, S. 17-42.

Gupta, Akhil/Ferguson, James (1992): »Beyond »Culture«. Space, Identity, and the Politics of Difference«, in: Cultural Anthropology 7 (1), S. 6-23.

Habekuß, Fritz/Kempkens, Sebastian (2018): Beschneidung: Die Prüfung ihres Lebens. Zeit Online, https://www.zeit.de/2018/29/beschneidung-jungen-ritual-suedafrika, geprüft am 11.09.2019.

Hafstein, Valdimar T. (2007): »Claiming Culture: Intangible Heritage Inc., Folklore, Traditional Knowledge«, in: Dorothee Hemme/Markus Tauschek/Regina Bendix (Hg.), Prädikat »Heritage«: Wertschöpfungen aus kulturellen Ressourcen, Lit: Münster, S. 75-100.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hahoe Village (2009): Weltkulturerbe. Das Dorf Hahoe. Superintendent's Office, https://www.hahoe.or.kr/deutsch, geprüft am vom 04.06.2019.

Harriot, Michael (2018): When Wakanda Was Real. The Root, https://www.theroot.com/when-wakanda-was-real-1822745590, geprüft am 2.03.2019.

Hirschauer, Stefan (Hg.) (1997): Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Hoang, Phuong (2015): »Research Report: Are Information and Communication Technologies Ubiquitous in Sub-Saharan Africa? «, Center for Strategic Intelligence Research.

Houénoudé, Didier M. (2016): L'art contemporain de l'Afrique dans le prisme du questionnement identitaire, https://www.africavenir.org/de/publikationen/web-dossiers/revisionen/didier-houenoude.html, geprüft am 16.02.2019.

Hountondji, Paulin J. (2002): The struggle for meaning. Reflections on philosophy, culture, and democracy in Africa, Athens: Ohio University Center for International Studies.

International Trade Centre (2017): EU and ITC launch job, entrepreneurship initiative for youth in the Gambia. International Trade Centre, https://www.intracen.org/news/Africa-EU-and-ITC-launch-job-entrepreneurship-initiative-for-youth-in-the-Gambia/, geprüft am 13.04.2019.

Jimoh, Anselm/Thomas, John (2015): »An African Epistemological Approach to Epistemic Certitude and Scepticism«, in: Research on Humanities and Social Sciences 5 (11), 54-61.

Jussen, Bernard (2013): »Bilderhorizonte: Wege zu einer Ikonologie nationaler Rechtfertigungsnarrative«, in: Andreas Fahrmeir/Annette Imhausen (Hg.), Die Vielfalt normativer Ordnungen. Konflikte und Dynamik in historischer und ethnologischer Perspektive, Campus Verlag, S. 79-108.

Just Act Gambia (2019): KKG Festival Old | Sustainable Tourism, CBT, Responsible Tourism, FGM, https://www.justactgambia.org/kankurangfestival, geprüft am 13.06.2019.

Kaniki, M. H. Y. (1985): »The colonial economy: the former British zones«, in: UNESCO (Hg.), Histoire générale de l'Afrique. Vol. VII. Africa under Colonial Domination 1880-1935, London: Heinemann, S. 382-419.

Kauppert, Michael/Leser, Irene (Hg.) (2014): Hillarys Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Bielefeld: transcript.

Keitumetse, Susan (2006): »UNESCO 2003 Convention on Intangible Heritage. Practical Implimentations for Heritage Management and Approaches in Africa. «, in: UNESCO (Hg.), South African Archaeological Bulletin, S. 166-171.

Keller, Reiner (2016): »Die komplexe Diskursivität der Visualisierungen«, in: Saša Bosančić/Reiner Keller (Hg.), Perspektiven wissenssoziologischer Diskursforschung, Wiesbaden: Springer VS, S. 75-94.

Kenu, Ernest/Sint, Tin T./Kamenga, Claude/Ekpini, Rene (2016): »Early Infant Male Circumcision in Cameroon and Senegal: Demand, Service Provision, and Cultural Context«, in: Global Health, Science and Practice 13 (4), S. 18-28.

Kibel, Jochen (2021): Hoffnung auf eine bessere Vergangenheit. Kollektivierungsdiskurse und ihre Codes der Verräumlichung, Bielefeld: transcript.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ki-Zerbo, Joseph (1981): Die Geschichte Schwarz-Afrikas, Frankfurt a.M.: Fischer.

Klinisches Institut für Psychosomatische Medizin und Psychotherapie (2017): Jungenbeschneidung in Deutschland. 8.05.2017 in Düsseldorf. Universitätsklinikum Düsseldorf, https://www.jungenbeschneidung.de, geprüft am 26.07.2019.

