

4. Das Museum in Indien – Drei historisch geprägte Perspektiven auf eine Institution

Wie Roychowdhury feststellt, ist die Historie der Museen in Indien noch immer im hohen Maße ein »*uncharted field*«; Zeugnisse liegen vor allem in Form von Gutachten (surveys) und Praxisberichten vor (Roychowdhury 2015: 1). Das folgende Kapitel wird nicht chronologisch die Geschichte des Museums in Indien erzählen, sondern drei historisch geprägte Perspektiven auf das Museum vorstellen: das der »fremden« Institution, die als kolonialer »Import« begonnen hat; die Rolle des Museums im Prozess des »nation building« nach der Unabhängigkeit; schließlich das Museum im Kontext einer offensiven religiös-kulturellen Selbstdefinition im gegenwärtigen Indien. Alle drei Perspektiven werden hinsichtlich ihrer Konsequenzen für das Verhältnis von Institution und indischer Öffentlichkeit diskutiert. Die Perspektiven repräsentieren keine klar abgegrenzten geschichtlichen Phasen, die einander auf einer Zeitachse ablösen (auch wenn historische Ereignisse mit ihnen verbunden sein können), sondern stellen oft koexistierende Komponenten im heutigen indischen Museumsverständnis dar.

4.1. Das Museum als fremde Institution

Der Schriftsteller V.S. Naipaul spricht in seinem 1976 publizierten essayistischen Reisebericht »India: A wounded Civilization« von »geborgten Institutionen«, die in Politik und Kultur des Landes vorherrschen würden (Naipaul 2002: 8). Er betont damit, dass diesen Einrichtungen und Arrangements etwas Fremdes, ein Element mangelnder Zugehörigkeit zu eigen sei. Der Essayist und Herausgeber von »Marg«, einer der wichtigen Kulturzeitschriften des unabhängigen Indien, Mulk Raj Anand, hat in diesem Sinne in den 1960er Jahren die Museen zum Symbol eines »*stranglehold of an obsolete system*« erklärt (Anand 1965: 2) und sich skeptisch gezeigt, ob eine so eng mit dem »Ancien Régime« der Kolonialzeit verbundene Institution überhaupt eine Zukunft in einem selbstständigen Indien haben könne. In diesem Sinne argumentiert in neuerer Zeit auch der Kulturwissenschaftler und Museumsexperte Jyotindra Jain, der für das Museumskonzept in Indien feststellt, dass es »*largely remained*

a potted plant, grown to become a cultural artifact for its own sake without taking roots in the diverse cultural soils of the country» (Jain 2012: o.S.). Wenn Jain davon spricht, dass das Museum einem »anderen kulturellen Milieu« entstamme und somit in Indien eine »Topfpflanze« darstelle, verweist er abermals auf die scheinbar unüberwindliche, in ihren Konsequenzen bis heute fatal nachwirkende koloniale Prägung.

Eine Zuspitzung dieser Position findet sich bei der Historikerin Romila Thapar. Sie nennt die Institution Museum in Indien »a colonial imposition« (Thapar 2014: o.S.). Das geht noch hinaus über den Begriff des »kulturellen Importes«, der nicht auf bereits vorhandene Strukturen zurückgreift, und betont den Zwangscharakter des Gründungsaktes. Es gibt eine wachsende Menge an Literatur, die die Etablierung des Museums in Indien als Ausdruck einer »elaborate axis of colonial power and knowledge« (Guha-Thakurta 2015: 46) und als strategische Herrschaftsmaßnahme diskutiert (u.a. Mathur 2007; Bhatti 2012; Singh 2009; Guha-Thakurta 2004, 2015; Appadurai, Breckenridge 2015). So stellen Appadurai und Breckenridge fest: »[M]useums seem less a product of philanthropy and more a product of the conscious agenda of India's British rulers« (Appadurai, Breckenridge 2015: 174). Laut Bhatti sah die Kolonialverwaltung das Museum als »an ideal institution for gaining knowledge and disseminating its ideologies through exhibits« (Bhatti 2012: 52). In dieser Lesart war das Museum vor allem ein Informations- und Propagandainstrument der Fremdherrscher. Singh nennt das Museum daher einen zentralen »colonial knowledge-power nexus« (Singh 2009: 44).

