

5. Visualisierungen als Strukturmerkmal

Mit der ikonischen Kohärenz sind die rituelle und textuelle Kohärenz des kulturellen Gedächtnisses um einen weiteren Modus ergänzt worden, der mit seinen Formungen der äußeren Dimensionen sowie der inneren Dimensionierungen ein neues Konzept der Übermittlung von Erbe darstellt. Die ikonische Kohärenz wird vom Bild her gedacht, welches immer auch in kommunikative Zusammenhänge eingebettet ist. Darin wird die Beschreibung von Raum und Zeit von verschiedenen Akteuren relevant gemacht. So kann auch der Übermittlungsprozess des Erbes als soziale, aber eben auch raumzeitliche Konstituierung betrachtet werden, anstelle kunsthistorischer Bildbeschreibungen, die auf eine epochengeschichtliche Einordnung abzielen. Dem Konzept der ikonischen Kohärenz liegt das Verständnis zugrunde, dass mit Bildern Erbe Prozesse verhandelt werden, und zwar zugleich in synchroner und diachroner Übermittlung. Das heißt, Bilder sind immer in einen gegenwärtig kommunizierten Akt eingebunden (synchron), sind also Visualisierungen. Sie haben aber auch das Potenzial, den in der Gegenwart übermittelten Sinn der inneren Dimensionierungen des Bildes, wie Vorstellungen von Historizität oder der Zukunft des Erbes, zu vermitteln (diachron).

Dabei steht in Theoretisierungen über Bildmedien häufig die »Domestifizierung des Raums« (Debray et al. 2003: 15) im Vordergrund. Beschrieben werden etwa Netzwerke oder die globale Fluktuation der Bildmedien anstelle der Auswirkungen der Bilder auf die Zeit und ihre Formungen. Die ikonische Kohärenz setzt hier als ein Konzept an, welches die Raumzeit sowohl in ihrer äußeren Dimension (semantischer Raumbezug) als auch in ihren inneren Dimensionierungen (Bildsegment und Sequenz) umfasst. Wie diese zueinander im Verhältnis stehen, muss im Einzelfall geprüft werden.

Wer kann also künftig mit diesem Konzept der ikonischen Kohärenz arbeiten? Eine Besonderheit dieser Arbeit war es, Visualisierungen von Erbe in Westafrika als ein gesellschaftliches Strukturmerkmal herauszuarbeiten. Das Potenzial des Konzeptes erschöpft sich aber nicht ausschließlich als kultursemiotisches Konzept Westafrikas. Abbildungen sind, mit dem Gernot Böhme gesprochen, selbst eine Falte von Welt geworden, die gesellschaftlichen Wandel belegbar macht (Gerndt 2005: 32). Wie dies geschieht, dazu kann die ikonische Kohärenz einen Beitrag leisten. Das Konzept, welches die beschriebene Raumzeit städtebaulicher Erbelogiken wie auch Erinnerungs-

landschaften miteinbezieht, ist für Stadtplaner und Historiker von Nutzen, um sich an den Einschätzungen über die Geschichtsauffassungen, Identitätsrelationen und Differenzgemeinschaften zu beteiligen. Für kunstgeschichtliche Fächer bietet das Konzept eine Erweiterung des Modells der Bildinterpretation nach Erwin Panofsky oder Max Imdahl, da es durch die Einbeziehung der Diskursivierung sozialer Welt auch die gegenwärtige Gemachtheit des Erbes selbst kritisch reflektiert. Für die Soziologie und die Kulturwissenschaften dient die ikonische Kohärenz als ein Erklärungsmodell soziokultureller Prozesse von Institutionalisierungen als Kontingenzbewältigung, die das Bild und seine Materialität zum Ausgangspunkt machen. Schließlich soll die ikonische Kohärenz ein Beitrag zu den Heritage-Studies sein, für die Erforschung und Folgen der Unterschutzstellung von Erbe und dessen Visualisierungen.

Zunächst möchte ich zeigen, wie die *scientific community* mit diesem Konzept arbeiten kann und wie Prozesse des Bilderbens und Erinnerns um die raumzeitlichen Formungen ergänzt werden können. Dabei erweisen sich verschiedene epistemologische Bezüge als relevant für den neuen Modus der ikonischen Kohärenz des Kankurang. Daher möchte ich hier noch einige Spezifika der Formungen hervorheben, die als Kontingenzbewältigung in Gesellschaften verstanden werden (Kap. 5.1). Dazu zählt auch die Latenz als neue Formung des Modus des kulturellen Gedächtnisses. Abschließen möchte ich meine Betrachtungen, indem ich kritisch bilanziere und auf das Konzept des Mediologen Régis Debray eingehe (Kap. 5.2).

Während sich also der erste Abschnitt allgemein der Forschungsfrage widmet, wie Visualisierungen zu Erbe transformiert werden und welche Identitätsrelationen und Erbekonstruktionen sich daraus ableiten lassen (Kap. 5.1 und 5.2), gilt der zweite Teil des Schlusses den Trajektorien des Erbes Kankurang (Kap. 5.3 und 5.4). Dabei waren zunächst Theorien über Medientechniken und die wandernden, digitalen Ikonen der Anlass, sich mit dem Forschungsgegenstand zu beschäftigen (Kap. 5.3). Das letzte Kapitel geht abschließend der Frage nach, ob die Mnemotechniken bereits schon auf dem Weg zum Erbe sind (Kap. 5.4). Diese abschließende Frage wurde gewählt, um nochmals auf den räumlichen, aber auch zeitlichen Horizont der Mnemotechniken und des Erbes zu verweisen. Ob man sich an die Visualisierungen tatsächlich erinnert, oder ob sie dem Vergessen anheimfallen, zählt zu den spannenden Fragen, wenn sich Forscher:innen mit Visualisierungen von Erbe befassen.

In der abschließenden Betrachtung, die ich vier Teilabschnitte untergliedert habe, möchte ich auf die Vignetten zurückkommen, also die vermittelten Raum- und Zeitkonzeptionen des Kankurang, und die theoretischen Überlegungen aus den Realitätsentwürfen afrikanischer Philosophieströmungen, welche durch den Feldforschungsprozess angestoßen wurden.

5.1 Die ikonische Kohärenz als Kontingenzbewältigung

Nach Max Imdahl ist die Ikonik zwischen Kontingenz und Bestimmtheit angelegt (Breckner 2010: 281). Kontingenz ist dabei die Bewältigung von Risiko in einer Gesellschaft. Durch verschiedene Strategien macht sich der Mensch also die Welt berechenbar – so etwa auch durch die Diskursivierung von Bildern. Durch den Mo-

dus der ikonischen Kohärenz kann beschrieben werden, welche Formungen die Visualisierungen annehmen, um eine Berechenbarkeit und Risikoarmut in Bezug auf Erbekonstruktionen und Identitätsrelationen vorzunehmen. Denn in der Beschreibung der raumzeitlichen Formungen lassen sich die sozialen Zusammenhänge, wie Eigen- und Fremdheit, Geschichts-, Gegenwarts- und Zukunftsbezüge, ablesen.

Durch ihre Ambiguität neigen die Bilder zur Kontingenz, einer ihnen immanenten Öffnung von Zeit und Raum, was zu Verunsicherungen bei den Akteur:innen führen kann, die diese Bilder interpretieren und nutzen, und sie bedürfen daher stets einer kommunikativen Einordnung. Eine Analyse der Visualisierungen führt dabei immer auch zu den handelnden Akteuren quasi stabil erscheinenden Institutionen.

Bewältigt wird die Kontingenz der Bilder von vielen Akteuren in Synchronizität – jedoch nicht in Einstimmigkeit. So sehen Heritage-Entrepreneure in einer Öffnung der ikonischen Kohärenz textueller Formung die Lösung für die Probleme der Darstellbarkeit der Geheimnisse des Kankurang und den in der Öffentlichkeit geführten Diskursen über die Gewalt des Ritus im Nationalstaat Senegals. Sie argumentieren, dass eine Offenlegung und Interpretation der Bilder auch den Ritus positiv besetzen könnte. Der Ältestenrat hingegen sieht durch die Eindämmung der Interpretation der Bilder, der ikonischen Kohärenz ritueller Formung, die einzige Möglichkeit des Erhalts des Erbes. Würden die Bilder sensible Bereiche des Ritus zeigen oder weiträumig interpretiert werden, ist der Ritus in seiner wiederkehrenden Ausführung selbst in Gefahr. In den musealen Displays Gambias und Senegals werden die Bilder für einen Interpretationsspielraum geöffnet, im Sinne der ikonischen Kohärenz performativer Formung, die jedoch der Logik des Ritus untergeordnet bleibt. Es zeigt sich also aus dem Verhältnis der Formungen, wie mit der Kontingenz der Bilder von Erbe in der Gesellschaft umgegangen wird.

Auch die Latenz der Bilder ist letztlich zu einem Strukturmerkmal der senegalesischen und gambischen Gesellschaft geworden, und das ist neu. Denn ungenutzte Bilder sind nun auch Teil der ikonischen Kohärenz, die bezüglich ihrer möglichen Zukunfts- und Vergangenheitsbezüge stark überformt und ambig zugleich sind. Dies ist sogar weitreichender, als es die Literalitätsdebatten der 1980er Jahre und die mediengeschichtlichen Bezüge zunächst vermuten ließen. Denn nicht nur sind die Bilder ein Strukturmerkmal von Gesellschaft und beteiligt an Erbekonstruktionen, sie sind auch dem Vergessen überantwortet. Historiker wie Joseph Ki-Zerbo, aber auch die Kulturwissenschaftler Jan und Aleida Assmann und Mamadou Diawara hatten vor allem die Mündlichkeit als Erbe-Medium der Sahelzone betont und sie mit der Entwicklungsgeschichte der Druckschrift und anderen medialen Epochenschwellen Europas verglichen (Kap. 3.2). Diese Unterscheidung führt zur Gegenüberstellung von analphabetischen oder gar illiteraten und literalen Gesellschaften. Diese Unterscheidung ergibt für eine fruchtbare Analyse der ikonischen Kohärenz jedoch kaum Sinn, weil das Nachdenken über die Gesellschaften so schon vorgeformt ist. Vielmehr ist es dienlich, der Herausarbeitung idealtypischer Formungen der ikonischen Kohärenz nachzugehen, die sich anhand der Mediengeschichte Westafrikas darstellen lässt. Gerade auch durch die Beschreibung der Plakate in Mbour zeigt sich eine Gesellschaft, die unlängst über und mit Visualisierungen funktioniert und diese auch entsprechend einzusetzen weiß. Dass dabei Bilder auch schon latente Monumente sind, oder gar dem Vergessen preisgegeben,

ist nur eine logische Schlussfolgerung über Gesellschaften mit kanonisiertem historischen Bildwissen.

