

6. Gang durchs MP Tribal Museum Bhopal

In diesem Kapitel wird ein Gang durch das Tribal Museum unternommen. Während in den Kapiteln zu den Nutzungsgruppen (Kapitel 9 bis 15) gesellschaftliche Bedingungen oder spatiale Gegebenheiten des öffentlichen Raums diskutiert werden, soll in diesem Kapitel der räumliche Kontext innerhalb des Museums aus der Publikumperspektive vorgestellt werden.¹ Das Kapitel folgt in seiner Anordnung einem idealtypischen Rundgang, wie er von der Museumsautorität vorgesehen ist. Wie die Kapitel zu den Nutzungspraxen der Besucher*innen zeigen werden, wird diese vorgesehene Dramaturgie von den Besucher*innen eher selektiv befolgt. Der Rundgang dient in meiner Darlegung gewissermaßen als Folie, vor deren Hintergrund der Eigensinn in der Nutzung durch die Besucher*innen deutlich wird. Im Rahmen der idealtypischen Tour werden vor allem solche Objekte oder räumliche Arrangements ausführlicher diskutiert, die dann in den Kapiteln zu den Nutzungsgruppen und zu den leitenden kuratorischen Ideen und Hauptcharakteristika des Museums relevant werden. Damit liefert dieses Kapitel kein umfassendes Inventar des Museums, sondern gibt einen inhaltlich fokussierten Eindruck der im Museum vorhandenen Exponate und ihrer Anordnung.

6.1. Topografie und Außengelände des Museums

Das MP Tribal Museum liegt etwas außerhalb des Stadtzentrums von Bhopal, auf den Shyamla Hills. Die Shyamla Hills sind eine ruhige Gegend, in der es kaum private Wohnhäuser gibt, sondern vor allem öffentliche Einrichtungen, darunter mehrere Museen. Da keine Buslinien hierherführen, sind die meisten Museumsbesucher*innen individuell motorisiert; sie kommen entweder mit dem Auto oder per Zweirad, auf Motorrädern, die in Indien auf ihren verlängerten Sitzbänken oft ganze Familien transportieren können, oder mit der Autorikscha.

1 Dieses Kapitel basiert auf einer akustisch aufgenommenen Führung durchs Museum am 09.09.2015 mit der Museumsangestellten Nidhi Chopra und Gesprächen mit den Architekt*innen, dem Designer und Museumspersonal.

Bildtafel 1: Eingangstor zum Gelände des MP Tribal Museums



Bildtafel 2: Museumsgebäude



Der Besuch des Tribal Museum beginnt unten am Haupttor. Wie praktisch alle öffentlichen Einrichtungen in Indien ist das Museum eingezäunt; der Einlass erfolgt durch ein Tor, an dem Wärter sich Namen, Telefonnummern der Besucher*innen sowie die Kennzeichen ihrer Fahrzeuge notieren. Über dem metallenen Zufahrtstor ist zusätzlich ein großes Holzportal angebracht. Es besteht aus drei geschnitzten Baumstämmen, auf denen übergroße plastische Darstellungen von Spinnen, Meerestieren, Schildkröten und Vögeln zu sehen sind. Die Stämme sind vollständig mit Schnitzarbeiten bedeckt und damit auch ohne Farbe reich dekoriert. Das Holzportal deutet sowohl die Ästhetik als auch die inhaltlichen Motive des Museums an, vergleichbar einer musikalischen Ouvertüre, und bereitet damit auf die Hauptsache vor. Es ist so platziert, dass man es gut von der Straße aus sehen kann.

Das Museum befindet sich inmitten der artenreichen einheimischen Flora, mit Bambus, Neem und Banyan. Im »Design Concept« haben die Architekt*innen des Museums, Revathi und Vasant Kamath (vom Büro Kamath Architects) die Symbiose von Natur und Kultur in ihrem Projekt hervorgehoben. Das spiegelt das vertraute, häufig anzutreffende Motiv, dass die Adivasi-Gemeinschaften »im Einklang mit der Natur« leben und gewissermaßen Naturmenschen seien: »*The ecology of the space and built form encompasses both nature and culture and it is from the metaphoric amalgam of the two and their visual balance that the building derives its architectural expression*«. ² Bereits in der Großzügigkeit des landschaftlichen Designs wird eine Rezeptions- und Nutzungsmöglichkeit des Museums vorbereitend angedeutet (nämlich als parkartige Anlage), die bei dem Publikum tatsächlich großen Anklang findet. Noch vor dem Betreten des eigentlichen Gebäudes wird das Publikum durch den imposanten Quasi-Natureindruck auf das bevorstehende Erlebnis eingestimmt. Am Ende der Auffahrt markiert ein mit Holzvögeln verzierter Baum den Übergang zum Vorplatz. Der Vorplatz selbst ist eine große landschaftsarchitektonische Einladungsgeste. Von hier aus können die Besucher*innen die gestaltete Außenfassade des Museums bereits sehen, aber auch das angrenzende »State Museum«; die beiden Häuser sind nur wenige Meter voneinander entfernt. Im hinteren Drittel (von der Auffahrt aus gesehen) des Vorplatzes, nahe am Museumsgebäude, steht eine übergroße »hirausti« aus Eisen. ³ Auf ihren acht Armen können die Besucher*innen zentrale Informationen über das Museum auf Englisch (rechte Seite) und auf Hindi (linke Seite) finden. Unter dem Stichwort »creation« ist zu lesen: »Tribal Communities«. Hier wird dem Publikum schon signalisiert, was im Haus selbst als kuratorisches Konzept erkenn-

