

7. MP Tribal Museum Bhopal – Hauptcharakteristika, leitende kuratorische Ideen und Publikum

In diesem Kapitel werden sowohl aus kuratorischer als auch aus museumskonzeptioneller Sicht die Besonderheiten des Tribal Museums vorgestellt, die für das Verhältnis von Besucher*innen zum Haus, für ihre Nutzungsweise und ihre Aneignungspraxis bedeutsam sind. Dabei werden Aspekte der Raumprogrammierung sowie die Ausstellungskonzeption und die Beziehung zu den sogenannten »source communities« (Gruppen, deren Kultur ausgestellt wird) diskutiert. Das Kapitel wirft auch einen ersten, vorläufigen Blick auf das Publikum selbst und umreißt seine besondere Beschaffenheit.

7.1. Hauptcharakteristika des Museums

Im Folgenden werden fünf Besonderheiten vorgestellt, die sich nicht allein auf die Präsentation der Objekte in der Galerie-Ebene beziehen, sondern auf die Konzeption und inhaltliche Programmierung des gesamten Hauses. Sie beeinflussen damit direkt oder indirekt den Gesamteindruck des Museums. Gerade seine Atmosphäre wird in den Besucher*innen-Interviews häufig als wichtiges Unterscheidungsmerkmal zu anderen Einrichtungen und als Motivationsquelle für den Besuch genannt.

7.1.1. Ein Museum für zeitgenössische Kultur und lebendige Gegenwart

Das MP Tribal Museum widmet sich der Kultur von sieben Adivasi-Gemeinschaften, die in MP und im Nachbarstaat Chhattisgarh¹ zu Hause sind: Gond, Bhil, Korku, Baiga, Sahariya, Kol und Bhariya. In der anfänglichen Konzeption von 2004 war das Museum noch als »Tribal Heritage Museum« geplant. Diese Idee, ein Erbe- und Geschichtsmuseum zu schaffen, wurde im Laufe des Umsetzungsprozesses hin zu

1 Der Bundesstaat Chhattisgarh wurde erst 2000 aus den östlichen Distrikten von MP gebildet.

einem zeitgenössischen Ansatz verändert. Die Vorzüge, ja sogar die Unausweichlichkeit eines solchen Zugangs sieht der Ausstellungsdesigner und Kurator des MP Tribal Museums Bhatti² sowohl in den indigenen Traditionen wie überhaupt in der kulturellen Praxis auf dem Subkontinent begründet:

»In der indischen Kultur gibt es nichts, was einem Museum entspricht. [...] Die anderen Museen hier sind archäologische Museen und völlig anders. Geschichte spielt darin eine große Rolle.³ In der Adivasi-Kultur gibt es keinen Platz für Geschichte. [...] Es war klar, dass wir kein Museum machen und auch nicht den Normen eines Museums folgen können, sondern neue Wege und neue Dinge brauchen.«⁴

Der Programmdirektor Ashok Mishra wollte das Haus zunächst auch gar nicht »Museum« nennen, musste sich jedoch den Vorgaben der Regierung fügen. Wie Bhatti versteht er das Konzept als ein Gegenmodell zu den herkömmlichen indischen Museen: »Wir nutzen diesen Ort als ein Zentrum, an dem wir den Lebensstil der Adivasi im Hier und Jetzt zeigen. [...] Wir konservieren hier nicht Erinnerungen, sondern die Menschen sollen Inspiration von der Lebensweise einer bestimmten Gemeinschaft bekommen.«⁵ Damit wird ein aktivierendes Element in das Museumskonzept eingeführt, das auf die Besucher*innen zielt.

7.1.2. Keine Sammlung, keine Originale: Das Museum als Kulturproduzent

Ashok Mishra beschreibt den Prozess, in dem die Ausstellung ins Leben gerufen wurde:

»Basierend auf den Beobachtungen und Aufnahmen der Untersuchungsteams⁶, wurden für das Museum Repliken angefertigt. Zum Beispiel konnten wir nicht die Wandgemälde aus den Dörfern hierherbringen – aber wir haben die Künstler*innen, die diese Werke geschaffen hatten, eingeladen, hier vor Ort für uns die gleiche Kunst anzufertigen.«

Ausgangspunkt des Museums war also keine Sammlung von originalen Exponaten, sondern die meisten Objekte sind Nachschöpfungen (Repliken) von Werken oder selbstständige künstlerische Interpretationen traditioneller Geschichten,

2 Über Bhattis Position innerhalb der Organisationsstruktur des Museums siehe Anhang Nr.1.

3 Über den Primat der Archäologie in der Museumsbewegung Indiens siehe Roychowdhury 2015. Sie definiert die Archäologie »as the single most important ingredient in museum-making« in Indien (Roychowdhury 2015: 18).

4 Interview Chandan Singh Bhatti 22.03.2016 auf Hindi.

5 Interview Ashok Mishra 02.11.2016 auf Hindi.

6 Siehe dazu Kap. 5, S. 67.

die eigens für das Museum von Mitgliedern der sieben Adivasi-Gemeinschaften angefertigt wurden.

Den Hintergrund eines solchen Ausstellungskonzepts erklärt Bhatti mit Blick auf die Kultur der Adivasi: »Die Adivasi haben nur wenige Dinge, die ihre Kunst und ihr Handwerk repräsentieren. Nehmen wir zum Beispiel die Gond und Bhil. Es ist nicht Teil ihrer Kultur, Objekte zu haben. [...] Wir schauten uns ihre Mythen, ihren Glauben und ihre Geschichten an und machten sie zu unserem Medium.« Die religiösen und erzählerischen Überlieferungen, die sich in der Adivasi-Kultur selbst gar nicht dinglich niedergeschlagen hatten, können im Museum eine künstlerische Formung, Kristallisation und Darstellung bekommen.

Der weitgehende Verzicht auf originale Exponate und die Verwendung von Nachschöpfungen hat Auswirkungen auf die Regulierung des Museumsraums. So können Besucher*innen z.B. die Objekte anfassen, denn sie gefährden damit keine wertvollen, unersetzlichen Originale. Auch das Posieren für Selfies in unmittelbarer Nähe der Exponate ist unter diesen Bedingungen eher möglich. Es gibt im Vergleich mit anderen Museen im Land weniger Verbotsschilder, die das Besucher*innenverhalten regulieren und tendenziell eine autoritäre Atmosphäre entstehen lassen. Damit wird der Museumsraum für die Besucher*innen entspannter und einladender.