Als Beitrag zum Verständnis dieser Kontingenzbewältigung und den herausgebildeten Institutionen zeigt sich in Abgrenzung zu der Mediologie Régis Debrays und den Scapes von Arjun Appadurai, dass die ikonische Kohärenz zunächst offen ist für eine epochen- und mediengeschichtliche Einordnung. Der Bezug zur westafrikanischen Medienlandschaft und Geschichte entfaltet das Potenzial für die Epistemologien raumzeitlicher Dimensionierungen. So können auch die Theorien über Bilder zurückgewiesen werden, die auf einer eurozentrisch gedachten Mediengeschichte aufbauen. Daher steht die Theorie der Reproduzierbarkeit technischer Bilder von Walter Benjamin hier nicht im Fokus – obgleich dessen Argument der »Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe« (Benjamin [1936] 2017: 16) bis heute diskursiv wirksam ist. Auch den Theorien über die Ubiquität und Fluktuation globaler Bilder und den daraus abgeleiteten negativen Entwicklungen kann man zunächst mit einer gewissen Gelassenheit begegnen. Denn die Konzentration auf die Raum-, anstelle der Zeitvorstellungen mit Bildern ist augenscheinlich und kann überwunden werden, wenn man sich einer mediengeschichtlichen und theoretischen Beschreibung nach kultursemiotischem Modell öffnet (Debray et al. 2003: 15). Auch der Idee der Mediascapes von Arjun Appadurai, als einer der fünf miteinander verbundenen Scapes der Globalität, als Kreuzung lokaler und globaler Tatsachen und somit Umbrüchen kultureller Prozesse qua Technologie, kann man widersprechen. Denn es gilt eben nicht, eine Epochen- und Mediengeschichte auf alle Gesellschaften und Kulturen zu übertragen, sondern es geht um die Verbindungen der verschiedenen Mediatisierungsgeschichten und ihre Bedeutungen. Gleichmaßen gibt es aber Aussagen, die man verallgemeinern kann, über die »Glokalisierung« (Robertson 1998: 193) der Bilder in den äußeren Dimensionen der Visualisierungen, die sich durch die Analysen der ikonischen Kohärenz in ihrem Gestaltungszusammenhang finden lassen.

Letztlich dient die ikonische Kohärenz des kulturellen Gedächtnisses also dem Abbau von Kontingenz und ermöglicht somit ihren Trägern Handlungssicherheit und Stabilitätsbehauptungen der eigenen Identität, aber auch der Institutionen der Gesellschaft.

Die ikonische Kohärenz der Relationen

Wie eingangs erwähnt, dienen die relationalen äußeren Dimensionen und inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz der Kontingenzbewältigung. Dabei können verschiedene Akteure bei ein und demselben Bild unterschiedliche Formungen der ikonischen Kohärenz relevant machen, um ein quasi stabiles Selbstverständnis durch die Kommunikation mit den Bildern über Institutionalisierungen und Geschichtsverständnisse und Differenzgemeinschaften zu formulieren.

Die Formungen der ikonischen Kohärenz haben äußere Dimensionen und innere Dimensionierungen (Tabelle 8). Die äußeren Dimensionen gelten dem semantischen Raumbezug, aber auch den Erinnerungslandschaften, während die inneren Dimensionierungen sowohl auf einzelne Bildsegmente als auch Bildsequenzen schauen und diese zum Mittelpunkt ihrer Analyse machen. Diese raumzeitlichen Dimensionierungen las-

sen sich in beiden Fällen mit der Heuristik des relationalen Raumbegriffs von Martina Löw bestimmen (Löw 2001: 159). In dieser Arbeit konnte bei der äußeren Dimension durch einen ethnografischen Zugriff und die Analyse von Syntheseleistung und Spacing gezeigt werden, in welche Vielzahl von Räumen (semantisch, institutionell, materiell), aber auch Zeiten (wie etwa die Geschichte im Kollektivsingular) eine Visualisierung eingebettet ist. Die Akteure ordnen die Bilder zueinander an, synthetisieren aber auch verschiedene Erfahrungs- und Erinnerungsräume mit ihnen. Dieser Diskursüberschuss des Bildes ist gleichsam der Bedeutungshorizont, der raumzeitliche Rahmen der äußeren Dimension, den die Akteure für die Stabilisierung ihrer selbst durch die ikonische Kohärenz konstruieren. An den Rändern dieser Erfahrungs- und Erinnerungsräume verlaufen auch die Grenzen des im Funktionsgedächtnis abgerufenen Wissens, welches kollektive Bedeutung hat.

Rituelle Formung

Die Atmosphäre eines Ortes, an dem sich eine Visualisierung befindet, zeigte in der Analyse unerwartete Bezüge, wie etwa die Wichtigkeit der rituellen Orte Tuyang-Sita in Janjanbureh und der Seklusionshäuser in Mbour. Das kollektive Handeln zu bestimmten, temporär wiederkehrende Anlässe und ihre räumliche Synthese machten deutlich, wie ungemein wichtig die raumzeitlichen Ordnungen im Falle des Erbes Kankurang sind. Die mythische Bedeutung der heiligen Orte überwog die Bedeutung der Bilder um ein Vielfaches. Die Ordnung der Geheimnis-Ebenen des Ritus machen es möglich, die Überlegungen von Mamadou Titus eines allgegenwärtigen, eines omnispatialen Raumverständnisses abzuleiten. Diese Form der Konstruktion herrsche vor allem in mythologischen Geschichtsauffassungen vor (Titus 2011: 192). Die Omnipräsenz des heiligen Ortes wird dadurch deutlich, dass die anderen Funktionen, wie die Schule oder das Museum, diesem Ort untergeordnet werden. Die Bedeutung der heiligen Stätte und ihre besondere Atmosphäre wurden immer wieder durch die Akteure kommunikativ und vor allem auch gestisch betont. Die Grenzen dieser Atmosphäre sind auch die Grenzen des geteilten Wissens (nicht des kulturellen Gedächtnisses!). Als weiße, europäische Forscherin erfuhr ich nichts über die Aushandlungen und Zeitstrukturen dieser Orte, und es gab kommunikative Mittel der Abstraktion, des Fragmentarischen, aber auch Schweigen und Ablehnung. Die ikonische Kohärenz ritueller Formung ist insofern eines von zwei Extremen, welches die Unsichtbarkeit und Nicht-Materialisierbarkeit des Dargestellten tangiert. Bei der rituellen Formung kommen dabei die äußeren Dimensionen und die inneren Dimensionierungen zur Deckung – über beide erfährt man nur, dass sie sich durch die absolute Rigidität ihrer Trägergruppe auszeichnen und auf den Ausschluss anderer und die Schließung und Unsichtbarkeit des Ritus setzt.

Performative Formung

Die performative Formung hingegen tendiert zur Öffnung der raumzeitlichen Dimensionen. Die Plausibilisierung der Bilder mit dieser Formung öffnet das Spektrum zu ortsgebundenen Bildern, sie kommen aber mit den inneren Dimensionierungen der Bilder nicht mehr zur Deckung. Mit der performativen Formung tritt auch in die Geschichtsvorstellungen die Idee des Bruchs in die Kommunikation über die Bilder. Es

wird nicht mehr von einem Kontinuum des Ritus ausgegangen, sondern er selbst tritt in geschichtliche Strukturen ein. Hier können unterschiedliche Bezüge durch die Akteure relevant gemacht werden, die in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen können. Beispielsweise unterliegt die innere Dimensionierung der äußeren Dimension, wenn sich diese auf die heiligen Orte bezieht. Welche Dimensionierungen sie auch annehmen, sie sind den äußeren Dimensionen unterlegen, die zur Schließung tendierten. Die Visualisierungen im Kankurang Documentation Center sind zwar der Geschichte im Kollektivsingular zuzuordnen und entfalteten eine lineare Geschichtsauffassung mit Brüchen durch die (nicht mehr) existierenden Beschneidungsrituale von Frauen. Dennoch unterliegt das Display immer wieder der Logik der Zyklichkeit des männlichen Ritus, und diesem sind die national-linearen oder lokal-linearen Dimensionen untergeordnet.

In der performativen Formung werden unterschiedliche Bezüge der Identitätsrelationen und Differenzgemeinschaften deutlich. So fußt das Selbstbewusstsein Gambias auf der adaptiven Diffusion von Kultur und der Enkulturation von Bräuchen von Migranten, wohingegen in Senegal ein Bild der absoluten Rigidität der exogamen Ethnie Mandinka gezeichnet wird, die sich vor allem durch die auf Dauer ausgelegten Traditionen ausdrückt. In Senegal treten neben diesen Spannungen zwischen den äußeren Dimensionen und inneren Dimensionierungen auch noch interessanterweise Uneinigkeiten über das mediale Tradieren selbst hinzu. Es wird also auch noch über das Ob und Wie der Visualisierungen als Mnemotechnik gestritten, welche nicht von allen Akteuren als Erbe-Medium anerkannt werden. Am Beispiel der mandinkischen Gemeinde von Mbour wurde deutlich, dass selbst innerhalb des Kollektivs keine Einstimmigkeit über die Darstellungen und die Darstellbarkeit des Kankurang herrscht; auch verwies man immer wieder auf die inszenierten Riten anderer mandinkischer Gemeinden in Senegal.

Textuelle Formung

Die textuelle Formung der ikonischen Kohärenz dagegen stellt die räumlich entbundene und zeitlich variabelste äußere Dimension der Bilder dar, zum Beispiel auf der Internetseite der UNESCO. Die äußeren Dimensionen sind aber nicht beliebig oder allgemein global fluktuierende Bilder. In diesem Fall zeigt sich sogar, wie träge die Bilder des musealen Displays und der Internetseite sind. Durch ihre unterschiedliche Rahmung (hier Museum, dort Internet) können die Bilder räumliche Bezüge zu lokalen, nationalen, supranationalen, transnationalen oder ubiquitären Konstruktionen herstellen, und zwar in Bezug auf ein linear fortschreitendes Zeitkonzept. Obwohl es oft behauptet wurde, dass die Bilder somit qua ihrer Technizität das Geheimnis preisgeben würden, zeigen sich in den Visualisierungen textueller Ordnung abermals eine adaptive Diffusion oder auch absolute Rigidität, die auf den Ausschluss von Differenzgemeinschaften abzielt. ›The medium is not the message‹, könnte man sagen, und dabei die Aussage des Mediologen Régis Debray über Marshall McLuhans Medientheorie paraphrasieren (Debray et al. 2003: 45). Auch wenn der Kankurang abgebildet wird, gibt er nicht die Geheimnisse preis – denn diese werden nicht kommuniziert oder tradiert. Auch in der textuellen Formung werden die Gegensätze zwischen diesen äußeren semantischen Raum-

bezügen und Zeitkonstruktionen im Gegensatz zu ihren inneren Dimensionierungen besonders augenscheinlich. Denn dass die Bilder hier einem zyklischen Zeitverständnis zugeordnet werden können, wird durch die äußere Rahmung auf der Internetseite der UNESCO als ein modernes Erbe und durch die Rahmung der Wissenschaftlichkeit verdeckt. Hier wird der Ritus in seiner Zyklizität und Lokalität einer ubiquitären und linearen Zeitordnung untergeordnet. Auf der Internetseite der EUTF for Africa werden die Bilder des Kankurang sogar der Hierarchie einer Fortschrittskonstruktion untergeordnet. In der textuellen Ordnung scheinen die Raum- und Zeitkonstitutionen am spannungsreichsten zu sein, da sie nicht mehr kongruent sind, ja sogar gegenläufige Vorstellungen von Raum und Zeit koexistieren.