2 Kamath, R., Kamath, V.: Museum for Tribal Heritage at Bhopal. Design Concept. Vorgelegt und präsentiert am 16.07.2004 in Bhopal. Das Projekt wurde von Revathi Kamath geleitet, sie wird im Folgenden als Architektin bezeichnet. Sprachliche Unregelmäßigkeiten wurden bei Zitaten aus diesem und anderen englischen Texten nicht korrigiert.

3 Eine »hirausti« ist eine Lampe, die einem Ritual der Agariya verwendet wird.

bar werden wird: Das Museum stellt nicht nur die Kunst und Kultur der Adivasi-Gemeinschaften aus, sondern die Adivasi sind selbst Akteur*innen.

6.2. Der Eingangs- und Foyerbereich

Die Außenfassade des Gebäudes ist von der Gond-Künstlerin Durga-Bai Vyam mit einem Relief gestaltet, das die Geschichte des Flusses Narmada darstellt. Den Betrachter*innen wird hier bereits ein Motiv des Museums präsentiert: das Museum als eine städtische Inszenierung, die mit den beiden Interpretationen von Adivasi-Kultur spielt: als Tradition und als zeitgenössische Kunst.

Im Eingangsbereich führt die Sichtachse den Blick der Besucher*innen zunächst zur gegenüberliegenden Seite (Norden), die nach draußen zum Garten vollständig geöffnet ist und nur am Abend durch Bambusmatten verschlossen wird. Der erste Eindruck, den sie im Foyer dieses Hauses bekommen, ist nicht der einer geschlossenen Box, sondern eines offenen, lichten und luftigen Gebildes. Links neben der Eingangspforte des Museums befinden sich Ticketschalter und Rezeption. Rechts gegenüber ist der Museumshop. Hinter dem Museumshop führt eine spiralförmige Rampe ins Untergeschoss. Besucher*innen, die nur die Cafeteria⁴ aufsuchen möchten, können diese Abkürzung nehmen und brauchen nicht durch die Galerien zu gehen. Für den Cafeteria-Besuch muss kein Ticket gelöst werden. Diese Option der kostenlosen Nutzung der Museumsräume außerhalb des Galerie-Bereichs ist vor allem relevant für Besucher*innen, die das Museum nicht als reine Ausstellungshalle nutzen möchten, sondern selektiv am Museumsraum und seinen Möglichkeiten interessiert sind.⁵ Hingewiesen wird auf diese museumseigenen Service-Einrichtungen mit Holzschildern auf Hindi und Englisch.

Das zweisprachige Konzept wird im gesamten Leitsystem des Museums (sowohl im Gebäude als auch draußen auf dem Gelände), inklusive der Werkbeschreibungen, durchgehalten.⁶

4 Cafeteria und Kantine werden synonym verwendet.

5 Siehe dazu die Kap. 9 bis 15.

6 In Museen der indischen Metrostädte oder in Kultur-Institutionen entlang der internationalen touristischen Routen ist die Auszeichnung auf Hindi und Englisch üblich. Museen der kleineren Städte verwenden eher die lokale Sprache und Hindi.