Die Exponate sind als Einzelobjekte weder ästhetisch herausragende »Meisterwerke⁷ der Adivasi-Kunst«, noch sind sie anthropologisch oder historisch repräsentative Dokumente einer generalisierten »Adivasi-Kultur«. Die Bedeutung der Objekte liegt vielmehr, wie Bhatti feststellt, in ihrem Wert als »unser Medium«, was heißt: sie sind inspiratorischer Ausgangspunkt einer kreativen Interpretation für ein potientes Publikum (in diesem Fall ein vorrangig urbanes Publikum, das wenig oder gar keine Erfahrung mit der ästhetischen und spirituellen Welt der Adivasi hat). Es entsteht in den Ausstellungsräumen gleichsam eine neue, eigene, aber an Alltag, Vorstellungswelt und ästhetische Praxis der Adivasi-Gemeinschaften anknüpfende und davon inspirierte Realität. Es geht weder um Authentizität noch um die isolierte Bedeutungs-Aufladung einzelner ausgestellter Gegenstände, sondern um die Gesamtpräsentation einer immer noch zeitgenössischen Lebensform und ihre kreative und künstlerische Aufbereitung für die Besucher*innen.

Das Museum ist zugleich Aussteller und Produzent von Objekten. Auf dem Gelände befinden sich Werkstätten, in denen Adivasi-Künstler*innen Ausstellungsstücke für das Museum herstellen. Das können Repliken von originalen Objekten sein, aber auch Neuschöpfungen und Neuinterpretationen von traditionellen Gegenständen. Die Verwendung von Repliken, wie auch der Einsatz von inszenatorischen Techniken, lässt teilweise die Grenze zwischen Museum und Themenpark verfließen. Die Besucher*innen können nicht leicht einen Unterschied

7 Wie z.B. in der Tribal Gallery des Bharat Bhavan in Bhopal.

zwischen Original, Replik und Neuinterpretation erkennen. Tim Oakes hat für den chinesischen Kontext den Begriff der »*authentic replica*« geprägt als Bezeichnung für Kopien, die von den Betrachter*innen gleichwohl wie Originale wertgeschätzt und ihnen gleichgestellt werden (Oakes 2006: 170). Wie die im empirischen Teil meiner Untersuchung geführten Interviews zeigen, findet auch im Tribal Museum eine ähnliche Anerkennung der Exponate als authentisch und real durch die Besucher*innen statt. Das hat einmal, wie auch Oakes feststellt, damit zu tun, dass es sich bei der Konzentration auf das Original als höchste Stufe in der Erlebnisskala um eine vorwiegend europäische Tradition handelt, die global nicht überall im selben Maße anzutreffen ist. Ein anderer Grund ist im Fall des Tribal Museums die enge Beziehung zu den »source communities«⁸. Ihre permanente Präsenz (als Führer, Museumskünstler*innen, Arbeiter*innen oder Performer*innen) im Museumsraum dient als Gütesiegel der Authentizität für die Besucher*innen.

Die Tatsache, dass das Museum keine Originale ausstellt, die spezielle konservatorische oder sicherheitstechnische Anforderungen stellen, ist auch die Grundlage für ein weiteres Charakteristikum, das sich signifikant auf die Museumserfahrung der Besucher*innen auswirkt: Es gibt keine scharfe funktionale und symbolische Trennung zwischen den Galerieräumen und den Serviceräumen wie Museumscafeteria, Museumshop, Fluren, Verwaltungsbüros, Treppenräumen usw. Die Unterscheidung erfolgt auf eher unauffällige Weise räumlich, durch Türen, und administrativ, durch die Anwesenheit von Aufsichtspersonal im Galeriebereich. Ästhetisch herrscht ein gemeinsamer, verbindender Stil im gesamten Gebäude: Alle Räume im Museum sind mit Wandmalereien, Installationen oder Reliefs gestaltet, selbst Türen oder Tragesäulen. Auch wenn Besucher*innen die Galerien und ihre Ausstellungen nicht besuchen und sich nur im Cafeteriabereich und in den Fluren aufhalten, tauchen sie doch in ein Gesamtkunstwerk ein, den Kosmos der Adivasi. Ist bei neueröffneten Museen in westlichen Ländern (oder bei Museen, die von westlichen Architekt*innen entworfen wurden) oft die Architektur der dominante ästhetische Faktor in den Servicebereichen des Hauses, so wird im Tribal Museum die ästhetische Museumserfahrung der Besucher*innen an jeder Stelle des Hauses von der Adivasi-Kultur geprägt. Sobald ein*e Besucher*in das Haus betritt, setzt diese Erfahrung unmittelbar ein.

7.1.3. Das Museum als »contact zone«

Die landesweit verbreitete englischsprachige Zeitung »The Hindu« wies anlässlich der Eröffnung des Tribal Museum im Jahr 2013 seine Leser*innen auf eine charakteristische Problematik und Spannung des Unterfangens hin: »*How did a project for preservation launch a process of creation? [...] [A]t a meeting of bureaucrats, archaeologists,*

8 Siehe dazu den Abschnitt über das Museum als »contact zone«.

*anthropologists and sociologists*⁹, Bhil painter Bhuribai asked: »Shouldn't a tribal museum be made by the tribals themselves?«¹⁰ Der Gründungsdirektor Shriram Tiwari beschreibt die damalige Situation: »Wir kehrten das gesamte Konzept um. Wir machten kein Museum. Sondern wir wollten eher ein Zuhause schaffen, das von den Adivasi- Gemeinschaften selbst kreiert wird.«¹¹