Knoblauch, Hubert (2001): »Fokussierte Ethnographie: Soziologie, Ethnologie und die neue Welle der Ethnographie«, in: Sozialer Sinn 2, S. 123-141.

Knoblauch, Hubert (2006): »Videography. Focused Ethnography and Video Analysis«, in: Hubert Knoblauch (Hg.), Video analysis: methodology and methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology, Frankfurt a.M.: Lang, S. 69-84.

Knoblauch, Hubert (2007): »Kultur, die Konstruktion, das Fremde und das Andere.«, in: Jochen Dreher/Peter Stegmaier (Hg.), Zur Unüberwindbarkeit kultureller Differenz. Grundlagentheoretische Reflexion, Bielefeld: transcript, S. 21-42.

Knoblauch, Hubert (2010): Wissenssoziologie, Stuttgart: UTB.

Koselleck, Reinhart (1992): Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kramer, Kirsten (2009): »Einleitung: Visualisierung und kultureller Transfer«, in: Kirsten Kramer/Jens Baumgarten (Hg.), Visualisierung und kultureller Transfer, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 11-30.

Laely, Thomas/Meyer, Marc/Schwere, Raphael (Hg.) (2018): Museum cooperation between Africa and Europe. A new field for museum studies, Bielefeld: transcript.

Le Monde (2018): Le Sénégal inaugure un Musée des civilisations noires à Dakar. L'ouverture de l'établissement bat en brèche l'argument du manque d'infrastructures adaptées en Afrique, souvent opposé aux demandes de restitution d'œuvres d'art, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/12/05/le-senegal-inaugure-un-musee-des-civilisations-noires-a-dakar_5392879_3212.html, geprüft am 05.12.2018.

Le Monde (2020): »Racisme Gorée rebaptise sa » place de l'Europe » en » place de la Liberté »«, in: Le Monde, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2020/06/28/racisme-goree-rebaptise-sa-place-de-l-europe-en-place-de-la-liberte_6044468_3212.html, geprüft am 13.03.2021.

Lee, Samuel (Hg.) (1829): The Travels of Ibn Batūta. With Notes, Illustrative of the History, Geography, Botany, Antiquities etc. Occurring throughout the Work. Cambridge: Cambridge University Press.

leral.net (2010): Mbour la collectivité mandingue dotée d'un espace Kankourang, https://www.leral.net/Mbour-la-collectivite-mandingue-dotee-d-un-espace-Kankourang_a12971.html, geprüft am 12.04.2017.

Löw, Martina (2001): Raumsoziologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Löw, Martina (2008): »The Constitution of Space. The Structuration of Spaces Through the Simultaneity of Effect and Perception«, in: European Journal of Social Theory 11 (1), S. 25-49.

Lunenfeld, Peter (2015): »Digitale Fotografie. Das dubiative Bild«, in: Bernd Stiegler/Roland Barthes/Charles Baudelaire (Hg.), Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart: Reclam, S. 344-361.

Lüsenbrink, Hans-Jürgens (1998): »Geschichtskultur im (post)kolonialen Kontext. Zur Genese nationaler Identifikationsfiguren im frankophonen Westafrika«, in: Aleida

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Assmann/Heidrun Friese (Hg.), Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 401-426.

Lüthy, Michael (2017): Mobile Immobilien (Ringvorlesung des DFG-Graduiertenkollegs 2227 »Identität und Erbe« am 20.06.2017).

Lyons, Kate (2015): The Gambia bans female genital mutilation. The Guardian. https://www.theguardian.com/society/2015/nov/24/the-gambia-bans-female-genital-mutilation, geprüft am 27.06.2018.

Ly-Tall, Madina (1985): »Le déclin de l'empire du Mali«, in: UNESCO (Hg.), Histoire générale de l'Afrique, IV. L'Afrique du XIIe au XVIe siècle, Paris: UNESCO, S. 197-212.

Mabon, Armelle (2002): »La tragédie de Thiaroye, symbole du déni d'égalité«, in: Hommes&Migrations 1235, S. 86-95.

Macamo, Elisio (2010): »Social Theory and Making Sense of Africa«, in: Mamadou Diawara/Bernard Lategan/Jörn Rüsen (Hg.), Historical memory in Africa. Dealing with the past, reaching for the future in an intercultural context, New York: Berghahn Books, S. 13-26.

Mack, John (2008): »Museums & Objects as Memory-sites«, in: Kenji Yoshida (Hg.), Preserving the cultural heritage of Africa. Crisis or renaissance? Woodbridge: Currey, 11-26.

Mager, Tino (2016): Schillernde Unschärfe. Berlin: de Gruyter.

Makwinja, Simon M. (2018): »Questions of Method and Substance and the Growth of African Philosophy«, in: Edwin E. Etieyibo (Hg.), Method, Substance, and the Future of African Philosophy, Cham: Springer International Publishing, S. 93-112.

