

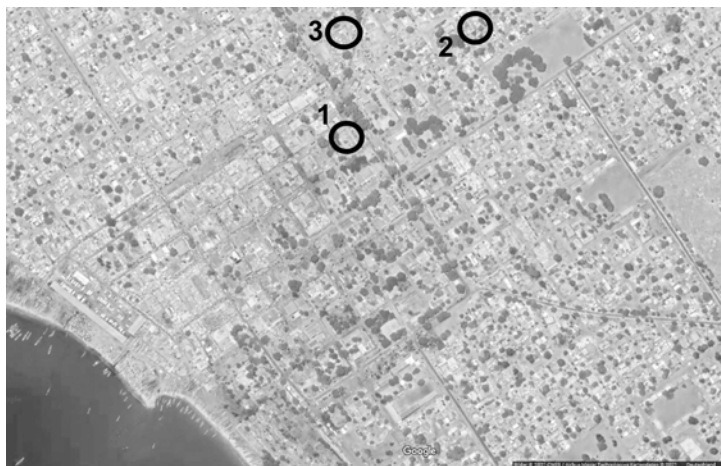
Tabelle 6: Ikonische Kohärenz des Kankurang Documentation Centers in Janjanbureh, Gambia

	Tuyang-Sita	Museales Display KDC
Formungen	rituelle Formung	performative Formung
Äußere Dimension <i>räumlich</i> <i>zeitlich</i>	Tuyang-Sita als heiliger Raum omnispatial omnipräsent	dem Tuyang-Sita untergeordnet lokal und ortsgebunden zyklisch
Innere Dimensionierung <i>räumlich</i> <i>zeitlich</i>	Äußere Dimension und innere Dimensionierung kommen zur Deckung.	Bruch in der Geschichte lokal linear
Idealtypische innere Dimensionierung	omnispatial-omnipräsent	lokal-zyklisch <u>untergeordnet</u> : lokal-linear, national-linear
Identitätsrelationen und Differenzgemeinschaften	absolute Rigidität nur die initiierten Männer	adaptive Diffussion Gambia als Einwanderungs- gesellschaft
Geschichtsauffassung	Kultur produziert Geschichten. mythologische Geschichtsauf- fassung	Zyklizität <u>untergeordnet</u> : Linearität
	Kankurang-Festival	
Formungen	textuelle Formung	
Äußere Dimension <i>räumlich</i> <i>zeitlich</i>	räumlich entbunden hier: linear fortschreitend	
Innere Dimensionierung <i>räumlich</i> <i>zeitlich</i>	Containerräume Gambia und EU national, supranational linear	
Idealtypische innere Dimensionierung	national-linear supranational-linear	
Identitätsrelationen und Differenzgemeinschaften	absolute Rigidität Hemmung der Migration in die EU Totalität der EU-Außengrenzen	
Geschichtsauffassung	Geschichte im Kollektivsingular	

4.3 Espace Kankourang in Mbour in Senegal

Was ist ein Museum? Dieser Frage wird anhand der phänomenologischen Beschreibung des Espace Kankourang in Mbour nachgegangen. Denn der kleine Ausstellungsraum dort war ein Zimmer in einer Privatschule, welches temporär als Kankurang-Museum eingerichtet worden war. Der Ausstellungsraum selbst wurde zwar nicht als Museum bezeichnet, synthetisierte jedoch diese Ähnlichkeit. Durch die Bezeichnung ›Espace Kankourang‹ wurde zudem ein lebendiges Kulturerbe betont, dem, wie die Ana-

Abbildung 41: Luftansicht von Mbour



© Maps Data: Google, CNES/Airbus, Maxar Technologies, 2021

lyse zeigt, die inneren Dimensionierungen der Visualisierungen des Ausstellungsraums kontrastierend gegenüberstehen. Der Espace war in seiner Funktion auf wenige Plakate und eine Vitrine reduziert. Der Fokus des Kurators Sadibou Dabo lag vor allem auf der historischen Kontextualisierung der Mandinka-Ethnie in Westafrika. Eine dauerhafte Nutzung des Raums für das museale Display war nicht angedacht worden. Nach vier Jahren wurde der Ausstellungsraum wieder geschlossen und zu einem Schulraum umfunktioniert. Einen städteräumlichen Bezug zum Ritus hat der ehemalige Ausstellungsraum dennoch, da die Jungen in fünf Seklusionshäusern in der Stadt untergebracht werden. Eines dieser Häuser ist das Schulgebäude. Die Einrichtung eines neuen musealen Raums für eine Ausstellung des Kankurang werden innerhalb der Gemeinde und mit der Direction du Patrimoine Culturel (DPC) zum Zeitpunkt der Erhebungen 2017 und 2018 heftig debattiert.

Dass der Espace Kankourang als Museum wahrgenommen wurde, zeigen der Habitus, die Gesten und die Schilderungen des Kurators Dabo.¹⁵⁴ Der nicht mehr existierende Ausstellungsraum kann aus der Praxis des Zeigens der ehemaligen Ausstellungsobjekte rekonstruktiv analysiert werden. In Bezug auf die nationale Erinnerungspolitik Senegals kann das lokale Museumsdisplay verortet werden (siehe Kap. 3.1.5). Zunächst werden die äußeren Dimensionen der ikonischen Kohärenz in ihren städteräumlichen Bezügen und Atmosphären analysiert (Kap. 4.3.1). Anschließend werden die inneren Dimensionierungen der Visualisierungen und deren ikonische Kohärenz erklärt (Kap.

154 Sadibou Dabo ist der Dreh- und Angelpunkt der Bemühungen um den Espace Kankourang in Mbour. Der studierte Geschichtswissenschaftler warb für dessen Umsetzung unter seiner Ägide. Visualisierungen zeigen ihn in der Position eines Kurators, der im Auftrag der mandinkischen Gemeinde handle. Auch auf dem Umschlag seiner 2014 erschienen Monografie wird er vorgestellt als ›curateur d'espace kankouran à Mbour‹ (Dabo 2014: Umschlag).

4.3.2). In der Spezifik der rekonstruktiven Visualisierungsanalyse des Espace Kankourang werden anschließend die Bilder in ihrem jetzigen raumzeitlichen Gefüge als latente Monumente auf dem Schrank im Haus des Kurators Sadibou Dabo betrachtet (Kap 4.3.3.). Hier werden auch die mögliche Zukunft und mögliche Vorstellungen aufgezeigt, die an die Plakate geknüpft sind. Abschließend skizziere ich die idealtypischen Dimensionen und Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz mit den Visualisierungen des Espace Kankourang mit den ihnen immanenten Geschichtsauffassungen und Identitätsrelationen.

4.3.1 Äußere Dimension des Espace Kankourang

Mbour in der Region Thiés wurde als einzige Stadt der 14 Departements Senegals von der UNESCO-Kommission ausgewählt, den Kankourang auszustellen und zu repräsentieren, weil dort außerhalb des Südens Senegals die größte mandinkische Gemeinde ansässig sei. Die Städte im Süden, Ziguinchor, Sédhiou und Kolda in der Casamance, wurden zwar in Erwägung gezogen, konnten sich jedoch nicht gegen Mbour durchsetzen. Der Espace Kankourang konnte in Mbour realisiert werden, da hier zudem die lokale mandinkische Gemeinde bereit war, mit der DCP zu kooperieren.¹⁵⁵

In Mbour hängt immer noch ein langes Holzbrett mit der Gravur ›Espace Kankourang de Mbour‹ an der Privatschule. Es gab verschiedene Planungsphasen des Logos. Der Kurator wollte ein Logo durchsetzen, dessen ineinandergreifende Ringe sich ›gegenseitig befruchten‹ sollten.¹⁵⁶ Für ihn symbolisieren die drei Anfangsbuchstaben ›E, K, M‹ neben dem Espace, dem Kankourang und Mbour auch epistemologische Systeme in Afrika und den Zyklus des menschlichen Lebens. Die drei Ringe, in die die Buchstaben gefasst waren, repräsentieren die Lebensalter des Menschen: Kindheit, Erwachsensein und Lebensabend. Auch repräsentieren sie die drei Phasen der Seelenwanderung, »Les trois phases de l'éternel pèlerinage de l'âme : la vie de l'âme d'avant l'existence terrestre, la vie terrestre et l'existence de l'âme dans l'au-delà.« (»die drei Phasen der unendlichen Wanderschaft der Seele: das Leben der Seele vor seiner irdischen Existenz, das irdische Leben und die Existenz der Seele im Jenseits.« [Ü.d.A.])¹⁵⁷ Durchgesetzt haben sich jedoch die beiden Holztafeln, eine mit dem Titel der Ausstellung und eine zweite mit dem Logo der UNESCO.

Wenige der zuvor vereinbarten Ziele der transnationalen Zusammenarbeit der senegalesischen und gambischen Delegationen wurden umgesetzt, wie das Beispiel des Espace Kankourang zeigt. Zunächst war angedacht worden, dass er mit dem Dokumentationszentrum in Gambia für den transnationalen Austausch über den Kankourang verbunden würde. Während des senegambischen Komiteetreffens 2009 war auch beschlossen worden, Forschung über den Einfluss neuer Technologien anzustrengen, was jedoch bislang nicht umgesetzt wurde.¹⁵⁸ Am 26. Dezember 2010 wurde der Espace Kankourang durch den Generalsekretär des Kulturministeriums, Moussa Kâ, im

155 NCAC (2009) UNESCO File: Report. Review of Project Activities.

156 Sadibou Dabo, Interview 2017.

157 Ebd.

158 NCAC (2009) UNESCO File: Report. Proposals on Post-Project Joint Activities.

mandinkischen Viertel Cosse-Est einweiht (leral.net 2010). Dabei berichteten die lokalen Zeitungen sogar von einer erstaunlich hohen Summe der Förderung der UNESCO von 39 Millionen CFA-Francis für den Espace Kankourang (ebd.).

Abbildung 42: Privatschule und Espace Kankourang 2017 (links) und 2018 (rechts)



© Foto: Claudia Ba, 2017 und 2018

Doch ob die circa 58.000 Euro tatsächlich in diesen Raum in Mbour investiert wurden, ist etwas, das auch der Historiker und Heritage-Entrepreneur Mandiaye Fall bezweifelt.

»Mais ce qu'il y avait là-bas, comme matériel, ça peuvent pas couler plus de 50.000 CFA. Maintenant, 39 Million puis pour l'espace, ah, je ne sais pas, qua. Et si c'est vrai, il y a des problèmes.« (»Aber das was dort an Material zu sehen war, das kann nicht mal 50.000 CFA [74 €] gekostet haben. Jetzt, 39 Millionen für solch einen Raum, ah, ich weiß nicht. Und wenn es wahr ist, dann haben wir ein Problem.« [Ü.d.A.])¹⁵⁹

Zahlen zu den Ausgaben und der Finanzierung des Espace Kankourang in Senegal wurden weder von der DPC noch seitens der UNESCO offengelegt, trotz mehrerer Anfragen.

In der Begründung der UNESCO-Kommission, warum Mbour ausgesucht wurde, wird die Authentizität der mandinkischen Gemeinde und des Kankurang-Ritus betont. Der Historiker und Co-Autor des Antrags an die UNESCO, Mamadou Mané, erklärt Mbour zu einer der wenigen Gemeinden, die die sakrale Seite des Kankurang noch hüten würden. »Mais à Mbour aujourd'hui c'est le vrai sanctuaire du Kankurang.« (»Heute aber ist Mbour wirklich die heilige Stätte des Kankurang.« [Ü.d.A.])¹⁶⁰ Zugleich räumt Mané ein, dass ihm diese Entwicklung immer paradoxer erschien, war doch insbesondere die Stellung des Kankurang in Mbour als folklorisiert, touristifiziert und gewalttätige Figur in den nationalen Diskurs eingegangen.¹⁶¹ Mamadou Mané betont auch, dass der Kankurang künftig im Süden Senegals in der Casamance durch ein Dokumentationszentrum vertreten werden müsse, damit der Ritus in Zukunft noch in der Breite seiner historischen Signifikanz vermittelbar sei. Der Sprecher des Ältestenrats

¹⁵⁹ Mandiaye Fall, Interview 2017.