Bildtafel 3: Außenfassade des Gebäudes, Gestaltung Durga-Bai Vyam



Bildtafel 4: Sichtachse Eingangsbereich



6.3. Der Museumsshop⁷

Im Museumsshop gibt es nur wenige Bücher und Broschüren. Es dominieren die Objekte, vor allem Figuren aus Ton, Pappmachée, Metall oder bemalte hölzerne Cut-Outs für Kinder. Die meistverkauften Produkte sind Metallglocken und »dekorative Objekte für zu Hause«.⁸ Das Publikum kann im Museumsshop jene Objekte kaufen, die sie für ethnisches Flair in einem authentisch-alternativen indischen Haushalt brauchen. Die Produkte werden auf weißen verzierten Holzregalen präsentiert, die eigens von den Adivasi-Künstler*innen des Museums hergestellt wurden. Die Ästhetik dieser Regale ist den Besucher*innen (wenn sie den Shop am Ende einer Museumstour aufsuchen) aus einer der Galerien (Galerie »Guest State«) bereits bekannt. Gerade deshalb ist es für manche einheimischen Besucher*innen, denen das Phänomen »Museumsshop« unvertraut ist, nicht leicht, den Rollenwechsel von Betrachter*innen zu potentiellen Käufer*innen, die die Ware anfassen und prüfen, zu absolvieren. Nachfragen, ob die Objekte nun wirklich käuflich erworben werden können, sind nach Auskunft des Personals häufig.⁹

Alle Stücke im Laden wurden von indigenen Produzent*innen in ihren Dörfern im Auftrag des Museums hergestellt. Einige der größeren Objekte kommen aus den Werkstätten des Museums selbst. Das führt dazu, dass, wie die Verkäuferin feststellt, »die Produkte hier sich sehr von den Sachen unterscheiden, die man auf den Märkten finden kann.«¹⁰

Der Shop ist nicht nur in Präsentation und Exponaten eine Fortsetzung der Ausstellung, sondern in Bhopal sind die Shop-Objekte vom Museums-Designer Chandan Singh Bhatti und vom Programmdirektor Ashok Mishra auch kuratiert. Dieses Verständnis des Museumsshops gibt auch die Verkäuferin wieder: »Wir behandeln das hier nicht als Shop. Wir wollen hier auch die Kunst zeigen, die wir im Museum präsentieren. [...] Wir sind nicht hier, um Geld zu verdienen. Das hier ist Kunst, und wir müssen auch hier an dieser Stelle unsere Kultur zeigen.«¹¹ Die Grenze zwischen Ausstellungsstücken und Shop-Produkten ist von zwei Seiten her fließend. Einerseits werden die Exponate im Shop weniger kommodifiziert, als man von einem »Geschäft« erwarten könnte. Andererseits sind die Exponate im Museum, wie später noch ausführlicher zu diskutieren sein wird, nicht so klar als »Originale« zu beschreiben. Darüber hinaus können Besucher*innen einige im Museum gesehene Objekte über den Museumsshop für zu Hause bestellen.

7 Der Museumsshop wurde 2017 umgebaut und neueröffnet. Der Text gibt den Stand bis 2017 wieder.

8 Interview Museumsshopverkäuferin Varsha Meshram 09.09.2015 auf Hindi.

9 Ebd.

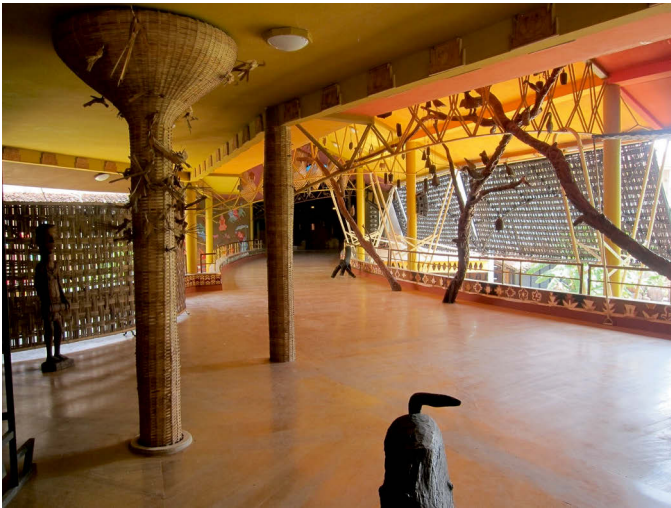
10 Ebd.