Latente Formung

Letztlich erfolgt durch die latente Formung ein weiterer raumzeitlicher Bezug, der zwar wie die rituelle Formung auch ortsgebunden ist, aber in seinen zeitlichen Relationen äußerst ambig. So ist durch die Latenz offen, auf welche synchrone Kommunikation der Zukunft sich die Akteure mit den Bildern verständigen sollen und auf welche diachrone Vergangenheit.

Der Kankurang war bisher in eine rituelle Kohärenz eingebettet und in eine mythologische Geschichtsstruktur, die das Morgen im Heute bestimmbar machte. Zu diesem Zeitbewusstsein traten andere Zeitvorstellungen hinzu, die sich in den Analysen der Visualisierungen finden. Denn nun gibt es darüber materielle, kodifizierte, gespeicherte und abrufbare Dokumente. Dabei tritt eine neue Vorstellung der Latenz dieser Dokumente zur Auffassung über den Kankurang hinzu. Latenz kann als eine Möglichkeit der Entwicklung des Noch-nicht-Begriffenen angesehen werden (Sousa Santos 2012: 54) und ist dabei eine Vorstellung westlicher Gesellschaften, da es eine noch unklare, mehr noch, nicht beschreibbare Zukunft gibt – als eine Form von Gegenwärtigkeit.

»The Not Yet is the more complex category because it expresses what exists as mere tendency, a movement that is latent in the very process of manifesting itself. The Not Yet is the way in which the future is inscribed in the present.« (Ebd.)

Nach Sousa Santos wird dabei hauptsächlich eine Unterminierung des künftig Möglichen beschreibbar – Latenz muss so schnell wie möglich überwunden werden –, entweder durch Erinnern oder Vergessen. Für ihn ist die Latenz aber auch ein Ausdruck der Hoffnung, zwischen nichts und allem (a.a.O. 55). Auch die Bilder des Kankurang in Mbour werden so als Gegenstand des Erbe-Diskurses zu latenten Visualisierungen einer noch nicht bestimmaren, noch nicht eingetroffenen Zukunft, entweder des Museumsneubaus, des Baus weiterer Seklusionshäuser oder des Scheiterns beider Projekte und ihres Vergessen-Werdens.

Denn diese materiellen und speicherbaren Bilder bieten zwei Möglichkeiten – sie werden entweder zu Monumenten, oder sie bleiben Dokumente. Aleida Assmann unterscheidet zwischen beiden Begriffen: Dokumente werden in großem Umfang als objektivierte Vergangenheit archiviert, deshalb aber noch lange nicht relevant gemacht. Monumente hingegen sind die Medien, die den Sinn und Erinnerungswert nicht nur kodifizieren und speichern, sondern auch abrufbar machen (Assmann et al. 1994: 120). Somit ist die Herausbildung des bildlichen Reservoirs des Kankurang ein neues Phä-

nomen und bietet auch die Möglichkeit der Wiederabrufbarkeit der Visualisierungen latenter Formung. Diese müssen nicht mehr unbedingt in eine affirmative Bilderbepraxis eingebettet werden. Konnte man zuvor die visuellen Reproduktionen, vor allem auch im städtischen Raum, einem affirmativen, kollektiven Bezug zuordnen – zum Beispiel dem senegalesischen Marabut und Religionsstifter Amadou Bamba –, treten nun auch kulturelle Bildgedächtnisse hinzu, die grundsätzlich latent sind. Dies gilt für die digitalen Bilder und Videos auf den Handys, die, wie Andreas Schelske formulieren würde, eher der Lesmosyne als der kollektiven Mnemosyne (altgr. »Gedächtnis«) zugeordnet werden können (Schelske 1997: 282). Lesmosyne »(gr. Lethe »(Fluß der) Vergessenheit«)« (Schelske 1997: 283), bedeutet dabei das (künftige) Vergessen von Visualisierungen, im Gegensatz zur Mnemosyne, der Erinnerung. Wie Verlust, ist auch die Lesmosyne ein Paradoxon, muss doch das Verlorne adressiert und zumindest temporär seiner (drohenden) Absenz und Lücke enthoben werden. Auch die zirkulierenden Videos in den Social-Media-Kanälen haben einen kollektiven Bezug, sie haben eine kurzzeitige Relevanz in der Gegenwart, können aber künftig zu Archivbeständen und somit latenten Monumenten werden.

Die latente Formung der ikonischen Kohärenz fand sich in den Bildern auf dem Schrank des Kurators in Mbour in Senegal. Die Bilder sind da, aber sie werden nicht betrachtet und interpretiert. Aber sie sind Teil von Erbe-Konstruktionen, und mit ihnen werden auch weiterhin Raum- und Zeitvorstellungen produziert. Die aus ihnen abzuleitenden Identitätsrelationen und Differenzgemeinschaften sind nicht zielgerichtet, aber offen, weshalb die latente Formung der ikonischen Kohärenz am schwersten ertragbar ist für das Selbstverständnis der Akteure und ihrer Konstruktion quasi stabiler Institutionen. Hier entfalten die Ikonen eine gewisse Sprengkraft, aber eben nicht aus ihrer Ikonizität heraus (sie werden ja nicht betrachtet), sondern in ihrer Kommunikation, was sie wo waren und was sie möglicherweise sein werden.

Phänomenstruktur Kankurang

Die Visualisierungen des Kankurang stellen gleichermaßen ein äußerst partikulares Phänomen dar, was die Vehemenz der Übertragungsdynamik hin zur rituellen Formung angeht. Doch auch anhand anderer Beispiele, etwa aus der europäischen Kunstgeschichte, ließe sich diese Formung nachvollziehbar machen. So kann man etwa die Mona Lisa der nationalstaatlichen Rahmung der *Grande Nation* durch den Louvre zuordnen, so weit, dass ihre Provenienz und Iteration nur noch wenige Fachkreise interessieren. Die Ikone ist in ihrer äußeren Dimension dermaßen tief in die semantischen Raumbezüge von Paris als Hauptstadt Frankreichs verwoben, dass sie alle anderen raumzeitlichen Formungen, auch ihre inneren Dimensionierungen, der toskanischen Landschaft unterordnet. Dabei war für den heutigen Ruhm der Ikone eben der latente Moment verantwortlich, als sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts gestohlen wurde und eine Fotografie der nun mit einer Lücke versehenen Wand zirkulierte. Die Unberechenbarkeit ihrer Vergangenheit und Zukunft im Moment des Verlusts der Ikone durch ihren Diebstahl und die Bildproduktion ihrer Absenz haben erst die ikonische Kohärenz textueller Formung der Mona Lisa geschaffen – heute ist sie ein ubiquitäres

Symbol geworden und so vielfältig adaptiert, dass ihre äußere Dimension und inneren Dimensionierungen nicht mehr zur Deckung kommen.

Methodologie

Der Methodologie der ikonischen Kohärenz innerer Dimensionierungen dienten die Segment- und Diskursanalyse, die die Bedeutung der Bilder als Visualisierungen deutlich machen. Diese erlauben, die Bilder in ihrem diskursiven Zusammenhang zu betrachten, auch relational in ihrer Serialität und ihrem musealen Kontext. Auch konnten durch dieses relationale Verständnis der Visualisierungen einzelne Bildsegmente befragt werden, wie diese in einem Gestaltzusammenhang der Serie oder des Museums stehen. Der Modus der ikonischen Kohärenz des kulturellen Gedächtnisses setzt dabei quellennah an einer Analyse an und erlaubt es, durch die Schritte der Interpretation zu einer kultursemiotischen Einordnung zu kommen.

Das hier erhobene Bildmaterial ist dabei in doppelter Hinsicht rekonstruktiv. Die Aushandlungsprozesse bis zu ihrer Sichtbarwerdung stellen schon eine Konstruktionsleistung von Akteuren mit Bildern dar. Bis ein Gegenstand auch eine Objektivation in einem musealen Kontext wird, braucht es viele solcher Prozesse. Darüber hinaus stellen auch das Nacherzählen der Visualisierungen, deren Kontextualisierung und Aushandlungsprozesse durch die Forscherin eine rekonstruktive Sinnordnung dar.¹ Dem gegenüber stehen die latenten Monumente, also die nicht (mehr) gezeigten Artefakte des Funktionsgedächtnisses. Sie müssen erst erhoben werden, durch Archivarbeit, Experteninterviews oder teilnehmende Beobachtung. Diese Beobachtung der Latenz, was aus welchen Gründen noch nicht oder nicht mehr sichtbar ist, macht erst eine Einschätzung über ein kulturelles Bildgedächtnis möglich. Dort, wo die Grenzen der Sichtbarkeit der Erinnerungskultur in einer Gesellschaft verlaufen, ermöglicht die Analyse von Mediatisierungsprozessen auch die Einschätzung, ob Visualisierungen ein Strukturmerkmal einer Gesellschaft geworden sind.

Sichtbarkeiten und Zugänglichkeiten bleiben häufig bei Bildanalysen unreflektiert, spielen aber in diskursiven Zusammenhängen von Erbe eine nicht zu unterschätzende Rolle, da sie sensible soziale Konstruktionen abbilden und zugleich sozial konstitutiv sind. Wenn Bildbetrachtungen in einen Zusammenhang mit Erbe- und Identitätskonstruktionen gestellt werden, stellen sich neue Herausforderungen an die Methodologie und das erhobene Material.