Wie Guha-Thakurta hervorhebt, war aus früher kolonialer Sicht der »central constitutive urge« der gegenständlichen Befassung mit dem indischen kulturellen Erbe das Sammeln – und durchaus nicht das Ausstellen, Aufbereiten oder Zugänglichmachen der Objekte für eine breite Öffentlichkeit (Guha-Thakurta 2004: 47). Sonia Mathur sieht das systematische Zusammentragen von Material für die neuentstehenden Museen in einer Linie mit dem »unashamed pillaging that characterized the early phase of British rule« (Mathur 2007: 133). Dass die Museen als »storehouses of Indian culture« (Chandra 1948; Baxi, Dwivedi 1973; Guha-Thakurta 2004) oder »warehouses from the British« (Anand 1965: 2) bezeichnet wurden, spiegelt einen Zustand wider, in dem das einheimische Publikum als Adressat nicht vorgesehen zu sein schien. Erst in der späteren kolonialen Zeit wurde das Museum, wie im Kapitel 3 erwähnt, als Teil einer »civilizing mission« (Prakash 2015: 98) verstanden und damit zum Erziehungsinstrument für die einheimische Bevölkerung erklärt.

Weniger den Plünderungscharakter als die Lieblosigkeit des kolonialen Museumswesens hebt der Direktor der National Gallery of Modern Art Delhi, Hermann Goetz¹, hervor. Er nennt die Museen »a dumping ground for the discarded European acquisitions« und sieht sie als tote Institutionen, »because they had no positive task« (Goetz

1 Zuvor war Goetz Direktor des Museums des Maharadscha Sayaji Rao Gaekwad III (1863–1939) in Baroda gewesen.

1954: 15). Goetz beschreibt damit eine vor allem von Gleichgültigkeit und Passivität geprägte Ausgangssituation der indischen Museumsrealität. Problematisch ist in seinen Augen weniger, dass die Museen ein vergangenes Herrschaftssystem symbolisieren oder eine obsoleete Agenda verfolgen, sondern dass sie an einem potentiellen Publikum desinteressiert sind und die präsentierte Kultur unachtsam und respektlos behandeln.

Obwohl die Literatur das indische Museum größtenteils (sowohl mit Blick auf Sammlung und Ausstellung als auch im Sinne des institutionellen Konzepts) als koloniales Erbe interpretiert (u.a. Goetz 1954; Sivaramamurti 1959; Guha-Thakurta 2004, 2015; Singh 2009; Jain 2012; Bhatti 2012; Appadurai, Breckenridge 2015; Roychowdhury 2015; Mulgund 2017; Singh 2015), versuchen einzelne Autor*innen auch, die institutionelle Idee des Museums rückwirkend in die vorkoloniale Geschichte des Landes einzubetten (u.a. Swali 1989; Banerjee 1990; Naqvi 2008; Gupta, Srivastava 2010) oder den Fokus eher auf den indischen Kontext in Wechselwirkung mit dem fremden Konzept zu legen (Basu 1965).

Am geradlinigsten verläuft die Projektion in die Vergangenheit bei Gupta und Srivastava. Sie datieren anhand von sanskrit-literarischen Zeugnissen die Existenz von »Museen« in Indien in die Gupta-Periode des fünften Jahrhunderts: »*In the Indian context the concept of museum is [...] very old*« (Gupta, Srivastava 2010: 8). Ansonsten ziehen die Autor*innen eher vagere Ähnlichkeiten oder teilweise Überschneidungen der vorkolonialen Ausstellungspraxis mit der neuzeitlichen Museumsrealität heran, um zu argumentieren, dass bei der Rezeption dieser »fremden« Institution an vertraute Bezugspunkte in der indischen Geschichte und Zivilisation angeknüpft werden konnte.

So schreibt z.B. Swali über die Rolle der Tempel als Patronatseinrichtungen für Kunst und Kultur:

»It is well-known that the age-old temples were not only religious organisations but also »art collectors« par excellence. They also encouraged performing arts such as music, dance, drama as well as literature, poetry, scholarship, research debates and discussions« (Swali 1989: 97).