Malowist, M. (1999): »La lutte pour le commerce international et ses implications pour l'Afrique. «, in: UNESCO/Bethwell A. Ogot (Hg.), Histoire générale de l'Afrique V. L'Afrique du XVIe au XVIIIe siècle, Paris: UNESCO, S. 19-42.

Marcus, George E. (1995): »Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography«, in: Annual Review of Anthropology 24, S. 95-117.

Mark, Peter (1998): »Ethnic identity in West Africa. Historical perspectives on America's discourse about ethnicity«, in: Tertium comparationis 4, S. 10-20.

Masolo, D. A. (2015): »History of Philosophy as a Problem: Our Case«, in: Franziska Dübgen/Sefan Skupien (Hg.), Afrikanische politische Philosophie. Postkoloniale Positionen, Berlin: Suhrkamp, S. 53-71.

Mazrui, Ali A. (1998): »Le développement de la littérature moderne«, in: UNESCO (Hg.), Histoire générale de l'Afrique. Vol. VIII. L'Afrique depuis 1935, Paris, S. 581-608.

Mbembé, Achille (2015): »Afropolitanismus«, in: Franziska Dübgen/Sefan Skupien (Hg.), Afrikanische politische Philosophie. Postkoloniale Positionen, Berlin: Suhrkamp, S. 330-337.

Mbembé, Achille (2016): Kritik der schwarzen Vernunft, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.

Mbow, Abdou (2019): Senego Tv Miracle chez le père de Youssou Ndour: Serigne Fallou apparaît sur un mur… Regardez!, https://senego.com/senego-tv-miracle-chez-le-pere-de-youssou-ndour-serigne-fallou-apparait-sur-un-mur-regardez_911030.html, geprüft am 28.06.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

McLaughin, Fiona (2008): »Senegal: The Emergence of a National Lingua Franca«, in: Andrew Simpson (Hg.), Language and National Identity in Africa, Oxford University Press, S. 79-97.

Mellis, Delia (2017): »Roots and Violence: Race, Power, and Manhood in Roots«, in: Erica L. Ball/Kellie C. Jackson (Hg.), Reconsidering Roots, Georgia: University of Georgia Press, S. 81-96.

Meyer, Torsten (2020): »Grenzziehungen – Grenzen des ›Authentischen‹«, in: Michael Farrenkopf/Torsten Meyer (Hg.), Authentizität und industriekulturelles Erbe. Zugänge und Beispiele, München, Wien: De Gruyter, S. 13-28.

Ministère de la Culture de la France (1949): Jean Rouch – La circoncision, https://www.youtube.com/watch?v=mxOBOMoSVNE, geprüft am 15.04.2017.

Ministère de la Culture et du Patrimoine Historique Classé (2006) : Loi n° 71-12 du 25 janvier 1971 fixant le régime des monuments historiques et celui des fouilles et découvertes. Loi n° 71-12.

Moore, Francis/Stibbs, Bartholomew/Leo, Africanus (1744): Travels into the inland parts of Africa: containing a description of the several nations for the space of six hundred miles up the River Gambia; their trade, habits, customs, language, manners, religion and government; the power, disposition and characters of some negro princes; with a particular account of Job Ben Solomon. To which is added, Capt. Stibbs's voyage up the Gambia in the year 1723, to make discoveries; with an accurate map of that river taken on the spot: and many other copper plates. Also extracts from the Nubian's geography, Leo the African, and other authors ancient and modern, concerning the Niger, Nile, or Gambia, and observations thereon, London: E. Cave.

Morales, Antonio J. (2016): »Aspects of Iteration in the Textual Transmission of Pyramid Texts in the Kushite and Saite Periods«, in: Eva Cancik-Kirschbaum/Anita Traninger (Hg.), Wissen in Bewegung. Institution – Iteration – Transfer, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, S. 155-180.

Moscovici, Benjamin (2019): Afrikas Kulturerbe – Die geretteten Schriften von Timbuktu, https://www.deutschlandfunk.de/afrikas-kulturerbe-die-geretteten-schriften-von-timbuktu.799.de.html, geprüft am 24.01.2019.

Mudenda, George S. (2008): »On the Road to Cultural Preservation: Emerging Trends in Zambia«, in: Kenji Yoshida (Hg.), Preserving the cultural heritage of Africa. Crisis or renaissance? Woodbridge: Currey, S. 64-74.

Müller, Klaus E. (1998): »Prähistorisches Geschichtsbewußtsein«, in: Jörn Rüsen (Hg.), Die Vielfalt der Kulturen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 269-295.

Murphy, William P. (1980): »Secret knowledge as property and power in Kpelle society: elders versus youth«, in: Africa 50, S. 193-207.