11 Ebd.

Bildtafel 5: Museumshop



Bildtafel 6: Gang Galerieebene mit Glockenbaum



6.4. Der Gang als Verbindungselement und Inszenierungsraum

Das erste Objekt im Gang ist ein Glockenbaum. Eine der größeren Glocken hängt in erreichbarer Höhe. Viele der Besucher*innen, Kinder wie Erwachsene, lassen sie erklingen: ein akustischer Willkommensgruß, aber auch eine Reminiszenz an Hindu-Tempel.¹² Am Beispiel des Glockenbaums kann man nicht nur ein fließendes Ineinanderspiel zwischen Sakralem und Säkularem erkennen, sondern vor allem zeigt sich hier, dass in dem Museum die Adivasi-Kultur mit exotischer Distanz, aber eben auch in Kontinuität mit dem hinduistischen Mainstream inszeniert wird. Damit situiert sich das Museum im Zentrum der Gesellschaft, obwohl es die Kultur des gesellschaftlichen Randes präsentiert. Die Inszenierung dieser Kontinuität erzeugt bei den Besucher*innen das Gefühl von Sich-Auskennen und Kompetenz, ein Empfinden, das sich für den später diskutierten Prozess der »Aneignung« als bedeutsam erweisen wird.

Der Gang ist als Übergangsraum zwischen »drinnen« und »draußen«, zwischen Bau und Natur, konzipiert; er ist ganzwandig dem natürlichen Licht und dem Außenbereich geöffnet. Für die Besucher*innen, die das Museum vor allem als einen Ort zum gemeinschaftlichen Zeitverbringen nutzen, bildet der Gang eine Flaniermeile, auf der man entlangschlendern, aber auch stehenbleiben und über die Brüstung nach draußen blicken kann. Er ist logistisches Verbindungs- und Strukturelement, aber er »transportiert« auch wichtige inszenatorische Qualitäten dieser Ebene. Neben dem Glockenbaum sind, den Gang entlang, schwarze hölzerne Leopard- und Tigerfiguren aufgestellt, die als Sitz- oder Kletter-Elemente dienen. Sie sind Ausstellungsobjekte, aber ebenso Gebrauchsgegenstände und Servicestruktur. Sie haben keine exakten lebensweltlichen Entsprechungen in den indigenen Dörfern, aber sie verwenden und zeigen Adivasi-Ästhetik, -Handwerklichkeit und -Motive. Sie sind Neukreationen für das Museum und somit für einen urbanen Kontext. Chandan Singh Bhatti erklärt die Idee:

»Wir haben versucht, Kunstfertigkeiten und Fähigkeiten der Adivasi auch für andere Objekte zu nutzen, wie zum Beispiel für urbane Stühle, Vorhänge oder andere dekorative Elemente. Wir wollten die alten traditionellen Fertigkeiten auf ein urbanes Szenario treffen lassen. Sodass wir zeigen, dass für diese Traditionen auch alternative Verwendungen möglich sind.«¹³

In diesen Objekten werden den Besucher*innen die Adivasi als kreative Designer*innen präsentiert, die mit ihrer Fantasie und Ästhetik die kalte Urbanität wärmer, schöner oder authentisch indisch machen können. Hier begegnet dem

12 Die Glocke im Tempel ist über dem Eingangsportal angebracht; sie wird von den eintretenden Gläubigen angeschlagen, um die Götter zu wecken.

13 Interview Chandan Singh Bhatti 22.03.2016.

Publikum ein weiterer Gesichtspunkt, unter dem Adivasi in diesem Museum repräsentiert werden: Im Außenbereich wurden sie als Naturvölker vorgestellt, hier sind sie kreative Designer*innen, deren Fantasie und Fertigkeiten als Gestaltungsmittel für moderne Gebrauchsgegenstände genutzt werden können.

6.5. Die Galerie-Ebene

Die Galerie-Ebene, die Hauptausstellungsebene des Museums, umfasst fünf Galerien mit permanenter Bespielung: »Cultural Diversity«, »Tribal Life«, »Tribal Aesthetic«, »Tribal Spiritual World« und »Guest State«. Diesen im südwestlichen Teil des Museums befindlichen Galerien liegt die nach Norden hin weisende Themen-Galerie »Tribal Games« gegenüber. Ebenfalls auf der Galerie-Ebene befinden sich eine Halle für wechselnde Ausstellungen¹⁴, ein Auditorium und eine Seminarhalle. Alle Räume dieser Ebene sind durch den Hauptflur verbunden.