In den Fokus rücken dabei die ideengeschichtlichen Schwellenepochen von Gesellschaften durch deren genutzte Mnemotechniken und Medien (Kap. 3.2). Debray nennt diese mediengeschichtlichen Epochen ›Sphären‹. Diese ideelle Trennung von Medienepochen kann aber durch eine postkoloniale Reflexion aufgehoben und in einen neuen Kontext gestellt werden. Wenn die gegenwärtigen Mediennutzungen nicht mehr nur aus einer eurozentrischen Perspektive interpretiert werden, eröffnet sich eine vorurteilsfreie Sicht auf die gesellschaftlichen Strukturmerkmale in Westafrika. Dabei halfen

1 Zum anderen stellen Teile des Quellkorpus rekonstruktive Narrationen dar, wie zum Beispiel Museumsführungen. Denn die Führung wird sprachlich und gestisch als relevant angezeigt. Dieses Zeigen (Deixis), als Diskursformation, vervollständigt erst die Bedeutungen der Visualisierungen über das Erbe des Kankurang, ansonsten blieben sie Diskursfragmente.

vor allem Sozialtheoretiker wie Julian Go und Boaventura Sousa Santos, um zu neuen Perspektivierungen einer transgressiven Soziologie zu kommen, die durch die Gegenüberstellung von epistemologischen Ordnungen des globalen Nordens mit denen des globalen Südens entsteht (Sousa Santos 2012: 47). Genau wie Sousa Santos das Konzept des öffentlichen Platzes als eines aus dem Kolonialismus und Kapitalismus entstandenen aufzeigt, so ist auch der Entwurf einer dystopischen Zukunft durch die elektronischen Medien einer, der der Geistesgeschichte des globalen Nordens entspringt.

Epistemologische Ordnungen

In dieser Arbeit wurde vor allem die Idee verworfen, dass es eine universale Kategorie von Raum und Zeit als Grundverständnis für die Formungen der ikonischen Kohärenz gibt. In der Auseinandersetzung mit den Bezügen auf die Mediengeschichte konnte daher Folgendes konstatiert werden, das mit Régis Debray ausgedrückt werden kann:

»Die Vorstellung, man könne eine (kulturelle) Übermittlung mit (technischen) Kommunikationsmitteln gewährleisten, ist eine der typischen Illusionen der ›Kommunikationsgesellschaft‹, charakteristisch für eine Moderne, die für die Eroberung des Raums immer besser, für die Beherrschung der Zeit aber immer schlechter gerüstet ist (wobei offen bleibt, ob eine Epoche das eine *und* das andere zugleich meistern kann oder ob nicht alle Kulturen dazu verdammt sind, dem einen *oder* dem anderen den Vorzug zu geben).« [Herv. i.O.] (Debray et al. 2003: 14)

Daher wurden verschiedene Realitätsentwürfe in afrikanischen Philosophien befragt, so auch die kosmologische Weltsicht der Muriden, um eine Annäherung an die Episteme Raum und Zeit als Analysekatégorien vorzunehmen. Dabei zeigt sich, insbesondere auf die Atmosphären der äußeren Dimension der ikonischen Kohärenz bezogen, dass die Einschätzung über den heiligen Ort Tuyang-Sita in Janjanbureh und die Sektionshäuser in Mbour, als Orte eines *genius spatium* und der mythologischen Geschichtsstruktur, wichtig war, um sich überhaupt einer Relation der Räume annähern zu können. Von dieser Gewichtung, aber auch den Restriktionen des Raumes, die in der Feldforschung erfahrbar geworden waren, wurden Realitätskonzepte in den Philosophieströmungen Afrikas hinterfragt. Doch auch hier bot sich hauptsächlich das Bild der Raummetapher. Dieses Omnispatiale steht dem Ubiquitären aus den Philosophieströmungen des globalen Nordens diametral gegenüber. ›Omnispatial‹ ist dabei nicht mit den global fluktuierenden Bildern gleichzusetzen, sondern ist eben eine Ordnung der rituellen Formung der ikonischen Kohärenz, die für eine Stabilisierung des Selbstverständnisses der Mandinka gerade dadurch von Wert ist, dass sie sich dieser Ubiquität der Bilder entzieht und sich durch eine starke lokale Bindung ausdrückt. Daher wurde auch die Bezeichnung ›spatial‹ verwendet, da sich diese Visualisierungen, im Gegensatz zum ›Flow des Globalen‹, immer noch auf konkrete Räume beziehen und dort aber die globale soziale Kohäsion der Mandinka postulieren.

Die zeitlichen Konzepte der Realitätsentwürfe in Philosophieströmungen Afrikas zeigen ein diverses Bild, was sowohl die synchronen als auch die diachronen Formen der Bildgedächtnisse angeht. Mit dem Modus der ikonischen Kohärenz kann auch in den Einzelanalysen gezeigt werden, dass die Fotografien nicht per se als ein Medium

des ›Es-ist-so-gewesen‹ und Existenzbeweises eines linearen Zeitverständnisses zugeordnet werden, sondern viele zeitliche Ordnungen aufweisen können (Kap. 3.3.4).

Die Auseinandersetzung mit den ethnophilosophischen Strömungen Afrikas hilft, die Raumerfahrung ritueller Orte beschreibbar zu machen. Diese omnispatiale und omnipräsente Konstruktion findet sich in der Syntheseleistung, der Erzählung über die heiligen Orte, wieder. Für die Beschreibung der äußeren Dimension der ikonischen Kohärenz sind die raumzeitlichen Konstitutionen traditionaler Wissensordnungen hilfreich, um eine Annäherung an die empirischen Funde vorzunehmen. Auch zeigt die Theoretisierung durch Philosophieströmungen, dass der ›Geist Kankurang‹ nicht als antigeschichtlich empfunden wird, wenn zum Beispiel neue Elemente, wie Halloween-Masken oder Trillerpfeifen, in die Darstellungen des Ritus inkludiert werden. Letztlich verhilft die Auseinandersetzung mit den Philosophieströmungen zu einer notwendigen Öffnung des Vokabulars für die Beschreibung der kultursemiotischen Spezifik dieses Erbes.

Stabilitätsbehauptungen

Mithilfe der Visualisierungen erfolgen auch Stabilitätsbehauptungen. So kann die Annahme widerlegt werden, dass eine Stabilisierung der Gruppenidentität des Ältestenrats und der Mandinka nur beibehalten werden kann, wenn die Übertragungsdynamik von einer Medialität in die andere als problemlos angesehen wird. Dies ist mitnichten der Fall, und stattdessen kann festgestellt werden, dass Gruppenidentitäten auch durch die Problematisierung der medialen Übertragungsdynamiken erzeugt werden, indem sich die Akteure voneinander durch ihre unterschiedlichen Ansichten abgrenzen und gegenläufige oder spannungsreiche Narrative zwischen den inneren Dimensionierungen und äußeren Dimensionen der ikonischen Kohärenz erzeugen.

Dabei war die Veräußerlichung, das Bilder-Machen des Kankurang im Gegensatz zu seiner Nicht-Darstellbarkeit im Ritus, einer der sensibelsten Punkte in den Stabilitätsbehauptungen. Durch die Verdinglichung als »äußersten Schritt des Prozesses der Objektivation« (Berger et al. 2018 [1987]: 95) wird gleichermaßen eine entäußerte »Faktizität« (ebd.) geschaffen, die vor allem dann zur Institutionalisierung beiträgt, wenn sie versucht, die symbolische Sinnwelt zu legitimieren. Die Bilder des Kankurang als Objektivationen sind in zahlreiche Legitimationsansprüche verschiedener Trägergruppen gebettet, wobei sie eben aber auch immer wieder in den Mittelpunkt der Diskurse über ihre Verdinglichung rücken. Das macht das Sprechen über das mediale Tradieren des Erbes besonders diffizil.

Die durch die Bilder geschaffene Legitimation wird durch die Trägergruppe als quasi stabile Institution angesehen. Diese Legitimation hilft der Trägergruppe, die Ausdehnung der Zeit und die Raummetaphern zu konkretisieren auf den ihnen als sinnvoll erscheinenden Sinnzusammenhang, und sind so Teil der Gesellschaftskonstruktion subjektiver Wirklichkeit (a.a.O. 139).

Am Beispiel der Bilder des Kankurang zeigt die Analyse diese vehemente Forderung nach Legitimation – es herrscht ein regelrechter Legitimationsdruck durch die Bilder und die durch sie konstruierten Institutionalisierungen. Selbst im Negieren der Wirklichkeit, oder *einer* Wirklichkeit, müssen sich die Akteure, auch die der staatlichen Mu-

seen, auf die Konstruiertheit der Bilder einlassen und ihre Konkurrenz unauthentischer Wirklichkeitsbezüge diffamieren oder der Lächerlichkeit preisgeben. So gerät selbst der ehemalige Direktor der DPC unter den Zwang, zu behaupten, die Bilder in Senegal seien gestohlen worden, wohingegen der Musiker Kabo die gemeinsame Absprache über die Inszenierung der Bilder zwischen dem Kameramann der DPC und dem Ältestenrat versichert. Auf der Internetseite der UNESCO wird wiederum unumwunden die Legitimität des Erbes und seines Erhalts durch dieselben (!) Visualisierungen behauptet.

Die Übermittlung von Botschaften durch die ikonische Kohärenz zielt ab auf Stabilitätsbehauptungen, die im Bild allein, also als Diskursfragment, nicht erfassbar sind, sondern erst durch die Diskursivierung der Bilder als Visualisierungen. Die Übergänge zwischen den Formungen erfolgen mit verschiedener Vehemenz. Durch sie erfahren sich die Trägergruppen und ihre Institutionen als quasi stabil (Tabelle 8).

Tabelle 8: Erweitertes Modell der Formungen der ikonischen Kohärenz

Formungen	Rituelle Formung	Performative Formung	Textuelle Formung	Latente Formung
Äußere Dimension	keine Visualisierung, da beim Kankurang Teil der rituellen Kohärenz		Internet-präsenz	
<i>räumlich</i> <i>zeitlich</i>	omnispatial omnipräsent	ortsgebunden repetitiv	räumlich entbunden variabel	lokal gebunden nostalgisch – künftig
Innere Dimensionierung	Innere und äußere Dimension kommen zur Deckung.	Innere und äußere Dimension kommen nicht zur Deckung.	Innere und äußere Dimension kommen nicht zur Deckung.	lineares Zeitbewusstsein (ohne Bruch)
<i>räumlich</i> <i>zeitlich</i>	omnispatial omnipräsent	lokal, national zyklisch	lokal, national, supranational, global linear	lokal-linear
Idealtypische innere Dimensionierung	omnispatial-omnipräsent (Einschluss von Anachronizität in kosmologische Weltsicht)	lokal-zyklisch national-zyklisch lokal-episodisch national-episodisch	lokal-linear national-linear territorial-historisierend global-linear	lokal-latent untergeordnet lokal-linear

Formungen	Rituelle Formung	Performative Formung	Textuelle Formung	Latente Formung
Identitätsrelation und Differenzgemeinschaften	absolut-rigide Ausschluss Anderer	adaptiv-rigide adaptiv-diffundierend	absolut-rigide Ausschluss Anderer	(nicht zielgerichtet)
Geschichtsauffassungen	mythologische Geschichtsstruktur (Geschichten)	Zyklizität	Geschichte im Kollektivsingulär	Latenz – viele mögliche Zukünfte

Ba (2021)

5.2 Eine kritische Bilanzierung im Spiegel der Mediologie

Das Modell der ikonischen Kohärenz bindet die postkoloniale Theorie mit ein und entfaltet so auch das Potenzial einer Methodologie der Bilder.