Das Cliffordsche Konzept vom Museum als »contact zone« (Clifford 1997: 188ff.), d.h. als Ort von Kooperationen zwischen »source communities« und Museumspersonal, wird in Bhopal auf verschiedenen Ebenen umgesetzt. Der Galerie-Führer Mukesh Sahe (aus der Gemeinschaft der Bhil) antwortet auf die Frage, was ihm am Museum besonders gefalle: »Alles hier erinnert mich an zu Hause. Wir haben diesen Ort mit unseren eigenen Händen gebaut.«¹² Aus dieser Äußerung könnte man schließen, dass die »source communities« lediglich für die Umsetzung eines vorgegebenen Konzeptes verantwortlich waren. Doch der Gründungsdirektor Tiwari erklärt, dass die Adivasi auch bei der Entwicklung des Designkonzepts eine entscheidende Rolle gespielt hätten: »Bhatti ist ein großer Künstler, aber die Ideen wurden von Adivasi-Künstler*innen wie Lado-Bai, wie Durga-Bai usw. generiert. Sie haben alle hier gearbeitet. [...] Die Ideen waren von ihnen, aber wie man sie visualisiert, diese Aufgabe wurde von Bhatti übernommen.«¹³ Tiwari beschreibt die Adivasi also durchaus nicht nur als »Umsetzer*innen«; ihre wichtigsten Künstler*innen waren vielmehr auch Ideengeber*innen, die Bhatti wichtige Vorgaben geliefert haben. Adivasi-Angestellte erläutern den Besucher*innen ihre Verbindung mit den Exponaten und ihren Beitrag zum Museum. Diese persönlichen, im Museum noch präsenten Beziehungen und Geschichten geben dem Ort seine Authentizität und repräsentative Glaubwürdigkeit.

Obwohl das Tribal Museum eine staatliche Einrichtung ist und damit dem Prinzip der Säkularität unterliegt, wurde es den Adivasi bei der Grundsteinlegung gestattet, auf dem Museumsgelände eine Opferhandlung vorzunehmen. Diese Konzession an Tradition und Religion der »source community« von Seiten der Museumleitung war, wie Tiwari erzählt, keine einfache Entscheidung:

»In Adivasi-Gemeinschaften opfert man ein Tier, bevor eine neue Arbeit beginnt. Man schlachtet eine Ziege oder einen Hahn. Unsere Sorge war, dass die Regierung einschreiten würde, wenn das bekannt werden sollte. Aber dankenswerterweise gab es keine Einmischung von Seiten der Regierung.«¹⁴

9 Damit ist das Beratungskomitee gemeint.

10 Gowri Ramnarayan: »The art of the adivasi«. In: The Hindu 14. Juli 2013.

11 Interview Shriram Tiwari 04.11.2016 auf Hindi.

12 Interview Mukesh Sahe 09.09.2015 auf Hindi.

13 Interview Shriram Tiwari 04.11.2016 auf Hindi.

14 Ebd.

Hier zeigt sich, welche Bedeutung die Museumsleitung einer produktiven Beziehung zu den »source communities« beimisst. Ihr war es wichtiger, den Adivasi eine Identifikation mit der Neugründung zu ermöglichen, als ein striktes säkulares Museumsprotokoll durchzusetzen – auch wenn deswegen Sanktionen aus dem Kulturministerium zu befürchten waren.

Auf dem Gelände des Museums befinden sich Hütten, in denen die Museumskünstler*innen mit ihren Familien permanent wohnen. Daneben gibt es ein Wohnheim, in dem Adivasi-Künstler*innen untergebracht werden, wenn sie zu Veranstaltungen und Auftritten von ihren Dörfern kommen.¹⁵ Das Museum ist Arbeitgeber, nicht nur für die permanenten Museumskünstler*innen, sondern auch für die Gemeinschaften in den Dörfern. So können sowohl die fürs Museum angefertigten Gebrauchsgegenstände¹⁶ als auch Tänzer*innen oder Musiker*innen über das Museum »bestellt« werden. Das Museum ist damit eine Art »Show-Room« für die Kreativität dieser Gemeinschaften. Das Museumsmanagement versucht so in einer Art »Hilfe zur Selbsthilfe« pragmatisch auf die ökonomisch teilweise prekären Umstände der Adivasi-Gemeinschaften zu reagieren.

Allerdings wird an keiner Stelle in der Ausstellung die soziale und politische Situation der Adivasi im heutigen Indien thematisiert oder reflektiert. Vergleicht man den Ansatz des Tribal Museums etwa mit Lonetrees Arbeit über indigene Gemeinschaften in Amerika (Native Americans) und ihre Repräsentation im Museum, werden deutliche Unterschiede sichtbar. Lonetree sieht als wichtigstes Ziel der Museumsarbeit die Schaffung einer kritischen Aufmerksamkeit für die prekäre gesellschaftliche Situation und die Unrechtserfahrungen der amerikanischen indigenen Gemeinschaften. Für sie ist damit das Museum ein symbolischer »healing space« (Lonetree 2012: 6). In Bhopal werden dagegen keine politischen, ökonomischen oder sozialen Kontexte geliefert, die einen kritischen Diskurs anregen könnten.¹⁷ Das Mu-

15 Dazu gehören nicht nur Veranstaltungen des Museums, sondern auch andere von der Landesregierung oder ihren Einrichtungen organisierte Events. Als z.B. am 01.11.2016 der Gründungstag von MP mit Umzug und Darbietungen in der Stadt begangen wurde, waren alle eingeladenen Adivasi-Künstler*innen in diesem Wohnheim untergebracht.

16 Regelmäßig bestellt werden z.B. die in Tierform geschnitzten Bänke des Flures.

17 Hinter den Kulissen, für die Besucher*innen nicht sichtbar, gab die Planung des Museums freilich Anlass, zumindest auf einige Ungerechtigkeiten gegenüber den Adivasi-Gemeinschaften aufmerksam zu machen. Im nicht öffentlichen Report des Beratungskomitees wird bei zwei Gelegenheiten auf eine unfaire Behandlung der Adivasi von offizieller Seite hingewiesen. Das betrifft einmal ihre offizielle Kategorisierung als »ungelernte Arbeiter*in«. Der Report stellt angesichts der ausgeprägten künstlerischen Fertigkeiten dieser Gemeinschaften die Unangemessenheit dieser Kategorisierung fest. Zum anderen wird auf die ungenügende Anerkennung der Leistungen und Opfer der Adivasi-Gemeinschaften im indischen Unabhängigkeitskampf gegen die britische Kolonialherrschaft hingewiesen. Ein Mitglied des Komitees schlägt vor, im Museum die historischen Fakten zu diesem Thema im Ausstellungsraum zu präsentieren. Der Vorschlag wurde jedoch nicht umgesetzt.

seum reagiert auf die schwierige ökonomische Situation mit pragmatischen Handreichungen, aber es nimmt nicht an einer gesellschaftlichen Auseinandersetzung teil. Damit realisiert es eher einen selektiven, dem Themenpark ähnlichen Zugang, der eine Kultur feiert und ihre Stärken präsentiert, aber die Besucher*innen nicht mit Problemen »belastet« oder die offizielle Politik herausfordert.