Die Galerien stehen dem Gang inszenatorisch gegenüber. Ihre Räume sind fast fensterlos in gedämpftem Licht gehalten, nur die Exponate werden angestrahlt. Die Galerien sind vom Designer als eine höhlenartige Entdeckungs- und Abenteuerlandschaft angelegt, mit Einbauten, Winkeln, Verstecken oder Verdeckungen. Der von Helligkeit durchströmte Flur wird hier zur Lichtung, im Kontrast zum »Wald« der Galerien (vom Galerien-Bereich als »forest« spricht schon die Architektin): Hell und Dunkel, Auftauchen und Eintauchen bestimmen den Erlebnisrhythmus, den das Gebäude zusätzlich zur Dramaturgie der Ausstellungen dem Publikum beschert. »Der Fluß der Bewegung ist vorrangig. Der/die Besucher*in, der/die nach einer Galerie auf den Gang tritt, kann etwas Atem schöpfen, bevor er/sie die nächste in Angriff nimmt.«¹⁵ Das Wort »in Angriff nehmen« (sie benutzt den englischen Begriff »tackle«), evoziert auch von Seiten der Architektin das Abenteuer- und Eroberungselement. In allen Galerien begegnen den Besucher*innen sogenannte Galerie-Führer, ausschließlich junge Männer, die die Tickets kontrollieren, aber auch dem Publikum über Ausstellung und Exponate Auskunft geben sollen. Galerie-Führer kommen aus einer der sieben im Museum vertretenen Adivasi-Gemeinschaften. Es gibt ansonsten keine Führungen. Persönliche Führer*innen sind in Indien in allen Kulturerbestätten, Tourismusorten oder Gedenkstätten üblich. Dass sie fehlen, ist eine Kritik am Museum, die von den Besucher*innen in den Interviews immer wieder geäußert wurde.

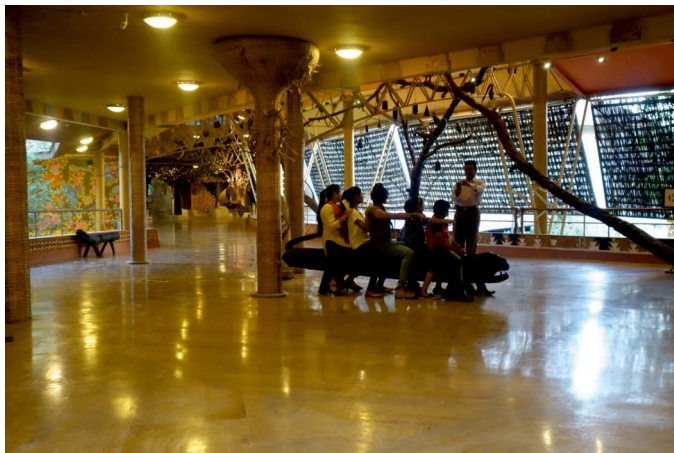
14 Die Halle war bis zu meinem letzten Besuch in 2018 noch im Umbau.

15 Interview Revathi Kamath 15.10.2015.

Bildtafel 7: Hölzerne Tierfigur, Gang Galerie-Ebene



Bildtafel 8: Nutzung der Tierfiguren durch Besucher



6.5.1. Galerie »Cultural Diversity«

Die Galerie »Cultural Diversity« war 2015 noch nicht fertiggestellt.¹⁶ Hier soll später eine geografische Übersicht über die Adivasi in MP gezeigt werden. Geplant ist eine große Karte, auf der alle indigenen Gruppen des Staates eingezeichnet und die topografischen Bedingungen (Flüsse, Berge) ihrer Dörfer sichtbar werden. Geplant sind auch Darstellungen von indigenen Gemeinschaften in benachbarten indischen Staaten wie Gurajat oder Rajasthan. Hinzu sollen Exponate von indigenen Kulturen weltweit kommen, wie z.B. von australischen oder afrikanischen Aborigines. In dieser Galerie werden indigene Gemeinschaften als nicht-moderne und nicht-urbane Kulturen vorgestellt. Die Adivasi-Gemeinschaften werden im Museum also unterschiedlich sozial platziert, manchmal am kreativen Rand der Mehrheitskultur und manchmal in exotischer Distanz zur hegemonialen Urbanität und Lebensweise. Dieser Raum betont eher ihre exotische Position.

Bevor die Besucher*innen in die nächste Galerie treten, können sie vom Gang aus hinunter in einen der Innenhöfe sehen. Die westliche Seite dieses Innenhofes ist mit einer großen Wandarbeit mit dem Titel »Story of Gond Princess Manchalrani & King Babadandi« des Gond-Künstlers Ram Singh Urveti geschmückt. Die Arbeit erzählt die Geschichte einer mythischen Dynastie; sie besteht aus vielen Forex-Flachfiguren, die vergrößert und zu einem Gesamtensemble zusammengesetzt wurden. Der Künstler bemerkt zur Bedeutung dieser Arbeit:

»Normalerweise wollen Leute von mir immer Papier- oder Leinwandarbeiten, auf denen ich immer nur ein Detail oder eine Szene aus der Geschichte der Gond-Könige erzählen kann. Bei der Wandarbeit für das Museum konnte ich die gesamte Geschichte darstellen. [...] Wenn die Leute aus meinem Dorf kommen, dann begleite ich sie. Und sie sind sehr stolz, dass ich es war, der diese Arbeit im Museum gemacht hat.«¹⁷

In den Wandarbeiten werden die indigenen Künstler*innenpersönlichkeiten als Produzent*innen oder Reproduzent*innen ihrer Kultur präsentiert.