Swali sieht in den »Sthalamahatmya« (Manuskripte, die Pilger nach ihrer Pilgerfahrt zu bestimmten Tempeln verbreiteten) erfolgreichere Vorgänger der heutigen Museumführer: »*A leaf for two can be borrowed from this practice so that over the years our museums guidebooks enjoy even greater popularity than the original »Sthalamahatmya«*« (Swali 1989: 98). Der Museologe N.R. Banerjee schreibt über den aus dem 11. Jahrhundert stammenden Brihadisvara-Tempel² mit seinen Skulpturen, Wandgemälden, Inschriften und einer Sammlung von Aufzeichnungen über die mythische Geschichte des

2 Der Tempel befindet sich in Thanjavur im südindischen Bundesstaat Tamil Nadu.

Gottes Shiva³: Der Tempel »*can be regarded as the earliest well documented museum-like institution in India*« (Banerjee 1990: 13–14). Weitere Beispiele vorkolonialer museum-sähnlicher Arrangements erkennt er in den beschrifteten Skulpturenausstellungen in Tempeln im Bundesstaat Uttar Pradesh. Auch sie »*serve the purpose of museums though they were not surely named nor mentioned as museums of any kind*« (Banerjee 1990: 14). Banerjee sieht in solchen Ausstellungsphänomenen keine direkten Vorgänger der Institution Museum, jedoch versucht er in ihnen Anknüpfungspunkte zu identifizieren, die eine bloß auf den Import- oder gar Diktatcharakter reduzierte Lesart des Museums in Indien zu differenzieren erlauben. Swali wie Banerjee formulieren eine eigene kulturelle Inanspruchnahme, die der Vorstellung der ausschließlichen Fremdheit dieser Institution entgegentritt und ein eigenes Verhältnis zum Konzept des Museums zu etablieren versucht.

Einen museumskritischen Akzent setzt Naqvi. Auch er beginnt mit einer vorkolonialen Spurensuche und stellt fest: »*In medieval Indian historical narratives we find mention of ›Toshakhana› (collection of valuable & artistic objects) of the kings as well of their ›Numaish› (display)*« (Naqvi 2008: 18). Er erwähnt, dass es in der Biografie des Mogul-Herrschers Humayun detaillierte Beschreibungen über Ausstellungen von Waffen und dekorativen Artefakten gibt, die in eigens dafür entworfenen »Shamiyanas« (Zelten) präsentiert wurden. Naqvi hebt nicht darauf ab, der Museumsidee nachträglich indische Wurzeln zu verleihen (wie Gupta und Srivastava) oder (wie Banerjee und Swali) Brücken zum hegemonialen Museumskonzept zu schlagen. Er will vielmehr »*inquire about the failings of the museums*« und »*realize the significance of rediscovering the traditional indigenous processes of dealing with the past heritage*«. Damit soll die Grundlage für eine »*separate ›species› of museum*« gelegt werden (Naqvi 2008: 18). Gesucht werden ein Gegenmodell und eine Gegengeschichte zur westlich dominierten Interpretation des Museums; es soll eine indigene, d.h. auf eigenen Werte, Traditionen und Praktiken beruhende Bewahrung des kulturellen Erbes ermöglicht werden. Während Banerjee und Swali eine indische Vorgeschichte des existierenden Museumskonzeptes zu konstruieren versuchen, möchte Naqvi in der Geschichte das nicht realisierte Potential einer alternativen indischen Museumsentwicklung identifizieren.

4.2. Das Museum aus der Perspektive von Nation und »nation building«

Neben der Vorstellung des Museums als importierte »Topfpflanze« (Jain) trifft man auf eine andere, positive, auf das Eigene fokussierende Perspektive, die ihre historische Grundlage in der Unabhängigkeit Indiens findet und in der das Museum als

3 Der Gott, dem der Tempel geweiht ist.

nationale Institution und als Instrument im Prozess des »nation building« betrachtet wird. Die Jahre nach dem Ende der britischen Kolonialherrschaft 1947 waren, wie Banerjee feststellt, eine Periode von Museumsneugründungen, »*ushering in an era [...] of national museums*« (Banerjee 1990: 24). Im Unterschied zum Blick auf das Museum als fremde Institution im Dienste einer kolonialen Agenda sollten sich nun in den Museen die politischen Hoffnungen und gesellschaftlichen Bedürfnisse der indischen Bevölkerung manifestieren. Der neuerdings unabhängige Staat betrieb eine kulturpolitische »*appropriation of the museum to nationalist ends*« (Mathur, Singh 2015a: 6). Das Museum artikulierte das Selbstbild einer souveränen, zugleich vielfältigen und integrierten Nation. Die politische Vision von »*unity in diversity*«, die Staatsdoktrin des unabhängigen Indien, wurde als inhaltliches Leitmotiv auf den Museumsdiskurs übertragen.