National Council Deutschland (2019): Netzwerk zur Umsetzung der UN-Kinderrechtskonvention, https://www.netzwerk-kinderrechte.de, geprüft am 26.07.2019.

NCAC (2017): About US, https://www.ncac.gm, geprüft am 25.06.2021.

Niane, D. T. (1985): »Le Mali et la deuxième expansion manden«, in: UNESCO (Hg.), Histoire générale de l'Afrique, IV. L'Afrique du XIIe au XVIe siècle, Paris: UNESCO, S. 141-196.

Niang, Papa S. (2016): Vidéo Interdiction formelle du Kankourang à Mbour – Le préfet brandit la menace. Regardez. Senego.com, http://senego.com/video-interdiction-f

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ormelle-du-kankourang-a-mbour-le-prefet-brandit-la-menace-regardez_371745.html, geprüft am 24.03.2017.

OAPI – Organisation africaine de la propriété intellectuelle (1999): Accord portant Révision de l'Accord de Bangui du 02 Mars 1977 instituant une organisation africaine de la propriété intellectuelle.

Ogot, Bethwell A. (1985): »Description of the Project. Former President of the International Scientific Committee for the Drafting of a General History of Africa«, in: UNESCO (Hg.), Histoire générale de l'Afrique. Vol. VII. Africa under Colonial Domination 1880-1935, London, Paris: Heinemann, xxix-19.

Oké, Moses (2005): »From African Ontology to African Epistemology. A critique of J.S. Mbiti on the time conception of Africans«, in: QUEST: An African Journal of Philosophy/Revue Africaine de Philosophie XVIII, S. 25-36.

Park, Mungo (1882): Les trois voyages de Mungo Park au Maroc et dans l'intérieur de l'Afrique (1787-1804), racontés par lui-même, Paris: BNF.

Peterson, Derek (2015): »Introduction Heritage management in Colonial and Contemporary Africa«, in: Derek Peterson (Hg.), The Politics of Heritage in Africa. Economies, Histories, and Infrastructures, New York: Cambridge University Press, S. 1-36.

Peyton, Nellie/Jahateh, Lamin (2018): With newfound democracy, Gambia faces resurgence in FGM and child marriage | Reuters, https://www.reuters.com/article/us-gambia-women-fgm/with-newfound-democracy-gambia-faces-resurgence-in-fgm-and-child-marriage-idUSKBN1FC0XA, geprüft am 27.06.2018.

Pfeiffer, Katrin (2001): Sprache und Musik in Mandinka-Erzählungen, Köln: Köppe.

Picht, Barbara (2018): »Bild, Begriff und Epoche bei Koselleck und Warburg«, in: Ernst Müller (Hg.), Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte, Berlin, S. 50-56.

Pink, Sarah (2013): Doing visual ethnography, Los Angeles: SAGE.

Przyborski, Aglaja/Slunecko, Thomas (2012): »Learning to Think Iconically in the Human and Social Sciences: Iconic Standards of Understanding as a Pivotal Challenge for Method Development«, in: Integrative Psychological and Behavioural Science 46, S. 39-56.

Przyborski, Aglaja/Haller, Günther (2014): Das Politische Bild. Situation Room: ein Foto – Vier Analysen, Leverkusen-Opladen: Barbara Budrich-Esser.

Raab, Jürgen/Tänzler, Dirk (2006): »Video-Hermeneutics«, in: Hubert Knoblauch (Hg.), Video analysis: methodology and methods. Qualitative audiovisual data analysis in sociology, Frankfurt a.M.: Lang, S. 85-97.

Raab, Jürgen (2007): »Die ›Objektivität‹ des Sehens als wissenssoziologisches Problem«, in: sozialersinn (Hg.), Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung, S. 287-304.

Rassool, Ciraj (2018): »Building a Critical Museology in Africa«, in: Thomas Laely/Marc Meyer/Raphael Schwere (Hg.), Museum cooperation between Africa and Europe. A new field for museum studies, Bielefeld: transcript, S. xxi-xxiii.

Ray, Benjamin (1997): African Art: Aesthetics and Meaning. An Electronic Exhibition Catalogue, https://static.lib.virginia.edu/artsandmedia/artmuseum/africanart, geprüft am 11.06.2019.

Rehberg, Karl-Siegbert (2015): »Machtvolles Sammeln und bildendes Zeigen. Das (Kunst-)Museum als Leitinstitution«, in: Felicitas v. Mallinckrodt/Katharina Hoins

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(Hg.), Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert, Dresden, S. 21-44.

Rimmele, Marius/Stiegler, Bernd (2012): Visuelle Kulturen/Visual Culture zur Einführung, Hamburg: Junius.

Rimmele, Marius/Sachs-Hombach, Klaus/Stiegler, Bernd (Hg.) (2014): Bildwissenschaft und Visual Culture, Bielefeld: transcript.