Zunächst möchte ich noch einmal kurz schildern, auf welchen Konzepten die ikonische Kohärenz aufbaut und wie sie sich auf diese stützt oder sich von ihnen abgrenzt. Daher möchte ich ein weiteres Mal auf Jan Assmanns kulturelles Gedächtnis und den Vorschlag des Soziologen Andreas Schelske eines kulturellen Bildgedächtnisses eingehen. Im Folgenden möchte ich ein entscheidendes Konzept erläutern, in dessen Spiegel sich der wissenschaftliche Wert der ikonischen Kohärenz darlegen lässt: die von Régis Debray in Frankreich begründete Mediologie. Er befasst sich mit der Übermittlungsfunktion im kollektiven Gedächtnis und plädiert daher für eine Erweiterung des Grabungsfeldes dessen, was die Übermittlung von Geschichtsauffassungen und Identitätskonstruktionen angeht (Debray et al. 2003: 18).

Ein kulturelles Bildgedächtnis?

In Ergänzung der rituellen und textuellen Kohärenz des kulturellen Gedächtnisses nach Jan Assmann habe ich ein Modell der Übertragung bildimmanenten und diskursiven Sinns entwickelt, das sich auf die Epoche der Videosphäre und Numerosphäre bezieht (a.a.O. 65), also auf eine mediale Epoche der massenkulturellen Nutzung des digitalisierten Audiovisuellen. Aus dieser Perspektive werden die Visualisierungen in den Fokus gerückt und die ihr vorangegangenen, gleichzeitigen und nachfolgenden Sphären der Logo- und Grafosphäre. »Wer sich mit Bildgeschichte befasst, identifiziert offensichtlich andere Epochenschwellen als derjenige, der begriffsgeschichtlich arbeitet.« (Picht 2018: 54) Ob diese Trennung nicht noch verfeinert werden muss, möchte ich als eine anknüpfungsfähige Forschungsfrage aufwerfen. Eine Epoche der Videosphäre bedarf zunächst einmal der Reflexion über Raum und Zeit, ihrer Ausrichtung und Legitimation. Daher tritt zu den beiden Modi des kulturellen Gedächtnisses die ikonische Kohärenz hinzu, richtet diese Modi gar neu zueinander aus. Auch Andreas Schelskes kultursemiotisches Modell eines kulturellen Bildgedächtnisses geht in diese Richtung, aber er betrachtet das Bild als ein Regelwerk der Zeichen. Mir geht es aber nicht nur um

die Syntax und ob diese beim vermittelten Sinn zwischen zwei Trägern gleichbleibt – also ob vom Bild zur Sprache etwa der Sinn erhalten bleibt. Vielmehr sind mir wichtig, wie größere Mengen an Bildern als »kanonisierte Reservoirs historischer Bebilderung« (Jussen 2013: 82) angesehen werden können, und auch ihr Erbvorgang und die daraus ableitbaren idealtypischen Bestimmungen von Identitätsrelationen und Geschichtsauffassungen (siehe Tabelle 8, Kap. 5.1). Daher ist mein Interesse auch nicht, am kulturellen Gedächtnis von Assmann zu rühren, sondern vielmehr zu fragen, welches die idealtypischen Formungen der Übermittlung bildlichen Sinns sind. Die ikonische Kohärenz ist also eben auch auf andere Bilder unter Berücksichtigung von deren epistemologischen Ordnungen von Raumzeit anzuwenden.

Ein Beispiel sei angeführt. Für Schelskes kulturelles Bildgedächtnis wäre eine Zuordnung einer Kankurang-Abbildung folgendermaßen denkbar: Er muss *immer* in der Totalen aufgenommen werden, aus einiger Distanz, und dabei gewisse Symbole, wie die Macheten, bei sich tragen. Durch diese Kohärenz bildlicher Darstellung würde diese Abbildung im kulturellen Bildgedächtnis archiviert und abrufbar werden. Mich hingegen interessiert unter Einbezug der Diskursivierung eines Bildes, ob es nun auch gesehen und gelesen oder behandelt wird als Authentizitätsbehauptung des Ritus (UNESCO-Internetseite) oder in ihr Gegenteil verkehrt werden kann, als Bild eines unauthentischen, nicht mehr praktizierten Ritus (Ältestenrat von Mbour). Dieselben Bilder haben das Potenzial zu dieser oder jener Formung – hier die textuelle, dort die rituelle Formung. Und daraus lassen sich mit denselben Bildern unterschiedliche identitätskonstruierende Bezüge herstellen. Ihr Ausgangspunkt ist aber das Bild, denn die Welt wird vom Bild her gedacht.

Es kann also herausgestellt werden, wie die Visualisierungen in einer global digitalisierten Welt unterschiedliche Formungen und raumzeitliche Bezüge annehmen können, obgleich sich der Informationsgehalt des Bildes (Rhema) nicht wandelt. Doch kommen wir noch einmal zurück zum Begriff der Videosphäre und der Epoche des Audiovisuellen.

Kommunikation und Transmission

Bei Debrays Konzept der Mediologie sind, wie auch bei der ikonischen Kohärenz, der Akt der Kommunikation (synchron) sowie das Übermitteln einer Information mit historischem Horizont und ihr Träger wichtig, wodurch letztlich Kontinuität und somit Kultur hergestellt wird (Debray et al. 2003: 11). Dieser Prozess der kommunikativen Kontinuierung findet im Konzept der ikonischen Kohärenz seine Entsprechung in der äußeren Dimension (dem Interlokutionsakt der Kommunikation) und den inneren Dimensionierungen (durch die Vermittlung des historischen Sinns).

Auch schließe ich mich Debrays Auffassung an, dass es durch die Medien keinen a priori transportierten Sinn gibt, sondern dass dieser im kommunikativen Zusammenhang hergestellt wird (a.a.O. 45). Was zunächst in der Analyse der Darstellungen der »Masken von den Kontinenten« im gambischen Museumsdisplay verwirrend war, da sich die Institution hier nicht auf die Internetseite der UNESCO stützte, zeigt doch im

Gegenteil, dass sich aus den technischen Dispositiven² keine Mnemotechniken oder das Memorieren per se ergeben: »Eine Online-Datenbank [verleiht] nicht ipso facto entsprechende Fähigkeiten zur Aneignung« (Debray et al. 2003: 17). Und so wird der Kankurang im Kankurang Documentation Center eben auch nicht anderen Masken, die bei der UNESCO unter Schutz gestellt sind, zugeordnet, sondern der symbolischen Welt anderer Masken aus Afrika. Dies zeigt immer deutlicher, dass das Konzept der ikonischen Kohärenz auch der Mediologie zugeordnet werden kann, die das »Vehikel nicht für den Antrieb hält« (ebd.). Das bedeutet, die Bilder an sich fördern am Ende weder die viel proklamierte negative Gesellschaftsentwicklung noch beschleunigen sie das Ende der rituellen Kohärenz des Initiationsritus. Die eigentliche Schwächung des Ritus liegt im Verlust der institutionellen Bindung des Tradierens, dem auch mit den Visualisierungen der UNESCO nicht entgegengewirkt werden kann, genauso wenig wie sie selbst das Ende des Ritus herbeiführen. Wie immer wieder in den Analysen gezeigt werden konnte, stellen die Bilder nicht selbst die Übermittlung von Wissen dar, sondern diese findet erst in der Diskursivierung statt – und in diesem spezifischen Fall des Erbes bleiben sogar die Geheimnis-Ebenen bewahrt.

Jedoch muss ich Debray widersprechen, wie er die Epochenbegriffe der Logo-, Grafo- und Videosphäre unterscheidet. Da wir uns nun im Zeitalter der Videosphäre und Numerosphäre befinden, aber deren Vergleichspunkt immer noch die Geschichte der Schrift ist, kann nicht wirklich ein neuer medienhistorischer Bezugspunkt ausgearbeitet werden. Debray schreibt selbst:

»Wenn ich den Comic oder Rebusse oder Diagramme (den Bildmodus) benutzt hätte [anstelle des Textmodus], hätte ich Ihnen sicher nicht dieselben ›Ideen‹ vermittelt und auch nicht dieselbe Sinnwirkung erzielt: mehr suggestive Emotionen, aber weniger Nuancen und logische Strukturen.« (a.a.O. 48-49)

Den Bildern wird wieder die Logik abgesprochen, was nicht grundsätzlich anzuzweifeln ist, da sie eben nicht über sich selbst zu reflektieren vermögen. Aber es geht eben nicht ohne den kommunikativen Sinnzusammenhang des Bildes – sei er nun sprachlich, schriftlich oder performativ. Und durch die Formungen entstehen sicherlich nicht dieselben Ideen, aber auch nicht bloß Steigerungen der Emotionen und Entnuancierungen. Die affizierende Kraft der Bilder ist augenscheinlich, aber sie ist nicht ausschließlich. Daher möchte ich hier auch für eine Methodologie der ikonischen Kohärenz plädieren, die den Affekt, beispielsweise in Roswitha Breckners Segmentanalyse (Breckner 2010), methodisch mitdenkt. Es gilt auch, das Bild ein Stück weit zu entzaubern und zugleich anzuerkennen, dass es eben affizierender und zugänglicher ist als die Sprache und die Schrift.

Debray muss auch bei seiner Einschätzung über die digitalen Bilder im Islam widersprochen werden.

»Die Periodisierung nach Mediensphären [deren Grundlage die Schrift als Gleichnis ist] nimmt nicht in allen menschlichen Gesellschaften den gleichen Verlauf, denn nicht

2 Damit sind technisch-industrielle Dispositive gemeint wie die Druckschrift, das Radio, der Fernseher oder der Computer.

alle Länder, nicht alle Kontinente erleben die großen Einschnitte der technischen Evolution zur selben Zeit oder auf dieselbe Weise (wie man gerade am Islam sieht, der sich über die elektronikgesteuerte ›Invasion der Bilder‹ empört).« (Debray et al. 2003: 57)

So drehen wir uns auch hier wieder im Kreis und erwägen, wie denn ein postkolonialer Blick helfen kann, die Mediensphären neutral zu betrachten und keine Voreingenommenheit gegenüber ›anderen‹ Ländern, Kontinenten oder Religionen zu festigen. Es stellt sich auch die Frage, auf wessen Islam Debray sich hier bezieht, hatten wir doch gesehen, wie auch die digitalen Bilder der Religionsstifter und Gelehrten im muslimischen Muridismus genauso fluktuieren, wie die Bilder christlicher Gelehrter und Heiliger.