6.5.2. Galerie »Tribal Life«

Dieser Ausstellungsraum ist wie ein »Musterdorf« gestaltet. Den Besucher*innen werden verschiedene Typen von Adivasi-Häusern aus ganz Madhya Pradesh vorgestellt: Bauten im Stile der Gond, Korku, Sahariya, Baiga und Bhil. Alle Häuser sind begehbar. Im Mittelpunkt der Galerie steht ein zwei-etagiger Holzturm. Die Besucher*innen können auf den Turm klettern und von oben das »Musterdorf« begut-

16 Bei meinem letzten Besuch im Museum 2018 war sie ebenfalls noch Baustelle.

17 Interview Ram Singh Urveti 09.09.2015.

achten. Von dort aus sieht man, dass alle Dächer der Häuser einander berühren, sodass ein oberirdischer symbolischer Weg durch das Dorf entsteht.

Alle Bauten sind in den verschiedenen künstlerischen Handschriften der Adivasi-Gemeinschaften bemalt und gestaltet. Der Gang durch die Bauten ist für die Besucher*innen daher auch ein Gang durch eine Ausstellung von Wandmalereien und Reliefs. Soweit es der Ausstellungsraum zulässt, werden auch topografische Besonderheiten der Standorte nachgebildet, indem man zum Beispiel das Bhil-Haus auf einem künstlichen Hügel, etwas abseits der anderen Gebäude, platziert hat – denn die Bhil wählen für ihre Siedlungen meist einsame Plätze auf Anhöhen. Zwischen zwei Häusern ist ein kleiner Außenbalkon angebracht, auf dem die Besucher*innen ins Freie treten können und sich plötzlich über dem dschungelartigen Wald des Außenbereichs befinden. Auch hier das Wechselspiel von Drinnen und Draußen.

6.5.3. Galerie »Tribal Aesthetic«

Die Galerie ist den Ursprungsmythen der sieben Adivasi-Gemeinschaften gewidmet. Übergroße Installationen, winzige Details, unterschiedliche Materialien – das alles konkurriert in diesem Raum um die Aufmerksamkeit der Besucher*innen.

Die Wand (vom Korridor rechts aus gesehen) besteht aus einer Arbeit der Gond-Künstlerin Durga-Bai Vyam, die die mythologische Entstehungsgeschichte des Bambus erzählt. In der Gond-Kultur spielt Bambus in den Riten um Geburt, Heirat und Tod eine integrale Rolle. Vor dem Wandrelief sind Bambusstämme aufgestellt, die eine gestrüppartige Installation bilden, durch die das Publikum hindurchsehen muss, um Vyams Figuren zu erkennen. Auf den Bambusstämmen sind ebenfalls kleine Figuren der Künstlerin angebracht. Vor Vyams Arbeit steht ein großer metallener Ring von ca. 2m Durchmesser, versehen mit Metallfiguren, die das Leben im Dorf darstellen. Er ist eine stark vergrößerte Version des Armbands, das eine Braut von ihren Schwiegereltern erhält. Die Mitte und fast die gesamte Innenfläche der Galerie sind von einer riesigen, zweistöckigen Holzstruktur ausgefüllt: dem Hochzeitspavillon. Er ist der Vereinigung von Erde und Himmel gewidmet, aus der die Jahreszeiten geboren wurden. Die Besucher*innen können hinaufklettern und die Halle und vor allem die großen Wandarbeiten von oben betrachten.

6.5.4. Galerie »Tribal Spiritual World«

Am Beginn dieser Galerie trifft man auf eine der beeindruckendsten Installationen des Museums. Zu beiden Seiten sind große Haufen von Terrakotta-Figuren aufgeschüttet – hauptsächlich Pferde, aber auch Katzen und andere Tiere. Die Installation ist ca. 2 m hoch und ca. 4 m lang. Ein schmaler Gang führt das Publikum hindurch. Solche Tonfiguren dienen in der indigenen Religionspraxis als Dankgeschenke an die Götter.