¹⁶⁰ Mamadou Mané, Interview 2018.

¹⁶¹ Ebd.

in Ziguinchor, Abdoulaye Sidibé, sagte jedoch, dass eine solche Zurschaustellung in Ziguinchor nicht zur Debatte stünde. Während für Mané die Musealisierung des Ritus Ausdruck der ikonischen Tradierungsvarianz im Sinne des Schutzes der rituellen Kohärenz des Kankurang darstellt, ist für Sidibé genau diese Musealisierung eine Gefahr für die Bewahrung der Geheimnisse des Ritus. So zeigt sich, dass die staatlichen Vertreter, die an der Antragsstellung mitgearbeitet haben, Mbour gegenwärtig als eine heilige Stätte kontextualisieren, während andere mandinkische Gemeinden in Senegal die Gemeinde von Mbour und deren Kankurang als unauthentisch bezeichnen. Die Befürworter des Projekts Espace Kankourang waren vor allem die staatlichen Akteure, wie Hamady Bocoum, Abdoulaye Assiz-Guissée, Oumar Badiane, Mamadou Mané und der Kurator Dabo. Gegner einer Musealisierung sind Vertreter mandinkischer Gemeinden wie Abdoulaye Sidibé aus Ziguinchor oder der Vorstand Cheikho Dabo der Gemeinde in Mbour.

Eine starke mandinkische Gemeinde bildete sich in Mbour seit den 1860er Jahren heraus. In diese Zeit fallen die ersten Belege, dass sich mandinkische Siedler an den Rändern der Hafenstadt niederließen. Das Stadtzentrum war gleichermaßen eines der Siedlungsviertel der Mandinka, die sich vor allem das Viertel L'Escale mit den weißen Merkantilisten teilten. 1926 erhielt Mbour das Kommunenrecht, und der Ausbau des Hafens und der Fischerei sorgten für den Zuzug anderer Ethnien, wie der Sereer, Peul und Lebou. Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich Mbour zu einem aufsteigenden Handelszentrum unter der Führung der französischen Kolonialadministration.

In den als ethnisch bezeichneten Vierteln wurden allnächtlich die Sowrubas und Tam-tams der Mandinka gespielt. Seit den 1920er Jahren hat die Familie Dafe den Vorsitz der mandinkischen Gemeinde in Mbour inne. Diese bezeichnet sich selbst als Sosse, ein Familienname der alle möglichen ethnischen Untergruppen der Mande-Völker, wie auch die Mandinka, umfasst (Dabo 2014: 22). Entsprechend werden die mandinkischen Viertel bis heute Cosse-Ouest und Cosse-Est genannt (ebd.). Durch die ausgeprägten matrilinearen Verwandtschaftsverhältnisse der Sosse sind die Mandinka in Mbour verwandtschaftlich miteinander verbunden. Auch der Mandinka Eliah Cissé, der in Dakar-Guédewaye lebt, bezeichnet Mbour als eine Stadt vieler Verwandter.¹⁶² Die städtische Eigenlogik von Mbour, wie sie in den Aussagen der Interviewpartner diskursiviert wird, beruhe auf der zunehmenden Agglomeration und den einzelnen als ethnisch bezeichneten Vierteln mit teilweise stark ausgeprägten patriarchalischen Chefstrukturen und Gemeinden.

Das ehemalige Kolonialviertel L'Escale ist mittlerweile in den ethnischen Vierteln aufgegangen, so dass die Europäer nach Saly bei Mbour verdrängt wurden, wo sie ihre Villen am Strand errichten. Saly grenzt an Mbour und ist ein touristisch geprägter Erholungsort mit Hotellerie und Privatvillen, die vor allem von Ausländern bezogen und auch größtenteils nur zu bestimmten Jahreszeiten bewohnt werden. So zeigt sich vor allem im Erhebungszeitraum der Regenzeit 2018, dass Saly beinahe unbewohnt ist. Mittlerweile sind die beiden Stadtteile ineinander gewachsen, aber die tiefgreifende Segregation ist nach wie vor spürbar. So stellen der Kreisverkehr und die Infrastruktur von Saly eine harte Trennlinie dar, da die öffentlichen Verkehrsmittel der gemeinschaftlich

162 Eliah Cisse, Gesprächsprotokoll 2018.

genutzten Taxis hier halten und entweder die Taxen nach Saly oder in die Innenstadt von Mbour genutzt werden können.

Seit den 1980er Jahren hat sich die Einwohnerzahl der Stadt Mbour auf etwa 200.000 Einwohner verdreifacht. Im Agglomerationsraum Mbour wohnen schätzungsweise 700.000 Menschen. Die Stadt ist durch die Anbindung an die Nationalstraße, die dem Küstenverlauf folgt, geprägt. Von dieser gehen Sandpisten zum Meer und in die einzelnen Viertel ab. Die beiden Stadtteile Mbour und Saly bilden im Volksmund die ›Petite-Côte‹, die vor allem vom Tourismus, Fischfang und Exporten in die EU, China und die Nachbarländer lebt.

Phänomenologische Beschreibung des Espace Kankourang

Der Ausstellungsraum Espace Kankourang existierte zum Zeitpunkt der Feldforschung 2017 nicht mehr. Der Raum war in einer Privatschule 2010 errichtet und 2014 wieder aufgegeben worden. Rund um das Rathaus, im ehemaligen französischen Merkantillistenviertel L'Escale, befinden sich zentrale kulturelle *landmarks* der Stadt Mbour. Entlang der Hauptstraße befinden sich der *Marché principal* und die Moschee von Mbour. Nur wenige Gehminuten entfernt befand sich der Ausstellungsraum in der Privatschule. Er war so in unmittelbarer Nähe zum Hauptsitz der mandinkischen Gemeinde in Cosse-Est errichtet worden – auch zahlreiche Älteste mit ihren Familien leben in unmittelbarer Nähe zur Schule (Abb. 42).

Der ehemalige Kurator Sadibou Dabo betont, dass die Nutzung der Schulräume als Museum nur eine Zwischenlösung markiert habe und der Gemeinde ein eigener Museumsbau in Aussicht gestellt wurde.

»Toute fois à l'inauguration de l'espace en 2010, il faut dire, que l'état sur le financement de l'UNESCO, le support avait été confectionner avec une mise à disposition et l'état sénégalaise avait promis la construction d'un musée. Mais jusqu'à présent rien n'avait été fait.« (»Auf jeden Fall, bei der Einweihung des Raumes 2010 muss man sagen, hat der senegalesische Staat diesen mit der UNESCO finanziert, die Unterstützung wurde zur Verfügung gestellt, und der senegalesische Staat versprach die Errichtung eines Museums. Aber bis heute ist nichts geschehen.« [Ü.d.A.])¹⁶³

Die Räumlichkeiten der Schule hatten eine doppelte Funktion und werden auch immer noch für die Seklusion der Jungen während des Blätterfestes genutzt. In diesen verschiedenen Aggregatzuständen wird die Schule in den Sommerferien als eines von fünf Seklusionshäusern für die Initiierten genutzt. Insofern war der Espace Kankourang zur gleichen Zeit auch der Raum der zyklisch-sakralen Nutzung der Initiation im Stadtraum Mbours. Da durch Abholzung und weiträumige Bautätigkeiten kein heiliger Wald mehr vorhanden ist, werden die Beschneidung und die Initiation in den fünf Häusern im Stadtraum durchgeführt. Die Prozession des Blätterfestes, die vom Kankurang angeführt wird, führt entlang dieser fünf Häuser durch Mbour. Beim Umzug drängen sich dann die Schaulustigen an den Häusern vorbei und über die teilweise dicht befahrenen Straßen und engen Seitengassen von einem Seklusionshaus zum nächsten.

163 Sadibou Dabo, Interview 2017.

Abbildung 43: Der Vorstand der mandinkischen Gemeinde von Mbour; der Kurator Sadibou Dabo (links) und der Vorsitzende Cheikho Dabo (rechts)



© Foto: Claudia Ba, 2017

Das Blätterfest in Mbour ist zwar eine sakrale Veranstaltung der mandinkischen Gemeinde, es hat sich aber in den letzten Jahrzehnten als Spektakel so großer Beliebtheit erfreut, dass selbst Anwohner:innen aus Dakar für das *Diambadong* anreisen. Das Fest wird jedoch für Außenstehende nicht beworben, und auch Besucher:innen werden in den Umzug nicht direkt von der mandinkischen Gemeinde einbezogen – im Gegenteil: Auch hier wird versucht, ein exklusives Ereignis zu erzeugen, dem die Schaulustigen zwar in sicherer Distanz folgen können, Fotografieren und Filmen sind jedoch verboten.

Sadibou Dabo, der Kurator des Espace Kankourang, wurde 1957 geboren und studierte und dozierte später an der Universität Cheikh Anta Diop, ehe er wieder nach Mbour zurückkehrte und sich dem lokalen Tourismus zuwandte. Als ehemaliger Leiter und Kurator des Espace waren besonders seine historischen Kompetenzen für den Museumsbau von Belang. In seinem 2014 erschienenen Buch über die traditionelle Musik der Mandinka zeichnet er das Bild der mandinkischen Griot-Schulen seit dem Reich Gabu im 16. Jahrhundert nach (Dabo 2014: 9). So hätten die Islamisierung und der Untergang des Mande-Reiches laut Dabo zu keinem Bruch der Tradition der Griot-Gesänge geführt, der Kolonialismus wird gar nicht erst erwähnt. Im Gegensatz dazu hatte der Historiker Mamadou Diawara deutlich von den durch den Kolonialismus rekalierten Oberflächenstrukturen des Informationsaustauschs bei den Griot-Traditionen gesprochen. Diese unveränderliche *longué durée* des Griot-Gesangs und des Kankurang-Ritus bei Sabo ist ein Motiv, das sich auch im Bewerbungstext an die UNESCO wiederfindet. Bezug auf den Kolonialismus wird mit dem Kankurang nur als Widerstandsfigur genommen – ein Motiv, das sich schon in der Phänomenstruktur des Kankurang, der

Krafterzählung und im Kankurang-Dokumentationszentrum in Gambia findet (siehe auch Kap. 4.2.2).

Trotz der Veröffentlichung von Dabos Monografie behandelt die Ausstellung nicht die soziale Rolle der Musikinstrumente und deren Zusammenspiel im Initiationsritus. In seinem Buch geht Dabo auch nicht auf die Bedeutung der Instrumente für den Kankurang-Initiationsritus ein. Deren Wichtigkeit für die soziale Rollenverteilung in der mandinkischen Hierarchie zeigt sich abermals im Schweigen über die Rollen der Männer und der Instrumente. Auch hier erweisen sich die Lücke und die Absenz der Aushandlung über deren Bedeutung als ein bewusstes Mittel der Phänomenstruktur der Geheimnis-Ebenen des Kankurang.

In Mbour werden die starke mandinkische Präsenz einerseits und das rasante städtische Wachstum andererseits in einem spannungsreichen Verhältnis diskursiviert. Die Deutungen über die Stadt Mbour machen die diffizile Lage für die Mandinka-Gemeinde deutlich – während im öffentlichen Diskurs die Wahrnehmung über den gewalttätigen Kankurang vorherrschend ist, sind in den Spezialdiskursen der Mandinka die Deutungen über dessen Authentizität von größerer Bedeutung. So erläutert der Redakteur und Mandinka Amadou Lamine Drame des nationalen Fernsehsenders R. T. S., dass der Kankurang schon längst nichts mehr mit der Phänomenstruktur der Geheimnisse zu tun habe.