Wie meine empirischen Kapitel zum Publikum zeigen werden, wird dieser Zugang von den Besucher*innen überwiegend positiv bewertet, die kritische Diskussion wird nicht vermisst. Es gibt nur ganz vereinzelte gegenteilige Stimmen.¹⁸ So bemerkt ein 65-jähriger pensionierter Pädagoge, der mit Adivasi-Gemeinschaften auf dem Gebiet der Bildung arbeitet:

»Die Adivasi zu feiern ist gut, aber sie selbst feiern das Leben nicht. In den Adivasi-Gebieten gibt es keine gute Bildung und auch die alltäglichen Lebensbedürfnisse werden dort nicht erfüllt. Neben dem Museum sollte die Regierung die alltäglichen Herausforderungen für die Adivasi angehen – die Regierung, unsere Gesellschaft, das Museum und die Medien. Wir sagen, ein Museum ist eine Art nicht-formale Bildungsinstitution. Ich finde, wir sollten mehr Diskussionen über die Entwicklung der Adivasi und ihre Probleme haben und hier Seminare dazu organisieren. Es gibt wirklich eine Menge Probleme dort.«¹⁹

Dieser Besucher erkennt zwar den affirmativen Zugang zur Adivasi-Kultur an, aber er möchte in einem weiteren Schritt einen informierten, produktiv-kritischen Zugang im Museum realisiert sehen. Er schreibt dem Museum mit diesem Anspruch eine investigative, intellektuelle, aufklärerische Rolle zu; es soll dazu beitragen, Probleme aufzudecken, sichtbar zu machen und sich um sie zu kümmern. Das Museum soll aus seiner Sicht ein aktiver politischer Vermittler und Akteur in der Gesellschaft sein und eine kritische Auseinandersetzung mit dem Status der Adivasi in der indischen Gesellschaft auf den Weg bringen.

7.1.4. Keine Permanenz: Das Museum als »work in progress«

Die meisten Objekte des Museums sind Elemente von Collagen und Arrangements, die im Laufe der Zeit immer wieder erneuert oder ersetzt werden. Darüber hinaus arbeitet das Museum mit temporären und saisonalen Präsentationen.²⁰ Dieses

18 Außer dieser Äußerung finden sich noch zwei kritische Eintragungen im Besucher*innenbuch. Siehe Kap. 8, S. 132.

19 Siehe die Charakterisierung dieses Besuchers im Kap. 13, S. 226. Interview am 26.03.2016 auf Englisch.

20 Bei einem Besuch kurz nach dem hinduistischen Lichterfest Diwali war das ganze Museum z.B. mit Rangolis geschmückt. Rangolis sind Ornamente auf dem Boden, die entweder aus Blütenblättern oder Farbpulver oder gefärbtem Reis gefertigt werden. Mit ihnen werden an Diwali traditionell die Häuser verziert.

»work in progress«-Prinzip erstreckt sich auch auf festinstallierte Arbeiten im Museum, wie z.B. Wandreliefs. Bhatti erklärt:

»Unser Museum hat diesen speziellen Ansatz. Du kennst die Arbeit von Durga-Bai am Eingang. Damals haben wir alles, was wir machen konnten, gemacht – aber ich selbst fand, dass wir diese Arbeit noch weiterentwickeln sollten. Also haben wir das mit Bai und ihrem Team diskutiert, und nun, drei Jahre nach der Fertigstellung, wird sich diese Arbeit jetzt wieder verändern.«²¹

Damit sind nicht nur die Ausstellungen, sondern auch die Einzelarbeiten stets unabgeschlossen. Aus Besucher*innensicht verändert sich das Museum ständig, es können immer wieder neue Entdeckungen gemacht werden.

Die Direktorin des Museums Vandana Pandey sieht darin ein wichtiges Element der besonderen Attraktivität ihres Hauses:

»Dieses Museum ist nur deshalb lebendig, weil man keine Normen festgelegt hat. Die Kreationen, die du heute hier siehst, sind vielleicht morgen gar nicht mehr da. Die Adivasi werden kommen und etwas anderes interessant finden [...], und sie werden etwas Neues bauen und das Jetzige dadurch ersetzen. [...] Wenn wir Normen festlegen würden, dann würde es sich den Konzepten der anderen Museen [...] angleichen.«²²

Pandey spielt hier offenkundig auf das verbreitete Image indischer Museen als »tote« Institutionen an. In den Gesprächen mit der ehemaligen wie der heutigen konzeptionellen Leitung des Tribal Museum fällt auf, dass alle eine eher kritische Haltung zur Museumsrealität in ihrem Land und den ihr zugrundeliegenden Konzepten haben. Das geht, wie wir gesehen haben, so weit, dass man das eigene Haus eigentlich lieber nicht als »Museum« bezeichnet sehen möchte.

7.1.5. Das Museum als Kulturzentrum

Das Museum unterhält zwei Open-Air-Bühnen. Die Hauptbühne im Innengarten, in Form eines Amphitheaters, wird in der Saison (wegen der Hitze tagsüber) nur abends genutzt. Die enge Verknüpfung von Bildender Kunst mit darstellenden, musikalischen und tänzerischen Formaten ist für die indigenen Gemeinschaften typisch und das Museum präsentiert diesen kulturellen Kosmos in seiner Gesamtheit. Auf den Bühnen wird jedoch auch zeitgenössisches urbanes Sprech- und Tanz-Theater gezeigt. Das Bhopaler Publikum kann sowohl lokale Akteur*innen sehen als auch Kompanien aus Delhi oder anderen indischen Metropolen. Darüber hinaus

21 Interview Chandan Singh Bhatti 03.11.2016 auf Hindi.

22 Interview Vandana Pandey 22.03.2016 auf Hindi.

gibt es eine saisonale Dramaturgie, die Veranstaltungen entsprechend dem Rhythmus des (im Wesentlichen religiösen) lokalen Festkalenders anbietet.