Das Bestreben, eine vereinigende nationale Vergangenheitserzählung zu schaffen, war, wie Chatterjee feststellt, für den politischen Diskurs dieser Zeit charakteristisch (Chatterjee 1999: 76ff.). In einem Land, das regional, kulturell, religiös und sprachlich so vielfältig war und dem gerade seine höchst verschieden geprägten Vergangenheiten seinen typischen Pluralismus verliehen, war die Herstellung eines kohärenten Nationalnarrativs keine leichte Aufgabe. Sie konnte, wie Mathur und Singh feststellen, nur erfüllt werden »*through systematic appropriations and erasures of various regional and temporal phenomena*« (Mathur, Singh 2015a: 6). Es sollte nicht nur eine glorreiche Vergangenheit ausgestellt, sondern eine Geschichtserzählung etabliert werden, die unterschiedliche Sonderloyalitäten in ein nationales Zugehörigkeitsgefühl einschmolz. Wie etwa aus lokalen Kulturen eine Mainstream-Kultur destilliert wurde, kann man etwa an der Behandlung von Baumgeister-Skulpturen im Indian Museum in Kolkata durch Sivamurti sehen. Obwohl Indien eine komplexe Zivilisation sei, erklärt er, »*it can be easily seen that it was one basic culture that permeated the whole land*« (Sivaramurti 1948: 33). In ihren wesentlichen Vorstellungen und zivilisatorischen Merkmalen stellten alle Inder*innen eine Gemeinschaft dar.

Eine andere nationale Aufgabe, die das neue Indien seinen Museen stellte, war die Übernahme einer Bildungsrolle. In seiner Funktion »*as an instrument of education*« sieht Agrawala »*the full destiny of a present day museum*« (Agrawala 1948: 22). Banerji verlangt von den Museen »*to achieve the political faiths who can realise the value of museums as centres of education*« (Banerji 1948: 83). Im Rahmen dieser zivilreligiösen Bewusstseinsbildung sollten neben dem Wissen über Tradition und Kultur auch gesellschaftliche Ideale⁴ wie »*secularism, non-violence and national integration [...] conveyed to the masses*« werden (Diwedi 1970–72: 113). Der Bildungsauftrag der Museen umfasste also nicht nur die Vermittlung von Kenntnissen, sondern eine umfassende moralische und soziale Bürger*innen-Formung.

4 Diwedi beschreibt diese Aufgaben am Beispiel von »Personalia Museen«.

Die signifikanteste Konkretisierung und Materialisierung dieser nationalen Museumsperspektive war die Gründung des National Museums in Delhi. Ist das Indian Museum in Kolkata die Leuchtturm-Institution, die das Verständnis des Museums als koloniale Institution verkörpert, so stellt das National Museum in Delhi die Vorzeige-Einrichtung für die nationale Aneignung dieses Konzeptes dar.⁵ Agrawala⁶ umriss die zugrundeliegende Vision so: »*The people as a whole should feel the pride in creation and possession*« der indischen kulturellen Errungenschaften (Agrawala 1948a: 62). Er hebt die Urheber- und Eigentümerschaft der unabhängigen Nation an dem im Museum erschlossenen Erbe hervor. Als Gründungsdirektorin wurde die amerikanische Museumsexpertin Grace Morley berufen, die eine einflussreiche Figur in der postkolonialen Museumsbewegung wurde.⁷

Das National Museum sollte Indiens kulturellen Reichtum den eigenen Landsleuten wie auch der ganzen Welt vorführen; es sollte damit zugleich ein neues Blatt in der Museumsgeschichte Indiens beschreiben. Kavita Singh meint freilich, dass im National Museum letztlich doch nur zwei bekannte Typen des kolonialen Museums reproduziert würden: das »archäologische Museum« (in der unteren Etage) und das »industrielle Museum« (in der oberen Etage). Die Gründer*innen hätten es nicht geschafft, dem staatlichen Neubeginn auch museologisch Gestalt zu verleihen. Ihre einzige Idee für das neue Gebäude sei es gewesen, bereits existierende Museumsmodelle unter einem Dach zusammenzuführen (Singh 2015: 120). Das National Museum sei »*stalked by the ghosts of the colonial museum*« (Singh 2015: 121).