Bilanzierend stellt Debray aber eine spannende und ergänzende Theoretisierung zur ikonischen Kohärenz dar. In seiner Beschreibung der Sphären entzieht sie sich jedoch ein Stück weit der Beherrschbarkeit und den methodologischen Schlussfolgerungen für das Forschungsdesign der Erbekonstruktionen und Identitätsrelationen mit Bildern. An zu vielen Stellen wird die Unterscheidung zwischen den Mediensphären zu ungenau, um sie auf das Modell der ikonischen Kohärenz anzuwenden. Auch liegt Debray ja eben nicht daran, aus den Bildern abzulesen, welche empirischen Funde sich hier ergeben, in Bezug auf die Raumzeit beispielsweise, sondern es geht ihm darum, gesellschaftsanalytisch und somit einmal mehr aus eurozentrischer Perspektive, idealtypische Sphären zu schildern. Das wohl beste Argument für eine Annäherung an die Mediologie stellt jedoch die Verbindung von Kommunikation (äußerer Dimension) und Transmission (inneren Dimensionierungen) durch Visualisierungen dar.

Bilanzierung

Die Aufmerksamkeit der Mediologen, Kulturwissenschaftler und Anthropologen lag in den 2000er Jahren auf der Beschreibung der Dynamisierung globaler oder transnationaler Räume in Bezug auf die Medien in der Moderne (Appadurai 1995, Gupta et al. 1992, Marcus 1995). Daran gebunden waren die Fragen der Verortung lokaler Kulturen. Nach Manuell Castells Beobachtungen des ›Space of flows‹ und ›Space of places‹ (Castells 1994) wurden Beobachtungen zu Bildern und Medien gar durch die Raumanalysen determiniert. »Raum wandelt sich in einen Fluß aus Informations-, Waren- und Geldströmen« (Löw 2001: 106), und dies bestimme auch das Denken über die Informationsströme und Medien. Dahingegen werfen Sozialanthropologen wie Arjun Appadurai ein, dass Massenmedien immer in ihrer raumzeitlichen Dimension, quasi global und modern instantan zusammengedacht werden (Appadurai 2008: 3).

Lässt sich empirisch in Bezug auf die Bilder des Kankurang beweisen, dass es hier auch die Vorstellung des vernetzten Raums gibt? Ja, wenn beispielweise der Älteste Abdoulaye Sidibé davon ausgeht, dass der Kankurang auch bald in New York gesehen werden kann. Aber, und hier liegt der Trugschluss, er meint hierbei nicht die Bilder des Kankurang, die gesehen werden könnten, sondern die potentielle Gefahr für die Öffnung der rituellen Kohärenz des Kankurang, auch von Frauen und auf der ganzen Welt betrachtet werden zu können. Die Idee der Globalität kommt dabei nicht erst durch die ubiquitären Bilder auf, sondern durch die fluktuierenden Körper – oder das, was Appadurai »Global Ethnoscapes der Migration« (Appadurai 2008: 48) nennt.

Empirisch lassen sich in Bezug auf die Bilder sowohl absolutistische als auch relationale Raumvorstellungen ableiten; absolutistisch, wie die in sich geschlossenen Nationalstaaten, relational wenn es im musealen Display in Gambia beispielsweise um die Masken ›in Afrika‹ oder ›von den Kontinenten‹ geht, zu denen die Visualisierungen des Kankurang gezählt werden, oder wenn zugleich eine permeable Grenze der Kulturnation Gambia aufgezeigt wird, die Bräuche und Riten in sich aufnehme. Für keinen der Akteure sind die Räume bedeutungslos. Aber jede Akteurskonstellation produziert sehr unterschiedliche Räume in Bezug auf das Erbe Kankurang.

Neben dieser Übermacht des Raums konnten aber auch die Vorstellungen von Zeit und Raum zusammengedacht werden: Eine Raumzeit der Dimensionen und Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz stellen folglich ein Novum dar.

5.3 Trajektorien der Visualisierungen des Kankurang

Wie verlaufen nun die Trajektorien der Visualisierungen des Kankurang? Ist er global geworden, und mit ihm die Geheimnis-Ebenen? Die Analysen können belegen, dass dies mitnichten der Fall ist – die Geheimnis-Ebenen bleiben bewahrt, und die Bilder mögen durchaus Träger sein, als es digital fluktuierenden Bildern nachgesagt wird.

Zunächst stellen die Visualisierungen also eine Mnemotechnik dar. Und ist sie nun schon auf dem Weg zum Erbe? In welche Bereiche des Ritus greifen sie ein?

Ob die Verantwortung der Speicherung digitaler Medien bei den Regierungen liegt, sei dahingestellt. Deutlich wird, dass das künftige kulturelle Bildgedächtnis Westafrikas eines digitalen und zirkulierenden Archivs bedarf. Denn dieses steht der Alltagskommunikation der Menschen mit Smartphones und ihren Kommunikationsmöglichkeiten nah. Diese zirkulierenden Archive stünden der Relevanz und der Alltagskommunikation der Menschen ebenfalls näher als die Re-Semantisierung der Nationalmuseen. Sie werden immer ein mehr ein Teil der Agora, anders als im Verständnis westlicher Museen, aber bedürfen jetzt schon der ergänzenden Digitalisierung.

Wie gezeigt werden konnte, ist mir besonders wichtig, dass es sich um die Transformation raumzeitlicher Trajektorien handelt. Die Bilder kommunizieren und tradieren eben über die Dauer ihrer Bedeutung und den Zeitpunkt ihres Entstehens genauso wie über einen Ort, in den sie eingebunden waren und sind, und einen Raum, in dem sie zirkulieren. Sie werden dabei nicht dadurch verändert, dass sie fluktuieren. Aber es ist bemerkenswert, dass dieses Dazwischen, also zwischen den Orten und Zeiten, immer wieder als so wichtig betont wird. Wird das Dazwischen immer wichtiger?

Glokale Bilder oder die neue Trägheit?

Eine Zirkulation des visualisierten Wissens hat seit dem letzten Treffen der senegambischen Delegationen 2009 nicht mehr stattgefunden.³ Weder wurden die Museen oder Zentren gegenseitig besucht, noch fand ein Austausch zwischen den Vertretern

3 Der angedachte Austausch und Ausbau über die beiden Landesgrenzen hinaus nach Guinea-Bissau und Mali wurde nicht weiter von den Delegationen verfolgt.

der Gemeinden statt. Letztendlich bilden auch die Visualisierungen diese Nicht-Kommunikation ab, denn die Bilder des ehemaligen Dokumentationszentrums in Mbour, die durch den Internetauftritt der UNESCO global fluktuieren, werden nicht in Gambia ausgestellt. Das Land verfügt, vor allem durch die Zusammenarbeit mit Peter Weil und Jason Florio über andere Bilder, die für Senegal nicht von Relevanz zu sein scheinen.

Abschließend kann festgestellt werden, dass die Visualisierungen global fluktuieren, zugleich aber kein Austausch zwischen den gambischen und senegalesischen Mandinka oder Institutionen über dieses visualisierte Wissen stattfindet. Die Bilder sind in den nationalen Kontexten nicht digital, sondern als materielle Datenträger an die temporäre oder auch ephemere Ausstellungspraxis geknüpft. Dort schaffen sich zudem beide Gemeinden auf lokaler Ebene ihre eigenen Formungen der ikonischen Kohärenz und somit auch Identitätsrelationen. So zeigen auch die Aussagen über die Visualisierungen, dass zwar die national-episodischen Bildreservoirs der Festivalisierung und Jubiläen in Gambia fluktuieren und linear-insulare Bilder für die Visualisierung von Masken auf den Kontinenten verwendet werden, aber ein Austausch zwischen den beiden Beitragsstaaten findet nicht statt. Die Nutzung der global zirkulierenden Bilder des Kankurang scheint wichtiger als ein Austausch der beiden nationalen Institutionen.

Wie anhand der Visualisierungen des Kankurang gezeigt wird, wird nicht etwa eine alte Dominanz abgelöst, sondern vielmehr beibehalten durch die nationalen Institutionen. Die Medien fluktuieren nicht abseits ihrer Akteurskonstellationen und entwickeln auch keinen Herrschaftsanspruch aus sich heraus, sondern sind immer nur Zeichen des soziokulturellen Handelns, in welches sie eingebettet sind.

So zeigt sich durch die ikonische Kohärenz nicht die Dynamisierung von Räumen, im Sinne dieser ›Glokaliät‹, sondern die Dynamisierung der Formungen der ikonischen Kohärenz von rituell zu performativ, zu textuell oder zu latent. Die Abrufbarkeit der Information und die synchrone Kommunikation mit den Visualisierungen dynamisieren sich in den Formungen.

Die Welt wird nicht deterritorialisiert, sondern es kommt nach wie vor auf den Bezug zum Interlokutionsakt an. Eine Schwächung des Nationalstaats konnte in den Bildern ebenfalls nicht festgestellt werden, da sie auf die Stärkung des Nationalstaats setzen. Allerdings gelingt dieser Umstand nationaler Schwächung oder Stärkung in der Ausführung aufgrund der Mehrheits- und Minderheitsgesellschaften eben unterschiedlich gut.

Multikontextuale Visualisierungen?

Betrachtet man abschließend insbesondere die Bilder, die gemäß der ikonischen Kohärenz in eine textuelle Formung eingebettet sind, so ergab sich die Frage nach der ›multikontextualen Visualisierung‹. Dieser Brückenbegriff der ›multikontextualen Visualisierung‹ half, um zu einer Trennschärfe der Formungen der ikonischen Kohärenz zu gelangen. Dabei ist eben nicht wichtig, wie rigide die Bilder auf Internetseiten diese oder jene äußere Dimension für sich in Anspruch nehmen – das Wichtige ist nur, sie haben einen originären Kontext, sie hatten einmal eine Lokalität, und daher bietet es sich an, nunmehr von Kontexten zu sprechen.

›Multikontextual‹ kann dabei sowohl räumlich als auch zeitlich begriffen werden. Dabei ist wichtig, zu bemerken, dass sich nicht die Räume dynamisieren, sondern lediglich die Formungen von Visualisierungen. Durch diese Formungen der Visualisierung jedoch erscheint dem Empfänger das Ganze als eine rasante und überkomplexe Angelegenheit.

5.4 Mnemotechniken auf dem Weg zum Erbe

Abschließend möchte ich auf die Analysen blicken und ein Resümee ziehen in Bezug auf die Mnemotechniken des Kankurang auf dem Weg zum Erbe, den Visualisierungen als Strukturmerkmal von Gesellschaft und der Frage nach einer panafrikanischen Mnemosyne der tradierten Bildsprache des Ritus.