Roberts, Mary N. (2008): »Exhibiting Episteme. African Art Exhibitions as Objects of Knowledge«, in: Kenji Yoshida (Hg.), Preserving the cultural heritage of Africa. Crisis or renaissance? Woodbridge: Currey, S. 170-186.

Robertson, Roland (1998): »Glokalisierung, Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit«, in: Ulrich Beck (Hg.), Perspektiven der Weltgesellschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 196-220.

Said, Edward W. (1994): Culture and imperialism, New York: Vintage Books.

Said-Moorhouse, Lauren/CNN (2017): Libya opens investigation into slave auctions following CNN report, https://edition.cnn.com/2017/11/17/africa/libya-slave-auction-investigation/index.html, geprüft am 23.07.2019.

Saini, Sangita/Kaur, Harmeet/Verma, Bharat/Ripudaman/Singh, S. K. (2009): »Kigelia africana (Lam.) Benth. – An overview«, in: Natural Product Radiance 2, S. 190-197.

Saliou, Yunus (2014): A Standing Ovation for Retired PS Joof, https://allafrica.com/stories/201406041607.html, geprüft am 12.07.2019.

Sall, Alioune (2018): sens et contre-sens autour de la place de l'Europe à Gorée. https://www.jeuneafrique.com/562142/politique/tribune-senegal-sens-et-contre-sens-autour-de-la-place-de-leurope-a-goree, geprüft am 30.05.2018.

Sarr, Felwine (2016): Afrotopia, Paris: Philippe Rey.

Sarr, Felwine (2019): Rewriting the humanities from Africa: For an ecology of knowledge (= Berlin Southern Lectures), Ethnologisches Museum Dahlem.

Schankweiler, Kerstin/Wüscher, Phillipp (2019): »Images that move – analyzing affect with Aby Warburg«, in: Antje Kahl (Hg.), Analyzing Affected Societes. Methods and Methodology, New York: Routledge.

Schelske, Andreas (1997): Die kulturelle Bedeutung von Bildern. Soziologische und semiotische Überlegungen zur visuellen Kommunikation, Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.

Schelske, Andreas (2004): »Zeichen eines kulturellen Bildgedächtnisses«, in: Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämper (Hg.), Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft, Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, S. 59-68.

Schlindwein, Simone (2019): Irgendwo in Afrika: Konsequenzen der Auslagerung der EU-Grenzen. Bundeszentrale für politische Bildung, https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurzdossiers/283720/konsequenzen-der-auslagerung-der-eu-grenzen, geprüft am 23.07.2019.

Schlott, Réné (2015): Deutschlands erste Moschee: Als das Deutsche Reich zum Dschihad rief. Spiegel Online, https://www.spiegel.de/einestages/halbmondlager-die-erste-deutsche-moschee-in-wuensdorf-a-1043358.html, geprüft am 21.05.2020.

Schneider, Ingo/Flor, Valeska (2014): »Einleitung. Das kulturelle Erbe als Erzählung – Erzählungen als kulturelles Erbes«, in: Ingo Schneider (Hg.), Erzählungen als

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

kulturelles Erbe. Das kulturelle Erbe als Erzählung; Beiträge der 6. Tagung der Kommission für Erzählforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 1. – 4. September 2010 im Universitätszentrum Obergurgl, Münster: Waxmann, S. 19-29.

Seydi, Alphousseyni D. (2017): Sauver ou Interdire le Kankourang dans l'espace sénégambien, http://goudomp-info.over-blog.com/2017/09/sauver-ou-interdire-le-kankourang-dans-l-espace-senegambien.html, geprüft am 18.02.2020.

Signer, David/Dakar (2017): Schluss mit Eincremen und Abschleppen | NZZ. Neue Zürcher Zeitung AG, Schweiz, https://www.nzz.ch/international/sextourismus-in-gambia-schluss-mit-eincremen-und-abschleppen-ld.1298223, geprüft am 11.04.2019.

Smith, Laurajane (2010): Uses of heritage, London: Routledge.

Smith, Laurajane (2014): »Intangible Heritage: A challenge to the authorized heritage discourse«, in: Generalitat de Catalunya (Hg.), Revista d'ethnologia de Catalunya, S. 133-142.

Sousa Santos, Boaventura (2012): »Public Sphere and Epistemologies of the South«, in: Africa Development XXXVII, S. 43-67.

Sousa Santos, Boaventura d. (2016): Epistemologies of the South. Justice against epistemicide, London, New York: Routledge.

Spiegel Online (2018): Entscheidung der Unesco: Reggae ist Weltkulturerbe. 2018, Hamburg, https://www.spiegel.de/kultur/musik/reggae-ist-weltkulturerbe-das-hat-die-unesco-entschieden-a-1241079.html, geprüft am 20.04.2018.