Trotz des programmatischen Gegensatzes bestehen zwischen den Perspektiven auf das Museum als kolonialer Import und als Instrument des »nation building« fundamentale Gemeinsamkeiten. Beide Sichtweisen orientieren sich an westlichen Museumsbildern und -praktiken und gehen mit durchaus ähnlichen institutionellen Erwartungen an das Verhalten des Publikums einher. Auch die nationale Perspektive bleibt insofern hinter der Forderung von Kreps zurück, nichtwestliche Museen sollten sich »*from Eurocentric notions of what constitutes the museum and museological behavior*« befreien (Kreps 2003: x). Die Fremdheit des Museums in der indischen Realität ist auch durch seine Inanspruchnahme für das »nation building« nicht wirklich überwunden.

5 Die Historikerin Indira Chowdhury schreibt über die Enttäuschung der Verantwortlichen des Indian Museum im damaligen Kalkutta über diese Neugründung: »*The celebratory moment of Independence thus gave rise to a paradoxical situation: the oldest and largest museum was not identified as the National Museum*«. Die neue Situation bedeutete auch, dass Objekte aus der Sammlung als permanente Leihgabe oder Schenkung ans National Museum gegeben werden mussten (Chowdhury 2017: 145–147).

6 Agrawala war maßgeblich am Zustandekommen der Sammlung für das National Museum beteiligt.

7 Siehe zu Morleys Rolle Phillips 2015: 132–148.

4.3. Museum und religiöse Revitalisierung

Man könnte vermuten, dass das verstärkte Aufkommen von privaten Museen, die sich um individuelle Sammlungen oder die künstlerischen Interessen ihrer Gründer*innen gruppieren (z.B. das Kiran Nadar Museum of Art in Delhi⁸ oder das Piral Museum of Art in Mumbai⁹), eine neue zeitgenössische Perspektive auf das Phänomen Museum eröffnet. Jedoch haben diese Privatmuseen durch ihre urbane Prägung, ihre vergleichsweise elitäre thematische Ausrichtung (es sind oft Kunstmuseen) und ihre begrenzte soziale Reichweite kaum Auswirkungen auf die Gesamtwahrnehmung der Museen in Indien.

Relevanter dagegen dürfte eine andere Perspektive sein, in die das Museum im Kontext einer offensiven religiös-kulturellen Selbstdefinition rückt, die in den vergangenen Jahren durch verschiedene Autor*innen (u.a. Burdhan 2008; Jain 2009, 2011; Srivastava 2009; Singh 2010; Brosius 2010; Mathur, Singh 2015b) in die Diskussion gebracht wurde. Sie geht auf das Phänomen der religiösen Revitalisierung der indischen Gesellschaft zurück. Mathur und Singh haben dafür den Begriff einer »Reinkarnation des Museums« geprägt (Mathur, Singh 2015b: 203). Im Mittelpunkt stehen dabei die so genannten religiös-kulturellen Komplexe (RKK)¹⁰, die in den letzten Jahren in Indien prominent geworden sind. Die Besucher*innen finden dort, oft in räumlich großzügig angelegten Arealen, sowohl Orte zum Gebet und für andere religiöse Einrichtungen als auch Grünflächen, Spielplätze und Entertainment-Elemente (wie Licht- oder Wasser-Animationen, Einkaufsmöglichkeiten, Kinos und »Food-Courts«) sowie eine Infrastruktur für permanente Ausstellungen und für Veranstaltungen. In den RKKs verschwimmt »the distinction between the museum, the theme park, the temple, and the shrine« (Mathur, Singh 2015b: 204), und manchmal auch die zur Shopping-Mall. Die Besucher*innen sind zugleich Pilger*innen, Betende, Besichtigende und Konsument*innen. Diese Komplexe sind religiös-kulturelle »One-Stop-Shops«; verschiedene Bedürfnisse werden »unter einem Dach« befriedigt. Mit den RKKs wird nach Jain jedoch vor allem die Grenze zwischen Tempel und modernem Museum unklarer (Jain 2009: 232). Brosius identifiziert innerhalb dieser Einrichtungen eine Vermischung zwischen »Kultwert« und »Ausstellungswert« und damit eine Verschmelzung von religiöser und ästhetischer Wahrnehmung sowie musealer und kultischer Realität (Brosius 2010: 224–225).