Mit alledem hat sich das Museum einen Platz als Veranstaltungsort in der Theatergemeinde der Stadt geschaffen. Der Ausstellungsdesigner und Kurator Bhatti beschreibt das Haus als »nicht einfach ein Museum [...], sondern ein Multi-Art-Centre«. ²³ Das Museum wird zu einem Gesamt-Kultur-Ort, der spartenübergreifende Kultur-, aber auch Natur-Erlebnisse anbietet. Dazu gehören das dschungelartig gestaltete Museumsgelände, die Felsen im Innengarten, aber auch die Gänse, die sowohl im Bach, der die untere Etage durchfließt, als auch auf den Wasserflächen des Außenbereichs zu finden sind. Das Museum vereint multiple institutionelle Identitäten, die unterschiedliche Nutzer*innen-Interessen ansprechen. Damit wird von Seiten der Museumsmacher*innen die Vorstellung vom Museum als reinem Ausstellungsort funktional erweitert. Wie meine Studie zeigen wird, erfährt diese erweiterte Museumskonzeption von Seiten der Besucher*innen noch weitere »Ausdehnungen«. Die von Anfang an flexible und »weiche« Grundkonzeption ermöglicht es dem Tribal Museum, diese Nutzungs-Erweiterungen durch seine Besucher*innen zu tolerieren. In anderen Museen, wie z.B. dem nebenan liegenden MP State Museum, die eine feste Programmierung als Ausstellungsort haben, würden solche Tendenzen als unangebrachte Abweichungen identifiziert und mit Sanktionen belegt werden. Das Konzept eines Museums als Kulturhaus ist im Übrigen in Bhopal auch sonst nicht unbekannt, es lässt sich z.B. auch im Bharat Bhavan finden.

7.2. Leitende kuratorische Ideen

Bhatti wurde als Chefdesigner für das Tribal Museum vom Bharat Bhavan wegen seiner Expertise auf dem Gebiet der Präsentation indigener Kunst »ausgeliehen«. Zum Bharat Bhavan gehört neben Galerien für zeitgenössische urbane Kunst auch die »Tribal Art Gallery«, für deren Ausstellungsdesign Bhatti verantwortlich zeichnete. Hier folgt Bhatti dem »White Cube«-Prinzip einer zeitgenössischen urbanen Kunstgalerie. Die Bilder werden als Meisterwerke der Adivasi-Kunst präsentiert. Sie sind auf Leinwände gemalt und werden neben Skulpturen als Einzelobjekte offeriert. Kleinere Exponate sind in Glasvitrinen untergebracht. Mit der Präsentationsgeste wird ein sachverständiges Galerie- und Kunstpublikum angesprochen. Das Museum hat eine klare kuratorische Botschaft: Die urbane Ausstellungspraxis soll die Adivasi-Maler*innen als zeitgenössische Künstler auf eine Ebene mit ihren urbanen Kollegen heben, sie damit kulturell aufwerten und aus dem ethnologischen

23 Interview Chandan Singh Bhatti 22.03.2016 auf Hindi.

in einen Kunstkontext überführen.²⁴ In dieser Präsentationsform sind die ästhetische Qualität, die Originalität in der Interpretation der Adivasi-Mythen und die individuelle Autor*innenschaft wichtiger als Authentizität oder exemplarische Repräsentativität.

Im Tribal Museum sind die Galerien große hallenförmige Räume mit hohen Decken, die in ihren gigantischen Ausmaßen eher an Ballsäle oder Bahnhofshallen erinnern. Es war ein komplexer Anpassungsprozess nötig, um Architektur und die darin ausgestellte Kultur miteinander im Projekt »Museum« zu harmonisieren. Bhatti beschreibt den Kontrast der riesigen Ausstellungsräume mit der Kunst der Adivasi-Gemeinschaften, die *»aus unbedeutenden Dingen besteht; ein Stein ist ihr Gott; Holz, Grass und Blätter. All das ist nicht groß, bedeutend oder schafft Volumen. Manchmal gibt es auch gar keine Objekte. Also, ich meine, was sollen wir hier zeigen, wie sollen wir hier mit den Objekten umgehen?«*²⁵ Bhatti musste nicht nur von Natur aus kleine Objekte in eine gigantische räumliche Situation einpassen, sondern auch alltägliches Material (wie z.B. ein kleines einfaches Tonpferd oder unscheinbare Bambusfiguren) zur Ausstellbarkeit transformieren. Er wandte eine Reihe gestalterischer Kunstgriffe an, um den gegebenen Herausforderungen zu begegnen. Sie lassen sich unter vier Rubriken zusammenfassen: Komposition, Disposition, Vergrößerung und Vervielfältigung.

7.2.1. Komposition

Multiple Einzelobjekte werden zu wandfüllenden und manchmal raumgreifenden Installationen komponiert. Die Besucher*innen wandern nicht von Objekt zu Objekt, sondern befindet sich vor oder in Installationen, die oft ohne klare Grenzen ineinander übergehen. Diese Installationen bestehen vielfach aus verschiedenen, übereinandergelegten Ebenen und sind aus unterschiedlichen Materialien und Objekten sowie in unterschiedlichen Techniken (Malerei, Schnitzereien) zusammengestellt. Im Museum gibt es keine Vitrinen, Rahmen oder Podeste, mit denen Objekte voneinander oder gegenüber der Architektur abgegrenzt und die den Fokus auf ein einzelnes Exponat lenken und ihm somit besondere Bedeutung zuschreiben würden. Die Installationen passen sich in die Räume ein, sie sind Ausstellungsmaterial und Ausstellungsdesign zugleich.

24 Im lokalen Kunstkontext weigern sich bis heute urbane Künstler*innen, gemeinsam mit Adivasi-Künstler*innen auszustellen, weil sie dadurch einen Prestige- und Preisverlust für die eigenen Arbeiten fürchten.