»Mais à Mbour c'est n'importe quoi. Les jeunes se drogue et font des agressions, sont violente, c'est pas le sensé du secret.« (»Aber in Mbour passiert sonstwas. Die jungen Leute setzen sich unter Drogen und sind aggressiv, sind gewalttätig, das ist nicht der Sinn hinter dem Geheimnis.« [Ü.d.A.])¹⁶⁴

Je mehr die Gewalt des Kankurang den öffentlichen Diskurs bestimmt, desto mehr wird seitens der Männer versucht, gegenzusteuern. Schuldige werden häufig in Jugendlichen gefunden, die das Blätterfest nutzen würden, um in der allgemeinen Aufregung Straftaten zu begehen. Ein Novum stellte dabei ein Appell des Ältestenrats an das Kulturministerium 2018 dar – zum allerersten Mal verlangten die Ältesten das Eingreifen der Polizei aber auch des Kulturministeriums selbst, damit die Gewalttätigkeit rund um das *Diambadong* in Mbour beendet werde. Dies ist ungewöhnlich, da traditionell die Polizei als Pendant des Kankurang diskursiviert und deren Eingriff als Gefahr für den Ritus interpretiert wurde. Nun also wandten sich die Ältesten direkt an die senegalesische Polizei, um der fortschreitenden Gewalt entgegenzuwirken.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Amadou Lamine Drame, Interview 2018.

¹⁶⁵ Gewalt ist dabei nicht gleich Gewalt. So betont der Direktor des MNC, der Kankurang sei nicht per se gewalttätig. Er werde erst dazu gemacht. Gewalterzählungen sind aber auch ein sozialer Abwehrmechanismus, um unliebsame Nicht-Initiierte abzuhalten. In einem Zeitungsartikel von Abdoulaye Kamara steht schon 2004 »Très souvent, il parvient à localiser le responsable (cannibale), le punir et parfois de tuer au nom de la cohésion sociale.« (»Sehr oft, findet er [der Kankurang] den Verantwortlichen (Kannibalen), bestraft ihn und tötet ihn manchmal im Namen der sozialen Kohäsion.« [Ü. d. A.]) (Kamara, Abdoulaye, in: Vacances au Quotidien, 2004) Das Sprechen über die Gewalt im Kankurang nimmt also einen bedeutenden Teil der öffentlichen und internen Debatten ein, zwischen denen differenziert werden muss.

Die Bezugnahme der Interviewpartner auf die wichtige Stellung des mandinkischen Viertels Cosse-Est und die Häuser als Seklusionshäuser im Initiationsritus machen die Syntheseleitung zum Kankurang deutlich. Da diese Häuser sonst ganzjährig anderen Nutzungen zugeführt werden, so auch den säkularen des staatlichen Schulbetriebs, kann von verschiedenen Aggregatzuständen der Zugänglichkeit gesprochen werden. Der Stadtraum wird insoweit problematisiert, als dass das jeweilige Gebäude zugleich als heilig deklariert und das Ein- oder Nähertreten von Nicht-Initiierten unterbunden werden muss. Aber der Stadtraum wird mit anderen Ethnien geteilt, und die Prozession zwischen den Seklusionshäusern blockiert auch die Straßen für Verkehrsteilnehmer. Bei der Teilnahme am Umzug des *Diambadong* 2018 konnte man feststellen, dass dieser wohl eine sehr milde Form darstellen musste – Frauen saßen gelassen am Straßenrand auf Plastikstühlen und betrachteten das Spektakel, Kinder machten sich einen Spaß, dem Kankurang hinterherzurennen, nur um dann wieder vor ihm zu fliehen. Auch die Einladung des Kurators Dabo zum *Diambadong* macht deutlich, dass der Umzug nicht im Besonderen vor ausländischen Zuschauer:innen geschützt wurde.

Semantischer Raumbezug

In der Auseinandersetzung mit den Visualisierungen und ihrer möglichen zukünftigen Einbindung in den städtischen Raum wurden auch die Bedeutung und Organisation des mandinkischen Ältestenrats von Mbour immer wichtiger für die Analyse. Dagegen hatte das museale Display in Janjanbureh gänzlich ohne Verweise auf den Ältestenrat und die Gemeinde funktioniert. In Mbour wird das gegenwärtige Ringen um ein oder kein neues Museum oder museales Display besonders durch die unterschiedlichen Positionen innerhalb des Ältestenrats deutlich.

Der Espace Kankourang existiert nicht mehr, und eine neue Nutzung ist hart umkämpft. Eine Neuerrichtung eines Museums ist durch die öffentlichen Diskurse der Gewalt des Ritus und seiner Folklorisierung heftig umstritten. Nicht zuletzt ist auch unklar, wie ein neues Museum aufgebaut und welche Inhalte es vermitteln soll. Eine Zusammenarbeit, geschweige denn ein Besuch im Kankurang Documentation Center in Gambia, hat seit dessen Eröffnung nicht stattgefunden. Aber auch Heritage-Entrepreneure, wie Mandiaye Fall, mischen bei einer Neuausrichtung hinsichtlich seiner touristisch-ökonomischen Akzentuierung für Mbour mit.

Für Sadibou Dabo synthetisieren die Plakate des ehemaligen Espace Kankourang einerseits eine Erinnerung an seine Rolle als Kurator, andererseits stellen sie prospektiv ein maßgebliches Argument für einen Museumsneubau dar.

Die Analyse der Visualisierungen in Mbour weist dabei auf zwei synchron stattfindende Formungen der ikonischen Kohärenz hin. Durch die Entbettung der Visualisierungen aus ihrem originären Kontext der Ausstellung scheint die äußere Dimension der ikonischen Kohärenz sowohl das Potenzial zu infalten, für die Gemeinde als Moment der Innovation des Ritus genutzt zu werden. Andererseits markiert die äußere Dimension nachwievorn den Stillstand des Ritus, da sich die ikonische Kohärenz der rituellen Formung unterordnet. Während Dabo sich dafür einsetzt, dass in Mbour ein neuer Museumsbau entsteht und die Plakate wieder ihrer Funktion zugeführt werden, möchten traditionelle Stimmen der mandinkischen Gemeinde den Neubau eines Mu-

seums unterbinden und die Räumlichkeiten lieber als ein weiteres Seklusionshaus für die beschnittenen Jungen nutzen. Die Unstimmigkeit über die künftige Nutzung bringt die Planungen für einen Neubau zum Erliegen, obgleich die mandinkische Gemeinde bereits ein Grundstück für einen Museumsbau ausgewiesen bekommen hat.¹⁶⁶ Die Visualisierungen sind so einerseits latente Monumente ohne einen momentanen Nutzen für das Kollektiv – sie liegen auf dem Schrank von Kurator Dabo und werden nicht von der Gemeinde betrachtet. Auf der anderen Seite bergen sie das Potenzial und werden gleichermaßen zum Hinweis auf ein künftiges Museum oder Seklusionshaus für die Gemeinde in Mbour. Dabei instrumentalisiert Dabo die Plakate als eine Mahnung für das künftige Museum – denn für ihn waren sie ausschließlich für diesen räumlichen Kontext gedacht. Ungesehen auf seinem Schrank entfalten die Plakate wenig vermittelndes Potenzial. Die Visualisierungen deuten in Mbour nicht mehr nur auf den Kankurang hin, sondern sind Teil der Forderungen nach einer lokalen Repräsentation der mandinkischen Gemeinde geworden. Auch wenn die Plakate für ein künftiges Museum unweigerlich überarbeitet werden müssten und diese momentan nicht öffentlich betrachtet werden können, so sind sie doch ein Symbol für die Öffnung und Tradierungsvarianz der Formungen der ikonischen Kohärenz.

Die Visualisierungen der Plakate sind also Gegenstand unterschiedlicher Diskursivierungen. So wird das Plakat selbst zur Aushandlung über die künftigen Nutzungen des an die mandinkische Gemeinde übertragenen Raums. Vor diesem Hintergrund, dem Streit um die künftige Nutzung und der Abwesenheit der Sichtbarkeit des Kankurang im Senegal im Allgemeinen, werden anschließend die Ausstellungsplakate auf ihre Zeit- und Raumentwürfe hin analysiert.

Die äußere Dimension der ikonischen Kohärenz ist an die Vorstellung der Minderheitsgesellschaft der Mandinka in Senegal und die städtischen ›ethnischen‹ Quartiere in Mbour gebunden. Die äußere Dimension bezieht sich auf den Nationalstaat Senegal und die Stadt als Insel der Interessensvertretung der Mandinka im Nationalstaat. Eine lineare Zeitauffassung wird konstitutiv in der Betrachtung der historischen Bedeutung der Mandinka und des Kankurang für Mbour und dessen künftige Nutzung als eine Tradition, die auch in den Dienst der Verständigung über die jüngste Gewalt und der touristischen Eventisierung gestellt werden könnte. Von dieser Beschreibung der Architektur, dem semantischen Raumbezug, ausgehend, folgt nun die Analyse der inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz.

4.3.2 Innere Dimensionierungen der Visualisierungen des Espace Kankourang

Zahlreiche Ausstellungsgegenstände und Dokumentationen des nicht mehr existierenden Ausstellungsraums befinden sich im Haus des Kurators Dabo. Als Mitglied und Beauftragter der mandinkischen Gemeinde war er für den Aufbau und die Zielsetzung des Ausstellungsraums verantwortlich. In Antizipation eines neuen Raums verwahrt er die Dokumente und Plakate akribisch in seinem Haus am Stadtrand von Mbour.

166 Es wurde bereits ein Grundstück für die mandinkische Gemeinde im Kartasteramt eingetragen. Fotodokumentation Claudia Ba, 2017.

Die Ausstellung des Espace Kankourang bestand insgesamt aus sechs Plakaten und einer mittig positionierten Vitrine. Im Fokus der Ausstellung standen die soziale Kohäsion der männlichen Mandinka, deren Ursprungsmythos sowie traditionelles Handwerk und die lokalen Würdenträger.¹⁶⁷ In dieser kleinen Vitrine waren das Gewand eines Initiierten, ein Kürbisgefäß und Perlen drapiert (Abb. 44). Diese Gegenstände symbolisierten insbesondere die traditionellen und muslimischen Werte der Erziehung.¹⁶⁸ Die pädagogische Bedeutung der Objekte stand dabei im Fokus der kuratorischen Vermittlungsarbeit. Inkludiert wurde auch die Erziehung der Frau durch ein Kürbisgefäß, welches, wie ich noch erläutern werde, zugleich ein Symbol des sexualisierten Körpers der Frau darstellt.

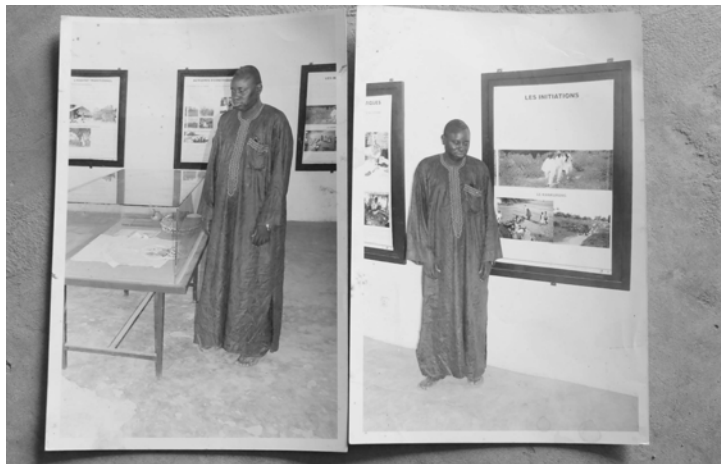
Die Visualisierungen des ehemaligen Ausstellungsraums sind Ausdruck des kulturellen Bildgedächtnisses, welches nun gezwungenermaßen in eine Latenz übergeht (Assmann 2002: 56). Die Bilder liegen unbeachtet bei Dabo auf dem Schrank. Die Plakate wurden in Zusammenarbeit mit der Direction du Patrimoine Culturel (DPC) erstellt. Einige der Visualisierungen sind auch auf der Internetseite der UNESCO abgebildet, jedoch in diesem Kontext der ikonischen Kohärenz textueller Formung zuzuordnen. Die Bilder, so wie es die folgende Analyse der Zeit- und Raumbezüge der inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz zeigt, zeichnen sich vor allem durch einen historischen Bezug auf die Territorien des malischen Großreichs aus und beziehen sich nicht auf die Kolonialzeit. Ein zweiter Bezug stellt die lokale Rahmung mit einer periodisch-zyklischen Zeitstruktur durch die Plakate dar. Denn diese verweisen beispielsweise durch die Portraitsammlung der Ältestenräte von Mbour auf eine spezifische Lokalgeschichte der letzten beiden Generationen.