8 Gründerin Kiran Nadar.

9 Gründer Ajay und Swati Piral.

10 U.a. Amarnathdham Komplex im Bundesstaat Gujarat (hinduistisch), Akshardham Komplex in Delhi (hinduistisch), Maitreya Project im Bundesstaat Uttar Pradesh (buddhistisch), Khalsa Heritage Complex im Bundesstaat Punjab (sikhistisch), Nirankari Sarovar Complex in Delhi (sikhistisch).

Die Verbindung zwischen Museum und Tempel oder Museum und religiöser Institution generell stellt in Indien kein ausschließliches Phänomen der jüngeren Zeit dar. In Sivaramamurtis »Directory of Museums in India« 1959 gibt es eine eigene Rubrik zu »Temple Museums«, und der Autor stellt fest: »[A]nother important phase in the growth of museums, [...] is the springing up of small, but interesting museums in the larger temples«. Für ihn sind diese Museen Ausdruck der Tatsache, dass Tempel nicht nur religiöse, sondern auch kulturelle, soziale und lehrende Einrichtungen darstellen, die vielfältige Dienstleistungen für ihre lokale Gemeinde erbringen (Sivaramamurti 1959: 5).

Die RKKs richten sich nicht mehr nur, wie die traditionellen Tempel-Museen, an ihre örtliche Gemeinde, sondern sind als Publikumsmagneten konzipiert, die auf eine landesweite und internationale (besonders NRI's¹¹) Besucher*innenschaft zielen (Brosius 2010: 223). Solche museumsartigen oder museumsverwandten Komplexe werden zu einer Attraktion im globalen Pilger- und Verehrungs-Geschäft. Gleichzeitig kann ihre Anziehungskraft durchaus über die religiöse Gemeinschaft hinausreichen, auf deren Erbauung und identifikatorische Stärkung sie primär ausgelegt sind. So wurden mir bei meinen Interviews im Tribal Museum in Bhopal (eine Flugstunde oder einen Eisenbahn-Tag von Delhi entfernt) von mehreren Besucher*innen, darunter auch von Nicht-Hindus¹², die Ausstellungsräume im hinduistischen Akshardham-Komplex¹³ in Delhi als ein »Must-see« der modernen indischen Museumskultur empfohlen. Hier zeigt sich exemplarisch die überregionale und überkonfessionelle Ausstrahlung dieser neuen religiös-musealen Unternehmungen und ihr Aufstieg zu bedeutsamen Referenzpunkten im Bewusstsein von Museumsbesucher*innen.¹⁴

Mathur, Singh und Jain erwähnen die »Spektakularisierung« als typisches Aufbereitungsmittel der RKKs (Jain 2009: 218; Mathur, Singh 2015b: 213). Der Journalist Jonathan Allen macht einen Hauch von Disneyland aus, das, wie die Akshardam Presseverantwortlichen in Allens Artikel bestätigen, tatsächlich als Vorlage gedient haben soll (Allen 2006). Oft werden die Ausstellungen als Erlebnisreise (wie z.B. in Akshardam als unterirdische Bootsfahrt entlang lebensgroßer Dioramen oder wie etwa im Nirankari Museum des Nirankari Sarovar Complex¹⁵ als Licht- und digita-

11 Non-Resident Indians: indische Staatsbürger*innen, die ihren Wohnsitz im Ausland haben.

12 Etwa von einer Besucherin, die mit ihrer Jain-Gemeinde gekommen war.

13 Gegründet und geführt von der hinduistischen Religionsgemeinschaft (Sekte) Bochasanwasi Shri Akshar Purushottam Swaminarayan Sanstha (BAPS).

14 Srivastava stellt in seiner detaillierten Untersuchung zum Akshardam-Komplex in Bezug auf die einheimischen Besucher*innen fest, dass sie oft nicht Englisch sprechen, eher der unteren Mittelklasse angehören, in Familienverbänden kommen und dass der Anteil von Frauen unter den Besucher*innen groß ist (Srivastava 2009: 377).

