

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

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 vor-moderner 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 ver-räumlichten 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).

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 Bilder⁵¹ Bestandteil diskursiver Geschichtsvorstellungen⁵² 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 Replikat 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.

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.

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.

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 Gedächtnisses⁵⁴ 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.

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, beispielsweise von Sprache zu Schrift, verwende ich den Begriff der Tradierungsvarianz.

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 schriftlos 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.

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 Ägyptens – 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, diene 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.)

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.« (Mora-les 2016: 157)

Die Hieroglyphen sind auch Ausdruck der Variation und Innovation, die Assmann nur in der Innovationsfähigkeit des Schriftstellers sieht. Die Ägypter 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 Zaubersapfen 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 Piktogramm 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.

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 *mnemotopyne* (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 verlorengelht 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-

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 darstellt. 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)

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)erkennt⁶⁰ – 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.

Tabelle 2: Kultursemiotisches Modell des Bildgedächtnisses nach Schelske (2004)

	Mittelbezüge	Qualizeichen (Farbe) Sinzeichen (konkrete Zeichnung) Legizeichen (Zentralperspektive)
Zeichen	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 intermediären 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-

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).

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 aufrecht erhalten. 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 abwechslungsreich 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 Philipp Wüschel 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

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 stattfindet, 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).

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 Ikonen⁶³, 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).

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 abergläuischem 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 überwunden 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-

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-

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 Museumsguides das Museumsgebäude dem rituellen Platz des Tuyang-Sita untergeordnet sei und daher den von Titus beschriebenen transzenten 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.

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 Beispiel 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)

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)

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 traditionellen 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 Masolo⁶⁶ 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 traditionellen 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 traditionellen 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 Religiosität 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).

rungskonstellationen und diese hinsichtlich ihrer raumzeitlichen Relation zu hinterfragen.

Von diesem Aspekt der relationalen Raum- und Zeitbezüge als Analysekatoren 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 traditionellen 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 Zyklichkeit zuordbar 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 ansetzen.

Bei Abbildungen wird eine Unterscheidung zwischen Original und Repräsentation getroffen. Epistemologisch wird dadurch die raumzeitliche Anwesenheit der Dinge

evoziert, wie es Paulin Houtondji beschreibt. Dies steht in Kontrast zum kartesischen 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 (Houtondji 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 traditionellen 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

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 Erbe Prozessen 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

(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 Dubitativen, [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 Hou-tondji macht deutlich, dass die dualistische Denkfigur der Repräsentation in der europäischen Moderne mithilfe der Intentionalität überwunden werden konnte. Ande-

rerseits zeigten die Einflüsse der traditionellen 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).

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 Einheit 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-

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 vermittele 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

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 Rimmelé und Stiegler zu brechen, denn »[dieser Glaube] steht in einer Tradition mit religiösen Bildern, wie etwa Ikonen, die man als ›archeipoeetisch‹ bezeichnet hat, als ›nicht von Menschenhand gemacht.‹« (Rimmelé 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 umstößlichen 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.

Diesseits und Jenseits. Barthes erhebt das Abbild in einen ›archeipoetischen‹ Komplex. Die daraus resultierende Folgerung ist ontologisch fragwürdig: Ist kollektiv und in jeder Gesellschaft ein archeipoetischer 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 erinnern, 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-

mit – wenn auch aus technischer Sicht unerklärlich – als eindeutig und in einem Raum liegend gedeutet. Die Zeitlichkeiten der Erzählung werden nicht als störend oder anti-geschichtlich 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 Noofter 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'dour⁶⁹ 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 Plastikanne dargestellt.

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 beispielsweise 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

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

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 analysiert. 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 Zyklichkeit und für die textuelle Formung die der Geschichte im Kollektivsingular, also von Linearität.

Einige Besonderheiten müssen jedoch mit Bezugnahme auf die traditionellen afrikanischen Philosophieströmungen angemerkt werden. Die Analyse von Raumbegügen 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 rekurren, sondern auch auf ein visuelles Speichergedächtnis, kann Assmanns Übertragung von historisch gewordenen Gedächtnisinhalten als Idealtyp der Schriftkulturen abgelehnt

werden. Auch aus der Sicht traditionaler Philosophieströmungen muss Anachronizität eingebunden werden – sie ist Teil omnipräsenter Raumvorstellungen.

In den traditionellen 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 Identitätsbehauptungen auf Kontingenzbewältigung ab.

Tabelle 3: Formungen der ikonischen Kohärenz

Formungen	rituell	performativ	textuell
Äußere Dimension	keine Visualisierung, da beim Kankurang Teil der rituellen Kohärenz		Internetpräsenz
<i>räumlich</i> <i>zeitlich</i>	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
<i>räumlich</i> <i>zeitlich</i>	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)