Mnemotechniken bilden sich in Gesellschaften unterschiedlich heraus und werden transformiert durch die Bezüge zu anderen Mnemotechniken. Erinnern und Gedächtnis stellen dabei einen weitaus größeren Ausschnitt gesellschaftlicher Wirklichkeit dar als Erbe. Bei Erben und Erbe werden dem Gedächtnis Erinnerungen entnommen und mit politischem Willen versehen, um sie mit den Vorstellungen, beispielsweise des Nationalstaates, in Einklang zu bringen. Aber nicht nur um die transportierten Inhalte, dessen, was vererbt werden soll, wird gerungen, sondern auch um die Mnemotechniken selbst. In der Möglichkeit, Erbe zu veräußerlichen und anzuzeigen, in verschiedene Mnemotechniken einzubetten, liegt die Chance zum Konsens, aber auch Dissens in Gesellschaften. Zweifelsohne ist dabei die Mündlichkeit als ein Strukturmerkmal von Gesellschaften in Westafrika jahrzehnte-, wenn nicht jahrhundertlang stilisiert und überhöht worden. So drehen sich auch die Debatten um Visualisierungen um diese behauptete historische Kontinuität der mündlichen Transmission von Erbe.

Ob der vermittelte Sinn des Gedächtnisses mit dem des Erbes zur Deckung kommt oder der Erbeprozess die Erinnerung wie auch die Mnemotechnik transformiert, ist eine der quälenden Fragen der Gesellschaftswissenschaften und Heritage-Studies. Wie das Beispiel des Kankurang zeigte, hatte die Deklaration als Immaterielles Kulturerbe der Menschheit Auswirkungen auf die Hierarchien der rituellen Kohärenz – beispielsweise, wenn die Ältestenräte bei gewaltvollen Ausschreitungen nun auch den Nationalstaat Senegal, das Kulturministerium und die Polizei in der Pflicht sehen, die Feiern zu kontrollieren. Dass der Kankurang in den ausgewählten musealen Displays visualisiert wurde, stellte jedoch kein direktes Problem für den Ritus dar. Sie stehen quasi außerhalb der Bezüge zu Erbvorgängen der Oralität und Performanz – die Museen stellen keine breit tradierte Mnemotechnik zur Übermittlung dieses Erbes dar. Auch fluktuieren die Bilder nicht zwischen den Nationalstaaten. Diese Fluktuation wird auch vor allem dadurch gehemmt, dass in Senegal Gedächtnis und Erbe nicht zur Deckung gebracht werden können und dass in beiden Senegal und Gambia unterschiedliche Masken verbreitet sind, deren Darstellbarkeit unterschiedlich verhandelt wird.

Wie bei allen Mnemotechniken ist es daher wichtig, den Fokus zu richten auf das Zusammenspiel gesellschaftlicher Technizität von Erinnerung, aber auch auf deren spezifische Übermittlung, den übermittelten Sinn, das Speichermedium, die Träger und Empfänger. Am Beispiel der ikonischen Kohärenz konnte dies belegt werden durch die

Formungen, also das Zusammenspiel der äußeren Dimensionen und inneren Dimensionierungen. Durch die Bilder werden sich wandelnde raumzeitliche Konstruktionen zugleich kommuniziert und tradiert. In diesem Kapitel möchte ich daher zusammenfassen, ob wir es bereits mit Mnemotechniken auf dem Weg zum Erbe zu tun haben. Ich möchte mich abschließend der Frage widmen, inwieweit mit den hier gefundenen Ergebnissen eine Charakterisierung als Mnemosyne oder Lesmosyne möglich ist.

Diese Fragen nach Erinnern und Vergessen können unter Einbezug der Erinnerungslandschaften, Institutionen und Legitimationsansprüche und den musealen Displays beantwortet werden. Zwischen Erinnern und Vergessen spielt aber auch das beabsichtigte Verdrängen eine Rolle bei Erbeprozessen. Einen solchen Fall möchte ich abschließend skizzieren. Die mandinkische Gemeinde in Mbour nahm historischen Bezug zum malischen Großreich und forderte die Rückbindung vorkolonialer Traditionen an die Gegenwart. In dieser Forderung werden die Kolonialzeit und ihre Folgen verdrängt, sie können aber nicht vergessen werden, da sie immer wieder Dreh- und Angelpunkt der Bindung der Vergangenheit an die Zukunft werden. In Gambia liegt der Fokus hingegen auf der Gegenwart des *Nationbuilding* als permeable Kulturnation und als Einwanderungsland. In beiden Fällen zeigt sich der politische Umgang mit dem kolonialen Erbe – durch Negation oder die Konzentration auf die Gegenwart. Beide Fälle sind auch schon unlängst so von postkolonialen Sozialtheoretikern zur Überwindung der kolonialen Phase, hin zu einer identitätsstiftenden Afrikanizität beschrieben worden. Diese Momente der Verdrängung werden kontrastiert durch eine die beiden Nationalstaaten verbindende Erzählung, eine Vignette des Kankurang als Widerstandsfigur gegen die Kolonisatoren. Nur in der Erzählung des Widerstands kann die koloniale Vergangenheit verarbeitet werden.

Doch wie kommen wir von einem kulturellen Bildgedächtnis zu einem kulturellen (Bild)Erbe? Erinnern und Gedächtnis sind kulturell geformte Prozesse und bilden nicht hinterfragte, dem Akteur natürlich anmutende Relationen. Erinnerung und Gedächtnis haben eine weniger politische Wertdebatte als Ausgangslage. Erben wiederum ist Teil einer mnemotechnischen Leistung einer Gruppe, das intersubjektiv als relevant tradiert und in ein Wertgefüge gestellt wird. Erben ist also ein Kommunikationsprozess, der unterschiedlich machtvollen Akteure kennt, und verläuft grundsätzlich affirmativ, wohingegen Erinnerung und Gedächtnis nicht zu negativen oder positiven Erfahrungen tendieren.⁴

Wann ein Bild vom Status der Mnemotechnik in ein kanonisiertes historisches Bildrepertoire übergeht, muss folglich gesellschaftlich relevant gemacht werden. Die Analyse des medialen Umgangs mit der Fotografie machte zudem deutlich, dass Fotografien nicht als Evidenzcharakter einer idealisierten Vergangenheit diskursiviert werden. Sie

4 In jüngerer Zeit kommen daher aus der Denkmalpflege und den Critical Heritage Studies adjektivische Zusätze wie ›schweres Erbe‹, ›dunkles Erbe‹ oder ›ungewünschtes Erbe‹ hinzu. Dies zeigt auch die Nähe zu den Memory Studies und der breiten, interdisziplinären Gedächtnisforschung. Ob das ›dark heritage‹ jedoch nur vordergründig als solches bezeichnet wird und die Akteure sich dadurch mit einer affirmativen (Selbst)Kritik schmücken können, muss als politische Inszenierung hinterfragt werden.

dienten auch nicht der individuellen oder kollektiven Gedächtnisstütze – sie repräsentieren schlicht das Abgebildete nicht. Wenn die Akteure in Gambia über die Bilder des Kankurang sprachen, so bezogen sie sich stets auf eine ›gelebte Tradition‹ anstelle von ›Heritage‹ (Kap. 4.2.3). So sind in Janjanbureh die Fotografien Zeugnis einer gelebten Tradition und geknüpft an das Verständnis eines periodisch wiederkehrenden Ritus. In Mbour zeigte sich mit den als unauthentisch bezeichneten Bildern aus Ziguinchor, dass diese ebenfalls nicht als Referenz einer geteilten Vergangenheit angesehen werden (Kap. 4.3.2). Es handelt sich bei den musealen Displays also (noch) nicht um kanonisierte historische Bildrepertoires, schon gar nicht eines transnationalen Erbes. Einheitlichkeit zeigt sich in der Deklaration als ›gelebte Tradition‹, wohingegen das ›Heritage‹ oder ›Patrimoine‹ als eine Prädikatisierung den Konventionen der UNESCO zugeschrieben wird.

In Mbour bleibt bisweilen überhaupt fraglich, ob mittels der Visualisierungen eine »Reaktivierung und Vermittlung von Sinn« (Assmann 2002: 89) vorgenommen wird. Denn noch ist die Frage nach einem Museum offen. Die Mediatisierungsprozesse selbst sind eben in Aushandlung – und somit auch die Begriffe von Erinnerung und Erbe.

In Gambia kommt das kulturelle Bildgedächtnis quasi mit den Erbekonstruktionen zur Deckung und ermöglicht einen ungezwungenen Umgang mit dem Erbe. In Senegal haben die Akteure hingegen deutliche Schwierigkeiten, das Gedächtnis einzelner mandinkischer Gemeinden mit in ein nationales Erbenarrativ einzuflechten. Die verschiedenen Identitätsrelationen und Differenzgemeinschaften sind dabei auch Ausdruck einer Minderheitsgesellschaft der Mandinka in Senegal und der Mehrheitsbevölkerung in Gambia.

Die Visualisierungen zeigen stets die diskursiv gemachten relevanten Bezüge in den Gesellschaften und nehmen den Stellenwert einer Aussage im Diskurs ein. Dadurch werden sie auch zum Gegenstand des Diskurses (Keller 2016: 80).

Longue durée

Mit Antiken-Darstellungen versuchte der Kunsthistoriker Aby Warburg die These aufzustellen, dass sich das Pathos über den menschlichen Körper, über Kosmologien und Mythologien durch Ikonen, Motive und ganze Denkschulen tradieren würde, so dass man von einer *longue durée* sprechen könnte. Allerdings ließe sich, so meine These, dann nicht mehr von einem Mnemosyne-Atlas (altgr. ›Gedächtnis‹), sondern von einem Kleronomos-Atlas (altgr. ›erben‹) sprechen. Warburg traf hier selbst die Entscheidung über die Sammlung der zu tradierenden Pathosformeln und schaffte somit einen Erbe-Atlas, anstelle eines Gedächtnis-Atlas. Somit grenze ich mich von der Aussage Andreas Schelskes ab, der den Atlas Warburgs für einen Lesmosyne-Atlas hält (altgr. ›Fluss der Vergessenheit‹). Denn, so Schelske, die Bilder, wie sie Warburg im Sinn hatte, seien ungleich zahlreicher als jene, die tatsächlich erinnert wurden. Diese Pathosformeln des Lesmosyne-Atlas, flößen über »mögliche und vergessene Sinnformen [die] in die kulturellen Orientierungsmaßstäbe der Gegenwart« (Schelske 1997: 291), hätten also eigentlich keinen »sozialkommunikative Bedeutungsfeststellung« (ebd.) mehr und könnten somit vergessen werden. Ich hingegen halte Warburgs Mnemosyne-Atlas (da er ja

viel Aufmerksamkeit erfuhr) für einen Kleronomos-Atlas, da der Atlas Bildwissen von Pathosformeln speichert, welche Warburg zu vererben wünschte.

Dieser Atlas stellt ein Konzept dar, um das gestisch-ikonische Erbe Europas mittels der Bilder selbst (nicht des Textes!) zusammenzuführen. Jan Assmann lobt den Atlas als einen Versuch, die in Objektivationen gespeicherten Informationen über Jahrtausende hinweg sichtbar zu halten.