25 Interview Chandan Singh Bhatti 28.08.2015 auf Hindi.

Bildtafel 15: Installation, Galerie »Tribal Aesthetic«



Bildtafel 16: Disposition, Galerie »Tribal Aesthetic«



7.2.2. Disposition

Die Exponate werden durch Disposition verfremdet und auf drei Ebenen im Raum verteilt. Bhatti erklärt den Unterschied zwischen der originalen Situation und seiner Inszenierung so: »Viele der Objekte werden in den Dörfern auf den Boden gestellt. Wir dagegen haben sie an die Wände gebracht oder unter die Decke gehängt [...]. Wir haben damit nicht nur den gewohnten Blickwinkel geändert, sondern auch das Szenario der Präsentation.«²⁶ So werden zum Beispiel in der Galerie »Tribal Aesthetics« unscheinbare Tongefäße über die gesamte Wand verteilt und erhalten damit eine starke Präsenz im Raum. Dieser Effekt wird noch verstärkt, indem der Untergrund in kontrastierender Farbe zu den Gefäßen gestaltet ist. Es gibt damit keine gerade, beruhigende, aber auch einschränkende Blickachse, sondern ein raumgreifendes Seherlebnis.

7.2.3. Vergrößerung

Von originalen kleinen Alltags- oder Schmuck-Objekten werden stark vergrößerte Repliken hergestellt, die als monumentale Skulpturen in der Ausstellung stehen. Damit erfahren diese Objekte gesteigerte Aufmerksamkeit; darüber hinaus werden die kunstvollen, im Original oft winzigen, Details besser sichtbar. Repliken sind im Tribal Museum damit nicht einfach Kopien, sondern werden einem Verfremdungsprozess unterzogen. Das auffälligste Beispiel dafür ist der metallene Armreif in der Galerie »Tribal Aesthetics«, der in den Ausmaßen eines menschengroßen Rads auf dem Boden aufgestellt ist. Die figürlichen Verzierungen erreichen die Größe von kleinen Skulpturen.

7.2.4. Vervielfältigung

Im Museum wird nicht ein Tonpferd präsentiert, sondern ein Berg aus Pferden, nicht ein einzelner simpler Tonkrug, sondern eine Wand mit Krügen. Durch die Multiplikation eines einzelnen Objektes wird ihm eine sichtbarere Präsenz und zugleich eine Funktion in der Ausstellungsarchitektur (z.B. das Abtrennen von Gängen) oder gar als eigene Ausstellungslandschaft (z.B. die Berge aus Pferden, die eine surreale Architektur entstehen lassen) verschafft.

Trotzdem wird das Alperssche »attentive looking« (Alpers 1991: 26), d.h. die Aufmerksamkeit der Besucher*innen für das einzelne Objekt, nicht verringert. Im Gegenteil, die Besucher*innen gehen auf die Suche, und sie entdecken neben dem Einzelnen auch die inszeniert-kalkulierten Abweichungen in der Masse (z.B. in einem Berg mit Pferden einen Elefanten).

26 Interview Chandan Singh Bhatti 22.03.2016 auf Hindi.

Bildtafel 17: Vergrößerung, Galerie »Tribal Aesthetic«



Bildtafel 18: Vervielfältigung, Galerie »Tribal Spiritual World«



7.3 Das Publikum

In diesem Abschnitt wird ein erster summarischer Blick auf das Publikum im Tribal Museum geworfen, bevor dann im empirischen Teil der Kapitel 9 bis 14 eine detaillierte Kategorisierung erfolgt. Die hier präsentierten Charakteristika wurden vor allem aus meinen Besucher*innenbeobachtungen sowie aus den Antworten auf die allgemeineren Fragen in meinen Interviews (nach Alter, Religion, Wohnort usw.) entwickelt.

7.3.1. Gender-Präsenz im Museum

Anders als andere Einrichtungen des indischen Lebens (z.B. religiöse Handlungen oder öffentliche Veranstaltungen mit Frauen- und Männerbereichen oder die Metro etwa in Delhi mit eigenen Frauenabteilen) stellt das Museum keinen genderspezifisch differenzierten oder limitierten öffentlichen Raum dar. Alle Räume können innerhalb der Öffnungszeiten jederzeit von beiden Geschlechtern genutzt werden. Es werden von Seiten der Museumsadministration auch keine statistischen Daten über den Geschlechteranteil der Besucher*innen erhoben.

Allerdings zeigen meine Besucher*innenbeobachtungen und der Raum, den weibliche Stimmen in meinen Interviews einnehmen, dass im Gegensatz zu anderen, häufig männlich dominierten öffentlichen Räumen, Frauen in diesem Museum eine ungewöhnlich hohe Präsenz besitzen. Sie kommen eingebunden im Familienverband, in Studiengruppen oder in gemischten Freundeskreisen. Aber auch reine Frauengruppen sind nicht ungewöhnlich (bei jungen Frauen eher als informelles Event, bei älteren Frauen häufig als förmlicher Clubausflug organisiert). Aus meinen Beobachtungen geht ebenfalls hervor, dass die Frauen relativ viel »ungerichtete«, unverplante, zweckfrei gehaltene Zeit im Museum verbringen. Das ist bemerkenswert, denn diese Art weiblichen Müßiggangs in der Öffentlichkeit unterliegt normalerweise sozialer Missbilligung; wie Phadke, Khan und Ranade feststellen: »*women don't loiter*« im öffentlichen Raum (Phadke, Khan, Ranade 2011: vii). Im Tribal Museum fühlen sie sich dagegen nicht nur zugangsberechtigt und sicher, sondern offenbar auch legitimiert, ohne enge Zweckbestimmung ihre Zeit zu verbringen.²⁷

7.3.2. Vielfalt an kulturellen und religiösen Gemeinschaften

Eine weitere Besonderheit des Museums ist sein gruppenübergreifender Charakter. Die indische Gesellschaft ist stark geprägt von Fragmentierung und Segregation ihrer kulturellen und religiösen Gemeinschaften. Die einzelnen Gruppen verfügen

²⁷ Siehe dazu ausführlich Kap. 11.

vielfach über eigene exklusive Räume, in denen die Mitglieder einander begegnen, zusammen beten, essen und feiern und generell Zeit miteinander verbringen. Orte, die verschiedene Gemeinschaften gleichzeitig, ohne Konflikte, nutzen, sind dagegen selten. Im Tribal Museum besteht die Besonderheit nicht allein darin, dass alle gleichermaßen Zugang haben. Auffällig und bemerkenswert ist vielmehr, dass die Angehörigen der verschiedenen Gruppen tatsächlich daran interessiert sind, den Raum des Museums zu nutzen und dass sie sich in ihm wohlfühlen und sich als zugehörig empfinden.