15 Der Komplex wird von der Sant Nirankari Mission (SNM), einer Sikh-Sekte, gegründet von Baba Buta Singh, geführt.

le Medienpräsentation) inszeniert. Damit werden neue Erwartungsstandards beim Publikum gesetzt, die sich auch auf traditionelle Museen auswirken. Museen müssen nun mit dem Erlebnis- und Unterhaltungswert dieser Komplexe konkurrieren, die sich mit der Verwendung der Begriffe »Museum« oder »Monumente« und indem sie ihre Besucher*innen in ihrer offiziellen Literatur und ihren digitalen Präsentationen nicht »Gläubige«, sondern »Betrachter*innen« nennen, in die gleiche kulturelle Arena begeben wie die staatlichen Museen (Jain 2009: 226).

Mit den neuentstandenen RKKs wird das Museum als säkularer Raum nicht nur durch einzelnes Publikumverhalten, sondern durch ein institutionelles Gesamtkonzept herausgefordert. Es gibt hier keine klare inhaltliche Trennung zwischen Museums- und Ausstellungsraum einerseits und Tempel oder religiöser Stätte andererseits auf dem Gelände. Alle Einrichtungen des Komplexes folgen einer kulturell-religiösen Gesamtinszenierung mit kohärenter Narration. Während das nationale Museumsprojekt die Verbindung zwischen Säkularismus und Nation heraushebt, akzentuieren die RKKs im Gegenteil den Zusammenhang zwischen Religion und Indisch-Sein. Besonders deutlich ist das in den hinduistischen RKKs zu beobachten. So kritisiert Jain am Beispiel vom Akshardam- und Amarnathdham-Komplex, dass beide Einrichtungen zwar den Anspruch erheben würden, die indische Kultur auszustellen – tatsächlich würden dabei jedoch »*imaginary and invented notions of Hinduness [...] artfully confused with equally imaginary ideas of Indianness*« (Jain 2009: 232).¹⁶ Eine ihrerseits bereits manipulativ konzipierte und präsentierte hinduistische Tradition werde fälschlicherweise zum Inbegriff der Nationalidentität erklärt, auf Kosten anderer, etwa islamischer, Überlieferungsstränge der indischen Geschichte. Das leitende Narrativ ist nach Jains Einschätzung damit exklusiv, einseitig und parteiisch.

Damit entfernen sich die Ausstellungen der RKKs von einer wissenschaftsgestützten Objektivität, wie sie in den säkularen staatlichen Museen vorherrscht, zugunsten einer informatorisch-propagandistischen Melange aus historischen, mythologischen, religiösen, anekdotischen und unverifizierbaren Komponenten. Die RKKs verwenden die didaktischen Präsentationstechniken des Museums, wie z.B. Beschriftungen oder Informationstafeln. In Indien kennt das Publikum, wie Singh feststellt, diese didaktische Sprache und ihr Vokabular nur aus den staatlichen Museen (Singh 2010: 58). Damit wird bewusst eine phänotypische Nähe zu Institutionen hergestellt, die Autorität als Übermittlerinnen von Fakten beanspruchen können. Auf dem Wege des Imagetransfers wird die Reputation der säkularen Museen als »*teller of truth*« (Singh 2010: 58; Mathur, Singh 2015b: 217) auf die RKKs und ihre religiösen oder sozialen Botschaften übertragen.

16 Im Akshardam-Komplex kann man viele Schulklassen beobachten, die wegen dieses Anspruchs gekommen sind.

Im Gegensatz zu dieser kritischen Sicht formuliert Burdhan eine positive Einschätzung der RKKs und ihres Beitrags zur Publikumsentwicklung, indem er feststellt: »*Especially in the Indian context sacred complexes with their sacred ecology, structure, icons, cermonials [...] create an ideal arena of sublimated aesthetic experience*« (Burdhan 2008: 27). Die RKKs stellen in seinen Augen einen wichtigen Vorstoß gegen die Dominanz eines vermeintlich überlegenen westlichen Museumskonzepts und der damit verbundenen Verhaltensprotokolle für die Besucher*innen dar und bieten einen indigenen Ansatzpunkt zur Entwicklung eines ästhetisch gebildeten Publikums. Diese Aufgabe, so Bardhan, würden die traditionellen Museen in Indien nicht wirklich erfüllen (ebd.).