Ohne Dabos Archivieren wären auch diese ehemaligen Ausstellungsplakate verloren gegangen. Es ist seinem Sendungsbewusstsein zu verdanken, dass das Projekt Museum mit seiner Wichtigkeit für die mandinkische Gemeinde nicht in Vergessenheit gerate. Eine formale Trennung zwischen dem kulturellen und dem kommunikativen Gedächtnis lässt sich in der Analyse der durch ihn verwahrten Plakate und Objekte nur schwer vornehmen, da die Fotografien zwar als ein Erbe gekennzeichnet sind, sie sich aber in ihrer gegenwärtigen Kontextualisierung fast ausschließlich auf die Erinnerungen und Erfahrungsräume des Kurators stützen. Eine absolute Vergangenheit in Bezug auf die Erinnerung Dabos, wie sie Jan Assmann bei Fotografien vorschwebt, ist in diesem musealen Display noch nicht gegeben. Jedoch wird versucht, eine kollektiv und intersubjektiv bedeutungsvolle Vergangenheit mittels der Visualisierungen herzustellen – insbesondere durch die Darstellung einer prunkvollen, vorkolonialen Vergangenheit des malischen Großreichs.

167 »Ensuite vous avez l'initiation traditionnelle, le rôle de vieux dans les initiations, et vous avez également les activités à l'intérieur à la case d'initiation. Quelle était, comment ce passé à l'intérieur. La case d'initiations. Où on apprend surtout les valeurs de solidarité. Solidarité de ... dans un groupe d'âge, dans la société, donc les valeurs de politesse.« (»Des Weiteren haben sie die traditionelle Initiation, die Rolle der Alten während der Initiationen, und sie haben gleichermaßen die Aktivitäten im Inneren der Seklusionshauses. Zum Beispiel, was im Inneren vor sich geht. Das Haus der Initiation. Wo wir vor allem die Werte der Solidarität vermitteln. Solidarität in den Altersgruppen, der Gesellschaft, also Höflichkeitswerte.« [Ü.d.A.]) Sadibou Dabo, Interview 2017.

168 Ebd.

Abbildung 44: Sadibou Dabo im ehemaligen Espace Kankourang



© Espace Kankourang, Sadibou Dabo/Foto: Claudia Ba, 2017

Besonders die historische Signifikanz des Kankurang wurde in der Ausstellung von Mbour fokussiert. Hier wurden das malische Großreich, aber auch die Anciennität der Maske im Sinne der Geschichte im Kollektivsingular konstruiert. Diese ›Ursprungsgeschichte‹ des Kankurang in der Gabu-Provinz des malischen Großreichs wurde bereits beim binationalen Lenkungsausschuss 2009 festgelegt, die in der Folge in den Antrags-text aber auch die Plakatgestaltung in Mbour einfluss. Dort war auch festgehalten worden, dass der Kankurang bereits eine Modifizierung noch älterer malischer Masken im alten Kastensystem des nyamankala darstelle – hier wurde abermals die Anciennität der Maske betont.¹⁶⁹ Diese Einflüsse stammten laut dem Begleittext der Ausstellung aus dem 19. und 20. Jahrhundert, als die Mandinka aus dem hohen Niger in die heutige Casamance und auch nach Mbour migrierten.¹⁷⁰

In den inneren Dimensionierungen der Visualisierungen wird ein Raumentwurf glorreicher, historischer Vergangenheit im Kontext zum malischen Königreich hergestellt. Durch Visualisierungen traditioneller Handwerksberufe und der Fischerei vermitteln diese gar den Duktus eines kulturanthropologischen Heimatmuseums.

169 »Le nyamankala (système de castes) mande accorda pendant longtemps un statut élevé à la profession de forgeron jusqu'à ce que les Takruriens occupent la région à la suite de djihad. Ainsi, Sumaguru Kanté, qui joua un rôle important dans l'accession au pouvoir de la dynastie des Mansa et dans la constitution de l'État du Mali, était à l'origine un forgeron.« (»Das Nyamankala (Kastensystem) hatte lange Zeit dem Schmiedebetrieb einen hohen Stellenwert eingeräumt, bis die Tekrur das Gebiet infolge des Dschihad besetzten. So war Sumaguru Kante, der eine wichtige Rolle bei der Machtergreifung der Mansa-Dynastie und bei der Verfassung des Staates Mali spielte, ursprünglich Schmied gewesen.« [Ü.d.A.]) (Diagne 1999: 52); NCAC (2009) Report: File Gambia: Discussion on Origins and Significance of the Kankurang.

170 Notice pour servir de matériaux à l'Espace Kankourang, Mbour. Fotodokumentation Claudia Ba, 2017.

Doch scheinen die Darstellungen des traditionellen Wohnungsbaus ohne Beton überholt – denn hier wird die traditionelle Bauweise des aus Baststräuchern geflochtenen Impluviums herausgestellt, während in Mbour hauptsächlich in Betonleichtbauweise gearbeitet wird. In den Darstellungen des Impluviums wird eine traditionelle Bauweise dargestellt und somit eine nostalgische Wirkung erzielt. Auch der Bantaba, traditioneller Raum des Austausches, ist mit dem Ältestenrat abgebildet.¹⁷¹ Die Visualisierungen verweisen somit auf die pädagogische Zielführung der Ausstellung, der Jugend ein traditionelles Bild der Mandinka und ihres Zusammenlebens sowie Respekt vor den Älteren zu vermitteln. Sie fügen sich in ein nostalgisches Wunschbild einer längst verlorenen Authochtonität und ethnisierender Ursprungsmythen.

Gerade in der Zusammenstellung der Plakate hinsichtlich der gesellschaftlichen Strukturen der Mandinka, wie dem Gemeinschaftsleben, den traditionellen Bauweisen als auch der Initiation, werden Geschichte und Nostalgie miteinander verwoben. In dieser Form werden zwar die zyklisch ausgerichteten Lebensformen betont, aber sie sind in diesem Kontext als Geschichte visualisiert. Über diese Geschichtlichkeit wird ein ›So-war-es-schon-immer‹ erzeugt, und es soll im städtischen Kontext in Abgrenzungen zu anderen Ethnien der Eindruck erweckt werden, die Mandinka seien schon immer in Mbour sesshaft gewesen.¹⁷² Es leitet sich folglich ein gewisser Herrschaftsanspruch aus den Visualisierungen auf den Stadtraum Mbours ab.

In den Visualisierungen des Ausstellungsraums wird dieser Gründungsmythos deutlich als eine Darstellung ethnischer Identitätskonstruktionen genutzt. Die Ausstellung richtete sich zudem vornehmlich an die eigene mandinkische Gemeinde, deren Jugend, aber auch an die Stadtbewohner Mbours, um Respekt aber auch Verständnis für die Kultur der Mandinka einzuwerben. Die Ausstellung richtete sich nicht an Touristen.

Anders als in Gambia wird in den Plakaten die historische Bedeutung des vorkolonialen Senegal und des malischen Großreichs überhöht. Während sich Gambia als eine Nation und ein Einwanderungsland kontextualisiert, werden in Mbour weder die kulturell-ethnische Vielfalt noch die Enkulturationsprozesse im Nationalstaat erwähnt. Das soll heißen, der Staat Senegal und diese Prozesse mit anderen Ethnien bleiben in Mbour unthematisiert. Anders als in Gambia werden auch nicht die Dystopien von Globalisierung und Verstädterung als eine Bedrohung des Kankurang adressiert. In Mbour wird eher ein statisches Verständnis von der Bevölkerung und von Kulturaustausch konstruiert. Im gleichen Maße sind die Visualisierungen auf die Schließung der nationalen Rahmung ausgerichtet, so werden Gambia und Guinea-Bissau gar nicht erwähnt. Auch die Gewalt des Kankurang, die in Mbour einen traurigen Höhepunkt erreicht hat, wird nicht visualisiert.

Die behauptete Anciennität und ein historisches Bewusstsein standen im Vordergrund des ehemaligen Espace Kankourang. Die Plakate werden als Gegenstände des

171 Plakat »L'Habitat traditionnel et Le village traditionnel mandingue«, Fotodokumentation Claudia Ba, 2017.

172 Spannenderweise nimmt jede Ethnie diesen Gründungsmythos für sich in Anspruch – die Lebou, die Sereer, die Wolof, die Mandinka seien die Ersten gewesen, die sich in Mbour angesiedelt hätten.

in Mbour geführten Diskurses nun zu einem Innovationsmoment diskursiviert – wie sollen künftig der Museumsbau genutzt, wie der Kankurang vermittelt werden? Zugleich wurde die innere Dimensionierung der ikonischen Kohärenz auf eine raumzeitliche Schließung angelegt. Durch die historische Evidenz wird behauptet, dass es den Kankurang schon immer gegeben habe. Dies war auch schon am Antragstext an die UNESCO kritisiert worden (de Jong 2013: 112).

Mittels der Diskursivierung der Authentizität der Abbildungen nehmen die Akteure Setzungen der ikonischen Kohärenz ritueller Formung vor. So ist es in diesem Falle wichtig für die Akteure, den Bildern jegliche Bedeutung und sinngemäße Wahrheit abzusprechen. Der Kurator selbst nutzt die Visualisierungen seiner Ausstellung, um die Alterität anderer mandinkischer Gemeinden in Senegal und die Inszenierung ihres Kankurang zu konstruieren (Abb. 45). Für ihn sei die mandinkische Kultur in Mbour die authentischste, alle anderen mandinkischen Gemeinden würden hingegen keinen authentischen Kankurang ausführen. So ist er skeptisch gegenüber den Abbildungen auf den Plakaten, die er ja von der Direction du Patrimoine Culturel in Dakar erhalten habe und die einen inszenierten Kankurang zeigten (siehe Kap. 4.1.5).¹⁷³

Abbildung 45: Sadibou Dabo mit Ausdruck des Filmstills der UNESCO-Internetseite



© Foto: Claudia Ba, 2017

173 In der Analyse der Internetseite des Kankurang konnte aufgezeigt werden, dass die Aufnahmen allesamt inszeniert waren, mit dem Einverständnis des Ältestenrats von Ziguinchor 2004. Daher sind die Visualisierungen hier in doppelter Weise ambig. Die Bilder sind inszeniert, und der Kurator muss sie einer Differenzgemeinschaft zuordnen. Und er wurde durch die DPC angehalten, diese Bilder zu verwenden, die keinen Bezug zu Mbour und dem ›authentischen Kankurang‹ zu lassen, den er sowieso nicht würde abbilden wollen.

In den eigenen Ausstellungsplakaten seien vornehmlich Inszenierungen des Kankurang aus anderen Regionen Senegals abgebildet. So ist Dabo zwiegespalten und distanziert sich von den Bildern der Ausstellungsplakate. Grundsätzlich gab er sich als Verfechter der Nicht-Darstellbarkeit des Kankurang, der schließlich ein mystisches, immaterielles Wesen sei. Fotografien des Kankurang seien daher nutzlos und die Abbildungen auf den Plakaten allesamt nicht in Mbour entstanden. Er deutet an, dass es nur in der Casamance möglich gewesen sein konnte, einen folklorisierten Kankurang zu fotografieren und dass dies in Mbour nicht denkbar sei. »On n'a pas le même comportement qu'eux. C'est tous que je pourrais dire.« (»Wir haben nicht dasselbe Verhalten wie sie. Das ist alles, was ich dazu sagen kann.« [Ü.d.A.]).¹⁷⁴ Die Abbildungen visualisiert Dabo als ein Authentizitätsgefälle – zwischen dem authentischen Kankurang in Mbour und dem falschen in der Casamance (Abb. 45).