Das ist keineswegs selbstverständlich. So zeigen etwa die Beobachtungen von Ramesh Kumar über das Salar Jung Museum in Hyderabad²⁸, dass die Exponate von den Hindus als Repräsentation der muslimischen Gemeinschaft und als konfliktbeladene »*heritage of the other*« betrachtet werden; das Museum sei daher für die lokalen Hindus »*marked by a level of discomfort*« (Kumar 2015: 246). Dass solche prinzipiellen Fremdheitsgefühle im Tribal Museum nicht wahrzunehmen sind, mag auch damit zusammenhängen, dass die Kultur der Adivasi zu keiner der im gegenwärtigen Indien oft in Konflikt stehenden Religionsgemeinschaften (Hindus, Muslime, Sikhs, auch Christen) klar zugeordnet werden kann. So fühlen sich die Besucher*innen aus verschiedenen religiösen Traditionen gleichermaßen angesprochen und zugangsberechtigt. Auf mangelnde religiöse Observanz ist diese wechselseitige Toleranz und Entspanntheit dabei nicht zurückzuführen: Die überwiegende Zahl der Besucher*innen gab an, dass sie mindestens einmal die Woche Tempel, Moschee oder Gurdwara aufsuchen, manche täglich. Diese Aussagen sind generationsübergreifend.

7.3.3. Vielfalt im Hinblick auf soziale Schichtung des Publikums

Das Museum ist ein egalitärer Raum, der keine exklusive oder privilegierte Nutzung durch eine bestimmte soziale Schicht vorsieht. Auch das ist keine Selbstverständlichkeit in einer stark hierarchisierten Gesellschaft, die Zugänge und Nutzungen oft restriktiv gestaltet. So stellt z.B. Säävälä in ihrer Untersuchung eines indischen Themenparks die Dominanz von westlicher Kleidung bei den Besucher*innen als sichtbaren Marker der Zugehörigkeit zur Mittel- oder Oberschicht fest (Säävälä 2006). Damit wird nicht nur durch die Höhe der Eintrittspreise²⁹, sondern auch durch die vom Publikum ausgehenden Zeichen Exklusivität signalisiert. Die Besucher*innen im Tribal Museum sind teilweise westlich (z.B. Jeans, T-shirt, Shorts), aber auch traditionell (z.B. Saris) oder mit religiöser Konnotation (z.B. ganz in der heiligen Safranfarbe der Hindus oder muslimisch schwarz verschleiert) gekleidet; manche

28 Hauptstadt des südindischen Bundesstaates Telangana.

29 Themenparks sind oft private Unternehmen und variieren in ihrer Preisgestaltung. Der durchschnittliche Eintrittspreis für einen Erwachsenen liegt bei ca. 600 Rupien (ca. 7 Euro).

tragen Schuluniformen, einheitliche Clubkleidung oder eine Kombination von indischer Straßenkleidung (z.B. Kurta) mit westlichen Elementen (z.B. Jeans). Dass ärmere Bevölkerungsschichten vertreten sind, heißt nicht, dass die wohlhabenderen und besser ausgebildeten fehlen würden – insofern liefert das Tribal Museum keinen Beleg für die im Kapitel 3 referierte Einschätzung von Museumsadministrator*innen, dass staatliche Museen (weil preiswert) oft ein Ort vor allem für die sozial Schwachen seien (u.a. auch für die koloniale Ära Singh 2009 und für den zeitgenössischen Kontext Jeychandran 2015), was Besucher*innen aus den Bürgertum und der Elite abschrecke. Ähnlich wie Besucher*innen mit unterschiedlicher religiöser Affiliation der Zugang nicht nur gleichermaßen offensteht, sondern tatsächlich bereitwillig und unproblematisch wahrgenommen wird, ist die Nutzung des Museums prinzipiell und real schichtenübergreifend. (Hierin liegt ein Unterschied etwa zu einem Museum für moderne oder zeitgenössische Kunst, das zwar keine formelle Barriere im Gestalt eines hohen Eintrittspreises errichtet, in dem man aber trotzdem kaum einen Rikschafahrer oder Tagelöhner antreffen wird.)

7.3.4. Demografische Diversität des Publikums

Die Besucher*innen des Museums gehören allen Altersgruppen an. Trotzdem fällt die Präsenz von jungen Leuten (Teenager*innen und Besucher*innen in ihren Zwanzigern) besonders auf. Sie kommen im Rahmen von Familienausflügen, schulischen oder universitären Aktivitäten; aber auch als Teil ihrer Freizeitaktivität, oft informell organisiert in Freundesgruppen. Da sie oft nicht nur die Ausstellungen in den Galerien besuchen, sondern auch im Foyer, in den Gängen und Außenräumen gemeinsam Zeit verbringen, sind sie im Museumsraum besonders sichtbar.

Fast alle Besucher*innen kommen in Gruppen. Das kann die Familie sein, ein Verein, eine religiöse Gemeinde, ein Club, die Schulklasse oder ein Kreis von Freunden, Kommiliton*innen oder Kolleg*innen. Bei den Familien dominieren die »extended families«, d.h. oft große, mehrere Generationen überspannende Familienverbände. Kernfamilien, die nur aus Vater, Mutter, Kind(ern) bestehen, sind dagegen selten; in meiner Befragung gab es nur ein Beispiel. Einzelbesucher*innen finden sich kaum. In meiner Untersuchung figurieren nur drei Männer, die alleine gekommen waren: ein japanischer Tourist und zwei lokale Besucher, die regelmäßig die Kantine aufsuchen, um dort zu dichten. Eine Einzelbesucherin konnte ich in der gesamten Zeit meiner Untersuchung nicht beobachten.