Bildtafel 9: Galerie »Tribal Life«



Bildtafel 10: Galerie »Tribal Aesthetic«



In dieser Galerie soll dem Publikum die spirituelle Welt der sieben Adivasi-Gemeinschaften des Museums präsentiert werden; zugleich spiegelt sich hier der Weg des Menschen selbst ins Jenseits, in eine Existenz nach dem Tod. Zwar werden in dieser Galerie sieben Adivasi-Gruppen inszeniert, für den/die Besucher*in verschwimmt das Bild jedoch oft und alles erscheint als eine indigene Kontinuität. Der Raum ist mit hohen Bäumen und Sträuchern bepflanzt, Erdhügel sind aufgeschüttet, kleine Wassertümpel angelegt. Die Galerie versucht, in ihrer Gestaltung heilige Orte nachzuahmen. Am Wegrand stehen Gedenksäulen, Gedenksteine (zur Erinnerung an den vorzeitigen, unnatürlichen Tod eines Angehörigen) verschiedener Adivasi-Gemeinschaften stecken überall im Raum in der Erde. Die Website des Museums annonciert diese Galerie mit dem Hinweis, dass den Besucher*innen eine Welt geboten werde, die sie nicht nur sehen, sondern auch sinnlich und spirituell erleben könnten. Eine Überschreitung des rein säkularen Charakters des Museumsraums wird hier jedenfalls angedeutet. Dieser Raum korrespondiert gleichzeitig mit der Inszenierung der »Adivasi als Naturmenschen«. Hier werden sie als spirituelle Wesen vorgestellt, deren Götter sich auf die Natur beziehen oder ihr entstammen.

6.5.5. Galerie »Guest-State«

Diese Galerie war zur Zeit meiner Untersuchung den Adivasi-Gemeinschaften aus dem benachbarten indischen Bundesstaat Chhattisgarh gewidmet. Das größte, den gesamten mittleren Raum füllende Exponat ist der »Dussehra Chariot«, ein riesiger hölzerner Festwagen (ca. 4m lang und 5m hoch), der mit bunten Schnüren geschmückt ist.

Dussehra ist ein hinduistisches Fest, inspiriert durch eine Episode im Epos »Ramayana«, die vom Sieg des Guten über das Böse handelt, vom Triumph des idealen Gottkönigs Rama über den vielköpfigen Dämon Ravana. Das Exponat zeigt exemplarisch die Symbiose, die die Adivasi Kultur vielerorts mit dem Hinduismus eingeht. An dieser Stelle haben Nicht-Adivasi-Besucher*innen das Erlebnis von Wiedererkennung und Vertrautheit. Die Besucher*innen verlassen diese letzte permanente Galerie auf der Westseite des Museums und können über den Außenflur und der sich anschließenden Rampe entweder nach unten in die Cafeteria oder gegenüber in die Themengalerie »Tribal Games« gelangen.

Bildtafel 11: Galerie »Tribal Spiritual World«



Bildtafel 12: Galerie »Tribal Games«



Bildtafel 13: Untere Ebene



Bildtafel 14: Cafeteria



6.5.6. Galerie »Tribal Games«

Diese Galerie ist von zwei Seiten zum Außenflur hin geöffnet. Anders als bei den permanenten Galerien sind die Fenster hier nicht verhängt oder bemalt; der Raum ist licht und hell. Die Galerie ist der Spielkultur der Kinder der sieben Adivasi-Gemeinschaften gewidmet. Spieler*innen und Situationen werden mit Tonfiguren nachgestellt; das wird zusätzlich durch Fotos aus den Dörfern, Foto-Cut-Outs der Spieler*innen und schriftliche Spielanleitungen ergänzt. Die Besucher*innen sehen Tonfiguren auf Stelzen eine Art Fußball spielen, auf der Erde miteinander ringen oder tauziehen. Den Mittelpunkt des Raumes bildet ein Baum aus Tauen, auf dem Tonfiguren klettern. Diese Galerie ist vor allem bei Familien beliebt.

6.6. Die untere Ebene

Der/die Besucher*in erreicht die untere Ebene über die Rampe am westlichen Ende der Galerie-Ebene oder direkt über die spiralförmige Rampe des Foyers. Sie beherbergt die Büro-, Verwaltungs- und Werkstatträume des Museums sowie die Cafeteria. Hier hat die Museumsadministration ebenso ihren Sitz wie die »Adivasi Lok Kala Evam Boli Vikas Academy«.