StatCounter Global Stats (2018): Social Media Stats Senegal, http://gs.statcounter.com/social-media-stats/all/senegal, geprüft am 8.01.2019.

Stoczkowski, Wiktor (2009): »UNESCO ›s doctrine of human diversity. A secular soteriology? », in: Anthropology Today 25, S. 7-11.

Strasser, Peter (2014): »Nächtliche Verhandlungen und lange Korridore. Über die Entstehung des UNESCO-Abkommens zum Schutz des immateriellen Erbes 2003. Ein Zeitzeuge erinnert sich.«, in: Ingo Schneider (Hg.), Erzählungen als kulturelles Erbe. Das kulturelle Erbe als Erzählung; Beiträge der 6. Tagung der Kommission für Erzählforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 1. – 4. September 2010 im Universitätszentrum Obergurgl, Münster: Waxmann, S. 87-110.

Straub, Jürgen (2018): Personale und kollektive Identität. Semantische und politische Aspekte eines sozial- und kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs (= Graduiertenkolleg Identität und Erbe, Ringvorlesung).

Sy, Malick (2001) ›Kankouran‹, https://www.vimeo.com/83016807, geprüft am 12.08.2021

tagesschau.de (2018): Immaterielles Weltkulturerbe. Die UNESCO steht auf Reggae, https://www.tagesschau.de/kultur/unesco-kulturerbe-reggae-101.html, geprüft am 20.04.2018.

Terre des Femmes (2016): FGM in Afrika. Senegal. – Menschenrechte für die Frau e.V. – Senegal, https://www.frauenrechte.de/online/index.php/themen-und-aktionen/weibliche-genitalverstuemmelung2/unser-engagement/aktivitaeten/genitalverstuemmelung-in-afrika/fgm-in-afrika/1464-senegal, geprüft am 27.06.2018.

The National Museum of Ghana (2019): Traditional African Masks, http://nationalmuseum.ghana-net.com/traditional-african-masks.html, geprüft am 11.06.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

The Point Newspaper (2012): With Spotlight on Honourable Foday Jibani Manka: National Assembly Member for Janjanbureh Constituency, http://thepoint.gm/africa/gambia/article/with-spotlight-on-honourable-foday-jibani-manka-national-assembly-member-for-janjanbureh-constituenc, geprüft am 12.07.2019.

Thioub, Ibrahima/Kassé, Maguèye (2016): Discours de clôture (= Savoirs ethnologiques et collections africaines (1850-1950). Production, circulation, patrimonialisation dans les espaces francophones et germanophone.), Paris.

Titus, Mamadu T. (2011): »Kant's Idea of Space and Time in relation to African Notion of Reality. Making Sense out of a senseless world«, in: Filosofia Theoretica Vol. 1, S. 171-194.

UN Committee on the Rights of the Child (2011): General Comment No. 13. CRC/C/GR/13.

UNAIDS (2018): Country factsheet Germany, https://www.unaids.org/en/regionscountries/countries/germany, geprüft am 26.07.2019.

UNESCO (1989): Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore, http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, geprüft am 19.01.2017.

UNESCO, World Heritage Centre (2000): Meeting on Authenticity and Integrity in an African Context, http://whc.unesco.org/en/events/443/, geprüft am 8.08.2019.

UNESCO (2001): »Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of humanity: Guide for the presentation of candidature files«.

UNESCO (2003): Kunta Kinteh Island and Related Sites. UNESCO, https://whc.unesco.org/en/list/761, geprüft am 13.03.2019.

UNESCO (2003a): Dossier de Candidature Multinationale. Sénégal – Gambie. Le Kankurang. Troisième Proclamation des Chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité.

UNESCO (2003b): Konvention zum Schutz des immateriellen Kulturerbes.

UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage (2006): Action Plan for the Safeguarding of the Kankurang, Manding Initiatory Rite, https://www.unesco.org/culture/ich/en/projects/action-plan-for-the-safeguarding-of-the-kankurang-manding-initiatory-rite-00039, geprüft am 30.01.2017.

UNESCO (2008): Kankurang, Manding initiatory rite. Gambia and Senegal Inscribed in 2008 (3.COM) on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (originally proclaimed in 2005). UNESCO, https://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/kankurang-manding-initiatory-rite-00143, geprüft am 12.12.2016.

UNESCO (2009): Investing in cultural diversity and intercultural dialogue (= UNESCO world report, Band 2), Paris: UNESCO.

UNESCO (2010): UNESCO partners with AFRICOM to reinforce the professional museum network in Africa, https://www.unesco.org/new/en/culture/themes/museums/museum-projects/unesco-partners-with-africom-to-reinforce-the-professional-museum-network-in-africa/, geprüft am 8.03.2019.