»Je dis que ce tôt, je voudrais dire, artificielle. Ça ne reflète pas la réalité de la chose. C'est trop artificiel. Et trop prépare. Je crois que je me suis fait comprendre.« (»Ich sage, es ist zu, ich möchte sagen, künstlich. Das stellt nicht die Realität der Dinge dar. Es ist zu künstlich. Und zu vorbereitet. Ich glaube, ich habe mich verständlich ausgedrückt.« [Ü.d.A.])¹⁷⁵

Dabei zeigt sich deutlich, dass er zwischen den mandinkischen Gemeinden anhand der Bilder nivelliert – die eine sei bedeutsamer und authentischer als die andere. Die Visualisierungen werden von ihm daher im Sinne der rituellen Formung in Wert gesetzt, da sie wiederum keinen »wahren Kankurang« zeigen würden. Das Geheimnis hat sich wieder seiner Darstellung entzogen. Selbst wenn ein Kankurang dargestellt wird, kann also von den Akteuren eine Rahmung der ikonischen Kohärenz ritueller Formung vollzogen werden, indem der Abbildung jegliche Signifikanz und Authentizität abgesprochen werden. Dieses Authentizitätsgefälle bei Kankurang-Visualisierungen deutet zugleich auf eine Typik in den Diskursen in Senegal und den Visualisierungen in Mbour hin. In Gambia wurden keinerlei Debatten über die Authentizität der Bilder geführt (siehe Kap. 4.2.2). Das reproduzierte Bild kann also vom Dargestellten dissoziiert werden. Dabei ist die Diskursivierung der Liquidierung am Traditionswert des Kulturerbes, wie sie Walter Benjamin vorschwebte, weiterhin wirksam. In diesem Realitätskonzept, das durch die ikonische Kohärenz ritueller Formung seinen Ausdruck findet, wird die Spiritualität der Kosmologie des Kankurang anders materialisiert – in seiner Unsichtbarkeit.

Die Verletzung der Geheimnis-Ebenen durch die Sichtbarmachung und Materialisierung des Kankurang wird hier den Differenzgemeinschaften, »anderen mandinkischen Gemeinden im Senegal«, zugesprochen. Die Gemeinde in Mbour habe sich wiederum nicht in eine solch kompromittierende Lage gebracht. Dabo nimmt die Darstellung des Kankurang aus Ziguinchor aber auch billigend in Kauf, um dem musealen Display Genüge zu tun, ohne die ethischen Grenzen der Materialisierung der Geheimnis-Ebenen der eigenen Gemeinde zu verletzen.

174 Sadibou Dabo, Interview 2017.

175 Ebd.

Die Plakate sind also ein gern hingenommenes Übel, ohne die es keine Abbildungen des Kankurang in der Ausstellung gegeben habe. Die räumlich-historischen Entwürfe werden dabei auf den Ursprungsmythos im malischen Großreich bezogen und zugleich eine Deutungshoheit über den städtischen Raum in Mbour angestrebt. Die Initiation wird so wiederum zu einer Randerscheinung der Ausstellung, und ihre Geheimnisse bleiben gewahrt – durch Abstraktion und Verallgemeinerungen.

Visualisierte Weiblichkeit

Während des Auszugs des Kankurang in Mbour konnte die Beobachtung angestellt werden, dass an der Privatschule, die ehemals als Museumsraum gedient hatte und zu diesem Zeitpunkt als eines von fünf Seklusionshäusern diente, ein Hinweisschild zum *Nia-ka*-Fest, dem weiblichen Initiationsritus, angeschlagen war. Die Akteure wurden nicht müde, zu betonen, dass es sich um ein folkloristisches Fest und nicht mehr um die weibliche Genitalbeschneidung handle, da diese in Senegal seit 1999 verboten sei (Terre des Femmes 2016). Doch es findet sich eine folgenreiche Verbindung in der inneren Dimensionierung der Plakate des Espace Kankourang.

In den Visualisierungen der Ausstellung war vor allem die Reduzierung auf binäre Geschlechtskonstruktionen augenscheinlich, und es wurde bei Frauen hauptsächlich deren Sexualität betont. Die strukturelle Gewalt gegen Frauen durch den Kankurang oder die Mythen von Jadis blieben unerwähnt (Kap. 4.1.1). Dies lässt die Einschätzung der Visualisierung einer patriarchalisch geprägten städtischen Gesellschaft in Mbour zu. Zugleich verweisen die Materialien in der Ausstellung, wie auch schon in Gambia, auf die Bedingungen und die Notwendigkeit einer Balance zwischen den beiden binären Geschlechtskonstruktionen hin. Ohne Weiblichkeit und Frauen zu kontextualisieren und ihre Rollen im Kankurang zu beleuchten, scheint eine Ansprache über den männlichen Initiationsritus kaum möglich. Wie auch in Gambia ist die Rolle der Frau bei männlichen Initiationen nicht eindeutig erläutert. Welche Rolle nehmen die Frauen ein? Und gibt es ein Pendant zur männlichen Beschneidung? Einige Hinweise auf diese Zusammenhänge lassen sich in der Ausstellung in Mbour finden.

In die Vitrine mit dem Nulli-Initiationsgewand wurden auch Kürbisgefäße und Perlen gelegt, die Weiblichkeit symbolisieren sollten. Nicht weiter erläutert, kann eine Einschätzung über die Funktion der Gegenstände als symbolisierte Weiblichkeit nur oberflächlich bleiben und auf die Vorstellung der Fruchtbarkeit des weiblichen Körpers verweisen. Diese Einschätzung wird gestützt durch den begleitenden Museumskatalog.

»Les perles ont aussi une fonction esthétique, visant à rehausser la beauté féminine, notamment en mettant en valeur les formes de la femme, surtout enroulées autour des reins (mise en relief des rondeurs des hanches), du cou (mise en évidence des creux du cou) et autour des seins (mise en évidence du galbe ou de la protubérance de seins).«
 (»Die Perlen haben auch eine ästhetische Funktion, die darauf abzielt, die weibliche Schönheit zu verstärken, insbesondere durch Hervorheben der Formen der Frau, insbesondere um die Nieren (Hervorhebung der Kurven der Hüften), den Hals (hervor-

gehobene Vertiefung des Nacken) und um die Brüste (Hervorhebung der Krümmung oder des Überstands der Brüste).« [Ü.d.A.]¹⁷⁶

Während mit den Schmuckstücken die Vorzüge weiblicher Körper betont wurden, dienen die symbolischen Gegenstände bei den Männern als Symbol von Status und Beruf.¹⁷⁷ Des Weiteren wurde im ausstellungsbegleitenden Katalog *Notice pour servir de matériaux à l'Espace Kankurang* Kleidungen und Kostüme nach Gruppen aufgeteilt: die Weisen, die Männer, die Frauen, die Musiker, die Initiierten. Die geschlechtliche Zuordnung ›der Frauen‹ ist gerade im Vergleich mit diesen Gruppen augenscheinlich.¹⁷⁸

Der Kankurang und die Female Genital Mutilation

Welche Stellung nimmt die Beschneidung von Frauen innerhalb der Visualisierungen des Kankurang ein? Im Bewerbungstext an die Meisterwerke der UNESCO wurde auf die Beschneidung von Frauen und Kankurang direkt Bezug genommen und diese wie folgt beschrieben:

»L'attachement des populations à ce rite d'initiation [Kankurang] à cause, très certainement, de son rôle social particulièrement positif demeure une constante, car au même moment et dans la même région, ces mêmes populations se battent à côté de l'État et des ONG pour l'éradication de l'excision, liée à un autre rite d'initiation pour les filles.«
(»Die Bindung der Bevölkerung an diesen Initiationsritus [Kankurang] liegt zweifellos an seiner konstanten, besonders positiven gesellschaftlichen Rolle, weil sich diese Bevölkerungsgruppen zur gleichen Zeit und in derselben Region mit dem Staat und den NGOs für die Ausrottung der Exzision kämpfen, welche mit einem anderen Initiationsritus für Mädchen verbunden ist.« [Ü.d.A.]) (UNESCO 2003c: 17)

Der männliche Initiationsritus Kankurang habe an Popularität in den Bevölkerungsgruppen gewonnen, gerade weil die Abschaffung weiblicher Beschneidung vorangetrieben wurde. Einen ersten visuellen Hinweis auf die Verbindung zu ehemals weiblichen Initiationsritualen gab ein Plakat aus der Kankurang-Ausstellung in Mbour. Das Plakat trug den Titel *Einige Wegbereiter der Mandinka-Kultur in Mbour*. Es ist besonders aufschlussreich für eine Analyse der inneren Dimensionierung der ikonischen Kohärenz in Bezug auf Identitätsrelationen und Geschichtsauffassungen. Die abgebildeten Männer stehen laut Dabo im Zusammenhang mit dem Ritus Kankurang und hätten Beschneidungen von Jungen durchgeführt. Er nahm auf Ibou Koté Bezug, welcher sein Beschneider gewesen sei (Abb. 46, 3. Reihe, 2. Bild). »Ibou Koté, il m'a coupé.« (»Ibou Koté, er hat mich beschnitten.« [Ü.d.A.]¹⁷⁹ Weitere Ausführungen, bis auf die Tatsache, dass einige dieser Ältestenräte bereits verstorben waren, nannte Dabo nicht. Zwei Frau-

176 Commission Culturelle de la Collectivité Mandingue de Mbour (2010) *Notice pour servir de matériaux à l'Espace Kankurang*.

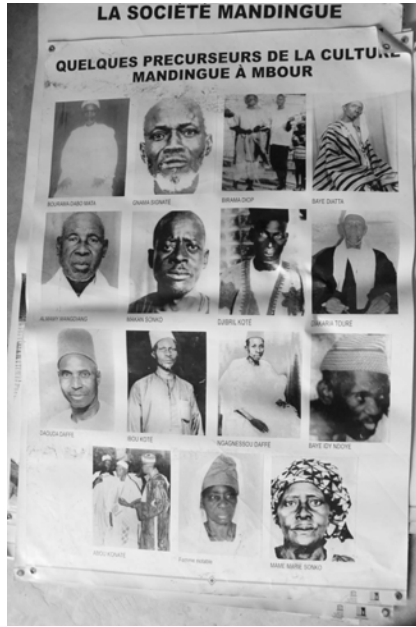
177 Fotodokumentation Claudia Ba, 2017.

178 Bei den Beobachtungen des *Diambadong* in Mbour nahmen auch Frauen teil, die ihre Musikinstrumente aus Flaschenkürbissen schlugen und einen humoristischen, aber nicht sexualisierten Part im Fest nahmen. Beobachtungen des *Diambadong* in Mbour am 9.09.2018.

179 Sadibou Dabo, Interview 2017.

en sind in der vierten Reihe ganz unten, rechts außen auf dem Plakat nebeneinander abgebildet, auf die Dabo auch nicht einging.

Abbildung 46: *Quelques précurseurs de la culture mandingue à Mbour*



© Espace Kankourang/Foto: Claudia Ba, 2017

Während unter dem äußeren Bild der Eigenname ›Mame Marie Sonko‹ angegeben ist, steht bei der mittleren Portraitfotografie lediglich ›Femme notable‹. Deren Namenlosigkeit wirkt durch ihre Darstellung noch marginalisierter, da die ›bemerkenswerte Frau‹ aus dem rechten Bildrand hinausschaut und nicht den Betrachter fixiert wie die anderen Abgebildeten. Diese beiden Frauen stehen dabei in einem direkten Zusammenhang mit Beschneidungsritualen. Fraglich bleibt, um welche Aufgaben sie sich verdient gemacht haben, um als Wegbereiterinnen der mandinkischen Kultur in Mbour zu gelten. Sadibou Dabo gab bei einem Treffen im September 2018 an, dass die Frauen ›früher‹ auch Beschneidungen durchgeführt hätten.¹⁸⁰ Ihr sozialer Status scheint dadurch bis in die Gegenwart genauso gefestigt wie der der Männer, auch wenn sie ihnen visuell untergeordnet sind. Da jedoch keine schriftliche Kontextualisierung auf eine historische Genitalbeschneidung verweist, noch weitere Funktionen der beiden Frauen in der Gemeinde ausgewiesen werden, bleiben die Visualisierungen Gegenstand der Spekulation. Ohne Frage wird hier ein ehrenvoller Zusammenhang und somit Brückenschlag zwischen männlichen und weiblichen Beschneidern hergestellt, und zwar nicht

180 Sadibou Dabo, Interview 2018.

als historisierendes Moment einer Schwarz-Weiß-Fotografie, wie in Gambia, sondern durchaus als gegenwärtige Glorifizierung.