4.4. Schlussbemerkung

Das Kapitel hat drei relevante Perspektiven auf das Museum identifiziert, die in der zeitgenössischen indischen Öffentlichkeit koexistieren: das Museum als fremde, importierte Institution; das Museum als nationales Projekt; schließlich das Museum im Kontext einer religiös-kulturellen Selbstdefinition.

Die beiden erstgenannten Ansätze basieren auf dem westlichen, d.h. letztlich europäischen Museumskonzept und seiner Ausstellungspraxis. Die Museumswahrnehmung im unabhängigen Indien hat diese Prämissen nicht in Frage gestellt, sondern ungebrochen fortgeschrieben. Dies gilt vor allem beim Blick auf die Besucher*innen, die mit einem stark regulierenden Museumsprotokoll konfrontiert werden, in dem sich nach wie vor Spuren des Misstrauens der kolonialen Institution gegenüber ihrem einheimischen Publikum finden. Es wurde kein eigenes Modell von Musealität oder kuratorischer Praxis entwickelt, das auf ein einheimisches Publikum und dessen Seh- oder Verhaltensgewohnheiten ausgerichtet wäre. Die anhaltende Fremdheit und Gleichgültigkeit der indischen Öffentlichkeit gegenüber der Institution lässt sich gewiss zumindest teilweise darauf zurückführen.

Mit dem Aufkommen der RKKs sind neue Konkurrenten um das Publikum, aber auch um die Definitionshoheit über das Wesen kultureller Präsentation aufgetreten. Wie gezeigt, fordern die RKKs die Museen auf drei Ebenen heraus: als säkulare Unternehmung und säkularen Raum; in ihrer inklusiven kuratorischen Narration, die eine wissenschaftsgestützten Vorstellung von Objektivität repräsentiert; schließlich in ihrer nüchternen Präsentationsform. Aus Sicht des Publikums wecken die RKKs neue Erwartungen an die Aufbereitung von kulturellen Inhalten und an die verwendeten Erzählformen. Sie ringen in der öffentlichen Wahrnehmung mit den säkularen Museen um die definitorische Autorität darüber, was repräsentative kulturelle Narrative sind, wie sie präsentiert werden sollen und wie man das Publikum ansprechen soll.

Durch die »Spektakularisierung« als entscheidende Präsentationsmittel und durch die Abweichung vom wissenschaftlich-objektiven Anspruch zugunsten einer religiös-politischen Agenda wird das Publikum einerseits unterhalten, andererseits in seinem kollektiven Selbstwertgefühl und Stolz bestärkt (etwa, wenn in der Ausstellung im Akshardam-Komplex behauptet wird, Indien habe schon vor 2000 Jahren Raumfahrtprogramme betrieben, wobei Modelle der entsprechenden Raumschiffe präsentiert werden). Die RKKs zielen auf ein (vor allem hinduistisches) Publikum, »*who wish for a renewal of their community's pride, and their brothers in the diaspora who need India to be that imagined place of their roots*« (Singh 2010: 76). Dieser Stolz muss sich jedoch nicht ausschließlich auf die im engeren Sinne adressierte Religionsgemeinschaft beschränken. Vor allem die hinduistischen RKKs adressieren ein »Indisch-Sein«, das sich auch auf andere religiöse Gruppen ausdehnen kann. (Nicht auf alle; Muslime sind in der Regel nicht einbegriffen.) Es geht darum, das Publikum emotional zu bestärken und ihm ein gemeinschaftliches Wohlgefühl zu verschaffen, nicht darum, es sachgerecht zu informieren oder intellektuell herauszufordern.

Gleichzeitig begeben sich die RKKs, anders als z.B. Themenparks, durch Verwendung von museologischem Vokabular auf eine Ebene mit den Museen. Sie übertragen damit die jahrzehntelang erarbeitete Autorität der Museen als »*teller of truth*« auf ihre kulturelle, religiöse und politische Agenda. Die präsentierten kulturellen Erzählungen sind mit Elementen von Mythologie, Übertreibung und Fantasie durchmischt. Die Ausstellungsformate sind erlebnis- und entertainmentorientiert. Damit werden beim Publikum Erwartungen für die Präsentation kultureller Objekte und Diskurse erweckt, die diese (wie das Beispiel von Besucher*innen des Tribal Museums in Bhopal gezeigt hat) auch auf die Institution Museum übertragen.