In der unteren Ebene »lassen wir den Besucher*innen frei laufen«¹⁸. Es gibt also keine vom Museum empfohlene Route, auch keine vorgegebene Blickachse für die Besucher*innen. Sie können nach eigenem Geschmack spazieren gehen. Die Werkstätten des Museums sind als offene Stände angelegt, sodass die Besucher*innen Adivasi-Künstler*innen bei der Arbeit zusehen können. Im Untergeschoss ist der Übergang von Innen und Außen fließend, an verschiedenen Stellen können die Besucher*innen hinaus in die Freianlagen treten. Fast alle Wände nach Norden sind offen. Die Durchlässigkeit zwischen Museum und Natur wird akzentuiert durch einen kleinen Bach mit Gänsen, der durch die untere Ebene fließt und in einer Art Felsenlandschaft mit Tümpel endet. Die untere Ebene ist für die nicht rein kulturelle Nutzung durch ihre gelockerte Programmierung, Offenheit und fehlende Präsenz von Museumspersonal besonders wichtig.

Auch alle Wände der unteren Ebene sind mit Fresken bemalt, deren Figuren bis in die Büros hineinreichen. Selbst Lichtschalter, Schilder und Raumbenennungen sind in der Adivasi-Ästhetik gestaltet. Besucher*innen, die gleich in die Kantine gegangen sind, ohne die Ausstellungsebene besucht zu haben, sitzen gleichwohl mitten in einer großen Bildergalerie. Die Kantine ist mit Bambusgeflechten geschmückt und wie eine große Veranda gestaltet, die nach zwei Seiten hin zum dschungelartigen Wald des Außengeländes geöffnet ist. Die Kantine wird nicht

18 Interview Revathi Kamath 15.10.2015.

selbst vom Museum betrieben, sondern ist verpachtet (und zwar an Adivasi selbst). Sie bietet Softgetränke, Tee, Kaffee und kleine Snacks wie Samosas (eine gefüllte Teigtasche, die am Nachmittag gegessen wird) an. Die untere Ebene schafft auch die Verbindung zu den beiden Open-Air-Bühnen des Museums.

6.7. Schlussbemerkung

Das Tribal Museum ist nicht allein als Ausstellungshaus, sondern als architektonisch-kuratorisches Gesamtkunstwerk angelegt, das eine ganze Kultur evozieren und erlebbar machen soll. Nicht nur die Galerien, sondern ebenso Flure, Cafeteria und Büro- und Service-Etagen werden in die Präsentation der Adivasi-Kunst und des Adivasi-Alltags einbezogen. Bhatti nennt als Vorbild für dieses ganzheitliche Prinzip des Museums das indische Adivasi-Dorf selbst – und bringt in diesem Zusammenhang einen originellen Vergleich: »Wir haben versucht, die gesamte Umgebung ästhetisch zu behandeln. Wie im Dorf, wenn die Frau Kuhdung nicht nur an ihr Haus anbringt, sondern die gesamte Umgebung damit dekoriert.«¹⁹

Den Besucher*innen werden die Adivasi-Gemeinschaften des Museums vorgestellt: als Naturmenschen, deren gesamte Kultur, spiritueller Kosmos und Lebensweise im Einklang mit der Natur steht und von ihr inspiriert wird, und als Produzent*innen und Reproduzent*innen ihrer indigenen Welt; als zeitgenössische Künstler*innen oder als kreative Designer*innen, die mit ihrer Fantasie und Ästhetik eine kalte Urbanität schöner oder authentisch indisch machen. Diese von Museumsseite angebotenen Inszenierungen der Adivasi-Kultur werden teilweise in den später beschriebenen Nutzungsinteressen der Besucher*innen aufgegriffen. Sie funktionieren als eine Art Aktivierungsmechanismen für Besucher*innen, die diese nach ihren Bedürfnissen erweitern und weiterentwickeln.

Die nicht so rigorose Programmierung von Museumsräumen, wie vor allem in der unteren Etage, aber auch das Fehlen einer trennscharfen inhaltlichen Abgrenzung von Service- und Ausstellungsraum, wie zwischen Museumsshop und Galerien, lassen Raum für kreative Nutzungen und Umnutzungen von Seiten der Besucher*innen. Durch die teilweisen hybriden Formen der gezeigten Adivasi-Exponate, aber besonders durch die Inszenierung der Adivasi-Gemeinschaften als kreativer Rand einer hinduistischen Mehrheitskultur finden die Besucher*innen neben dem exotisch Interessanten Bekanntes und Vertrautes, das sie wiedererkennen können. Damit werden Identifikationsmöglichkeiten geschaffen, die zur Grundlage für bestimmte Nutzungen und Aneignungsmuster werden.

19 Vor allem in ländlichen Gegenden werden Kuhfladen zu tellerartigen Gebilden geformt, getrocknet und entweder als Brennmaterial oder zur Isolierung der Häuser verwendet.