»[Wir] verdanken Warburg den nachdrücklichen Hinweis auf die Kraft kultureller Objektivationen, ein kulturelles Gedächtnis zu stabilisieren, u.U. über Jahrtausende hinweg.« (Assmann 1988: 12)

Hier liegt der Trugschluss vor, dass Objektivationen das kulturelle Gedächtnis über lange Zeitspannen stabilisieren würden. Es liegt vielmehr in der Diskursivierung der Bilder, genauer, der Interpretation der ikonischen Zeichen des zu tradierenden Inhalts, und den visualisierten symbolischen Ordnungen, *wie* etwas erinnert und stabilisiert wird.

Dabei definiert die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Bildgeschichte, wie bei Warburg, andere Epochenschwellen, wie eine Begriffsgeschichte, wie etwa nach Koselleck (Picht 2018: 54). Auch die Stilisierung westafrikanischer Gesellschaften durch das Strukturmerkmal der Mündlichkeit erzeugt andere Erzählungen der Epochenschwellen, wie es Mamadou Diawara anhand der Entwicklung der Medienlandschaft Senegals und Gambias gezeigt hat. Er schlussfolgerte, in Bezug auf die Alltagsrealität in Afrika, dass hier kein Zeitbewusstsein über *die* Geschichte gegeben sei. In dieser Arbeit konnte hingegen gezeigt werden, dass durch den Pluralismus an epistemischen Realitätsbezug auch der Geschichtsbegriff im Singular möglich ist.

Bei Erbebildern handelt es sich gleichermaßen um stark affizierende Bilder, die einen Legitimationsdruck ausüben. Die Kunsthistorikerin Kerstin Schankweiler fordert daher das Verhältnisses von Intensität und affizierender Qualität des Bildes im Bildkontext, in Bildanalysen miteinzubeziehen. Daraus ergebe sich insbesondere für global fluktuierende Bilder und in soziale Medien eingebettete Bilder ein erweitertes Spektrum der Analyse. Der Ansatz Warburgs sei dabei gegenwärtig besonders in Hinsicht auf transkulturelle Konzepte von Bildern als migrierende Vehikel relevant (Schankweiler et al. 2019: 114).

Zugleich ist zu beachten, dass digitale Bilder grundsätzlich nicht per Definition in eine globale Zirkulation eingeschlossen werden. Auch wenn sie in diese eingebettet sind, bedeutet das nicht, dass sie eine über den lokalen Bezug hinausreichende relevante globale Bedeutung oder einen tradierten Sinn sowie Zeigehorizonte für neue Akteurskonstellationen erhalten.

Insbesondere das Teilen von Bildern in (lokalen) sozialen Medien möchte ich als wichtige Praxis mit affizierenden Bildern hervorheben (ebd.). Diese sind besonders interessant in Bezug auf die westafrikanischen Bildgedächtnisse, da affizierender Bilder auf Instagram und Snapchat der Alltagsrealität der breiten Bevölkerung nähersteht als etwa der Bezug zu lokalen Museen. Diese Forschungslücke – die Koproduktion von Affekten mit Bildern in westafrikanischen Gesellschaften durch die in sozialen Medien geteilten Bilder – gilt es, künftig in den Blick zu nehmen. Hieran wird das folgende Erkenntnisinteresse geknüpft, das in dieser Arbeit als Ausblick formuliert werden kann:

Visualisierungen sind zunehmend zu einem Strukturmerkmal des gesellschaftlichen Kommunizierens in Westafrika geworden und »ob in manchen, vielen oder zunehmend in Diskursen eine Verschiebung von der Textdominanz zur Bildlichkeit oder Visualisierung vorliegt und welche Konsequenzen das haben kann« (Keller 2016: 87), darauf ist ein künftiges Augenmerk zu richten.

Mit dem hier genutzten methodologischen Verfahren kann hingegen nicht abschließend erörtert werden, welche Visualisierungen über den Text gehoben werden und somit ein Strukturmerkmal der senegalesischen und gambischen Bevölkerung darstellen. Gerade die Analyse der musealen Displays durch die Rahmung als Museum machte deutlich, dass beide nicht über die gesellschaftliche Relevanz als mnemotechnisches Strukturmerkmal verfügen. Daher beließ ich es auch in dieser Arbeit bei der Unterscheidung von Visualisierungen als Aussagen in Diskursen und Visualisierungen als Gegenstand von Diskursen. Weitere Projekte mögen diese Forschungsperspektive erweitern.

Konklusion – panafrikanisches Kleronomos der Bilder

Der Kankurang wurde als *panafrikanisches Erbe* bei der UNESCO eingeschrieben, was vielseitig in Frage gestellt wurde, da sich das Erbe vielseitig transformiert hätte (de Jong 2013: 112). Ich möchte hier mit der Frage schließen, wie es um die Visualisierungen des Kankurang als einem panafrikanischen Erbe bestellt ist?

Ob die Visualisierungen tatsächlich vererbt, erinnert oder dem Vergessen anheimfallen, stellt mögliche Trajektorien der Bilder des Kankurang dar. Dabei kann nicht universal von einer westlich geprägten Mediatisierungsgeschichte ausgegangen werden, wie es verschiedene Medientheoretiker und Mediologen vornahmen (Debray 2003: 64). Gesellschaften greifen auf unterschiedliche Formen der Mediatisierung zu, die Legitimitätsreferenzen darstellen können, sich aber nicht immer in ein universales Narrativ des Fortschritts fügen lassen. Jede Kultur in Gesellschaften muss bezüglich ihrer epistemologischen Realitäten befragt werden. Mithilfe der nicht voraussetzbaren Episteme Raum und Zeit in Westafrika lassen sich zudem verschiedene Realitäten ablesen – die keinesfalls nur auf *einen* Realitätsentwurf zu beschränken sind. Medientransfer und Wissenstransfer sind also nicht universal, sondern kulturell spezifisch.

Wenn von Erbe die Rede ist, beziehen sich die Akteure auf ein Geschichtsverständnis, einen sedimentierten Zustand des Ritus in der Vergangenheit und eines Soll- anstelle eines Ist-Zustands. Diesen Zustand deuten die Akteure als ideale Form des Ursprungs des Ritus, um dessen Veränderungen in der Gegenwart aufzuzeigen. Diese als einzig adäquat angesehene Tradierungsvarianz wird in Form von Mahnungen an die künftige Generation vermittelt. Sie werden, als Teil des mündlich tradierten Initiationsritus, aber ausschließlich in der rituellen Kohärenzsicherung vollzogen und nicht im musealen Display. Dabei werden das Nicht-Zeigen und Nicht-Abbilden als Tabuisierung mitgedacht. Das Abbilden oder Nicht-Abbilden sind aber schon unbedingter Teil der gesellschaftlichen Aushandlungsprozesse mit Visualisierungen geworden.

Kann dabei bei den Visualisierungen des Kankurang von einem panafrikanischen Kleronomos-Atlas die Rede sein? Wie bereits gezeigt, nutzte Aby Warburg den Mnemosyne-Atlas unter dem er die abgeleitete Darstellung von Affekten eines kultu-

rellen Bilderbes Europas verstand. Hier hat Andreas Schelske darauf verwiesen, dass Warburgs Atlas wohl eher einem Lesmosyne-Atlas gleicht, also einem Atlas über Bilder, die vergessen wurden oder vergessen werden können – mit dem dieser aber versucht hatte, eine Kontinuität zu konstruieren. Ich gehe jedoch davon aus, dass Warburg einen Kleronomos-Atlas angelegt hat, über ein Erbe, was er zu vermitteln wünschte. Auch im Falle des Kankurang setzen sich gewisse Pathosformeln und Darstellungsweisen der affizierenden Bilder durch, die als ein panafrikanischer Kleronomos-Atlas gewertet werden können.

Mit dem Begriff des Panafrikanismus, genauer dem panafrikanischen Bilderbe möchte ich mehrere Zusammenhänge betonen. Zum einen den sehr weit gefassten geografischen Raum, der durch die Bilder konstituiert wird und sich weit jenseits des afrikanischen Kontinents erstreckt (denkbar sind hier auch Kankurang-Bilder in Europa und Amerika sowie die fluktuierenden Bilder im Internet). Des Weiteren möchte ich die zeitliche Dimension des Begriffs betonen, der für viele Akteur:innen an eine vorkoloniale Zeit anzuknüpfen vermag und als Brückenschlag zwischen vor- und postkolonialer Geschichte verstanden wird. Und drittens, die ideologisch-politische Bedeutung des Begriffs in Relation der Sinnzuschreibungen und Identitätskonstruktionen von verschiedenen afrikanischen oder afrodiasporischen Akteur:innen. Dabei muss zwischen den Diskursen mit Visualisierungen als panafrikanische Bedeutungsebene und den panafrikanischen Bildern als Symbole unterschieden werden.

Warburg hatte ja anhand der Symbole versucht, losgelöst vom Textbezug, lediglich mit den Abbildungen eine universale Kontinuität aufzuzeigen. Diese affizierende Wirkung lässt sich auch in den Bildern des Kankurang aufzeigen, die ich jetzt abschließend als ein panafrikanisches kulturelles Bilderbe herausstellen möchte.

Diese diskursanalytisch weniger verfolgte Erkenntnis ist die der tradierten Darstellungsformen des Kankurang. Dies geschieht auch jenseits des Senegal und Gambia, nämlich dort, wo der Kankurang aufgeführt wird. Wie bereits festgehalten, wird dieser dabei meist in einer Totalen gefilmt oder fotografiert – Nahaufnahmen ergeben keinen Sinn, dürfen sich doch die meisten Personen dem Kankurang nicht nähern. Urheber dieser Bilder sind vor allem junge gambische Männer, die selbst die Maske in Aktion filmen oder fotografieren. Der Kankurang wird durch sie als Figur in seiner Sozialität dargestellt, was früheren Darstellungen – wir erinnern uns an die Lithografie von Gray und Dochart (Abb. 9) – gegenüber steht (Kap. 4.1.3). Auch werden beim Ifambundi-Kankurang immer wieder ikonisch wirksame Positionen aufgenommen, in denen er eine Machete hält, er rennt und von den Selbés umgeben ist. Diese Darstellungen zeigen sich in beiden Kontexten – ob nun im senegalesischen oder im gambischen Museumsdisplay. Die einzelnen Gesten sowie Symbole erstrecken sich über einen erweiterbaren Kulturraum Westafrikas und sind, wie beispielsweise die Calabasse, Teil eines kanonisierten historischen Bildrepertoires. Die Bildsegmente als auch die ikonisch wirksamen Positionen der affizierenden Ikonen des Kankurang haben also das Potenzial eines panafrikanischen Kleronomos-Atlas.