UNESCO (2012): Bassari Country: Bassari, Fula and Bedik Cultural Landscapes, https://whc.unesco.org/en/list/1407, geprüft am 27.06.2018.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

UNESCO (2016): International Decade for People of African Descent (2015-2024). UNESCO, https://en.unesco.org/decade-people-african-descent, geprüft am 12.11. 2018.

UNESCO (2016): »Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. 2016 Edition«.

UNESCO (2017): Guidelines for the Establishment of National »Living Human Treasures« Systems.

UNESCO (2018a): Les Trésors humains vivants: un ancien programme de l'UNESCO, h ttps://ich.unesco.org/fr/tresors-humains-vivants, geprüft am 26.11.2018.

UNESCO (2018b): Senegalese communities at the heart of inventories of intangible cultural heritage, https://ich.unesco.org/en/news/senegalese-communities-at-the-he art-of-inventories-of-intangible-cultural-heritage-00322, geprüft am 26.11.2018.

UNESCO – Intangible Heritage Section (2018): Xooy, a divination ceremony among the Serer of Senegal, https://ich.unesco.org/en/RL/xooy-a-divination-ceremony-amon g-the-serer-of-senegal-00878, geprüft am 27.06.2018.

UNESCO – Multimedia Archives eServices (2007-2018): Le Kankurang rite d'initiation mandingue, https://www.unesco.org/archives/multimedia/?pg=33&s=films_details &id=625, geprüft am 21.03.2017.

Unicef (2017): Gambian Artists Trained in »Artvocacy« to End FGM and Child Marriage. Artists as Positive Agents of Change. Unicef, https://www.unicef.org/wca/sto ries/gambian-artists-trained-artvocacy-end-fgm-and-child-marriage, geprüft am 10.07.2019.

United Nations Treaty Collection (1990): Convention on the Rights of the Child. New York, November 1989, https://treaties.un.org, geprüft am 26.07.2019.

Universität Hamburg (2020): Prof. Dr. Henning Schreiber Personen Universität Hamburg, https://www.aai.uni-hamburg.de/afrika/personen/schreiber.html, geprüft am 23.02.2020.

University of Louisville (2019): D. A. Masolo — Department of Philosophy. University of Louisville, https://louisville.edu/philosophy/People/faculty-profile-pages/dismas -masolo, geprüft am 1.08.2019.

Valletta (2015): Summit on Migration. 11-12 November 2015. Action Plan.

Van Gennep, Arnold/Vizedom, Monika B./Caffee, Gabrielle L./Kimball, Solon T. ([1961] 2001): The rites of passage, Chicago: University of Chicago Press.

Vansina, Jan (1999): Art History in Africa. An Introduction to Method (= A Pearson Education print on demand edition), Hoboken: Taylor and Francis; Longman.

Vogel, Joseph (2018): »The Confessions of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained«, in: The Journal of American Culture 41, S. 17-27.

Wade, Mame C. (2014): IVRAF FO 171: Excision ou initiation des filles à Sipo, https://in ventairefatick.cr-poitou-charentes.fr/index.php/IVRAF_FO_171:_Excision_ou_initi ation_des_filles_%C3%A0_Sipo, geprüft am 23.05.2019.

Webb, Patrick (1994): »Guests of the Crown: Convicts and Liberated Slaves on McCarthy Island, the Gambia«, in: The Geographical Journal 160, S. 136.

Weidenhaus, Gunter (2015): Soziale Raumzeit, Berlin: Suhrkamp.

Weil, Peter M. (1971): »The Masked Figure and Social Control. The Mandinka Case«, in: Africa 41, S. 279-293.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wendl, Tobias (2013): Afrikanische Kunst in Europa zwischen Verstehen und Missverstehen. Vorlesungsreihe »Die Kunst Kulturen zu verstehen, das Andere im Eigenen«. Düsseldorf, Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf, http://mediathek.hhu.de/watch/04f2226d-87b0-43aa-b086-4c1c3c3e510d, geprüft am 25.05.2017.

Werlen, Benno (2008): »Körper, Raum und Mediale Repräsentation«, in: Jörg Döring (Hg.), Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld: transcript, S. 365-392.

Westerkamp, Dirk (2015): Ikonische Prägnanz, Paderborn: Wilhelm Fink.

WHO (2008): Eliminating female genital mutilation. An interagency statement; OHCHR, UNAIDS, UNDP, UNECA, UNESCO, UNFPA, UNHCR, UNIFEM, WHO, Geneva: World Health Organization.

WHO/UNAIDS (2011): Joint Strategic Action Framework to Accelerate the Scale-Up of Voluntary Medical Male Circumcision for HIV Prevention in Eastern and Southern Africa.