7.3.5. Vorstellungen der Besucher*innen, was ein Museum ist

Einen großen Anteil am Museumspublikum machen die Erstbesucher*innen aus – Besucher*innen, die nicht nur zum ersten Mal im Tribal Museum sind, sondern überhaupt nie vorher ein Museum betreten haben. Das Tribal Museum bietet somit

die erste Erfahrung, die diese Gruppe mit der Institution und dem Konzept Museum macht. Insofern überrascht nicht, dass diese Erstbesucher*innen auf meine Frage: »Was ist ein Museum?« meist eine Beschreibung des Tribal Museums geben. Besucher*innen mit größerer Museumserfahrung akzentuieren auf diese Frage hin entweder den enzyklopädischen (»alles unter einem Dach«) oder den historischen (»ein Ort für alte Dinge«) Aspekt. Ihre Museumsdefinitionen tendieren zur Weite und Inklusivität. So wurden mir als Beispiele für Museen auch Zoos (also die Ausstellung von Tieren) oder »hill stations«³⁰ (gewissermaßen eine Ausstellung von Häusern) genannt. Die unterschiedlichen Institutionsarten, die unter dem Museumsbegriff subsumiert werden, bieten bereits Hinweise auf die breite Palette an Museumsverständnissen und Verhaltens- und Nutzungsformen, die in den Kapiteln 10 bis 14 dieser Arbeit genauer untersucht wird.

7.4. Schlussbemerkung

Als ich das Tribal Museum 2014 zum ersten Mal besuchte, stellte sich recht bald die Frage, ob das, was ich hier sah, überhaupt ein Museum oder nicht eher ein Adivasi-Themenpark war. Programmdirektor Mishra sieht sein Haus eher als Gegenmodell zu anderen indischen Museen. Der Ausstellungsdesigner und Kurator Bhatti lehnt den Museumsbegriff in Bezug auf die Adivasi ab, weil deren eigene Kultur dafür keinen Anknüpfungspunkt biete.

Die aktuelle Museumdefinition in den Statuten (Artikel 3, Abschnitt 1) des ICOM (International Council of Museums) Weltverbandes von 2007 besagt:

»Ein Museum ist eine dauerhafte Einrichtung, die keinen Gewinn erzielen will, öffentlich zugänglich ist und im Dienst der Gesellschaft und deren Entwicklung steht. Sie erwirbt, bewahrt, beforscht, präsentiert und vermittelt das materielle und immaterielle Erbe der Menschheit und deren Umwelt zum Zweck von Studien, der Bildung und des Genusses.«³¹

Legt man diesen Maßstab an das MP Tribal Museum an, so stellt man fest, dass hier im eigentlichen Sinne weder »konserviert« noch »geforscht« wird. Es befinden sich keine originalen Objekte im Museum, die in ihrem ursprünglichen, authentischen

30 Kleine Städte, die wegen ihrer Höhenlage ein für indische Verhältnisse kühles Klima haben. Während der Kolonialzeit boten sie den Briten Gelegenheit, der Sommerhitze in den Ebenen zu entfliehen. Heute sind sie Ausflugsziele für einheimische wie ausländische Touristen gleichermaßen.

31 ICOM Statuten, angenommen am 24. August 2007 von der 22. General Versammlung in Wien. Der juristisch bindende Text ist der französische. Ich verwende die deutsche Übersetzung des ICOM Deutschland. <https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/147-museumsdefinition.html> (letzter Aufruf 21.09.19).

Zustand fachgerecht bewahrt würden. Im Gegenteil: Das Prinzip des »work in progress«, bei dem vorhandene Exponate immer wieder verändert, um andere Motive ergänzt oder in der Farbgestaltung verändert werden, ist eine der kuratorischen Besonderheiten des Hauses. Auch befasst sich das Museum bisher nicht mit Forschung zum Ausstellungsthema; die kuratorisch Verantwortlichen sind weder Expert*innen auf dem Gebiet der Adivasi-Kultur noch Anthropolog*innen, Kunsthistoriker*innen oder Museolog*innen. Selbst dass das Museum Objekte »erwerben« würde, lässt sich nicht wirklich sagen – denn fast alle Exponate wurden und werden für das Haus, teilweise auf dem Gelände selbst, hergestellt.

Der Designer Bhatti erinnert sich, wie umstritten das Konzept des Museums seinerzeit war: *»Viele Leute kritisierten mich, als ich das tat. Viele akademische Leute und Mitglieder unseres Komitees wollten, dass es in herkömmlicher Weise gemacht wird. Sie wollten nicht das Risiko eingehen und sie wollten keinerlei Innovation.«*³² Das Risiko einer kuratorischen Inszenierung, wie sie im Tribal Museum verwirklicht wurde, ist der Verlust an Authentizität und an Glaubwürdigkeit bei den Besucher*innen. Dies mag neben einer konservativen Grundhaltung der Skeptiker*innen ein Grund für die Kritik gewesen sein. Tatsächlich überschreitet das Tribal Museum mit einigen kuratorischen Entscheidungen (wie dem Gebrauch von Repliken oder dem Grad der Inszenierung) die Grenze zum Themenpark. Der Eindruck eines Themenparks ist freilich bei den Besucher*innen nicht negativ besetzt, während der Gedanke an ein Museum sich oft mit einer Vorstellung von Langeweile verbindet. Darüber hinaus bietet die enge und im Museumsraum sichtbar präsente Verbindung mit den »source communities« in den Augen des Publikums ein Gütesiegel für Echtheit und Wahrhaftigkeit. So wird gewissermaßen eine alternative Authentizität garantiert, die nicht dokumentarisch-objektiv ist, sondern sich auf den Lebenszusammenhang der Adivasi bezieht.

Durch seine funktionalen Programmierungen geht das Haus über die Vorstellung vom Museum als reinem Ausstellungsort hinaus. Diese erweiterte, flexible Konzeption gibt den Besucher*innen Gelegenheit, ihre eigenen Nutzungsbedürfnisse in den Raum einzuschreiben. Die fließenden Grenzen zwischen Ausstellungsort, Kulturhaus, Tierpark und Themenpark bilden die Voraussetzung für den erstaunlich vielfältigen Gebrauch, den das Publikum vom Haus macht und für die Toleranz der Institution gegenüber diesem Pluralismus von Nutzungsformen. Das ist ein wichtiger Unterschied zu den meisten übrigen Museen im Land.

32 Ebd.