Zu diesen wichtigen Hinweisen auf FGM konnten drei weitere Visualisierungen herangezogen werden, die auf die Erinnerungslandschaft Senegals nachwirken und die weibliche Genitalverstümmelungen behandeln, eine Fotografie aus dem IFAN-Archive audiovisuell der Universität Anta Cheikh Diop, eine Interviewpassage des Redakteurs Amadou Lamine Drame des Fernsehsenders R. T. S. sowie der Antragstext an die UNESCO. Auf der Suche nach Visualisierungen des Kankurang nahm ich eine archivalische Suche in der Universität UCAD im Archive audiovisuel vor. Es konnte keine einzige Fotografie des Kankurang in dem 1880 angelegten Fotoarchiv gefunden werden. Lediglich ein Bild nahm einen direkten Bezug auf die Mandinka. Die Fotografie aus Guinea des Fotografen Le Gasquet von 1952 zeigt, wie ein Messer an die Geschlechtsteile eines jungen Mädchens angelegt wird.¹⁸¹ Einen zweiten Hinweis erhielt ich von Drame. Er eröffnete das Interview mit den Worten, ob ich wisse, dass die Mandinka-Frauen beschnitten werden. »Vous savez, qu'on diminue les femmes chez nous? Parce que on coupe leurs corps.« (»Wissen sie, dass wir die Frauen bei uns [abwerten/verringern]? Denn wir beschneiden ihre Körper.« [Ü.d.A.])¹⁸² Drame wählte hier keine Vergangenheitsform und erläuterte im Folgenden, dass er auch nicht mehr über die Fraueninitiation wisse, da er als Mann im gleichen Maße ausgeschlossen werde wie die Frauen von der Initiation der Männer. Abschließend möchte ich auf eine Form des Kankurang hinweisen, die im UNESCO-Antragstext bereits genannt wird und die sowohl von den Männern als auch den Frauen genutzt werde. »Le Mamo mask est un kankurang exécutant le rôle d'un ange-conseil dans les rites d'initiation des hommes ou des femmes.« (»Die Mamo-Maske ist ein Kankurang, der die Rolle des himmlischen Beraters bei Initiationsriten von Männern und Frauen übernimmt.« [Ü.d.A.]) (UNESCO 2003c: 8) Dabei wurde diese Maske in Gambia als eine bereits historische Form des Kankurang kontextualisiert, wohingegen eine Bewertung der Maske im Senegal völlig fehlt (siehe Kap. 4.2.2).

Nach dem staatlichen Verbot der FGM hat die Wichtigkeit des männlichen Initiationsritus zugenommen und wird in den Medien Senegals stärker aufgegriffen. Die Genitalverstümmelung von Frauen wird dennoch indirekt visualisiert, deren Bewertung jedoch nicht deutlich gekennzeichnet oder historisiert. Letztlich beteuern die Akteure, dass die Verbreitung von FGM deutlich eingeschränkt werde. Sie betonen die folkloristische Auslegung des *Niaka* oder die vergangene Stellung von Frauen als Beschneiderinnen innerhalb der Gemeinde in Mbour. Die Beispiele aus Senegal zeigen die aktuelle Signifikanz der Beschneidung von Frauen innerhalb der Mandinka-Ethnie. Unklar bleiben die Zusammenhänge zum Kankurang, hier müssten weitere Forschungen ansetzen.

181 Aus moralischen Gründen wird die Fotografie hier nicht abgebildet. Sie ist wie folgt archiviert : IFAN, Archive Audiovisuelle, B 53 2090, Légende : Excision chez les Malinkés, Photographie : Le Gasquet, Lieu de prise de vue : Kouroussa ; Guinée, Date de prise de vue : 20 novembre 1952, ©ifan sav.

182 Amadou Lamine Drame, Interview 2018.

Die Analyse der Visualisierungen der Ausstellungsplakate zeigt, dass auf Frauen nur als binäres Pendant zum männlichen Geschlecht eingegangen oder der Körper der Frau sexualisiert wird. Die verschiedenen Rollen von Frauen und ihre Signifikanz für die mandinkische Gemeinde in Mbour werden visuell denen der Männer untergeordnet. Im Vergleich mit Gambia wird hier allerdings nicht eindeutig auf einen Bruch der Geschichte – im Sinne nicht mehr ausgeübter Riten – verwiesen. Die ergänzenden Interviewpassagen verdeutlichen eine Grauzone der Bezugnahme auf FGM im Senegal, die in Gambia bereits deutlich als historisch markiert ist.

Zusammenfassung

In der äußeren Dimension der ikonischen Kohärenz konnte der stadträumliche Bezug aufgezeigt werden, der als ein Konfliktbereich des städtischen und interethnischen Lebens diskursiviert wird. Die Seklusionshäuser und die Umzüge durch den Stadtraum erlebten hier in den letzten Jahren eine deutliche Zunahme an Gewalt und einer Verschiebung der Machtgefüge – erbaton doch die Ältesten auch zum ersten Mal offiziell die Unterstützung des Kulturministeriums und der Polizei, um gegen die Gewalt während des Blätterfestes vorzugehen. Auch im Zusammenhang mit dem städtischen Raum standen das Plakat des *Niaka* und die Frage nach nunmehr folkloristischen Aspekten der weiblichen Beschneidungsriten. Die Visualisierungen der Ausstellung gaben dabei keine eindeutige Antwort.

Zugleich zeigte sich eine Ambiguität der ikonischen Kohärenz zwischen der äußeren Dimension der künftigen Öffnung für ein Museum und der inneren Dimensionierungen der Plakate der Ausstellung. Hier wurden ein Bild der Historizität des malischen Großreichs (ohne Bezugnahme auf den Kolonialismus) und das traditionelle Leben der Mandinka visualisiert. Zugleich kritisierte der Kurator die unauthentischen Abbildungen und nutzte diese, um Differenzgemeinschaften zu konstruieren. Im Fall von Mbour sind dies die mandinkischen Gemeinden in der Casamance in Senegal, bei denen diese Bilder überhaupt erst hätten aufgenommen werden können. Im Vergleich mit den Analysen aus Gambia erlaubte dies die Einschätzung, dass die senegalesischen mandinkischen Gemeinden sich durchaus voneinander distinguieren und hier deutlich wertender auf das Kulturerbe anderer Gemeinden eingehen. Eine solche Problematisierung der Authentizität des Ritus und anderer Differenzgemeinschaften fand sich nicht im gambischen Display des Kankurang Documentation Center.

Die ehemalige Ausstellung war dabei in episodischen Abständen als Teil des Seklusionshauses der rituellen Formung der ikonischen Kohärenz unterworfen. Denn wenn der Ritus stattfand, wurde auch die Schule zum Rückzugsort umfunktioniert, die Ausstellungsfläche war nicht länger zugänglich. Daher kann in der äußeren Dimension auch von einer Unterordnung unter diese lokal-zyklische Dimension und Ordnung gesprochen werden.

Die inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz der Ausstellung standen zu diesem lokalen Phänomen in einem deutlichen Kontrast – wurden hier doch in den Visualisierungen der geschichtliche Bezug auf das malische Großreich und dessen territoriale Grenzen betont – hier dienen das malische Großreich und die Teilprovinz Gabu des 16. Jahrhunderts als Bezugsgrößen.

4.3.3 Latente Monumente – Bilder auf dem Schrank des Kurators

In Senegal kann konstatiert werden, dass potentiell eine neue Formung zu den vorhandenen Formungen der ikonischen Kohärenz des Kankurang hinzutritt. Mittels der Visualisierungen in Plakaten, die nicht mehr betrachtet werden, wird eine Latenz von Monumenten ermöglicht, die es vorher nicht gegeben hat. Damit ist der Sachverhalt gemeint, dass Visualisierungen, die Historizität, Räumlichkeit und Sozialität verhandeln, von der Gesellschaft angenommen werden können und im Funktionsgedächtnis abgerufen werden – oder eben nicht. Die Visualisierungen der Plakate werden eben nicht im Funktionsgedächtnis abgerufen, sondern bleiben latente Inhalte des Speichergedächtnisses. Sie werden in eine Latenz überführt, wenn diese, wie im Falle der Plakate des Kankurang in Mbour, die zusammengerollt auf dem Schrank des Kurators Dabo lagern, keine gesellschaftliche Beachtung finden.

In Mbour konnten defensive Mechanismen zum Schutz der Minorität der Mandinka beobachtet werden, bei denen die eigene Schwäche und Ausgrenzung gegenüber dem nationalen Erbediskurs und der Erinnerungslandschaft Senegals diskursiviert wurden. Dennoch muss das Ausgegrenztsein als eine sinnhafte, verzeitlichte und verräumlichte Konstruktion begriffen werden, die das Kollektiv und die Subjektivität mit Stolz ausstatten (Assmann 2010: 270–71). Alteritätskonstruktionen werden nicht nur gegenüber anderen mandinkischen Gemeinden in Senegal relevant gemacht, sondern auch gegenüber anderen Ethnien in Mbour. Die dortige Gemeinde bezeichnet sich dabei nicht als eine permeable Kultur, wie in Janjanbureh, sondern negiert Narrative der Einwanderungsgesellschaft, von Enkulturationsprozessen und Kulturaustausch. Anstelle des kulturellen Austauschs werden der Kontakt mit anderen Ethnien problematisiert und die Bewahrung kulturellen Wissens der Mandinka als bedroht dargestellt. Im Gegensatz zum spielerischen Umgang mit den nationalen Spektakeln in Gambia sind die Visualisierungen in Mbour eher auf Ausschluss und Abgrenzung angelegt.

Ein künftiges Museum?

Wie bereits dargelegt, gibt es in Mbour unterschiedliche Auffassungen über eine künftige Museumsgestaltung. Nicht nur ist innerhalb der mandinkischen Gemeinde eine Debatte um ein ins Katasteramt eingetragenes Grundstück entbrannt, ob seiner zukünftigen Nutzung. Auch sind Heritage-Entrepreneure, wie der Historiker Madiaye Fall, an einer künftig auch touristischen Nutzung eines Kankurang-Museums interessiert. An die Qualität des erinnerten Ausstellungsraums werden daher verschiedene Ansprüche der Nutzung für die Zukunft geknüpft. Dabei wurden sowohl vom Kurator Dabo, dem Chef des Immateriellen Kulturerbes der DPC, Oumar Badiane, als auch von Fall die ästhetische Qualität des Espace Kankourang bemängelt.¹⁸³

»Les gens parlent de l'espace, mais quand je suis aller là-bas, j'étais déçu. J'étais même en colère. Parce que je me suis dit, qu'un patrimoine classé un patrimoine, qui as autant de valeur, devrais mérite plus que cette présentation-là [...] Mais dans la salle, il y avait seulement le *Bubu* de circoncis, et deux ou trois utiles agricoles. Il y avait rien

183 Madiaye Fall, Interview 2017; Oumar Badiane, Interview 2017; Sadibou Dabo, Interview 2017.

de tout. Le contexte : une salle dans une école privée. C'est pas ça, le *Kankurang* pourrais être plus que ça.« (»Die Leute haben von einem Raum gesprochen, aber als ich da war, war ich wirklich enttäuscht. Ich wurde sogar wütend. Weil ich mir gesagt habe, ein Erbe das als Erbe klassifiziert wurde, das so viel Wert hat, muss mehr wert sein als diese Präsentation hier. Aber in diesem Saal waren nur das Bubu der Beschnittenen und zwei oder drei Bauernwerkzeuge. Dort gab es gar nichts. Der Kontext: ein Saal in einer Privatschule. Das kann nicht sein, der Kankurang könnte viel mehr sein als das.« [Ü.d.A.])¹⁸⁴

Fall empfindet das Display des Kankurang als unwürdig. Auch Dabo räumt ein, dass es an einer allgemeinen Strategie für ein Museum gemangelt hätte.

»Il y avait des visiteurs, mais dans la mesure que l'espace n'était pas très bien, disons ... il n'y avait pas vraiment une stratégie marketing très important autour de l'espace. Le fait, que les locaux étaient trop exiguïté aussi, ça ne rend pas part à faire la promotion.« (»Es gab Besucher, aber in dem Maße, dass der Raum nicht sehr gut, sagen wir ... es gab nicht wirklich eine wichtige Marketingstrategie um den Raum. Auch wenn die Einwohner begeistert waren, das führt ja noch nicht zu einer Werbung.« [Ü.d.A.])¹⁸⁵

In der mandinkischen Gemeinde von Mbour formiert sich eine Allianz von Traditionalisten, die sich für die Einhaltung der rituellen Kohärenz und das immanente Blickverbot des Kankurang und gegen ein künftiges Museum aussprechen. Große Hoffnungen werden dabei sowohl von den Tradionalisten als auch den progressiven Kräften der mandinkischen Gemeinde geschürt, dass ein bereits umgeschriebenes Grundstück in Richtung Saly für deren respektive Ziele genutzt werden könnte.¹⁸⁶ Allerdings sind sich die Akteure uneins über die künftige Funktion des Gebäudes. Konservative Stimmen sehen einen Mehrwert in einem weiteren Seklusionshaus, was der rituellen Kohärenz des Kankurang-Ritus direkt zugute käme. Dabo und seine Anhänger plädieren hingegen für einen Museumsneubau. Solange Uneinigkeit herrscht, kann der senegalesische Staat ohne den Zuspruch der Gemeinde kein Geld investieren. Die DPC verweist immer wieder auf die Nutzung als Museum, aufgrund dessen die Überschreibung des Geländes beim Katasteramt überhaupt stattgefunden habe. Der Direktor der DPC, Abdoulayé Assiz-Guissé, sagt, dass über die Zukunft des Geländes lokal entschieden werden müsse. Auch verweist die DPC auf deren Partner, den Heritage-Entrepreneur Mandiaye Fall, der selbst Wolof ist und der sich als künftiger Architekt des Museums aufgrund seiner institutionellen Affiliation zur DPC positioniert hat.¹⁸⁷

»Hier soir, j'ai appelé Monsieur *Sadibou Dabo*, pour lui dire le moment par rapport de la collectivité mandingue, parce qu'ils puissent se sensibiliser aux réalités et puissent me donner l'autorisation officielle de porter ce projet-là. Parce que comme je l'ai fait avec le complexe culturel communal, à la mairie ... et le projet est en train de prendre

184 Madiaye Fall, Interview 2017.

185 Sadibou Dabo, Interview 2017.

186 Ebd.

187 Fall studierte gemeinsam mit Oumar Badiane, dem Direktor der Division Immaterielles Kulturerbe der DPC, an der Universität von Alexandria, was dessen institutionelle Verbindung zur DPC erklärt.

forme, je pourrais le faire avec les mandingues. Et ça, c'était la valeur ajoutée par rapport à leur culture.« (»Gestern Abend habe ich Herrn Sadibou Dabo angerufen, um ihm in Bezug auf die mandinkische Gemeinde zu sagen, dass sie sich für die Wirklichkeit sensibilisieren müssen, und sie müssen mir die Berechtigung geben, dieses Projekt hier durchzuführen. Weil genau wie ich es mit dem kommunalen Kulturkomplex gemacht habe, beim Rathaus ... und das Projekt nimmt Form an, genauso kann ich es mit den Mandinka machen. Und das würde einen Wert hinzufügen in Hinblick auf ihre Kultur.« [Ü.d.A.])¹⁸⁸

Falls Vorstellungen sind dabei schon durchaus konkret, denn er visiert einen großflächigen Museumsbau als ein mandinkisches Dorf mit traditionellem Hüttenbau aber auch modernen Räumen mit Filmvorführungen und Tanzworkshops an.

»Donc pour moi l'idée serait à la fin de ces recherches-là – crée [...] un village au sens un peu, eh... petit format. [...]. Avoir une médiathèque, qui permettra de rassembler toute la documentation qui le faut pour le *Kankurang*. Avoir une salle, qui permettra d'avoir des manifestations, avoir une tente d'ouverture. Pour avoir des cours, des dances mandingues.« (»Also für mich ist die Idee am Ende dieser Recherche [...], ein Dorf im Sinne eines ... Kleinformats [zu kreieren]. Eine Mediathek zu haben, die es erlaubt, alle Dokumentationen, die es über den Kankurang braucht, zusammenzuführen. Einen Saal zu haben, der es erlaubt, Aufführungen zu haben, ein Eröffnungszelt zu haben. Um Kurse anzubieten, mandinkische Tänze.« [Ü.d.A.])¹⁸⁹

Jedoch ist bisweilen der Kurator Dabo zurückhaltend, was eine Beteiligung von Mandiaye Fall angeht. Ein Argument ist, dass Fall kein Mandinka ist, was ihm einen Zugang zu speziellem Wissen verwehre, wie er selbst zugibt. Fall ist als Heritage-Entrepreneur auch an der ökonomischen Nutzung des Kankurang für Touristenprogramme interessiert. Als Motiv legt er immer wieder seinen tief empfundenen Altruismus als gebürtiger Mbourer zugrunde. Zugleich brauche er aber auch Einsicht in die transportierten Werte des Ritus, um diesen besser verstehen und vermarkten zu können im sozioökonomischen Kontext der Stadt.¹⁹⁰ Durch die Betrachtung des Ritus unter ökonomischen Aspekten würden sich dann auch laut Fall die Probleme der mandinkischen Gemeinde lösen. Für ihn ist der Raum in Mbour ein touristischer Raum, den er vor allem unter ökonomischen Aspekten betrachtet. Für ihn sei Verständigung zwischen den Ethnien vor allem über einen gemeinsamen sozioökonomischen Nutzen herzustellen. Zugleich wird deutlich, dass er das Interview zum Anlass nahm, Dabo und den Ältestenrat nochmals von seiner Kompetenz als Heritage-Entrepreneur zu überzeugen, damit ihm die Leitung des zu bauenden Museums übertragen werde.¹⁹¹ Die von außen herangetragene Aufmerksamkeit meiner Forschung für die Visualisierungen sorgte so für eine kurzweilige Dynamisierung der Gespräche über einen künftigen Museumsbau. So unternahmen kurz darauf auch einige Interessenvertreter Reisen nach Dakar, um mit der DPC um verschiedene Nutzungen des Geländes zu ringen.

188 Mandiaye Fall, Interview 2017.

189 Ebd.

190 Ebd.

191 Ebd.

In ausdifferenzierten Gesellschaften sind ausgegliederte Wissensexperten Spezialisten des gesellschaftlichen Wissensvorrats (Knoblauch 2010: 162). Dies trifft auch auf das Sonderwissen der Mandinka-Gemeinde in Mbour zu. Der ehemalige Kurator des Espace Kankourang ist in gewisser Weise Verwalter dieses Sonderwissens. Aber auch der Vorsitzende des Ältestenrats, Cheikho Dabo, verfügt über eine solche Autorität. Genau diese exoterische Wissensvermittlung über den Kankurang in einer pluralistischen Gesellschaft und die esoterische, verschlossene Vermittlung innerhalb der Mandinka sind Gegenstand der derzeitigen Konflikte. Vertritt der Kurator Dabo die Ansicht, ein neues Museum müsse geschaffen werden, ist der Ältestenrat Cheikho Dabo überzeugt, dass in ein neues Haus für die Seklusion der Jungen investiert werden müsse.

Sadibou Dabo erinnert sich, dass sich die UNESCO-Kommission unter allen Gemeinden in Senegal, wo der Kankurang prävalent sei, für Mbour als Ort der Implementierung des Museums entschied. Dennoch fühle er sich auch von den senegalesischen Institutionen im Stich gelassen.¹⁹² Die Einschätzung überrascht insoweit, als der ›richtige‹ Kankurang immer mit der Casamance, insbesondere der Stadt Sédhiou, in Verbindung gebracht wird.¹⁹³ Dass die Auswahl der UNESCO-Ermittler auf Mbour gefallen war, hatte sogar den damaligen Direktor der DPC, Hamady Bocoum, überrascht.¹⁹⁴ Sadibou Dabo ist überzeugt, dass der senegalesische Staat seine Pflichten vernachlässige, um das Erbe in Mbour in Wert zu setzen.

»Mais, c'était un projet de l'UNESCO qui avait fait un financement japonais, ponctuelle. Le financement était terminé, a déjà terminé. Mais maintenant, il y a un délai de la part de l'état.« (»Aber, es war ein UNESCO-Projekt, das pünktlich japanische Mittel bereitstellte. Die Finanzierung wurde beendet, sie ist bereits beendet. Aber jetzt gibt es eine Verzögerung seitens des Staates.« [Ü.d.A.])¹⁹⁵

Da die Finanzierung bereits abgeschlossen ist, gibt es auch Unklarheiten darüber, wer einen Neubau des Museums in Mbour finanzieren könnte. Die Finanzierungsmöglichkeiten aus dem Japan-Trust-in-Fund scheinen zumindest erschöpft.

Ein Problem des ehemaligen Museums sei auch dessen Ausrichtung gewesen. In der Erinnerung Mandiaye Falls lag eine zentrale Aufgabe des Espace Kankourang in der Vermittlung transgenerationalen Austauschs innerhalb der Mandinka. Aspekte, wie die Einbindung ausländischer Gäste oder die ökonomische Nutzung, spielten weniger mit in ein Konzept hinein. Der Raum in der Schule sollte vielmehr die Möglichkeit bieten, die mythische Wichtigkeit des Kankurang für die eigene Gemeinde zu reproduzieren, statt die benachbarten Ethnien einzuweisen.¹⁹⁶ Die Problematik mit der ehemaligen Ausführung des Museums und der Visualisierung begründet Fall durch die Gewalt in Mbour. Er plädiert deshalb dafür, dass sich die mandinkische Gemeinde endlich öffne und ihr Wissen über den Kankurang auch öffentlich vermittele, damit das Kulturerbe nicht wieder aus der repräsentativen Liste gestrichen werde:

192 Sadibou Dabo, Interview 2017.

193 Abdoul Aziz Guissé, Interview 2017, Oumar Badiane, Interview 2017.

194 Hamady Bocoum, Interview 2017.

195 Sadibou Dabo, Interview 2017.

196 Mandiaye Fall, Interview 2017.

»On n'est peut pas oublier, que l'apparition et le sorti de *Kankurang* créent beaucoup des problèmes à *Mbour*. Maintenant le musée justement doit jouer un rôle d'espace, de rencontre, et de partage. Donc, de la signification même de l'initiation mandingue. Des valeurs véhiculer par cela, avec les autres membres de la communauté *mbouroise* et même aussi avec les Sénégalaises. Même avec le monde. La communauté mondiale dans là mesure qu'on le *Kankurang* était érigé à la rade de bien de patrimoine culturel immatériel. Donc pour partager avec toute la communauté mondiale. Non seulement les Sénégalaises.« (»Man darf nicht vergessen, dass der Kankurang in Mbour viele Probleme bereitet hat. Ein Museum muss jetzt genau diese Rolle als Begegnungsort spielen, und als Ort des Teilens. Auch in der Bedeutung der mandinkischen Initiation. Die Werte, die von dort den anderen Gemeinden in Mbour vermittelt werden, aber auch den Senegalesen. Sogar der Welt. Die Weltgemeinschaft hat bemessen, dass der Kankurang als immaterielles Kulturgut geschützt wird. Um es also mit allen Gemeinschaften dieser Welt zu teilen. Nicht nur mit den Senegalesen.« [Ü.d.A.]¹⁹⁷

Dabei zeigt sich das spannungsreiche Verhältnis der männlichen Bewohner Mbours, die nicht dem Zirkel initiierter Männer angehören. Fall argumentiert für eine Öffnung der rituellen Kohärenz des Ritus für ein neu zu konzipierendes Kankurang-Museum. Aber auch seine langjährige Heritage-Expertise und institutionellen Kontakte helfen nicht, dass die Konzeption eines Museumsbaus auf ihn übertragen wird. Fall ist mittlerweile frustriert. Dies liegt wohl auch daran, dass insbesondere diffizile Diskussionen über die Unsichtbarkeit des Kankurang nicht mit Experten anderer Ethnien besprochen werden sollen. Mandiaye Falls Argumentation hinsichtlich der Öffnung des Museumskomplexes für ein internationales Publikum zeugen von dem Wunsch, die städtische Identität Mbours, statt die einer einzelnen ethnischen Minderheit, zu fördern.

Während Sadibou Dabo also nur eine verfehlte Werbestrategie für den Misserfolg des Espace Kankourang einräumt, gibt sich Fall mittlerweile überaus pessimistisch und desillusioniert, was die Installation eines künftigen Museums angeht. Er mahnt sogar an, dass die Mandinka schließlich in der Minderheit seien.

»Mbour a été investie par la modernité et c'est pas un milieu à partir les mandingues. Les mandingues fait moins de 8 % de la population. Donc cet aspect a arrosé un peu ma curiosité pour comprendre ce qui se passer. Certes, ils ont les mérites de transplanter les manifestations culturelles venu d'ailleurs. Mais aujourd'hui le *Kankurang* est en train de se souffler à *Mbour*.« (»Mbour hat in die Modernität investiert, und dies ist kein Umfeld, das den Mandinka entsprungen ist. Die Mandinka machen nur 8 % der Bevölkerung aus. Also dieser Aspekt hat mein Interesse geweckt, besser verstehen zu wollen, was da vor sich geht. Sicherlich haben sich gewisse Leute verdient gemacht, kulturelle Ausdrucksformen von außerhalb zu übertragen. Aber heute ist der Kankurang in Mbour im Begriff, weggeft zu werden.« [Ü.d.A.]¹⁹⁸

Die Diskussionen zeigen auch die Exklusion der Zusammenarbeit aufgrund der gegenseitigen ethnischen Alteritätskonstruktionen, was durchaus wirkmächtiger ist als die

197 Mandiaye Fall, Interview 2017.

198 Ebd.

Betonung einer gemeinsamen, städtischen Identität als Mbourer. Die Argumentation über ethnische Alterität überwiegt in Mbour gegenüber der städtisch-touristischen und ökonomischen Nutzung.

Die Visualisierungen des Espace Kankourang sind mittlerweile latente Monumente und ein Symbol für eine gescheiterte Integrationspolitik und angemessene Repräsentation der mandinkischen Gemeinde in Mbour geworden. Es ist nicht abwegig, dass noch ein Museum gebaut wird, aber es verlangt zunächst nach einem Konsens in der städtischen Gesellschaft Mbours. Andererseits könnten auch ein Seklusionshaus errichtet werden und eventuell künftige Finanzierungen vom Japan-Trust-in-Fund oder anderen Partnern in den Ausbau des kulturellen Lebens fließen.¹⁹⁹

Festzuhalten ist, dass eine Öffnung für ein künftiges Kankurang-Museum nicht den Vorstellungen des Vorstands der mandinkischen Gemeinde entspricht. Solange keine Ausstellungsfläche existiert, sind zumindest die Visualisierungen der ikonischen Kohärenz weder der Innovation und Öffnung einer performativen Formung noch der Repetition und Schließung einer rituellen Ordnung zuzuordnen, sondern sie sind schlichtweg latent.

Zusammenfassung – die neue Latenz

Die beschriebene Latenz der Monumente in einer Gesellschaft bezieht sich nicht auf deren Erinnerungsfähigkeit, sondern den identitätspolitischen Willen zur Umsetzung von Visualisierungen als Erbe. Ohne die Visualisierungen des Espace Kankourang wiederum gäbe es keine ikonische Kohärenz dieser oder jener Formung und auch nicht latente Bilder des Kankurang. Diese Latenz tritt als eine neue Formung zum kulturellen Bildgedächtnis hinzu, die neben den aktiven Formungen eine quasi-passive darstellt. Diese Passivität von Visualisierungen des Kankurang, oder eben latenter Monumente des Speichergedächtnisses, sind eine neue Ebene dieses Erbes und Erbens mit Bildern des Kankurang in Senegal.

Dabei stellt natürlich dieser Aspekt der latenten Monumente nur einen Diskurs in einem kleinen Kreis von Akteuren dar. Verhandlungen über die Erinnerungsräume oder eine künftige museale Repräsentation sind auf einen kleinen institutionellen Kreis mit Spezialwissen begrenzt, jedoch nicht in größere gesellschaftliche Diskurse eingeschlossen. Die Gewalt des Ritus Kankurang beherrscht hingegen den gesamtgesellschaftlichen Diskurs seit einigen Jahren (de Jong 2013: 113). Mbour bildet hierbei keine Ausnahme.

Anders als in Gambia ist der Kankurang in Senegal nicht Teil einer nationalen Erinnerungskultur. Zwar spielt er in der Casamance eine Rolle bei lokalen Festivals, es kann jedoch nicht von einer nationalen Identifikationsfigur ausgegangen werden. Da die mandinkische Gemeinde auch in Mbour die Minderheitsbevölkerung darstellt, ist sie

199 Als Beispiel für eine solche finanzielle Implementierung können die Ausführungen in der Dissertation von Martin Vorwerk genannt werden, der das Maskenfest rund um die Initiation mit Makishi-Masken in Zambia untersucht. Statt in Museen oder Dokumentationszentren wurden Gelder des Japan-Trust-in-Fund für die Männer ausgegeben, die die Masken herstellen. Siehe dazu das Dissertationsvorhaben von Vorwerk am Kunstgeschichtlichen Institut Afrikas der FU Berlin.

darum bemüht, sich vor allen äußeren Einflüssen rigide zu schützen. Ein Kankurang-Festival zwischen Mbour und Janjanbureh wurde bereits in der Anfangsphase des transnationalen Austauschs durch die senegalesische Delegation ausgeschlossen.²⁰⁰ Innerhalb der Gemeinde werden die unterschiedlichen Ansichten über dieses zu verwaltende Wissen und vor allem dessen museale Umsetzung kontrovers diskutiert.

4.3.4 Territoriale Geschichte und visualisierte Identitätsrelationen

Wie der Soziologe Jürgen Straub betont, haben alle Konstruktionen kollektiver Identität ein latentes oder offenes Gewaltpotenzial, besonders in Fällen, wo Gruppen »in territorialer Gemengelage zu anderen Differenzgemeinschaften [auftreten] und nicht von wirkungsmächtigen gesellschaftlichen Infrastrukturen relativiert [werden]« (Straub 2018). Auch in den Identitätsrelationen in Mbour, die sich aus der äußeren Dimension und den inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz ableiten lassen, wurde deutlich, wie absolut die Differenzgemeinschaften in Bezug auf territoriale Ordnungen konstruiert werden.

Aufgrund der Aushandlungen über die Visualisierungen konnten mehrere Akteure identifiziert werden. Dabei lässt sich aber nicht eine idealtypische Position eines Kollektivs konstruieren, sondern höchstens individuelle Positionen im Ringen um das künftige Erbe in Mbour. Eine Akteurskoalition findet sich zwischen dem Kurator Sadi-bou Dabo und dem DPC durch den Wunsch und Nutzen eines künftigen Kankurang-Museums. Diese streben nach einer vornehmlich wissenschaftlichen Darstellung des Ritus. Deutlich konkreter und ebenfalls in einer Koalition mit der DPC versucht der Heritage-Entrepreneur Mandiaye Fall, seine Positionen für einen künftigen, deutlich an Umfang und Adressierten gewinnenden Museumskomplex zu stärken. Ihm schwebt die vielfältige Einbindung visueller Erzeugnisse über den Kankurang in einem Museum vor. Dringlich sind für ihn ebenfalls die Aufarbeitung der Gewalt während des *Diambadong* und die touristische Nutzung, um die städtische Identität zu stärken. Die dritte Position bilden die Traditionalisten der mandinkischen Gemeinde in Cosse-Est. Diese erhoffen sich, das bereits designierte Grundstück des senegalesischen Staates zu einem Seklusionshaus umzufunktionieren und somit der ikonischen Kohärenz ritueller Formung Rechnung zu tragen und den Kankurang weiterhin vor der Öffentlichkeit geheimzuhalten und die Ressourcen der Ausübung ihrer Tradition zukommen zu lassen.

In den Visualisierungen des Espace Kankourang wurde dabei zwar mit dem Logo der DPC gearbeitet, weitere Verweise auf den Nationalstaat Senegal finden sich allerdings nicht. Daraus lassen sich im Vergleich zwei Gegensätze ableiten, nämlich zum einen der Gegensatz zu Gambia, das im KDC als Einwanderungsland und als permeable Kulturnation thematisiert wird. Hier zeigt sich in der inneren Dimensionierung in Mbour ein deutlicher Zuschnitt auf die ethnischen Ursprungsmythen der Mandinka, aber auch einer territorialen Geschichtsstruktur, die sich auf das malische Großreich unter Auslassung des Kolonialismus bezieht. Im Fall von Mbour werden keine anderen Masken, das Teilen von Bräuchen oder Enkulturationsprozesse betont. In einer multi-ethnischen Gesellschaft, in der die Mandinka im städtischen Kontext von Mbour eine

200 NCAC (2009) UNESCO File: Report.

Minderheit darstellen, ist es daher auch wichtiger, die Eigenheiten zu betonen. Die mandinkische Ethnie dort wird als eine nicht-permeable Kultur dargestellt. Der zweite Gegensatz ist, dass daher die städtische Identität betont wird, gleichgültig, in welcher der verschiedenen Akteurskonstellationen. Die Visualisierungen nehmen hier also deutlich Bezug auf den städtischen Raum, wie auch die Analyse des Plakats der Wegbereiter:innen der mandinkischen Kultur in Mbour zeigte.

In den Fokus gerückt wird die Migrationsgeschichte der Mandinka seit dem 13. Jahrhundert. Auch als ein nationales Rechtfertigungsnarrativ eignet sich dieser Fokus weniger in einem multiethnischen Staat. Die anderen mandinkischen Gemeinden in Senegal, wie zum Beispiel in Ziguinchor oder Sédhiou, werden gar nicht erst erwähnt – oder als unauthentische Brauchausübende alteriert. Die Einschätzung überrascht, da Mbour seit Jahren mit Gewalt zu kämpfen hat und Sédhiou in der Casamance im Allgemeinen als der Ort mit dem authentischsten Kankurang angesehen wird. Hier konstruiert sich die mandinkische Gemeinde von Mbour in Bezug auf mehrere Differenzierungsgemeinschaften und in einem sehr verschlossenen Selbstverständnis. Die Diskurse, die mittels der Visualisierungen geführt werden, verstärken den Eindruck, dass nur in Mbour eine authentische Überlieferung der rituellen Kohärenz stattgefunden habe. Daher ist hier die ikonische Kohärenz auf eine Schließung der Raumformungen bei einem historischen Bezug und Alterierungsstrukturen einer absoluten Rigidität zuzuordnen (Tabelle 7).

Tabelle 7: Ikonische Kohärenz des Espace Kankourang in Mbour, Senegal

	Sekusionshäuser in Mbour	Ehemaliger Espace Kankourang	Auf dem Schrank des Kurators
Formungen	rituelle Formung	performative Formung	latente Formung
Äußere Dimension räumlich zeitlich	Sekusionshäuser als heilige Orte omnispatial omnipräsent	den Sekusionshäusern untergeordnet lokal und ortsgebunden historisch	lokal gebunden nostalgisch-künftig
Innere Dimensionierung räumlich zeitlich	Äußere Dimension und innere Dimensio- nierung kommen zur Deckung.	lineares Zeitbewusstsein (ohne Bruch) lokal linear	lineares Zeitbewusst- sein (ohne Bruch) lokal linear
Idealtypische innere Dimensio- nierung	omnispatial-omni- präsent	lokal-historisch <u>untergeordnet</u> lokal-linear	lokal-latent <u>untergeordnet</u> lokal-linear
Identitätsrelatio- nen und Differenz- gemeinschaften	absolute Rigidität	absolute Rigidität (durch den Authentizitäts- diskurs)	(nicht zielgerichtet)
Geschichts- auffassung	mythologische Geschichtsstruktur	Geschichte im Kollektivsingular	Latenz – viele mögliche Zukünfte