WHO (2012): Voluntary medical male circumcision for HIV prevention. World Health Organization, https://www.who.int/hiv/topics/malecircumcision/fact_sheet, geprüft am 26.07.2019.

Willer, Stefan (2013): »Kulturelles Erbe. Tradieren und Konservieren«, in: Stefan Willer/Sigrid Weigel/Bernhard Jussen (Hg.), Erbe. Übertragungskonzepte zwischen Natur und Kultur, Berlin: Suhrkamp, S. 160-201.

Willer, Stefan/Weigel, Sigrid/Jussen, Bernard (2013): »Erbe, Erbschaft, Vererbung. Eine aktuelle Problemlage und ihr historischer Index«, in: Stefan Willer/Sigrid Weigel/Bernhard Jussen (Hg.), Erbe. Übertragungskonzepte zwischen Natur und Kultur, Berlin: Suhrkamp, S. 7-36.

WIPO (1985): Model Provisions for National Laws on the Protection of Expressions of Folklore Against Illicit Exploitation and other Forms of Prejudicial Action., https://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=186459, geprüft am 19.01.2017.

Wiredu, Kwasi (2002): »Conceptual decolonization as an imperative in contemporary African philosophy: some personal reflections«, in: Rue Descartes 36, S. 53-64.

Yoshida, Kenji (Hg.) (2008): Preserving the cultural heritage of Africa. Crisis or renaissance? Woodbridge: Currey.

YouTube; Roots Festival (2011): *Kankurang in the Gambia*. Online verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=0raHYLLX6bw, geprüft am 12.08.2021.

YouTube; Hygate, Robyn (2013): *Kankurang in The Gambia*. Online verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=1X99KTqdna0, geprüft am 12.08.2021.

YouTube; The Eclectic Globetrotter (2015): *The Kankurang & Male Circumcision Ceremony*. Online verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=UW7wgITjj7I, geprüft am 12.08.2021.

YouTube; Cissé, Ansou (2016): *Lavage sare Moussa Kolda*. Online verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=m2P9fATc3mE, geprüft am 12.08.2021.

YouTube; Chickenlover (2017): *Kankurang in the Gambia*. Online verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=vouYSGbCbI8, geprüft am 12.08.2021.

YouTube; Mama's Gambia (2017): *Dancing Kankurang*. Online verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=b_MjTW8cXr4, geprüft am 12.08.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

YouTube; Prodigal Diasporan (2013): *Kankurang in the Gambia (2)*. Online verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=Su63W5xxzXY, geprüft am 12.08.2021.
YouTube; Joosten, Richard (2018): *kankurang in Gambia*. Online verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=PO5-KwwoPKg, geprüft am 12.08.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Soziologie

Michael Volkmer, Karin Werner (Hg.)

Die Corona-Gesellschaft

Analysen zur Lage und Perspektiven für die Zukunft

2020, 432 S., kart., Dispersionsbindung, 2 SW-Abbildungen
24,50 € (DE), 978-3-8376-5432-5
E-Book:
PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5432-9
EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-5432-5

Gabriele Winker

Solidarische Care-Ökonomie

Revolutionäre Realpolitik für Care und Klima

März 2021, 216 S., kart.
15,00 € (DE), 978-3-8376-5463-9
E-Book:
PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5463-3

Wolfgang Bonß, Oliver Dimbath,
Andrea Maurer, Helga Pelizäus, Michael Schmid

Gesellschaftstheorie

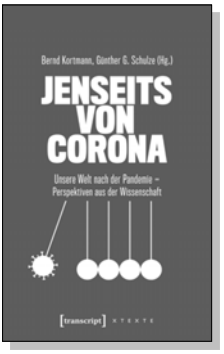
Eine Einführung

Januar 2021, 344 S., kart.
25,00 € (DE), 978-3-8376-4028-1
E-Book:
PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4028-5

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Soziologie



Bernd Kortmann, Günther G. Schulze (Hg.)

Jenseits von Corona

Unsere Welt nach der Pandemie – Perspektiven aus der Wissenschaft

2020, 320 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung, 1 SW-Abbildung
22,50 € (DE), 978-3-8376-5517-9
E-Book:
PDF: 19,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5517-3
EPUB: 19,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-5517-9

Detlef Pollack

Das unzufriedene Volk

Protest und Ressentiment in Ostdeutschland von der friedlichen Revolution bis heute

2020, 232 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung, 6 SW-Abbildungen
20,00 € (DE), 978-3-8376-5238-3
E-Book:
PDF: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5238-7
EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-5238-3

Juliane Karakayali, Bernd Kasparek (Hg.)

movements.
Journal for Critical Migration and Border Regime Studies

Jg. 4, Heft 2/2018

2019, 246 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4474-6

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839458921 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -