

4. Visualisierungen des Kankurang als Figuration von Erbe

Die in den theoretisierenden Kapiteln eingeführte ikonische Kohärenz wird in den empirischen Kapiteln exemplifiziert. Zuerst wird die Einbettung der Bilder und dann nach den Erzählungen mit den Bildern analysiert. Die Analyse der empirischen Beispiele zeigt, dass es sich um dynamische Figurationen bei den Visualisierungen des Kankurang handelt.

Die Visualisierungen erweisen sich als Gegenstand mehrerer Diskurse mit verschiedenen räumlichen Bezügen, wie auch die Internetseite der UNESCO (Kap. 4.1). Das neue visuelle Vererben eines vormals verbotenen Ritus wird sprachlich durch die Brauchträger und Erbe-Akteure, wie die Museumsdirektoren, neu ausgehandelt. Die über dieses neue Vererben geführten Diskurse sind die Grundlage für die folgenden Kapitel, die die einzelnen Visualisierungen in Senegal und Gambia als diskursive Aussagen behandeln (Kap. 4.2, 4.3).

Eine Vielzahl von Akteuren ist an der Konstitution des institutionellen Erbes des Kankurang beteiligt. Das sind die Ältestenräte, die respektiven Kulturministerien, die mandinkischen Gemeinden und die Akteure der Medienlandschaft Senegals und Gambias. Auch diese Gruppen zeichnen sich durch stark divergierende Auffassungen über das Vererben des Kankurang aus. Die Analyse der aktuellen Debatten über das Erbe zeigt, dass Forscher:innen und die Ältestenräte eine Diskurskoalition eingegangen sind (Kap. 4.1). Im Fokus der Analyse stehen zunächst die Inhalte der UNESCO-Internetseite, die den Kankurang beschreibt und in den Kanon des Immateriellen Kulturerbes einbettet. Dann werden die beiden Beispiele der Feldforschung hinsichtlich der Formungen der ikonischen Kohärenz in Gambia und Senegal untersucht (Kap. 4.2 und 4.3). Als eine neue Akteurskonstellation beteiligen sich in Gambia auch weitere supranationale Organisationen, wie die EU, an der Visualisierung des Kankurang (Kap. 4.2).

Dabei ist die analytische Rahmung wichtig, so dass die institutionalisierten Mnemotechniken in verschiedenen medialen Formen vorliegen, zum Beispiel das Bildverbot in der rituellen Formung, die Variation in der textuellen Formung. Die Relationen zwischen diesen Mnemotechniken und ihre Bewertungen werden in Institutionen ständig neu ausgehandelt und weisen auf geteilte Werte, aber auch Spannungsverhältnisse hin.

Abweichende oder gegenläufige Vergangenheits-, Gegenwarts- und Zukunftsentwürfe führen zu Streitigkeiten, wie etwa innerhalb des Ältestenrats von Mbour. Konfliktlinien verlaufen entlang der artikulierten Tradierungsvarianz, die sich sowohl auf den Inhalt Kankurang als auch auf die Mnemotechnik selbst beziehen.

Welche Formungen der ikonischen Kohärenz lassen sich durch die Analyse anführen? Dass die ikonische Kohärenz eine Figuration des Erbes darstellt, wird über die historischen Bezüge im ersten Kontext, *zwischen Oralität, Literalität und Visualität* (Siehe Kap. 4.1.3) skizziert. Visualisierungen des Kankurang waren schon in nationale und jüngst auch soziale Medien eingebettet, bevor die Musealisierungstrategie der beiden Nationalstaaten das Erbe aufgriff. Das soll heißen, dass Visualisierungen des Kankurang bereits Teil der ikonischen Kohärenz des kulturellen Gedächtnisses waren und es nicht erst seit den Musealisierungsstrategien sind.

Die Analysen legen außerdem nahe, dass sich nicht nur die Quantität, sondern auch die Qualität der ikonischen Kohärenz der Kankurang-Darstellungen verändert hat. Diese neuen multikontextualen Visualisierungsstrategien werden von verschiedenen Akteuren betrieben. Hier zeigt sich, dass deren Heterogenität zugenommen hat und neben die traditionelle Rolle der Ältestenräte nun die Kuratoren, Heritage-Entrepreneure und internationalen Investoren aus der Entwicklungshilfe treten. Wie die einzelnen Medien von den Akteuren genutzt werden, ist immer im Bezug auf die Phänomenstruktur der Geheimnis-Ebenen zu lesen. Die Medien, im Antragstext per se als negative Bedrohung beschrieben, werden zugleich als Mittel der Verbreitung der Phänomenstruktur der Geheimnisse des Kankurang genutzt (UNESCO 2003c: 18). Beispielsweise nutzt der Ältestenrat in Sédhiou oder Ziguinchor das nationale Fernsehen, um über die Bedrohung der Visualisierung des Kankurang zu sprechen (Kap. 4.1.4).

Mit dieser Handreichung über die qualitativen, aber auch quantitativen Unterschiede des Sprechens über den Kankurang und die multikontextuale Einbettung von Visualisierungen kann die Phänomenstruktur, also die Geheimnis-Ebenen, als zentraler Aspekt dieser Aushandlungen eines figurierten Erbes beschrieben werden.

4.1 Die Geheimnis-Ebenen als Phänomenstruktur

Bestandteile des Kankurang-Initiationsritus sind verschiedene Strategien des Geheimnis-Bewahrens. Dadurch grenzen sich die Brauchträger von Nicht-Initiierten ab. Durch die nationalstaatliche Unterschutzstellung tritt zu diesen Techniken der Geheimhaltung ein Medienwechsel hinzu. Die Aushandlungen über diese visuelle Tradierungsvarianz in Senegal und Gambia werden analysiert, um die Visualisierungen als Gegenstände der gesellschaftlich relevant gemachten Diskurse vergleichen zu können. Dabei zeigt sich, dass das ›Geheimnis‹ als eine Phänomen- und Problemstruktur von vielen Akteuren unterschiedlich relevant gemacht wird.

Zentral ist für die Akteure die Fragestellung der Geheimhaltung, trotz der verschiedenen medialen Darstellungen des Kankurang. Wie wird er vererbt und geheimgehalten? Die Geheimnis-Ebenen des Kankurang sind ausschlaggebend für die Kontextualisierung des Ritus in den verschiedenen Akteurskonstellationen.

In der Analyse der folgenden Erkenntnisse wurden die Äußerungen aus Zeitungsartikeln, Interviews und Sekundärliteratur zusammengeführt, die sich als typisierbare Aussagen der Geheimnis-Ebenen rekonstruieren lassen (Kap. 4.1.1). Die unterschiedlichen Aussagepraktiken sind Ausdruck verschiedener institutionell stabilisierender Strukturmuster. Aussagen sind zunächst kontextgebunden auch in ihrer medialen Ausprägung (Kap. 4.1.2), was im Spiegel der Aussagen von Youtube, Instagram und Staatsfernsehen ablesbar wird (Kap. 4.1.3). Dank dieser Kontextanalyse wird auf die von den verschiedenen Akteuren relevant gemachte globale Sichtbarkeit des Kankurang seit der Unterschutzstellung der UNESCO eingegangen (Kap. 4.1.4). Im abschließenden Kapitel lege ich dar, warum trotz all dieser Semantisierungen die Geheimnis-Ebenen des Kankurang auf einer visuellen Ebene gewahrt bleiben, indem ich die Segmentanalysen der Fotografien der Internetseite und die Sequenzanalyse der Videoaufnahmen der Internetseite kontrastierend gegenüberstelle (Kap. 4.1.5).

Dabei kann man zwischen drei großen Akteurskonstellationen unterscheiden – den Vertretern der mandinkischen Gemeinden in Mbour und Ziguinchor in Senegal, den Vertretern der Critical Heritage Studies und der UNESCO.

4.1.1 Äußerungen des Abstrakten und Fragmentarischen

Für Nicht-Initiierte muss der Kankurang gemäß der rituellen Kohärenz abstrakt bleiben, und so lassen sich die Negation, die unkonkreten, fragmentarischen oder abstrakten Erzählungen darüber in ihrer sozialen Funktion als Netz von Bedeutungsrelationen verstehen (Knoblauch 2010: 173). Durch diese Äußerungen werden die kollektiven Identitätskonstruktionen in Relation zu anderen Kollektiven stabilisiert.

Welche Äußerungen wiederholen sich dabei, und welche Eigen- und Fremdzuschreibung ergeben sich durch die In- und Exklusion? Internalisiertes Wissen äußert sich durch kodierte Sprechen, womit auch das Schweigen über den Kankurang-Ritus Aufschluss über dessen symbolische Sinnwelten gibt (a.a.O. 160). Problematisch werden diese bei einer »unvollständigen Übertragung von einer Generation auf die andere oder bei Kontakten mit anderen Kulturen.« (a.a.O. 161)

Anhand der Analyse der Erzählungen zeigt sich, welche Aspekte des Kankurang nicht versprachlicht werden können und dennoch Teil der symbolischen Sinnwelten sind. Denn auch Formen der Nicht-Verbalisierung sind Diskursproduktionen. »Wie das Schweigen Teil der kommunikativen Ökonomie ist, gehört das Geheimnis unmittelbar zur Diskursproduktion und -zirkulation.« (Assmann et al. 1997: 11) Gerade diese Grenzziehung in den Äußerungen über den Kankurang weist auf einen Verlustdiskurs in Senegal hin und gibt Aufschluss über die Diskursproduktion und die soziale In- und Exklusion. Teil der Analyse sind auch die Rolle der Frau sowie Formen der Gewalt, die sich in den Äußerungen finden. Die im Folgenden erarbeiteten Formen dieser Äußerungen als Teil typisierbarer Aussagen lassen sich in Episodenerzählung, Krafterzählung, Negation und Schweigen systematisieren.

Episodenerzählung

Eine der Aussagen über den Kankurang, die als typisierbare Aussage in zahlreichen Äußerungen zu finden ist, ist die Episodenerzählung. Diese steht verschiedenen Akteurskonstellationen zur Verfügung, nicht nur initiierten Mandinka-Männern. Darin können die Akteure auf einzelne Fakten zurückgreifen und diese arrangieren. Mit Episodenerzählungen sind allgemeine und abstrakte Aussagen über den Kankurang gemeint, die in unterschiedlicher Reihenfolge episodisch aneinandergereiht werden können.

Die Elemente der Episodenerzählung dienen sowohl Eingeweihten als auch Nicht-Initiierten als Referenzrahmen. Beispielhaft für eine Episodenerzählung ist folgende Konstellation aneinander gereihter basaler Informationen – der Kankurang gehört zur Ethnie der Mandinka; er stammt aus dem Reich Gabu; er ist eine mythische Figur; er hat besondere Kräfte; er gehört in den ländlichen Raum, nicht in die Stadt; er ist Nicht-Initiierten nicht zugänglich.

Dabei wird als Fremd- und Selbstzuschreibung die ethnische Zugehörigkeit der Mandinka genannt. Da der Kankurang insbesondere im städtischen Raum Senegals über ein hohes Konflikt- und Gewaltpotenzial verfügt, betonen die Interviewpartner dessen ursprünglich räumlichen Bezug im ländlichen Bereich.¹ Die Region Casamance besitzt für die senegalesischen Interviewpartner nicht nur eine geografische, sondern auch eine zeitliche Referenz. Diese bedeutsam gemachte Zeitschicht ist die des historischen Vasallenstaates Gabu. Exkludierend wirkt sich die Episodenerzählung senegalesischer Interviewpartner auf Gambia oder gar Guinea-Bissau aus, denn die Nationalstaaten werden von senegalesischen Interviewpartnern nicht erwähnt. Daher wird hier vor allem zwischen senegalesisch-mandinkischen und gambisch-mandinkischen Äußerungen unterschieden.

Es ist sekundär, ob ein Mandinka oder jemand von einer anderen Ethnie den Kankurang mittels der Episodenerzählung erläutert, da diese Elemente, die durch einen abstrakten, fragmentarischen Charakter gekennzeichnet sind, von beiden Gruppen semantisiert werden. Erst bei den Geheimnissen des Kankurang distanzieren sich die mandinkischen, initiierten Interviewpartner von nicht-initiierten. Der Interviewpartner Mandiaye Fall², der selbst Wolof und Doktorand der Geschichte an der UCAD³ ist, fasst das wie folgt zusammen:

»Même un Sénégalais qui est né au Sénégal, qui est grandi au Sénégal, qui on voit tout dans le Kankurang, s'il n'est pas mandingue, s'il n'est pas initiée, il ne peut pas avoir accès à ces informations.« (»Selbst ein Senegalese, der in Senegal geboren ist, der in Senegal aufgewachsen ist, der alles vom Kankurang gesehen hat, wenn er nicht Man-

1 Abdoul Assiz Guissé, Interview 2017; Hamady Bocoum, Interview 2017; Abdoulaye Sidibé, Interview 2017; Mamadou Mané, Interview 2018.

2 Mandiaye Fall ist senegalesischer Historiker und wurde in Mbour geboren. Er bezeichnet sich selbst als zur Ethnie der Wolof zugehörig. Er studierte an der Universität Cheikh Anta Diop in Dakar und in Alexandrien. Zum Zeitpunkt des Interviews lehrt er am Historischen Seminar der UCAD. Zugleich baut er unentgeltlich in Mbour einen *Complex culturelle* neben dem Rathaus auf.

3 Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal.

dinka ist, wenn er nicht initiiert ist, hat er keinen Zugang zu diesen Informationen.«
[Ü.d.A.])⁴

Das gesellschaftliche Milieu spielt bei der Episodenerzählung keine Rolle – vom Interview mit dem Museumsdirektor, über informelle Gespräche mit Bewohnern der Stadtviertel Point-E oder Guedéwaye in Dakar und Ziguinchor oder in Gambia, Menschen in Cafés oder Angestellten in Copyshops; die Episodenerzählung bildet eine Grundkonstante der Äußerungen über den Kankurang.

Wie in allen Erzählungen antizipiert der Sprecher der Episodenerzählung den Zuhörer und dessen Positionalität. Das zeigt sich am besten an den Erzählsituationen, in denen der senegalesische Rechercheassistent Mamadou anwesend war. Mittels seiner situativen Identifikation – mal identifizierte er sich als Peul (durch den Vater), mal als Mandinka (über die Mutter) – griff seine Anwesenheit in bedeutsamer Weise in die Erzählsituation ein. Auf die Episodenerzählung wurde zwar nicht verzichtet, aber relationales Wissen vorausgesetzt.⁵ Mit der veränderten Zuhörerschaft änderten sich die Rahmenbedingungen der Erzählung. Trotz der grundlegenden Informationen bleibt sie unkonkret und ist eher Raummetaphern als tatsächlichen lokal eindeutigen Strukturen zuzuordnen. Zugleich tangiert die Episodenerzählung keine diskursiv relevanten Geheimnis-Ebenen des Kankurang, die über diese basalen Informationen hinausreichen. Fast alle Bilder des Kankurang bieten die Möglichkeit dieser Diskursivierung.

Krafterzählung

Eine zweite Äußerung über den Kankurang ist die Krafterzählung. In dieser persuasiven Erzählung wird die mythische und physische Kraft des Kankurang beteuert und dem Zuhörer zugleich Furcht eingeflößt, was der Exklusion Nicht-Eingeweihter dienen soll. Eine beliebte Erzählung ist die des Ifambundi (Mand. ›der, der erscheint‹).

Ifambundi, der König aller Kankurang, legt Zeugnis über den Widerstand im Kolonialismus ab. Mehrere Interviewpartner⁶, die Broschüre und das Display des Kankurang Documentation Center⁷ beziehen sich auf diese Erzählung des Ifambundi. Sie stellt eine Möglichkeit dar, vom Kankurang zu reden, ohne dessen Geheimnisse preiszugeben.

Laut der populären Erzählung soll sich die Geschichte des Ifambundi im Guinea-Bissau zur Zeit des portugiesischen Kolonialismus in den 1950er Jahren ereignet haben. Der Präfekt eines Kolonialbezirks wollte einen Mord, an dem der Kankurang beteiligt gewesen war, aufdecken und hatte die mandinkische Gemeinde bestraft, indem er diese

4 Mandiaye Fall, Interview 2017.

5 In seiner Anwesenheit rekurrierten die Interviewpartner beispielsweise nicht auf das dichotome Bild und Verhältnis von Abendland (Okzident) zu Morgenland (Orient). In Abwesenheit des Rechercheassistenten sagte der Interviewpartner Sidibé, der Okzident wisse doch schon lange nicht mehr, was ein Geheimnis sei. Bestimmte, nicht zugängliche Passagen der Erzählungen wurden auch mit der Redewendung ›L'Afrique a ses mystères‹ unterbrochen. Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

6 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017; Coulaty Kabo, Interview 2017; Moussa Foon, Interview 2017.

7 Moussa Foon, Interview 2017.

den ganzen Tag in der Sonne ohne Essen und Trinken hatte stehen lassen.⁸ Als er immer noch als Antwort erhielt, dass der Straftäter der Ifambundi sei, befahl er der Gemeinde, sich im Gericht einzufinden. Aber auch im Gericht bekräftigten die Zeugen, dass nicht eine Person, sondern ein Geist, eben der Ifambundi, verantwortlich sei. Schließlich forderte der Präfekt die Überführung des Ifambundi. Doch als die Gemeinde ihm Rinden und Blätter des *Faara*-Baumes vorlegte, erzürnte sich der Präfekt maßlos und wollte alle erneut bestrafen. Da stieß ein Wirbelwind die Türe des Gerichtssaals auf, und die Blätter schlangen sich in die Höhe, der Ifambundi erschien. Der Präfekt rannte panisch nach Hause, doch der Kankurang verfolgte ihn bis zu seiner Tür, wo er ihn und seine Frau erschlug.

Eine andere Variante dieser Krafterzählung wurde in der Tageszeitung *Vacance au Quotidien* 2004 in Mbour veröffentlicht.⁹ Darin wird als Ausgangspunkt der Mord an Frauen und die Gewalt gegen Hexen beschworen, die das Geheimnis zu lüften versuchten.

Dies ist ein Aspekt, der im Antrag an die UNESCO weitestgehend von den nationalen Autoritäten verschwiegen wurde (de Jong 2013: 113). Hier zeigt sich auch eine gewisse Abweichungstoleranz bei der Schilderung der Erzählung. Meist folgt den Schilderungen die Anmerkung, dass der Ifambundi sich in Windeseile materialisiere. Andere Schilderungen bezeugen, der Ifambundi könne auch auf Strommasten laufen. In einer

8 Moussa Foon, Interview 2017.

9 »On rencontre que l'histoire du Fambundi a eu pour terrain la province du Woye en Guinée-Bissau à l'époque coloniale. Une femme, Sona Kinty, s'est déguisée en homme pour participer aux rituels précédant la sortie du Kankourang, pour percer le mythe du Kankourang. Chemin faisant, le Kankourang se rendit compte d'une présence suspecte anormale sur les lieux. La femme-homme fut désignée du doigt. Pour garder inviolé le secret du bois sacré, elle fut décapitée par l'esprit. Cette logique du bois sacré, rapporte-t-on, apparut aux yeux de l'autorité coloniale comme un crime. Elle somme les vieux de faire venir l'esprit de craintes de subir toutes les rigueurs de la loi en vigueur. Pour éviter à la communauté une humiliation qui risque de déprécier le Kankourang, l'esprit souffla au vieux d'accepter le challenge et de se rassembler vers 14 heures à la gouvernance. Sur l'instruction de l'esprit, l'écorce battue de l'arbre faara fut placée à un carrefour et des objets déposés sur les lieux en offrande. À l'heure de rendez-vous, un vent tourbillonnant fit soulever l'uniforme rouge, herse révéla plus, il était là. Il a d'aux capacités surhumaines. Il mallousa l'autorité coloniale avant d'aller faire la fête à toutes les femmes sorcières ou cannibales. Ainsi naquit le Fambondi.« (»Man erzählt sich, dass die Geschichte vom Fambundi als Schauplatz die Woye-Provinz im Guinea-Bissau des Kolonialismus hatte. Eine Frau, Sona Kinty, hatte sich als Mann verkleidet, um an den Ritualen während des Auftritts des Kankurang teilzunehmen, um den Mythos des Kankurang aufzudecken. Kurz gesagt, der Kankurang wurde einer suspekten anormalen Präsenz auf den Plätzen gewahr. Die Frau-Männin wurde herausgegriffen. Weil sie das Geheimnis des heiligen Waldes enthüllen wollte, wurde sie vom Geist geköpft. Diese Logik des heiligen Waldes, so erzählt man sich, erschien den Kolonialadministratoren wie ein Verbrechen. Sie riefen einen Alten dazu auf, den Geist zu wecken, um die Anforderungen des Gesetzes geltend zu machen. Um der Demütigung der Gemeinde zu entgehen, den Kankurang zu entwerten, nahm der alte Mann die Herausforderung an und fand sich gegen 14.00 Uhr vor der Regierung ein. Auf Anweisung des Geistes wurde die geschlagene Rinde des *Faara*-Baumes als Opfer an eine Kreuzung gebracht an Ort und Stelle abgelegt. Zur verabredeten Zeit ließ ein wirbelnder Wind die rote Uniform aufsteigen, dieser verriet, er war da. Er hat übermenschliche Fähigkeiten. Er verleumdete die koloniale Autorität, bevor er zu allen Hexen- oder Kannibalenfrauen ging. So wurde der Fambondi geboren.« [Ü.d.A.]) (Abdoulaye Kamara, *Vacance au Quotidien*, 30.09.2004)

anderen Version flieht der Präfekt in seinem Auto, doch der Ifambundi ist schneller und befindet sich mal vor, mal in dem Auto.

Diese Krafterzählung des Kankurang symbolisiert den Widerstand der Mandinka gegen die europäischen Kolonialisatoren und ist auch gegenwärtig von großer Bedeutung. Zugleich untermauert der Ifambundi die Exklusion von Tubabs (=Weißen) und Frauen. Er stellt eine der bedeutendsten Erzählformen in Bezug auf das Alterieren und Exkludieren von Personengruppen dar. Die Krafterzählung fordert Respekt vor dem Ifambundi als Stellvertreter der Mandinka. Hier zeigt sich als Machtverhältnis der beiden Nationalstaaten auch das Schweigen über die immanente Gewalt des Kankurang. Darauf werde ich abschließend noch dezidiierter eingehen, und wie sich zeigen wird, ist es weitaus mehr als ein bloßes Diskursfragment.

Grenzen des Erzählens – Formen des Schweigens

Bei den Erzählungen über den Kankurang ist vor allem das Motiv der Exklusion durch Negation und Schweigen wirkmächtig. Die Grenzziehung durch Negation wird von den Ältestenräten gerade auch beim Sprechen über die UNESCO verwendet:

»La carte d'identité de notre *Kankurang* et la carte d'identité de l'UNESCO sont pas les mêmes. [...] Notre culture n'est plus secrète. Donc, le *Kankurang* qu'on a connu originel, n'est plus. Le *Kankurang* de maintenant, le *Kankurang* qu'était mis dans l'UNESCO, n'est pas le *Kankurang* originel de mandingue. Ce n'est ne pas le nôtre.« (»Der Personalausweis unseres Kankurang und der Personalausweis der UNESCO sind nicht die gleichen. [...] Unsere Kultur ist nicht mehr geheim. Also ist der Kankurang, den wir originär kannten, nicht mehr vorhanden. Der Kankurang von heute, der Kankurang, der von der UNESCO gemacht wurde, ist nicht der ursprüngliche Kankurang der Mandinka. Das ist nicht unserer.« [Ü.d.A.])¹⁰

Die Metapher der nicht übereinstimmenden Personalausweise untermauert die Kluft zwischen der verlorenen Tradierungsvarianz und der unauthentischen Darstellung der UNESCO. Diese Erzählung der Negation erlaubt zwar die Einbindung des Zuhörers in das, was als unauthentisch angesehen wird, zugleich wird der Zuhörer aber nicht in substanzieller Weise über die authentischen Geheimnisse des Kankurang informiert. Es kann immer nur in Erfahrung gebracht werden, was der Kankurang alles nicht mehr ist und was als unauthentisch bewertet wird. Eine spezifische Erläuterung der als unauthentisch empfundenen Elemente bleibt aus. Mit dieser Abgrenzung durch Negation bindet der Erzähler das Kollektiv an sich. Gerade auch die Negation bietet die Möglichkeit zur Abgrenzung der Visualisierungen des Kankurang, indem sie als unauthentisch bezeichnet werden.

Die Zuschreibung der Nicht-Initiierten markiert ein Sammelbecken für allmögliche Konstellationen. Fremdzuschreibungen aus der Perspektive der Ältestenräte auf »das Andere« sind beispielsweise »Tubabs« (biologisch-ethnisch), die Peul oder die Wolof (ethnisch), Frauen (geschlechtlich), Kinder (generational) und Nicht-Initiierte (hierarchisch). Ein mandinkischer Mann, der noch nicht initiiert ist, kann sich kein Wissen über den Initiationsritus aneignen. Seine Selbstzuschreibung als »Mandinka«

10 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

autorisiert ihn nicht als Teilhaber an dem geheimen Wissen. Neben dem ethnischen, geschlechtlichen und generationalen Alterisieren gibt es also die Ausgrenzung mandinkischer Nicht-Initiierte, weil diese nicht zur Gemeinschaft gehören. Ethnische Zuschreibungen können indes nicht so dichotom aufrechterhalten werden, gehört doch eine Person oft mehreren Ethnien an.

»Il y a d'autres peuples venus de partager avec nous l'environnement. [...] Donc c'est devenu, si vous voulez, une famille élargie. Donc nous avons en commun avec ces peuples là, le *Kankurang*.« (»Es sind auch andere Völker gekommen, um mit uns die Umwelt zu teilen. [...] Also ist es, wenn Sie so wollen, eine erweiterte Familie geworden. Also haben wir mit all diesen Völkern etwas gemeinsam, den *Kankurang*.« [Ü.d.A.])¹¹

Dabei wird laut Sidibé seit der Zeit des Gabu-Reiches im 13. Jahrhundert jeder Familie eine bestimmte Rolle im Ablauf des *Kankurang* zugesprochen, der in der Casamance zu einem gemeinsamen interethnischen Erbe deklariert wird. Die interethnischen Hochzeiten scheinen die Ordnungen nicht zu untergraben – im Gegenteil: Die Akteure finden sich in den neuen sozialen Gefügen zurecht.

Neben dem *othering* gibt es auch die Tabuisierungen im individuellen Gesprächsverlauf. So können gewisse Objektivationen des Initiationsritus von Fremden nicht adressiert werden, ohne zu riskieren, dass das Gespräch beendet wird, wie es mir in Mbour widerfahren ist. Dort fragte ich nach den *Faara*-Rinden, aus denen die Maske gefertigt wird, was mit einer Ermahnung und Schweigen quittiert wurde. Die Erwähnung der Rinde *Faara* durch Nicht-Initiierte wird aus mindestens zwei Gründen sanktioniert. Einerseits ist die Erwähnung des Baumes geheim, weil er auch als eine Quelle der Magie und Kraft gilt und auch für die Herstellung medizinischer Produkte verwendet wird. Andererseits ist die Erwähnung des *Faara* verboten, weil es auf die Herstellung der Maske verweist. Der *Kankurang* repräsentiert einen Geist, der nicht von Menschenhand erschaffen werden kann. In Ziguinchor erwähnt Abdoulaye Sidibé die *Faara*-Rinden wiederum durchaus freizügig.¹² So symbolisiert deren Nutzung für Sidibé eine nachhaltige Kulturpraxis der Mandinka, denn die Rinden des Baumes wüchsen sehr schnell nach, und außerdem trage der Baum keine Früchte.¹³ Hier wurde die Erwähnung des *Faara* gegenüber der Forscherin nicht problematisiert.

Sidibé betont in diesem Zusammenhang, dass allein die orthodoxe Bezeichnung ›Keewuloo‹ Initiierte kennzeichnen würde, denn alle anderen bezeichneten den Ritus als *Kankurang*.

»Et encore le *Kankurang*, c'est si vous voulez populaire, mais en langue mandinka il appelle Keewuloo. Keewuloo, c'est l'être suprême de la brousse. Mais *Kankurang* c'est le nom, commun, l'autre monde utilise.« (»Und nochmal, *Kankurang*, das ist der populäre Ausdruck, wenn Sie so wollen. Aber auf Mandinka heißt er Keewuloo. Keewuloo ist das oberste Dasein im Dschungel. Aber *Kankurang* ist der gemeine Name, den alle anderen verwenden.« [Ü.d.A.])¹⁴

11 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Ebd.

Der senegalesische Redakteur Drame spricht in Gegenwart Nicht-Initiierten keinen dieser Namen aus, sondern nur ›Mamaa‹. Mit der Bezeichnung wolle er dem Geist gerecht werden, so Drame.¹⁵ ›Mamaa‹ ist die wohl abstrakteste Form, in der sich der Sprecher auf den Kankurang beziehen kann. Auch die Selbstbezeichnungen des Kankurang-Ritus changieren zwischen ›Keewuloo‹ und ›Mamaa‹, was das Unwissen des Gegenübers exponiert und in seiner Formulierung auf Exklusion setzt.

Frauenrollen und der Kankurang

Frauen spielen eine wichtige Rolle bei den Äußerungen über Geheimnisse und Formen der Exklusion, durch das Einhalten der Verbote, die direkt an Frauen gerichtet werden – so sollen sie den Kankurang nicht betrachten und sich nicht dem heiligen Wald während der Seklusionsphase nähern. Sie werden oft als unerwünschte und auch als unvernünftige und uneinsichtige Gegenspielerinnen der initiierten Männer konstruiert. »The oral tradition also mentions that *a curious woman* tried to find out what was going on in the bush. She was beaten by Kaywulo and subsequently went blind.« [Herv. d.A.]. (de Jong 2007: 113) Es gibt viele Beispiele oft namenloser Frauen, die durch ihren Ungehorsam körperliche Züchtigungen oder Schicksalsschläge ereilt. Die Bestrafungen reichen von Schlägen über Erblinden, bis hin zu Fehlgeburten oder Tod.

Ein populäres Beispiel ist die Erzählung von Jadis. Jadis war eine Hexe, die es wagte, dem Kankurang nachzustellen, indem sie sich in einen Vogel verwandelte. Doch der Kankurang spürte ihre Anwesenheit und erschlug sie, damit sie den Jungen nicht noch größeren Schaden zufügen könne. Narrierte Frauenrollen dienen der binären Konstruktion zu den initiierten Männern. Sie spielen auch eine essenzielle Rolle für das Distanzverhältnis zum Kankurang während der Seklusionsphase. Überraschenderweise können Frauen aber auch dessen Hilfe erbeten, wenn sie sich normgerecht verhalten, zum Beispiel im Wunsch, schwanger zu werden.¹⁶ Dabei wird ihnen abermals die Rolle der gebärenden, fruchtbaren Frau zugeschrieben. Normgerechtes Verhalten erfolgt etwa über das Einhalten des Blickverbots, der physischen Abwesenheit von ihren Jungen während der Seklusion und die Unterstützung der Männer beim *Diambadong*. Erst dann wird die Frau in einem normgerechten Verhalten gegenüber dem Kankurang von den Männern als akzeptabel bezeichnet.

Auch die Eintragung und Sichtbarmachung des Kankurang durch die UNESCO stellt für die Brauchträger ein Risiko dar, das sie mit den Frauen verknüpfen. Dies bleibt im Antragstext unerwähnt (UNESCO 2003c: 18). Im Gegensatz zum Verlustdiskurs durch dessen Technizität werden beim Sprechen über den Kankurang durch den Ältestenrat die Frauenrollen wichtig.

Für den Sprecher des Vereins ›Keewuloo Silabakutoo‹¹⁷ in Ziguinchor, Abdoulaye Sidibé, besteht die größte Gefahr darin, dass der Kankurang nun ein Weltkulturerbe sei.

15 Amadou Lamine Drame, Interview 2018.

16 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

17 »Keewuloo qui fait référence à le Kankurang. Silabakutoo, qui veut dire, en peu l'histoire.« (»Keewuloo bezieht sich auf den Kankurang. Silabakutoo, das soll so was wie ›Geschichte‹ heißen.« [Ü.d.A.]) Abdoulaye Sidibé, Interview 2017

Dies ist ein weitverbreitetes Missverständnis,¹⁸ da die Konvention des Immateriellen Kulturerbes nicht denselben Grundsätzen und juristischen Rahmenbedingungen folgt wie das Weltkulturerbe (vgl. Kap.1.2.1). Für Sidibé bedeutet Weltkulturerbe, dass der Ritus nun allen Menschen und somit insbesondere Frauen zugänglich gemacht werden müsse. Diese Bedrohung ist für ihn insofern real, als dass er sie als eine solche empfindet und formuliert. Im Hinblick auf das Wahren des Geheimnisses stellt für ihn der weibliche Blick die allergrößte Gefahr dar – was er auch mit der Verbreitung von Visualisierungen im Internet verknüpft. Durch das Missverständnis des Weltkulturerbes zeigt sich, dass diese neue globale Sichtbarkeit mitgedacht wird. Die Furcht, das eigene Erbe künftig mit der ganzen Welt teilen zu müssen, stellt für Sidibé einen weiteren Verlust von Kontrolle über die soziale Kohärenz dar. »Imaginez, on voit le Kankurang à New York!« (»Stellen Sie sich vor, wir sehen den Kankurang in New York!« [Ü.d.A.])¹⁹ Nicht die global sichtbaren Bilder aus einem spezifischen lokalen Kontext sind für ihn Anlass zur Sorge, sondern die Auswirkung der weltweiten Sichtbarkeit des Ritus selbst, die es dann auch Frauen ermögliche, den Kankurang zu sehen. Zugleich fürchtet er um dessen Delokalisierung. Für ihn stellen Räume abseits der heiligen Plätze des *Forêts sacrés* eine Desakralisierung dar. Durch diese Folklorisierung würden nach Sidibé auch die Vorfahren entehrt.²⁰

In den Erzählungen über die Risiken des Verlusts zeichnet sich eine Verantwortung gegenüber künftigen Generationen, aber auch gegenüber den vergangenen ab. Die Geheimnis-Ebenen werden hier also über die Auswirkungen auf den Ritus problematisiert, jedoch nicht bestimmte Verfahrenstechniken oder die Digitalisierung. Frauen und Nicht-Initiierte sind eine alterierte Gruppe, auf die immer wieder Bezug genommen wird, auch beim Sprechen mit den Bildern des Kankurang.

Äußerungen der immanenten Gewalt

Ein weiteres Problem für die Autoritäten des gerontokratischen Ältestenrates stellt das Eingreifen des Staates aufgrund der zunehmenden Gewalt bei Festen des Kankurang dar. Als in den vergangenen Jahren in Senegal immer wieder Menschen, vor allem Kinder, bei Unfällen mit Macheten ums Leben kamen, aber auch die Gewalt bei Umzügen des Kankurang in Städten wie Mbour und Ziguinchor eskalierte, griffen die lokalen Polizeipräfekten und der Ältestenrat ein und untersagten den Kankurang für mehrere Monate.

In Ziguinchor war er für zwölf Monate vom Ältestenrat unterbrochen worden. Als Gründe wurden in den lokalen Zeitungen vorrangig dessen Banalisierung, aber auch der Tod eines jungen Mädchens 2014 genannt (Au Sénégal 2015). In Mbour wurde der Kankurang für zwei Jahre von dem Präfekten Saër Ndao 2016 untersagt (Niang 2016).

18 Als der Musikstil Reggae 2018 in die repräsentative Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit eingetragen wurde, gab es auch bei den großen deutschen Feuilleton-Zeitungen und Nachrichtensendern Uneinigkeit über die korrekte Bezeichnung der Konvention, die den Reggae allesamt zum Weltkulturerbe erklärten. Vgl. (Deutschlandfunk 2018; Spiegel Online 2018; tageschau.de 2018).

19 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

20 Ebd.

Grund dafür waren Ausschreitungen mit Verletzten beim Auszug des Kankurang im Jahr 2016. Der damalige Sprecher der mandinkischen Gemeinde, Cheikhou Dabo, nannte das Verbot einen bedauerlichen, wie erstmaligen Eingriff des senegalesischen Staates in die Festivitäten in Mbour und mahnte, dass das Verbot soziale, politische und ökonomische Folgen haben würde. Auch nannte er den Vorfall bedauerlich, da es sich ja schließlich um ein von der UNESCO anerkanntes Erbe handle (Diallo 2016). 2017 wurde ein Jugendlicher in Mbour vom Kankurang zu Tode geprügelt (Bonjour Dakar 2017). 2018 stoppte die Polizei in Liberté 4 in Dakar vier Männer, die den Kankurang unangekündigt aufführten (Bonjour Dakar 2018a). Im selben Jahr wurde in Kolda ein Mann für sechs Monate inhaftiert, weil er als Kankurang das Auto des Gouverneurs mit Steinen beworfen hatte (Bonjour Dakar 2018b).

Diese Äußerungen über die Gewalt werden zwar von den Direktoren der senegalesischen Kulturdirektion aufgegriffen, jedoch als nicht-integraler Bestandteil des Ritus abgetan. So sagt der ehemalige Direktor der Direction du Patrimoine Culturel, Hamady Bocoum, dass es sich um bedauerliche Missverständnisse handle:

»Le *Kankurang* n'est pas violente dans son essence. Ce n'est ne pas une expression *culturelle* violente. C'est un rituel, une initiation, toutes initiations demandent une punition à un ordre. Cette violence-là est symbolique. Il n'est tape pas le *coup coup* sur les gens. Il n'est pas là pour les couper. Non. Quand il sort les initiés se soumettre à terre, c'est un signe de soumission. Mais c'est n'est pas de l'esclavage. C'est n'est pas de la violence. C'est n'est pas de la torture.« (»Der Kankurang ist nicht in seiner Essenz gewalttätig. Es ist keine gewalttätige kulturelle Ausdrucksform. Es ist ein Ritual, eine Initiation, alle Initiationen verlangen eine Unterordnung unter Regeln. Diese Gewalt ist dort symbolisch. Er erschlägt nicht die Leute mit der Machete. Er ist nicht dazu da, die Leute zu zerschneiden. Nein. Wenn die Initiierten herauskommen, müssen sie sich auf den Boden werfen, es ist ein Zeichen der Unterwerfung. Aber es ist keine Sklaverei. Es ist keine Gewalt. Es ist keine Folter.« [Ü.d.A.])²¹

Gewalt sei laut Bocoum der Ausdruck symbolischer Unterwerfung, aber nicht Teil des Ritus und daher auch nicht als Teil dessen zu bewerten. Dies überrascht, da der Anthropologe Ferdinand de Jong bereits 2013 in einem Artikel die strukturelle Gewalt der Maske beschreibt.²² Obwohl sich die Gewalt in Städten in den letzten Jahren intensivierte und zu Verboten des Kankurang führte, verweisen die lokalen Akteure auf den jeweils anderen Standort als Ort der Gewalt. Der Direktor des Kulturzentrums in Ziguinchor, Ibrahima Ngom, wusste von den Ausschreitungen in Mbour, erwähnte aber nicht die Probleme in seiner Stadt.²³

Für Mandiaye Fall sind die Probleme der Gewalt allein auf die Verstädterung zurückzuführen. Der Kankurang sei ein Ritual des ruralen und nicht des städtischen Raums. Man müsse die Gemeinden unterstützen, auch finanziell, damit diese sich wieder bes-

21 Hamady Bocoum, Interview 2019.

22 De Jong verweist hier auf die Unvereinbarkeit mit den Menschenrechten, auf denen die Konvention des Immateriellen Kulturerbes aufbaut (de Jong 2013: 113).

23 Ibrahima Ngom, Interview 2017.

ser mit ihren Traditionen im städtischen Raum zurechtfänden. Letztlich befürchtet Fall die Austragung des Kankurang aus der repräsentativen Liste der UNESCO.

»[Même] j'ai peur, que le *Kankurang* peut pas être dans la liste et peut être déclassée. Parce que s'il y a des morts et tout ça, ça ne fait pas bonne presse pour le *Kankurang*.«
(»Auch wenn ich Angst habe, dass der Kankurang nicht mehr auf der Liste ist und deklassiert wird. Weil, wenn es Tote gibt und all das, dann ist das keine gute Presse für den Kankurang.« [Ü.d.A.])²⁴

Fall suggeriert im Interview, dass einige Ältestenräte gar kein Interesse daran hätten, die Gewalt des Kankurang einzudämmen, da sie sich korrumpieren ließen.²⁵ Auch der Direktor der Direction du Patrimoine Culturel, Abdoul Aziz Guissé, macht die rapide Urbanisierung für die Gewalt verantwortlich, da sich der Ritus dadurch fundamental gewandelt habe, der Ritus näher an Städten ausgeübt werde und die verschiedenen Weltansichten der Bevölkerungsgruppen in Städten wie Mbour und Ziguinchor aufeinanderprallten.²⁶ Für Guissé ist die städtische Entwicklung von der Straßenbeleuchtung bis hin zur allgemeinen Schulpflicht zwar ein unumstößliches Zeichen von Entwicklung, aber auch eine Bedrohung für den Kankurang. Die Schilderungen von Gewalt rund um den Ritus werden von der ehemaligen und gegenwärtigen Direktion negiert oder den rasanten städtischen Entwicklungen zugeschrieben.

Gewalt ist ein unliebsames Thema, das mit den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen begründet wird. Die Ausdehnungen der Städte, wie Ziguinchor, hätten unweigerlich zu einem Verlust der ruralen Zonen geführt. Daher seien diese Formen der Gewalt durch die äußeren Umstände induziert.

Abschließend möchte ich noch einen Präzedenzfall aus der Analyse der Zeitungsartikel über die Gewalt des Kankurang in Senegal nennen. Als im November 2018 ein Kankurang in Kolda die Festivitäten nutzt, um das Auto des Gouverneurs Kane mit Steinen zu bewerfen, sind die Reaktionen vielfältig. Nicht nur wurde der Kankurang für sechs Monate inhaftiert, was ein Novum darstellt, auch forderten die Vertreter der Mandinka erstmalig das Eingreifen des Kulturministeriums, da der Kankurang als nationales Erbe bei der UNESCO eingeschrieben sei. Sie machten dennoch hauptsächlich die Frauen und andere Ethnien für dessen Demystifizierung verantwortlich (Bonjour Dakar 2018b). Frauen werden diffamiert, da sie die Authentizität des Kankurang untergraben. Der Sprecher Camara machte aber auch deutlich, dass es potentiell nicht ausgeschlossen sei, gegenüber Frauen gewalttätig zu werden, selbst wenn eigentlich junge Männer als Straftäter der Unterminierung des Kankurang entlarvt wurden.

Unerwähnt bleibt auch die immanente Gewalt des Kankurang in Zusammenhang mit der Unterdrückung oder gar Beschneidung von Frauen. Die Forscherin Mame Coumba Wade hat in Sipo in der Region Toubakounda festgestellt, dass die Genitalverstümmelung, *Niaka* genannt, mit dem Kankurang in einem Zusammenhang steht (Wade 2014). Auch der Redakteur Drame nimmt zu Beginn unseres Interviews auf die Genitalverstümmelung bei den Mandinka deutlichen Bezug: »Vous savez qu'on diminue

24 Mandiaye Fall, Interview 2017.

25 Ebd.

26 Abdoul Aziz Guissé, Interview 2017.

les femmes chez nous? Parce qu'on coupe leurs corps.« (»Sie wissen, dass wir bei uns die Frauen schmälern (kürzen). Weil wir ihre Körper schneiden.« [Ü.d.A.])²⁷ Zwar gibt es noch keine Studien über den Zusammenhang des *Niaka* und des Kankurang, aber ein erster diesbezüglicher Eindruck entstand während der Auswertung des Materials.

Der Diskurs über die Gewalt wird von den Heritage-Akteuren auf globale Probleme, wie die Verstädterung, zurückgeführt. Dysfunktionalität und Adaption werden an die Moderne anstatt auf Aspekte strukturell-immanenter Gewalt geknüpft. Verstädterung und Globalisierung werden für die potenzielle Gewalt verantwortlich gemacht. Bisweilen verschweigen oder kaschieren die Akteure und Heritage-Entrepreneure in Senegal den strukturellen Zusammenhang des Ritus mit Gewalt. Besonders deutlich wird dies am Beispiel der Frauenrollen – als Gegenpart der initiierten Männer. Die Genitalverstümmelung von Frauen bleibt im Antragstext und von den Akteuren weitestgehend unerwähnt, wohl auch, da sie seit 1999 in Senegal unter Strafe steht. In Gambia hingegen ist die Gewalt nicht Teil der Diskursformation, da der Kankurang dort schon seit den 1980er Jahren in eine touristisch-ökonomische Nutzung überführt wurde. Zumindest finden sich auch im städtischen Raum Banjul oder Janjanbureh keine Hinweise auf Diskursformationen der Gewalt. Die Genitalverstümmelung, die in Gambia erst seit 2008 unter Strafe steht, wird diskursiv gar nicht erwähnt. Gewalt wird in den musealen Displays gänzlich verschwiegen oder historisiert.

Zwischenfazit – Phänomenstruktur Geheimnis

Die wohl deutlichsten Bezüge auf den Kankurang finden sich in der Phänomenstruktur der Geheimnis-Ebenen. Entweder soll das Geheimnis gehütet werden (Ältestenrat), oder es wird ein Geheimnis aus den gesellschaftsrelevanten Bedeutungsrelationen gemacht (Heritage-Akteure).

Episoden- und Krafterzählungen stellen ein abstrahiertes, kodiertes Sprechen dar, ohne die Geheimnis-Ebenen (personale Identität des Maskenträgers – Seklusionsphase – Geheimwissen) preiszugeben. Dieses Abstraktionsvermögen verdeutlicht einmal mehr das bewusste Verschweigen von Inhalten gegenüber Nicht-Initiierten. Zwischen dem kohärenzsichernden Verschweigen des Ritus gegenüber Nicht-Initiierten und dem politischen Verschweigen der Gewalt an Frauen ist jedoch zu unterscheiden. Das politische Schweigen und Negieren struktureller Gewalt während des Blätterfestes und an Frauen soll die Fortdauer des Kankurang als Immaterielles Kulturerbe in der repräsentativen Liste der UNESCO wahren.

Mehrere der Interviewpartner machen daher die Adaptionfähigkeit des Ritus relevant. Der Historiker Mandiaye Fall und der Kurator Sadibou Dabo in Mbour erklären, es müsse sich alles ändern, damit es so bleiben kann, wie es ist.

»Parce que le *Kankurang* à l'origine, ce fait à la campagne. Ce fais pendant trois mois, après janvier, c'est-à-dire, après de la récolte sois effective. [Les enfants,] ils aient entre 10 et 18 ans. Mais pas de soucis, d'adaptation à la limite d'âge à baisser. Le moyen d'âge, c'est moins de sept ans. Pour les initiées. Là où les gens faisant trois moins maintenant ils font un mois. Et [...] maintenant ils le faisaient pendant la saison de pluie. Ils l'avaient

27 Amadou Lamine Drame, Interview 2018.

fait en brousse et maintenant ils le faisaient en ville dans de maisons. Donc qu'il fallait qu'ils adaptent sinon ils disparaissent.» (»Weil ursprünglich wurde der Kankurang auf dem Land durchgeführt. Er fand während drei Monaten, nach dem Januar, nach den Ernten statt. [Die Kinder], sie sind zwischen 10 und 18 Jahre alt. Aber keine Sorge, die Anpassung an die Altersgrenze sinkt. Das Durchschnittsalter beträgt nun weniger als sieben Jahre. Für die Eingeweihten. Wo die Leute früher drei Monate verbrachten, ist es jetzt ein Monat. Und jetzt tun sie es während der Regenzeit. Sie hatten es im Busch gemacht, und jetzt tun sie es in der Stadt, in den Häusern. Sie mussten sich also anpassen, sonst verschwinden sie.« [Ü.d.A.]²⁸

Auch beim Erzählen über den Kankurang wird ein als authentisch betrachteter Zeitpunkt als Referenzrahmen für den degenerierten Ritus der Gegenwart entworfen. Dabei sind zwei Formen der Verdauerung auffällig, die des Ursprungs und die im eigenen biografischen Erzählen.

Bei der Ursprungserzählung wird auf ein unbestimmbares »Früher« Bezug genommen, in den biografischen Erzählungen wird die Echtheit des Kankurang vor allem über die eigene erfahrene Schwellenphase im Ritus durch die Männer relevant gemacht. Der 70-jährige Abdoulaye Sidibé betont, dass er noch mit der Peitsche von den Ältesten gezüchtigt worden und dass dies im gegenwärtigen Schulsystem gar nicht mehr möglich sei. Die Härte, die er in der Initiation erfahren hat, untermauert die Integrität und Authentizität des Kankurang in seiner biografischen Erfahrung.

Auch raumkonstitutionell gibt es eine ideale Tradierungsvarianz, den ländlichen Raum als Pendant zur Stadt. Die einzelnen formellen Bestandteile werden in der Erzählung angepasst, damit das Ritual in der Moderne noch Bestand hat, beginnend beim Alter der Initiierten, über die Dauer, den zyklischen Zeitpunkt und die Orte im Stadtraum – auf all diesen Ebenen des Kankurang hätten Veränderungen stattgefunden. Während der Antragstext diese Entwicklung bedauert und einen idealen Zustand des Kankurang zu schaffen sucht, scheint der Kurator Dabo auf die Anpassungsfähigkeit der Mandinka an die einzelnen rituellen Bestandteile stolz zu sein.

Raumkonstitutionell werden häufig zwei sich gegenüberstehende Konzepte verwendet, beispielsweise die des esoterischen und die des exoterischen Raums. Wie die Erzählungen des Kankurang zeigen, stellt die Seklusionsphase (*ésotérique*) ein Tabu für Nicht-Initiierte dar, während die Akteure sich über das *Diambadong* auch mit Nicht-Initiierten austauschen können (*éxotérique*).²⁹ Als Raumfigur beinhaltet der esoterische Raum die Initiation, also alles, was an den Geheimnis-Modi der Seklusionsphase geheim bleiben soll.³⁰ Der exoterische Raum stellt demnach das veräußerte Wissen dar, das geteilt werden darf, wie die visuelle Performanz mit Trommeln und Tänzern im *Diambadong*.

»Là, il faut qu'on, vraiment discute avec la communauté pour qu'on fasse la différence entre ce qui est ésotérique, vraiment, c'est pour eux et ce qui est exotérique. [...] Moi,

28 Sadibou Dabo, Interview 2017.

29 Ebd.

30 Hamet Ba, Interview 2018.

je pense les gens doivent absolument respecter ça qui est ésotérique qui est lié à l'initiation, au secret.» (»Dort muss man wirklich mit der Gemeinde diskutieren, über den Unterschied zwischen dem, was esoterisch ist, wirklich für sie esoterisch, und dem, was exoterisch ist. [...] Ich denke, die Menschen müssen das absolut respektieren, was esoterisch ist, was mit Einweihung, was mit Geheimhaltung zusammenhängt.« [Ü.d.A.])³¹

Für Hamady Bocoum steht fest, dass die Anpassungsleistung vielmehr von den Bürgern der Stadt ausgehen müsse als von der Mandinka-Ethnie selbst. Nur durch ein gemeinsames Verständnis der sakral-esoterischen Räume könne gegenseitiger Respekt erzeugt werden. Gewalt entstünde seiner Meinung nach erst durch die Desinformation oder die Unwissenheit der Bürger über diese geheimen esoterischen Räume.

Sidibé hingegen unterscheidet zwischen Kult und Kultur. Die Kultur könne geteilt werden und stelle ein veräußerbares Wissen dar, wohingegen der Kult nur den Eingeweihten und lokal fixiert zur Verfügung steht.³² Die Kultur steht der nationalen Diffusion des Erbes zur Verfügung, was beim Kult in seiner lokal-sakralen Fixierung nicht der Fall ist. Sowohl ein Museum als auch Fotografien des Kankurang schloss Sidibé als Darstellungsform kategorisch aus.³³ Während die Mandinka in Mbour einer graduellen Öffnung und Visualisierung des Kankurang gegenüber aufgeschlossen sind, zeigt sich Sidibé als Sprecher der Association Keewuloo in Ziguinchor als Verfechter des Kultes. Seiner Meinung nach könne die Sichtbarkeit des Kankurang überhaupt nichts erklären und laufe auch dem Wunsch des Ältestenrats zuwider.

Sprachliche Figuren, wie die Erzählungen über die Geheimnis-Ebenen des Kankurang, sind Ausdruck eines gesellschaftlichen Relevanzsystems. Eine Typik der Lösung des ›Geheimnis-Bewahrens‹ wird durch kodierte Sprechen vorgenommen, zu dem das Schweigen und das Verknappen (Informationen vorenthalten) und das Drohen (Angst machen) gezählt werden können. Dieses routinierte Sprechen zeigt die wiederholten Äußerungen und die Legitimationen der Institutionen.

Dabei werden in Raummetaphern verschiedene dualistische Räume der Exklusion entworfen. Stadt und Land, Esoterisch-Exoterisch und auch Kultur-Kult sind Beispiele dieser Repetition sprachlicher Muster. Den Stadtraum als ökonomischen Raum wahrzunehmen, ist eine Eigenschaft, die nur dem Heritage-Entrepreneur Mandiaye Fall zu eigen ist. Aber auch er bewertet die Raumkonzepte unterschiedlich, wenn er zwischen dem uneinsichtigen Ältestenrat und dem ökonomisch denkenden Experten unterscheidet.

Bei der Standortbestimmung des authentischen Kankurang sind sich die Interviewpartner uneins. Für die Direction du Patrimoine Culturel ist Sédhiou in der Casamance der Ort des authentischen Ritus, für den Kurator Dabo in Mbour ist es Mbour, obwohl der Ritus hier degeneriert sei. Für Sidibé ist es Ziguinchor, obwohl der Kankurang hier degeneriert sei. Es zeigen sich graduelle Unterschiede der semantischen Degeneration des Ritus, der zwar am eigenen Standort degeneriert sein möge, relational gesehen jedoch immer noch authentischer sei als an anderen Orten in Senegal.

31 Hamady Bocoum, Interview 2017.

32 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

33 Ebd.

In den Äußerungen zeigen sich verschiedene Auffassungen von totaler Abgrenzung bis hin zu einer adaptiven Diffusion des Erbes. Diese werden vor allem gegenüber anderen Akteurskonstellationen vorgenommen. Hier werden Frauen als das Extrem für die Unzugänglichkeit des Ritus diskursiviert, was sich historisch wie gegenwartsbezogen in Drohungen äußert und der Antragstext an die UNESCO als auch die musealen Displays konsequent verschweigen. Während von den Direktoren und Heritage-Entrepreneuren die städtische Entwicklung als Problemfeld semantisiert wird, da die anderen Ethnien nicht ausreichend über den Kankurang informiert seien, relativiert Sidibé ihn als ein geteiltes kulturelles Erbe mit vielen Ethnien in der Casamance.

Von diesen typisierbaren Aussagen über den Kankurang und den Mechanismen des Alterierens und der kollektiven Kohäsion durch die Geheimnis-Ebenen möchte ich nun zu den Äußerungen über den Medienwandel kommen. Dabei erfolgt auch noch einmal ein Rückgriff auf die Sekundärliteratur, als Kontextanalyse.

4.1.2 Geheimnis-Ebenen als Verlustdiskurs

Geheimnisse sind gesellschaftskonstituierende Kommunikations- und Bewusstseinsformen (Assmann 1997: 12), wie auch die visiblen Wissensspeicher einer Gesellschaft. Diese Geheimnis-Ebenen sind auch für die Visualisierungen des Kankurang als Gegenstand von Diskursen konstitutiv. Hier zeigen sich die Formungen von Schließung und Repetition, die für die weitere Analyse der ikonischen Kohärenz des Kankurang relevant gemacht werden. Wie also wirken Geheimnisse?

Die Brauchträger hüten die Geheimnisse des Kankurang trotz verschiedener mediatisierter Ausprägungen. Mit den sich ändernden gesellschaftlichen und technischen Bedingungen unterliegen auch die Techniken des Geheimnis-Bewahrens einem Wandel. Dieser Prozess mündet in einer Ausdifferenzierung des Ritus – was sich sowohl im Sprechen über den Ritus als auch in dessen Mediatisierung zeigt. Durch Formen des Geheim-Haltens im Sprechen, wie zum Beispiel das Schweigen, werden Vergangenheitsvorstellungen mitkonstruiert (Knoblauch 2010: 175). Dies kann durch Nicht-Zeigen und Nicht-Verbalisieren auch auf die Visualisierungen übertragen werden. Die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann schreibt, »[es] scheint somit, als ob sich die Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Geheimnis unter neuen sozialen und medialen Bedingungen stets in neuen Formen reproduzieren.« (Assmann et al. 1997: 16) Dies lässt sich in den Diskursen über Geheimnisse feststellen, als eine Ausdifferenzierung des Ritus vom Geheimnis im Singular, hin zu den Geheimnis-Ebenen im Plural. Auch zeigen sich innovative Formen der Maske, die an den Bedürfnissen der jüngeren Generation ausgerichtet sind. Nicht empirisch belegbar sind in dieser Studie die Enthüllung des Ritus, der personellen Identität, der Seklusionsphase oder des kohäsionsstiftenden Wissens der Mandinka.

Im Europa der frühen Neuzeit wandelt sich das Geheimnis-Bewahren von Kirche und Staat hin zu dem nun als schutzbedürftig anerkannten Individuum. Durch die Druckschrift entstand Individuierung, wurden Geheimnisse verschriftlicht, aber auch die Niederschrift individueller Geheimnisse in Tagebuchform setzt sich durch (Knoblauch 2010: 329). Das Verständnis von Geheimnis verschob sich in Europa vom Kollektiv auf das Individuum (Assmann et al. 1997: 14). In Gesellschaften in Afrika hingegen sind

kollektive und individuelle Formen des Geheimnisses koexistent. Das Kollektiv knüpft Geheimnisse nicht zwingend nur an Institutionen wie Kirche oder Staat, sondern auch an Kosmologien und Konstruktionen von Ethnizität. Es lässt sich konstatieren, dass Geheimnisse einen Medienwechsel von vormaligen mündlichen Überlieferungen auf visualisierte Tradierungen vollziehen. Dabei kann nicht angenommen werden, dass die »Öffentlichkeit letztendlich das Geheimnis aufzehrt, [sondern man sollte eher] von einer strukturellen Interdependenz von Öffentlichkeit und Geheimnis ausgehen.« (Assmann et al. 1997: 16) Diese Interdependenz wurde anhand der Visualisierungen des Kankurang überprüft. Im Folgenden werden der Eingriff in die Geheimnisse des Kankurang durch die Nationalstaaten und Auflagen der Dokumentation und Promotion der UNESCO skizziert.

Zunächst sei nochmals ein Hinweis auf die semantische Spezifik erwähnt: Der Kankurang ist die zentrale Figur im Initiationsritus der Mandinka und zugleich die synonyme Bezeichnung des Initiationsritus für Nicht-Initiierte. Darüber hinaus hat er noch weitere Funktionen der sozialen Kohäsion. Beispielsweise ermahnt er die Dorfbewohner zur Einhaltung gemeinnütziger Arbeiten. Die Figur wird von den Brauchträgern oft mit der Funktion der staatlichen Polizei verglichen. Je nach Belieben kann der Kankurang bestrafen, was bis zum Tod führen kann. Angst vor der Maske ist ein struktural-funktionaler Bestandteil des Geheimnisses. Für eine Benennung dieser Funktionen wirbt der Sprecher der Mandinka in Ziguinchor, Abdoulaye Sidibé. Auf einer Konferenz der AIMF³⁴ in Brüssel stellt er der aus seiner Sicht simplifizierten Darstellung durch die UNESCO-Internetseite die multiplen Funktionen des Kankurang gegenüber.³⁵ Die Bezeichnung »Kankurang« ist dabei an Nicht-Initiierte gerichtet, unter der Initiierten heißt er »Keewuloo«. Für Sidibé wurde eine Grenze des Geheimwissens überschritten, seitdem der Kankurang Teil von Messen und Paraden geworden sei.³⁶ Das Reden über die Enthüllung der Geheimnisse stellt eine Schwierigkeit dar. »Die Grenzen des Wissens sind nicht nur »Grenzen bis«, äußerste und absolute Grenzen des Wißbaren überhaupt, sondern auch und vor allem »Grenzen zwischen«, Grenzen zwischen dem Wissen des einen und dem Wissen des anderen.« (Assmann et al. 1997: 8) Was als weibliche und weiße Interviewpartnerin nicht zu erfahren ist, kann Sidibé auch nicht im Interview preisgeben, da es Aspekte der rituellen Geheimnis-Ebenen berührt. Dennoch kann er die Wissensbestände der Gesprächspartner ausloten und somit über Aspekte des Kankurang sprechen, die es erlauben, eine sprachliche Kommunikation aufrechtzuerhalten.

Um die Geheimnis-Ebenen in Bezug setzen zu können, müssen nach Sidibé die anderen, nicht geheimen Funktionen des Kankurang genannt werden. Für ihn gibt es also eine Grenzziehung zwischen einem öffentlich zugänglichen Wissen über allgemeine Funktionen des Kankurang und den nicht öffentlichen Geheimnis-Ebenen, die die UNESCO gemäß Sidibé zu enthüllen versuche. Eine der deutlichsten Strategien des Geheimnis-Bewahrens stellt die Negation dar. »Le Kankurang de l'UNESCO

34 Association internationale des Maires francophones (Internationaler Verband der frankophonen Bürgermeister:innen [Ü.d.A.]).

35 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

36 Ebd.

n'existe pas.« (»Den Kankurang der UNESCO gibt es nicht.« [Ü.d.A.])³⁷ Er negiert die Existenz des von der UNESCO dargestellten Kankurang. Diese Negierung seiner Visualisierungen als Moment des Geheimnis-Wahrens lässt sich als Legitimationsstrategie aufdecken. Wer wann über die Sichtbarkeit des Kankurang sprechen kann, ist ein machtvolleres Aushandeln.

Im Folgenden werden drei Geheimnis-Ebenen anhand typisierter Aussagen aus den Interviews über den Kankurang nachgezeichnet, denen verschiedene rhetorische Mittel zugrunde liegen. Ausgehend von diesen drei Ebenen werden visuelle Mediationsformen in den Blick genommen.

Geheimnisse personaler Identität

Aus den Analysen kann als erster diskursiver Modus der Geheimnis-Wahrung die personale Identität des Trägers der Maske abgeleitet werden. Durch das Tragen der Kankurang-Maske wird die personale Identität des Trägers inexistent. Das Ablegen der Maske in Gegenwart Nicht-Initiierten ist undenkbar. Das Eingreifen durch Außenstehende wird auf das Härteste bestraft. Die personale Identität des Trägers bleibt unter allen Umständen durch die Initiierten bewahrt. Der amerikanische Anthropologe Peter Weil schreibt, dass das Tragen der Maske mit einem Geist-Werden gleichzusetzen sei.

»The power is asserted by informants in part as an explanation of the masked figure's behavior in discovering anti-social behavior. In the context of Mandinka culture, the power is a parallel to spirit possession. Informants did not indicate that the masker is directly possessed; however, spirits commonly live in bushes and trees and informants universally indicated that the masker is not animated by his own will.« (Weil 1971: 282-83)

Die personale Identität wird demnach mit dem Tragen der Maske aufgehoben. Die Universalität dieser Geister bezieht sich auf die unendliche Möglichkeit, dingliche, örtliche und zeitliche Bezüge aufzubauen. Die Geister (*djinnī*) sind weder an eine spezifische Materie noch an eine Erscheinungsform, einen Ort oder eine Zeit gebunden und können in die materielle Welt des Diesseits eingreifen. Menschen aus dem Diesseits können dies jedoch abwenden, wenn sie die Manipulation der Geister erkennen. Hier zeigt sich auch die Kompatibilität des Kankurang mit der Weltsicht des muridischen Islam. Zugleich wird deutlich, dass eine Repräsentation, zum Beispiel eine Fotografie des Kankurang, keine Signifikanz besitzt (siehe Kap. 3.3.3).

Der Geist wird von der Gruppe der Selbés³⁸ begleitet, die ihn vor unliebsamen Blicken schützen. Der Schutz der personalen Identität ist dabei die fundamentale Voraussetzung für das Durchführen von Rügebräuchen der Gruppe. Wenn der Kankurang unachtsame oder auffällige Dorfbewohner:innen straft, ist er bei zu harter Bestrafung nicht von einer staatlichen Gerichtsbarkeit zur Verantwortung zu ziehen (Seydi 2017; de Jong 2007: 138-39).

37 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

38 Selbés oder Lambés sind junge, bereits initiierte mandinkische Männer, die die Initiation begleiten und schützen.

Erzählungen und Belege über die gewalttätigen Ausschreitungen der Maskenträger bei der Enthüllung der personalen Identität reichen bis in die 80er Jahre zurück. Diese Chronologie der Gewalt in Senegal wird unlängst in den senegalesischen Medien rezipiert und dort in ihrem linearen Charakter dokumentiert (Seydi 2017). Gambische Medien thematisieren diese Gewalt nicht. 1988 tötete ein Kankurang in Sédhiou einen Polizeibeamten, der es gewagt hatte, Frauen über dessen Identität zu befragen. Das Gewaltverbrechen konnte nicht aufgeklärt werden, weil keine Person für das Verbrechen verantwortlich gemacht werden konnte (de Jong 2007: 139). Der Zusammenhang von Gewalt und der Maske sind dabei Aspekte, die nicht in Ausstellungen in Senegal und Gambia visualisiert werden.

Auch die Herstellung der Maske mit der *Faara*-Rinde ist Teil des Modus personaler Identität. Der Terminus ›Maske‹ greift bereits empfindlich in die rituelle Kohärenz ein.

»Masque«, cette notion et déjà vulgaire [par l'UNESCO]. Ce n'est pas un masque, c'est pas une personne, c'est sacré, c'est un esprit.« (»Maske«, dieser Ausdruck [von der UNESCO] ist doch schon vulgär. Es ist keine Maske, es ist keine Person, es ist heilig, es ist ein Geist.« [Ü.d.A.])³⁹

Da der Kankurang als Ifambundi aus dem Nichts erscheinen kann, wird die materielle Herstellung eines Kostüms oder der Maske von den Brauchträgern negiert – und stattdessen seine Bedeutung als Geist (*djinn*) betont. Begriffe wie ›Maske‹ greifen zeitstrukturell und formal empfindlich in das Wissen der Trägergruppe ein, denn dies würde voraussetzen, dass sie nicht nur von einem Herstellungsprozess der Maske wüssten, sondern auch dass die als kollektiv semantisierte Erfahrung einzelner Personen ins Bewusstsein rückt. Die Individualisierung der Ritualteilnehmer und der Prozess der Maskenherstellung stehen dem Prinzip der omnipräsenten Geister und der Aufhebung der personalen Identität des Trägers diametral gegenüber. Hier zeigte sich in den Visualisierungen zwar eine Bezugnahme auf den Baum, den *Faara*, als Geber der Rinden für das Kostüm, jedoch finden sich keine detailreichen Schilderungen über die Herstellung der Maske.

Geheimnisse der Seklusionsphase

Im Initiationsritus wahrt der Kankurang das Geheimnis der gesamten Seklusionsphase, als der Beschützer der Jungen. In dieser Phase, in der auch die Wunden der Beschneidung heilen, werden die Jungen als besonders angreifbar und verletzlich angesehen. Daher ist der Schutz durch den Kankurang von besonderer Wichtigkeit. Diese Phase hat einen starken räumlichen Bezug zum heiligen Wald. In Senegal finden jedoch die Beschneidungen schon seit Jahren in Kliniken und die Seklusionsphase in gekennzeichneten Häusern im städtischen Raum statt. Hier zeigt sich bereits die bezeichnete Tradierungsvarianz oder auch Abweichungstoleranz, um die rituelle Kohärenz weiter aufrechtzuerhalten. Dies bezieht sich auch auf die zeitliche Abweichungstoleranz, wie den Zeitpunkt oder die Dauer des Ritus.

Zeitlich orientiert sich das Geheimnis der Seklusionsphase nicht an einem individuell-biografischen Zeitempfinden der einzelnen Personen, sondern auf die im Kollekt-

39 Aboulaye Sidibé, Interview 2017.

tiv erlebte Zeit. Die Seklusionsphase wird als Schwellen- oder Liminalitätsphase vom Kollektiv durch das gemeinsam geteilte Wissen über die Form, die Funktion und die Rahmenbedingungen des Ritus terminiert. Nach Aleida Assmann kennzeichnet sich die Schwellenphase als immanenter Sinn der Geheimhaltung, »das Geheimnis als eine grenzziehende Ordnungskraft, die durch Vorenthaltung und Ungleichverteilung Sinn, Struktur und Zusammenhang produziert.« (Assmann et al. 1997: 8) Das Erleben der Überschreitung der Schwellenphase wird zu einem kollektiv konstituierenden Moment gegenüber denen, die ausgeschlossen werden. Die Schwelle ist im Falle des Initiationsritus durch die Beschneidung der Initiierten und der Trennung von ihren Familien im Sinne Assmanns so hoch, dass ein Initiiertes nicht über seine biografisch-individuelle Erfahrung der Seklusionsphase redet. Die neue Anordnung der skizzierten Wissensformen wird in der kollektiv erfahrenen Situation der Seklusionsphase zu einem Geheimnis der Trägerschaft. Die sedimentierte Erinnerung der eigenen Erfahrung und das Geheimnis um die Person des Kankurang müssen künftig geheimgehalten werden.

Innerhalb des Initiationsritus schützt die Funktion der Maske die Jungen im heiligen Wald und vertreibt die bösen Geister. Sich dem Kankurang in dieser Seklusionsphase entgegenzustellen, bedeutet, sich einem Geist entgegenzustellen, der nicht der Gerichtsbarkeit des Staates zuführbar ist. Diese Potenzialität von Gewalt führt zu kollektiver Furcht vor dem Kankurang, was der Wahrung des Geheimwissens in und um die Seklusionsphase dient.

Von dem Geheimwissen dieser Phase ist nichts definitiv, bestenfalls vage bekannt. Es handelt sich um vermittelte Werte, Verhaltensregeln, Hierarchien, aber auch medizinisches Wissen und Jagdtechniken. Die Liminalitätsphase ist für alle Beteiligten auch kritisch. Denn das an die Jungen vermittelte Wissen muss für diese deutlich als ein den Männerbund niemals verlassendes Geheimnis vermittelt werden. Das Wissen der Seklusionsphase muss also auch in Zukunft geheimgehalten werden. Das Ende der Phase markiert für alle In- und Exkludierten, dass das Geheimwissen an die Jungen tradiert wurde, die dieses nun selbst wiederum tradieren werden. Die Stabilisierung der Gruppe wird durch die Verbindung zu früheren Initiierten und die hierarchische Ordnung über Nicht-Initiierte hergestellt. Die Initiierten eines Jahrgangs sind sich ein Leben lang in Bruderschaft verbunden. Die Seklusionsphase weist einen biografischen Vergangenheits- und Zukunfts-, aber auch einen kollektiv konstruierten zyklisch-generationalen Ewigkeitsbezug auf. Ein Fund meiner Recherche in Bezug auf die Visualisierungen ist, dass diese Schwellenphase nicht abgebildet wird und das Geheimnis somit gewahrt bleibt.

Geheimnisse kollektiver Identität

Der letzte zu nennende Geheimnis-Modus ist das durch den Kankurang vermittelte, gesamte kohärenzichernde Wissen der Mandinka. Diese semantisch-kollektive Ebene verweist auf alle Mandinka als Abstammende des Geheimbundes der Jäger von Komo, was die Bambara, Malinke, Mande und Mandinka umfasst. Dieser Modus entfaltet die entsprechende Kraft, die einen kollektiv vererbten, sensibel gehüteten Mythos mit einer Stabilität versprechenden Zukunft verbindet. In dieser stabilisierten Zukunft muss eingebunden sein, was als Wissen behütet wurde und künftig behütet werden muss.

Immer wieder wird neu ausgehandelt, wer den Kankurang wann ausführen darf und welche Personengruppen mit welcher Strenge exkludiert werden. Genau hier werden die Diskurse über die Enthüllung des Kankurang geführt.

Die Tradition vermittelt die Historizität des Komo-Jägerbundes und schafft so die Grundlage für kollektive Identitätskonstruktionen, die über das eigene Handeln mit dem Kankurang in einem individuell-biografischen Zusammenhang hinaus auf die Ahnen und die künftig zu Initiierenden verweist. Da Ikonen nicht selbstreferentielle Medien sind, findet sich diese Diskursivierung nicht in den Bildern des Kankurang wieder und bleibt ein wohlgehütetes Geheimnis.

Diskursivierte Geheimnis-Ebenen

Von nur einem Geheimnis des Kankurang zu sprechen, wäre unzureichend. Vielmehr müssen unterschiedlich relevante und funktionale Geheimnis-Modi unterschieden werden. Die Ebenen beziehen sich auf räumliche, zeitliche und soziale Konstruktionen und sind für diese ko-konstitutiv. Von der Mikro-Ebene, dem Geheimnis der Herstellung der Maske und der personalen Identität, zur Meso-Ebene der Seklusionsphase initiierten Gruppen bis hin zur Makro-Ebene der Kohärenzsicherung mittels gemeinsamer Vorstellungen von Historizität sind diese Modi miteinander verwoben und bedingen sich gegenseitig.

Die Geheimnis-Ebenen sind die Voraussetzung für eine Analyse der Museumsdisplays und Visualisierungen. Wer wie und wann angezeigt wird, den Kankurang zu vererben und inwieweit dieses Erben einen Eingriff in die Geheimnis-Ebenen des Kankurang darstellt, kann nur vor dem Hintergrund eines Verständnisses derselben artikuliert werden. Anhand der Auswertung des empirischen Materials wird deutlich, wie diese Eingriffe in den verschiedenen Geheimnis-Ebenen stattfinden und wie diese durch die verschiedenen Akteure bewertet werden.

Die Analyse richtet sich nicht nur auf das Sicht- und Sagbare, sondern auf die Formen und Techniken der Geheimnis-Ebenen. Verschiedene Akteure berufen sich auf verschiedene Mythen und Ausgangssituationen, die sie für wahrer und authentischer halten. Daher sind Erzählungen über einen ›echten‹ Kankurang immer auch an eine konstruierte Vergangenheit geknüpft, die als Kontrastpunkt gegenüber dessen gegenwärtigem Status verteidigt werden müssen. Diese Einheitlichkeits- und Echtheitsschilderungen einer adäquaten Tradierungsvarianz werden von den Akteuren auch an die Formungen der ikonischen Kohärenz geknüpft.

In diesem Kapitel wurde behandelt, wie sich die Geheimnis-Ebenen des Kankurang konstituieren. Dabei wurden zunächst drei Geheimnis-Ebenen herausgestellt, zum einen das individuell-personelle Geheimnis des Maskenträgers und die Wahrung seiner personalen Identität durch die Maske aber auch durch die Gruppe der ihn begleitenden, initiierten Selbés; zweitens, die Seklusionsphase und das Wissen, das an die Initiierten herangetragen wird und welches sie in der Zukunft schützen müssen; drittens, das Geheimwissen der Kohärenzsicherung der Mandinka. An alle diese Geheimnis-Ebenen wurden die Fragen verschiedener historischer und gegenwärtiger Medienwechsel gerichtet. Jedoch stellen diese nicht einen Eingriff in alle drei hier vorgestellten Geheimnis-Ebenen dar. Hauptsächlich wird von den Brauchträgern kritisiert, dass der

Kankurang überhaupt gezeigt werde. Sie selbst erlauben jedoch, dass über das *Diambadong* gesprochen und es auch gezeigt werden darf.

4.1.3 Kontext 1: Zwischen Oralität, Literalität und Visualität

Die Verhandlungen über die Geheimnis-Ebenen in und mit Visualisierungen des Kankurang sind ein jüngeres Phänomen, das vor allem durch ethnografische Erforschungen von Nicht-Afrikanern seit den 70er Jahren vorangetrieben wurde. Gegenwärtig verändert sich die Autorenschaft eines außerafrikanischen Publikums besonders durch die Öffentlichkeitsinszenierungen auf Youtube hin zu einer afrikanischen.

Das Nachzeichnen verschiedener Mediatierungsformen führt zu typisierten Aussagen über das Tradieren des Erbes Kankurang. Zeigte sich in den Interviews und Zeitungsartikeln bislang immer eine starke Bezugnahme auf die rituelle Kohärenz des Ritus, möchte ich nun dezidiert auf die Äußerungen über dessen Mediatierung eingehen. Durch Kontextanalysen der Sekundärliteratur kann hier das Diskursfeld der Geheimnis-Ebenen geweitet werden. Der Fokus liegt dabei auf der Frage nach Medienwandel und -transfer des Kankurang – zwischen Oralität, Literalität und Visualität.

Zunächst kann als Grundlage des Kankurang keine ganzheitliche oder objektive Geschichtsschreibung vorausgesetzt werden. Da nur wenige schriftliche oder visuelle Belege über dessen Herkunft und Wandel vorhanden sind, handelt es sich bei den hier nachgezeichneten Rekonstruktionen mit wenigen Ausnahmen um Archivalien und Diskurse aus der Sekundärliteratur. Diese über Medialität geführten Diskurse stehen auch im Mittelpunkt der Frage, wer sich gegenwärtig wie auf den Kankurang beruft und diesen bedeutungsvoll macht.⁴⁰ Historizität und Medialität sind nicht entpolitisiert, sondern immer wieder Gegenstand von Aushandlungen der Inwertsetzung, aber auch von Abwertung.

Die Druckschrift sei per se ein Medium der Enthüllung, das zur Aufhebung der schichtspezifischen Wissenstrennung geführt habe (Assmann et al. 1997: 15) und verschiebt die Gesellschaftsbereiche und deren Wissensgrenzen. Auch Niklas Luhmann argumentiert, dass die Druckschriftlichkeit zur »Entwertung [des transportierten] Wissens [und einer damit verbundenen] Schwächung der Sozialbindung des Wissens« (Knoblauch 2010: 196) führe. Die Druckschrift wird in Relation zu den mündlich tradierten Geheimnis-Ebenen negativ konnotiert. Doch sind diese Diskurse der Enthüllung durch Verschriftlichung aus den gesellschaftlich-medialen Entwicklungen der Neuzeit Europas mit denen »Afrikas« vergleichbar?

The General History of Africa – Kanonisierung von Monumenten

Um in die Debatte der Literalität in der Sahelzone einzusteigen, kann der Historiker Joseph Ki-Zerbo aus Burkina Faso zitiert werden, der 1981 schrieb, dass es schon lange Schriftkulturen gegeben habe und Mündlichkeit kein Ausdruck von Rückständigkeit sei (Ki-Zerbo 1981: 675). Schriftlosigkeit sei nicht mit Kulturlosigkeit gleichzusetzen, und in Afrika habe es schon frühe Schriftsysteme gegeben. Die Argumente zeigen die in

40 Die Belege sind historischen Reiseberichten sowie geschichtswissenschaftlichen und anthropologischen Ethnografien entnommen und werden im Folgenden kenntlich gemacht.

den 1980er Jahren verhandelte Abwertung mündlicher Gesellschaften. Sie zeigen auch Ki-Zerbos Sicht auf die Medialität der Schrift. In ihr sieht er die Voraussetzung für den Nationalstaat und Fortschritt, deren Gegenentwurf die Mündlichkeit, ergo Rückständigkeit, sei (Ki-Zerbo 1981: 675).⁴¹ Aufgrund dieses Fortschrittsgedankens durch Schrift vertrat auch die internationale Politik der 1980er Jahre die Ansicht, nur die Schrift sei der Schlüssel zum modernen Staatswesen. Die UNESCO war in den 1980er Jahren an der weltweiten Alphabetisierung und universalen Werten anstelle der Inwertsetzung einzelner mündlicher Traditionen indigener Bevölkerungen interessiert (Batisse et al. 2005: 69), »[to] give everybody access to modern scientific knowledge and help break with local indigenous traditions regarded as retrograde.« (Stoczowski 2009: 8-9) Für die Entwicklung der Dritten Welt⁴² hieß die Lösung Literalität, führte aber zu einer nicht zu unterschätzenden Reduktion der kulturellen Diversität auf der Welt (a.a.O. 9). Dieser Reduktion weltweiter Traditionen wirkt die UNESCO seit den Nullerjahren mit Konventionen, auch mit der des Immateriellen Kulturerbes, entgegen.

Abbildung 7: Malireich



Malireich, 13. Jahrhundert © GNU Free Documentation License, 2006.

Aus gegenwärtiger Perspektive wurden schriftlose Gesellschaften für lange Zeit vom globalen Norden abgewertet. Daher muss die historische Einordnung des Kankurang auch mit diesen Aushandlungen um mündliche, schriftliche und visuelle Medialität gedacht werden. Die historische Einordnung beginnt dort, wo die aus westlicher Sicht oft betonten Schwierigkeiten einer empirischen Analyse vorschriftlicher Geschichtsschreibung beginnen.

-
- 41 Dies spiegelt die Überzeugungen des Gedächtnisforschers Hunter wider, dass nur in schriftlichen Gesellschaften gefrorenes Gemüse und Staatsführung möglich seien (Pfeiffer 2001: 24). Dass staatliche Herrschaftsformen nur durch die Abstraktion der Druckschrift möglich sei, argumentiert auch der Politikwissenschaftler Benedict Anderson (Knoblauch 2010: 330).
- 42 Der französische Geograph A. Sauvy führte den Begriff der ›Dritten Welt‹ (Tiers Monde) 1952 als Unterscheidung der ›entwickelten‹ und der ›unterentwickelten Länder‹ ein (Balandier 1956: 738).

Erste schriftliche Belege des malischen Großreichs

Hat der Kankurang Eingang in den Kanon der afrikanischen Geschichtsschreibung der 1980er Jahre gefunden? Da Joseph Ki-Zerbo sowohl mit Archivalien aber auch Methoden der *oral history* arbeitet, läge dieser Schluss nahe. Es werden jedoch lediglich die Zusammenhänge zu den Malinke als »Jäger-Bruderschaften, die durch Feiern und gemeinsame Riten, besonders die Initiationsriten, verbunden waren« (Ki-Zerbo 1981: 131) erwähnt. Auf den Kankurang geht er nicht ein, sondern auf den Geheimbund der Jäger aus dem Mali-Reich. Deren Mansa, König, hatte im 11. Jahrhundert ein Goldmonopol inne, das den dynastischen Reichtum der Malinke begründet (ebd.). Während der Herrschaft des Königs Soundiata Keïta, der sein Reich auf dem heutigen senegambischen Gebiet⁴³ aufbaute, wurde das Stände- und Handelswesen entwickelt (a.a.O. 134-35). Noch vor dem ersten maritimen Kontakt mit den Europäern wurden das Ghana-Reich, der Vorläufer des Mali-Reichs, durch das Berbervolk der Almoraviden im 11. Jahrhundert islamisiert und intensive transsaharische Handelsbeziehungen ausgebaut (McLaughlin 2008: 83). Schriftsysteme kamen spätestens mit dieser Islamisierung nach Westafrika (Ajayi et al. 1999: 301).

Das bekannteste westafrikanische Königreich war das malische Großreich (Vansina 1999: 11) (Abb. 7). Dessen Anführer ist der von Griots als charismatisch besungene Soundiata Keïta, »der Löwe von Mali« (Ki-Zerbo 1981: 133).⁴⁴ Griots sind hoch angesehene Sänger, Musiker und Dichter, welche das gesellschaftliche Wissen mündlich tradieren.⁴⁵ Diese Tradition dieser Griots bildete sich schon vor Soundiata Keïtas Herrschaft, und sie waren in Griot-Schulen organisiert.⁴⁶ Diese bilden das Fundament des kulturellen Gedächtnisses in den Mande-Gesellschaften und zeugen von der sich im Wandel befindlichen mündlichen Tradition, aber auch von den Stabilitäts- und Kontinuitätskonstruktionen der Schulen. Kohärenzsichernd ist nicht die als »einzige Wahrheit« wiedergegebene Geschichte, sondern das Überdauern der Griot-Schulen selbst.

Aleida und Jan Assmann zeigen anhand der Griots, dass deren mündlich tradierte Mythenbildungen die Gesellschaften in Westafrika bis heute prägen. Das Geschichtsverständnis im Griot-Gesang unterscheiden sie zwischen der rezenten Vergangenheit, der Erinnerung der Lebenden, und den mystischen Heroengeschichten. Rezente Vergangenheit und Heroengeschichten stoßen dabei unmittelbar aufeinander (Assmann

43 Nicht zu verwechseln mit der Wirtschaftsförderzone Koföderation Senegambia nach der Unabhängigkeit zwischen 1982 und 1989 (Gambia und Senegal 1981).

44 Der deutsche Afrikaforscher Leo Frobenius hielt in seinem Sammelband *Dichten und Denken im Sudan* von 1925 die fabelhafte und mystische Geschichte des Königs Soundiata dank seiner Gewährsperson Diallo Kieba Koate fest (Frobenius 1924: 303f.).

45 In Gambia werden die Sänger »Jali« genannt. Verwirrenderweise bezeichneten die französischen Kolonialherren sowohl die Griots als auch die Preissänger, Sèrè, der Jägerbünde als Griots (Diawara et al. 2013: 138). Mittlerweile ist der Begriff Griot so popularisiert, dass er einer Operationalisierung bedürfe (a.a.O. 138-39).

46 »Il existe plusieurs centres ou »écoles« de traditions orales en pays mandenka; parmi celles-ci, citons Keyla, près de Kangaba, tenue par les griots du clan Jabate; Nagasola; Jelibakoro; Keita; Fadama.« (»Es existierten mehrere Zentren oder »Schulen« mündlicher Traditionen im Land der Mandinka; unter anderem diese, die Keyla, nahe Kangaba, geführt durch die Griots des Clans Jabate; Nagasola, Jelibakoro; Keita; Fadama.« [Ü.d.A.]) (Niane 1985: 151)

et al. 1994: 119). Mamadou Diawara beschreibt dies ebenfalls als »Erinnerung einer gemeinsamen heroischen Vergangenheit.« (Diawara et al. 2013: 137) Im Gegensatz zu Assmann leitet Diawara daraus aber nicht idealtypische verzeitlichte Erinnerungen ab, sondern konzeptualisiert die Männerbünde selbst als im Wandel begriffene Kommunikationsmedien (a.a.O. 136).

Die Funktionen eines Griots als Sänger, Liturgiker, Poet und Historiker reichen weit über die zwei Erinnerungskonzepte der Assmanns hinaus. Da Diawara den Griot-Gesang innerhalb der Medienlandschaft Afrikas als holzschnittartigen Idealtypus von Gedächtnisformen begreift, kommt er zu dem Schluss, dass Griots als Medien mal normenbestärkend erscheinen, »bei genauerem Hinsehen werden diese jedoch, wie auch die neuen elektronischen Medien, immer wieder zur Austragung von Konflikten zwischen Generationen, Männern und Frauen und anderen Interessengruppen genutzt.« (a.a.O. 137) Laut Diawara soll man also dem Wandel in neuen elektronischen Medien durchaus pessimistisch zu begegnen, da er die Tradition nun selbst bedrohe.

Neben den Griots gab es auch erste schriftliche Belege des malischen Großreichs durch die Islamisierung seit dem 11. Jahrhundert durch die Almoraviden. Hier finden sich erste schriftliche Artefakte über die Herkunft der Familie Keita bei Jon Bilali, Bilal ben Rabah, einem der Weggefährten des Propheten Muhammed (Niane 1985: 153). Die Person Soundiata Keita fand im 14. Jahrhundert ebenfalls Eingang in die arabische Geschichtsschreibung.

»Il est à croire que, si Ibn Baṭṭūta en 1353 et, après lui, Ibn Khaldūn en 1376 n'avaient pas fait mention du conquérant dans leurs écrits, les historiens européens auraient certainement considéré Sunjata Keita comme un ancêtre mythique ou légendaire, tant est grande la place qu'il occupe dans l'histoire traditionnelle du Mali.« (»Man glaubt, dass wenn Ibn Baṭṭūta 1353 und nach ihm Ibn Khaldūn, 1376, nicht die Eroberer in ihren Schriften erwähnt hätten, hätten die europäischen Historiker Sunjata Keita mit Sicherheit wie einen alten Mythos oder eine Legende angesehen, trotz des enormen Platzes, welchen er in der traditionellen Geschichte Malis einnimmt.« [Ü.d.A.]) (Niane 1985: 155)

Für den guineischen Historiker Djibril Tamir Niane steht fest, dass nur dank des muslimischen Rechtsgelehrten Ibn Baṭṭūta Europäer überhaupt an die Existenz des Königs von Mali glaubten.⁴⁷ Der letzte arabische Zeuge, der schriftlich vom Untergang des malischen Großreichs durch das Songhai-Königreich zeugt, war der in italienischer Sklaverei aufgewachsene Berber Leon Africanus. Sein 1600 veröffentlichtes Standardwerk *Descrittione dell'Africa* wurde im 19. Jahrhundert wieder aufgegriffen und zur Projektionsfläche exotischer Sehnsüchte (Ly-Tall 1985: 197).

47 Dessen Beschreibung des damaligen Sultans von Mali war nicht sehr schmeichelhaft. »It happened that ›Mansi Soleiman‹, the Sultan of Mali, a most avaricious and worthless man, made a feast by way of kindness. [...] Upon this occasion the Judge came walking hastily to me, and said: Up, for the Sultan has sent you a present. I hastened, expecting that a dress of honor, some horses, and other valuables, had been sent; but, behold! they were only three crusts of bread, with a piece of fried fish, and a dish of sour milk. I smiled at their simplicity, and the great value they set on such trifles as these.« (Lee 1829: 239) Zumindest wird der arabische Rechtsgelehrte für seine Weiterreise vom Mansa mit Gold ausgestattet und gibt sich dann zufrieden (a.a.O. 240).

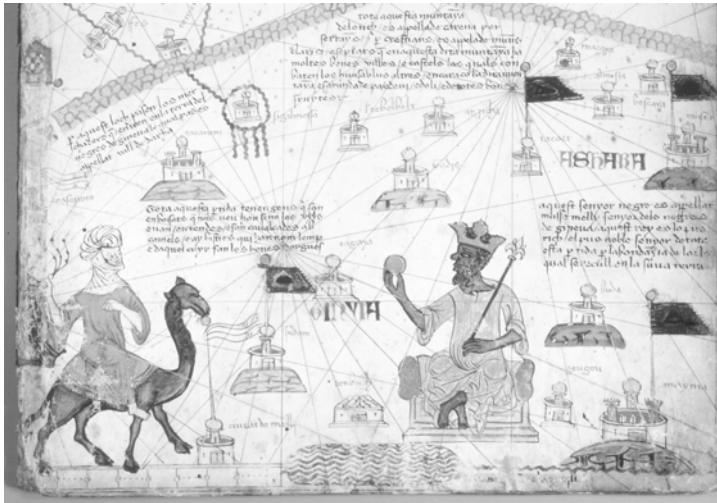
Bereits in zeitgenössischen arabischen Schriften gibt es Belege über den Komo-Jägerbund als Begründer des malischen Königreichs. Ein direkter Zusammenhang zum Initiationsritus Kankurang wird jedoch weder zeitgenössisch noch im Kanon der Geschichtsschreibung Afrikas der 1980er Jahre vorgenommen. Beschneidungsrituale im Allgemeinen werden als Form der *longue durée* des männlichen Wissens in der Mande-Welt semantisiert. Die dabei wohl ausgeprägteste und am meisten erforschte Tradierungsform der Mande-Welt stellen die Griot-Schulen dar, die als Medium selbst durch die Zuschreibung von Kontinuität legitimiert werden.

Visualisierungen des malischen Großreichs und Gegenwartsbezug

Mit der Kolonialisierung Gambias und der Casamance werden neue, visuell gestützte Tradierungsformen, wie Lithografien und Kartografie, vom malischen Großreich angefertigt. Der Reichtum des Mansa Musa wurde in der katalanischen Weltkarte von 1375 durch ein goldenes Zepter, einen Reichsapfel und eine Krone dargestellt (Abb. 8).

Die visuelle Darstellung des Mansa auf dieser Karte dient auch gegenwärtig als ein Identifikationsmoment. Auf dem Online-Blog *The Roots* veröffentlicht der US-amerikanische Blogger Micheal Harriot eine Collage mit dem fiktiven König T'Challa des 2018 erschienenen afrofuturistischen Science-Fiction-Films *Black Panther* und der portugiesischen Karte des Mansa Musa des 14. Jahrhunderts. Die Collage steht im Zusammenhang des in den USA seit 1926 gefeierten *Black History Month*.⁴⁸

Abbildung 8 : Réduction au tiers de l'atlas catalan de 1375, conservé à la Bibliothèque nationale sous la cote Ms. Espagnols 30. Janvier



© BNF, Bibliothèque nationale de France

48 Seit den 1990er Jahren wird der *Black History Month* auch von der Initiative Schwarzer Menschen e. V. in Deutschland kommemoriert.

Mit seiner Collage stellt der Autor zwei Visualisierungen in einen Kontext, die als ein positives Identifikationsmoment dienen. Im Mittelpunkt von *Black Panther* steht der Held König T'Challa. Das Metall Vibranium hat es seinem Königreich Wakanda ermöglicht, sich vom Rest der Welt abzuschotten und in Afrika über Jahrhunderte verborgen zu bleiben. Wakanda wird jedoch bedroht, denn das Metall wird von einem Afroamerikaner begehrt, der damit die Welt von all jenen befreien will, die für die Sklaverei verantwortlich sind. Der besonnene König T'Challa kann schließlich alle Bedrohungen abwehren.

Für Michael Harriot sollen afroamerikanische Kinder nicht auf fiktionale Marvel-Filme wie *Black Panther* warten, vielmehr können sie in der ›Realität der Geschichte‹ von König Musa lesen, der der reichste Mann aller Zeiten gewesen sein soll.

»So when you're fantasizing about a fictional African kingdom of untold fortune, remember that there was once a real king who could probably have lent T'Challa a few dollars until Wakanda's vibranium check cleared the bank.« (Harriot 2018)

Eine weitere Parallele zwischen historischer Karte und Filmstill stellt der Blogger über den Moment des *othering* her. Als Mansa Musa im 14. Jahrhundert Universitäten baute, sei Europa noch mit Krieg, Hungersnöten und Armut geschlagen gewesen, so der Blogger (ebd.). Die Anderen sind auch in *Black Panther* die mit Konflikten belasteten Staaten Nordamerikas und Europas. Gegenwärtige Identifikationsmodelle werden mit Online-Collagen und Memes geschaffen und sind zugleich Indikatoren eklektischer Inwertsetzungsprozesse von Historizität. Seine Collage wird zu einer symbolisch-semanticen Verknüpfung zweier Erfolgserzählungen, die sich in ein gegenwärtiges afroamerikanisches und globales Selbstverständnis fügt.

Erste visuelle Belege des Kankurang

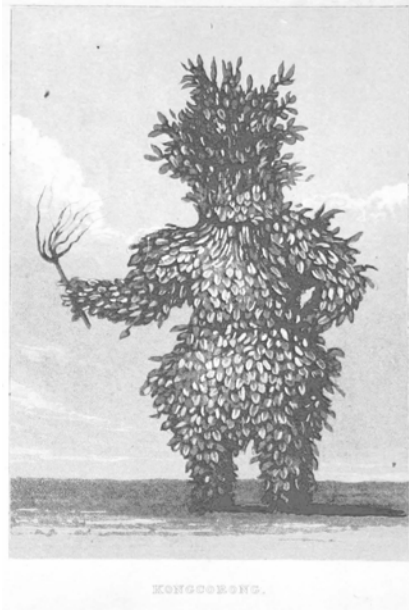
Erste visuelle Aufzeichnungen des Kankurang (›Mumbo Jumbo‹) hat der Anthropologe Peter Weil 1971 zusammengetragen. Die ersten Visualisierungen stammen laut Weil von den Entdeckern Gray und Dochart aus dem Jahr 1818 aus Gambia (Abb. 9). Die namenlos gebliebene Zeichnung neben dem Kongcourong stammt aus dem Reich Kaara, einem frühen Bambara-Königreich (1756-1854) im heutigen Westen Malis. Für Gray und Dochart stehen diese beiden Zeichnungen in einem direkten Bezug, da beide die Repräsentation eines Initiationsritus ist. Bei Gray und Dochart handelt es sich nicht um eine Form des Kankurang, sondern um die Bezeichnung des *Diambadong*.

Zuvor hatte 1744 der Leiter der Faktorei Royal African Company of England, Francis Moore, in seinem Sammelband *Travels into the Inland Parts of Africa* Schilderungen eines Mumbo-Jumbo-Kankurang aufgeschrieben.

»On the 6th of May, at Night, I was visited by a Mumbo-Jumbo, an Idol, which is among the Mundingoes a kind of a cunning Mystery. It is dressed in a long Coat made of the Bark of Trees, with a Tuft of fine Straw on the Top of it, and when the Person wears it, it is about eight or nine Foot high. This is a Thing invented by the Men to keep their Wives in awe, who are so ignorant (or at least are obliged to pretend to be so) as to take it for a Wild Man. [...] Whoever is in the Coat, can order the others to do what he pleases, either fight, kill, or make Prisoner; but it must be observed, that no one is allowed to

come armed into its Presence. When the Women hear it coming, they run away and hide themselves; but if you are acquainted with the Person that has the Coat on, he will send for them all to come and sit down, and sing or dance, as he pleases to order them; and if any refuse to come, he will send the People for them, and then whip them. Whenever anyone enters into this Society, they swear the most solemn manner never to divulge it to any Woman, or any Person that is not enter'd into it, which they never allow to Boys under sixteen Years of Age.» (Moore et al. 1744: 116-17)

Abbildung 9: Kongcorong by William Gray/Staff Surgeon Dochart: Travels in West Africa: in the years 1818, 19, 20 and 21, from the river Gambia through Wooli, Bondoo, Galam, Kasson, Kaarta, and Foolido, to the River Niger, 1825



© British Library Board (General Reference Collection 1047.h.8. Plate opposite p056)

Die Beschreibung von Moore enthält die zentralen Bestandteile eines Blätterfestes (*Diambadong*), insbesondere auch die der Geheimnis-Ebenen gegenüber Frauen. Schilderungen des absoluten Gehorsams von Frauen einschließlich deren Bestrafungen werden auch bei Moore erwähnt.

Im Antragstext an die UNESCO heißt es, dass der erste schriftliche Beleg eines Kankurang von dem Entdecker der African Association, Mungo Park, aus Gambia stamme (UNESCO 2003c: 7), der in seinem Reisebericht von 1787 über den Mumbo-Jumbo schrieb (Park 1882: 106). Anstelle der im Antragstext beschriebenen Funktion des Ver-

treibens von Geistern (UNESCO 2003c: 7), betont Park den brutalen Umgang des Kankurang mit den Frauen.

»C'est un étrange épouvantail commun à toutes les nations mandingues, et très employé par les idolâtres pour tenir leurs femmes dans la soumission.« (»Es ist eine befremdliche Vogelscheuche, die von mandinkischen Nationen geteilt wird und die besonders von den Götzendienern eingesetzt wird, um ihre Frauen in Unterwürfigkeit zu halten.« [Ü.d.A.]) (Park 1882: 106)

Für ihn stellt der Mumbo-Jumbo einen barbarischen Brauch dar, der zu seinem Erstauen von den Frauen, die von der Maske bestraft werden, unterstützt wird (a.a.O. 107).⁴⁹ Im Gegensatz zu der Schilderung Parks, der ungerechten und barbarischen Bestrafung von Frauen, stellt der Antragstext an die UNESCO lediglich allgemeine Fakten – im Sinne der Episodenerzählung – in den Vordergrund. Die Funktion der Unterwerfung der Frauen wird verschwiegen.

Der Antragstext nennt Mungo Park erneut als Quelle, da dieser von der tödlichen Bestrafung des Königs von Diara berichtet hätte. Dieser habe das Geheimnis des Mumbo-Jumbo preisgegeben und daher sterben müssen (UNESCO 2003c: 14). Allerdings ist dies kein Beleg aus dem Reisebericht des Mungo Park von 1787, sondern aus dem älteren Reisebericht des Briten Francis Moore von 1744, der in der Bibliografie des Antragstextes nicht aufgeführt wird. Dieser schildert das Ereignis der Königstötung durch den Kankurang in seinem Reisebericht umfangreicher, wie es der Antragstext zunächst suggeriert. Moore beschreibt das Ereignis von 1727 so, dass der König aufgrund seiner neugierigen und lästernden Ehefrau sterben musste. »So the poor Man died for obliging his Wife, and the poor Woman for her Curiosity.« (Moore et al. 1744: 117). Hinsichtlich der Quelle Moores kann festgehalten werden, dass der Antragstext die Rolle der Königin, als Stereotyp der ungehorsamen Ehefrau, gar nicht erwähnt. Der Königsmord wird im Antrag erwähnt, aber nicht der Mord an der Königin. Die Originalquelle von Moore enthüllt eine weitere Funktion des Kankurang, die der Antragstext an die UNESCO verschweigt – die Kontrolle über die Frauen.

Bereits 74 Jahre nach dem ersten, schriftlichen Beleg von Moore publizieren Gray und Dochard eine Reisebeschreibung Gambias mit einer ersten Zeichnung des Kankurang (Weil 1971: 280) (siehe Abb. 9). Während der Kankurang-Mumbo-Jumbo von Moore mit seinen Rinden einem heutigen *Faara*-Kankurang entsprechen würde (a.a.O. 279), ähneln die Zeichnung und die Beschreibung von Gray und Dochard dem eines Jamba-Jabally-Kankurang. Beide halten folgende Erinnerungen fest, die sich in großen Teilen mit den Beschreibungen von Francis Moore von 1744 decken.

»I also observed here a sort amusement, or rather inquisitorial exhibition, called by the natives the Kongcorong. It was this: a man, covered from head to foot with small boughs of trees [...]. He commenced by saying that he came to caution the ladies to be

49 »Cette infortunée étant alors immédiatement saisie, on la dépouille nue, on l'attache à un poteau, et elle est rudement fustigée par le Mumbo, au milieu des acclamations et des rires de toute l'assemble.« (»Diese Unglücklichen wurden also direkt erfasst, man hat sie bis auf die Haut ausgezogen, man band sie an einem Pfosten fest und sie wurde aufs Härteste vom Mumbo gegeißelt, inmitten des Jubels und des Lachens aller Versammelten.« [Ü.d.A.]) (Park 1882: 107)

very circumspect in their conduct towards the whites, meaning the men of the Expedition, and related some circumstances, with which he said he was acquainted, little to their credit: – but, as it was his first time, he would neither mention names, nor inflict the usual punishment, namely, flogging. [...] Every one who had any thing to fear from his inquisitorial authority, made him a present; and I observed that not one of the girls withheld this proof of their fear of his tongue, or of their own consciousness of guilt. He remained with them until near midnight.« (Gray et al. 1825: 55-56)

In beiden Fällen assoziieren die Autoren den Kongcorong nicht mit der Beschneidung junger Männer, die sie in separaten Textabschnitten ohne die Maske schildern. Für sie ist der Kongcorong vor allem ein Instrument der Unterwerfung und Züchtigung von Frauen, die tiefere rituelle Einbindung oder Bedeutung scheint sich ihnen zu entziehen.

Während des Kolonialismus fangen die Europäer an, das Phänomen Kankurang schriftlich und bildlich festzuhalten – die Reaktionen der lokalen Bevölkerung sind nicht bekannt, da die Bücher in Europa verlegt wurden und sich andererseits niemand mit der Rezeptionsgeschichte betraut sah. Auch können anhand der kurzen Belege kaum Aussagen über einen Form- oder Funktionswandel des Kankurang-Ritus getroffen werden.

Beispielweise beschreibt Peter Weil 1971 zwei Typen des Kankurang, während 2018 im Dokumentationszentrum von Janjanbureh in Gambia mindestens acht verschiedene Versionen präsentiert werden. Dabei würde der Kongcorong (Abb. 9) von Gray und Dochard dem gambischen Jamba-Jabally-Kankurang entsprechen, der ebenfalls ohne *Faara*-Rinden vollständig in ein Blätterkleid gehüllt ist. Jamba-Jabally wird nur für zeitlich kurze Abschnitte genutzt, wie dem Überbringen einer Nachricht an die Dorfgemeinschaft, und ist meist von singenden Frauen begleitet.⁵⁰ Dies würde sich mit den Beschreibungen von Gray und Dochard über die Funktionsweisen des Kongcorong decken, da dieser die Frauen zum Singen aufsucht oder holen lässt.

Weitere visuelle Belege des Ritus Kankurang finden sich in Form von analogen Fotografien. In Senegal sind jedoch keine archivalischen Fotografien der Maske Kankurang erhalten. Allgemein wurden Beschneidungsrituale schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts fotografisch und filmisch festgehalten. Der französische Regisseur und Anthropologe Jean Rouché begleitete Beschneidungszeremonien in der Sahelzone. In seinem Film von 1949 *La circoncision* zeigt Rouché das Beschneidungsritual in Hombori in Mali von den Songhai⁵¹ (Ministère de la Culture de la France 1949). In dem 15-minütigen Dokumentationsfilm verfolgt der Zuschauer die rituelle Beschneidung, in der sowohl das rituelle Waschen und Kleiden als auch das Beschneiden selbst gezeigt werden. Entgegen dem Spätwerk Jean Rouchés, dem *cinéma vérité*, untermalt der Regisseur den Film mit Musik, anstatt den Originalton mitzuschneiden. Auch wenn der Film nicht Mandinka zeigt, so doch ein territorial und sprachlich ähnliches Zeremoniell der Songhai.

50 NCAC, Kankurang Documentation Center Brochure 2017: 10.

51 Das gleichnamige Songhai-Königreich war zunächst Vasallenstaat des Reichs Mali, wurde dann unabhängig und existierte bis zum 16. Jahrhundert.

Während der letzten Atemzüge des Kolonialreichs *Afrique occidentale française* (AOF) begannen die Ethnologen mit der fotografischen Dokumentation ihrer Kolonien und auch der Riten und Masken.

Abbildung 10 (links) : *Costume de jeunes circoncis, Kayar, Thiés, Sénégal*;

Abbildung 11 (rechts) : *Camp de retraite des circoncis, Oussouye, Ziguinchor, Sénégal*



© IFAN/Foto: Cocheteux, 1951 (Abb. 10);

© IFAN/Foto: Pélissier, 1953 (Abb. 11)

Die Visualisierungen zu betrachten, bedeutet, den immanenten Deutungshoheiten und Machtgefügen zu folgen, da den Abgebildeten diese Techniken der Dokumentations nicht gleichermaßen zur Verfügung standen. Die jungen Initiierten im einheitlichen Initiationsgewand *Bubu* (Abb. 10) und deren Camp (Abb. 11) abzubilden, bedurfte auch der Annäherung an die Rituale. Leider sind weder von A. Cocheteux noch dem französischen Geografen Paul Pélissier schriftliche Aufzeichnungen zu den Fotografien vorhanden – was auch als ein Beispiel für den Wahrheits- und Objektivitätsglauben der Fotografie gewertet werden kann. Der spätere Geografieprofessor Pélissier veröffentlichte zahlreiche Artikel über die Agrikultur Senegals, aber keiner ist durch ein ausgesprochenes Interesse an Initiationsritualen gekennzeichnet. Er scheint beiläufig eines der Initiiertencamps in der Casamance fotografiert zu haben. Cocheteux fotografierte vor allem für Wissenschaftler, die in den *Cahiers d'outre-mer* publizierten.

Frühe Visualisierungen des Kankurang beschränken sich auf Lithografien europäischer Reisender, die kaum eine Aussage über den Wandel seiner Funktionsweisen zulassen. Auch wirkten diese Abbildungen nicht auf die mandinkische Kultur zurück, waren die Bilder doch an ein europäisches Publikum gerichtet. In den mandinkischen Gesellschaften hielt sich stattdessen die Erzählung des Ifambundi als Widerstandsfigur gegen die Kolonialisatoren. Der weiße Blick auf die Rituale stellte eine Form des Alterierens und der Exotisierung dar. Die Vorstellungen botanischer oder kartografischer Präzisionsdarstellungen prägten die Lithografien wie die Fotografie gleichermaßen. Bedeutsam ist auch, dass in senegalesischen Archiven keine Fotografie des Kankurang während der Kolonialzeit aufgenommen wurde.

Zwischenfazit – die idealisierte Trennung medialer Chronologie

Die einzige historische Zeichnung, und somit erster Beleg einer Visualisierung, stammte von den Briten Gray und Dochart. Zeichnungen lassen sich nicht ohne schriftliche Schilderungen interpretieren und beinhalten die Vorstellung des Zeichners von der Formgebung des Abgebildeten. In der Zeichnung von Gray fehlen der Aspekt der Sozialität des Kankurang und seine Bedeutung für die Gemeinschaft (Abb. 9). Er steht wie ein Exponat im leeren Raum. Auch das Heben des Stocks und seine Gesten sind an kein Gegenüber gerichtet. In der Darstellung der Masken zeigt sich vor allem die Vorstellung von Archivierung. Diese klassifikatorische Visualisierung wird bevorzugt, anstatt den Kankurang in Aktion in seinem sozialen Umfeld zu zeigen. Die Zeichnung Grays stellt nicht zuletzt die Verbindung zwischen Visualität an die Leserschaft ihres Reiseberichts, der Visualität der Zeichnung, der Intertextualität innerhalb des Buches und der Indexikalität auf den Brauch dar, das tatsächlich Gesehene und Erlebte der Reise in Verbindung zu setzen. Da diese Visualisierung kaum zirkulierte und schon gar nicht auf eine mandinkische Kultur rückwirkte, kann hier schwerlich von einer ikonischen Kohärenz als enkultrierter Tradierungserfolg ausgegangen werden. Vielmehr war die Darstellung Teil eines britischen Spezialdiskurses – und ist es, streng genommen, immer noch.

Für die Geheimnis-Modi (personale Identität – Seklusionsphase – Kohärenzsicherung) ließe sich für diese frühen schriftlichen und visuellen Belege festhalten, dass sie den Ritus nicht tangieren. Zwar stellen zeichnerische Darstellungen eine Bedrohung des formalen Wissens dar, insbesondere im Zusammenhang der Semantisierung von Maske oder Kostüm, aber es kann nicht davon ausgegangen werden, dass diese Autoren etwas über die Seklusionsphase oder das geteilte Geheimwissen erfahren hatten.

Die visuellen, also kartografischen, zeichnerischen, aber auch lithografischen Aufzeichnungen der Kolonialzeit werden dennoch bis in die Gegenwart tradiert und umgedeutet. Dies zeigte die Collage zweier Könige des amerikanischen Bloggers Micheal Harriot. Welches Wissen medial tradiert wird, ist Teil hybrider Aneignungs- und Inwertsetzungsprozesse. Die frühen Lithografien des Kankurang der Kolonialbeamten wurden nicht als ein visueller Identifikationsmoment angelegt, sie sind Skizzen des Alterierens. Erst bei Harriot lässt sich die Tendenz erkennen, sich auch auf die Figuren der vorkolonialen Phase zu berufen, um Möglichkeiten der Identifikation zu schaffen.

Medienlandschaft Senegals und Gambias

Wie sieht es hingegen mit den Visualisierungen in einer gegenwärtigen Medienlandschaft Senegals und Gambias aus? Die Schrift und auch die Fotografie waren während der Kolonialzeit als Machtinstrumente den Kolonialisatoren vorbehalten, ehe sie sich mit der Unabhängigkeit der meisten afrikanischen Staaten auch zu einem populärkulturellen Medium entwickelten. Gegenwärtig kann anhand der Smartphone-Nutzung davon ausgegangen werden, dass auf eine Verschriftlichung weitestgehend verzichtet wird und stattdessen die Social-Media-Kommunikation direkt zu einer visuellen oder auditiven Vermittlung von Wissen führt, in Form der Fotografie, des Films und der Sprachnachricht. Die audiovisuellen Medien sind dabei in Senegal besonders aufschlussreich für die alltägliche Kommunikation, da sie die unmittelbaren, tagesaktuel-

len Debatten erfassen. Die Social-Media-Kanäle werden auch als Newsportal genutzt. Um die Speicherung der geteilten Inhalte kümmert sich niemand richtig, und ein Umdenken bei der Archivierung alter Fernsehbeiträge hat erst jüngst beim senegalesischen und gambischen Staatsfernsehen begonnen.⁵² Daher sind die Entwicklungen von einer Oralität zu einer Visualität sehr stark als eine Lesmosyne, einer Form und Technik des Vergessens, zu begreifen. Denn so schnell die Inhalte geteilt werden, umso schneller fallen sie dem Vergessen anheim.

Mit der Ausbildung unabhängiger Medienlandschaften in den postkolonialen Staaten Afrikas ab 1960 nimmt das wissenschaftliche Interesse an den Medienarten, den Unterhaltungsformen und der Freizeitkultur zu. »Studien über die Mande-Welt konzentrierten sich neben der Entwicklung der hier besonders zahlreichen Radiostationen vor allem auf die Arbeit der Griots, der Preissänger bei den Mande im westlichen Afrika« [Herv. i.O.] (Diawara et al. 2013: 135). Trotz des Wandels der wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstände vermitteln die meisten Studien immer noch den Eindruck, es handele sich bei Afrika um eine medienfreie Landschaft (ebd.). Die Forschung, die sich mit einem Medienwandel in der Mande-Welt beschäftigt, hat dies, bis auf die Kunstgeschichte, nach wie vor auf die mündliche Tradition der Griots beschränkt, ohne diese in Relation mit anderen Medien zu betrachten.

Die historischen Beispiele über die Gedächtnisformen in Westafrika zeigen, dass eine idealisierte Trennung von oralen, schriftlichen oder visuellen Artefakten in der und über die Sahelzone nicht aufrechterhalten werden kann. Schriftliche Artefakte müssen als Erfahrungsberichte einer bestimmten Epoche und auch den Umständen der Reisen und deren Absichten entsprechend kontextualisiert werden. Die unterschiedlichen medialen Formen stehen nicht in einem historischen Nacheinander, sondern sind vielmehr interdependent, hybrid und relational. Die Debatten über die Authentizität von Schrift, mündlicher Tradition und visuellem Erbe tragen zu einem Verständnis über die Diskurse der gesellschaftlichen Funktionsweisen des Erinnerns bei.

4.1.4 Kontext 2: Youtube, Instagram und Staatsfernsehen

Anders als die durch die Legitimation der Nationalstaaten gestützten Visualisierungen sind Youtube und soziale Medien nicht einem gesellschaftlichen Spezialdiskurs zuzuordnen. Dass der Kankurang mittlerweile in andere mediale Prozesse transferiert wird, erzeugt seine mediatisierte Sichtbarkeit, die vor allem den Vorstellungen der Ältestenräte zuwiderläuft. Dabei ist ausschlaggebend, wie und in welcher kulturell-ästhetischen Spezifik der Medientransfer vollzogen wird. »Medienwechsel haben deshalb auch eine kulturelle Indexfunktion.« (Hickethier 2013: 25) Die digitalisierten und zirkulierenden Visualisierungen des Kankurang knüpfen an die bereits hervorgehobenen soziomedialen Strukturen an. In diesem Abschnitt wird überprüft, ob die typisierbaren Aussagen vom Verlust durch die neuen Kommunikationsmittel haltbar sind und die Visualisierung qua Medium zur Enthüllung der Geheimnis-Ebenen führt.

52 Hamet Ba, Interview 2018. In Gambia wurde mit der Unterstützung der Gerda-Henkel-Stiftung und dem Afrikanisten Henning Schreiber zwischen 2016 und 2018 ein Nationalarchiv mit besonderem Fokus auf die *oral history* aufgebaut und digitalisiert (Universität Hamburg 2020).

Für die lokalen Akteure und auch die Antragsteller des Kankurang in das Programm der Meisterwerke stellen insbesondere die neuen Technologien eine Bedrohung dar. Diese greifen laut dem Antragstext in die Geheimnis-Ebenen des Kankurang ein. Das Deutungsmuster der neuen Technologien,⁵³ als Gefahr, kann als Positionierung zur rituellen Kohärenzsicherung gesehen werden.

Die neuen technologischen Möglichkeiten der Übertragung und Verbreitung und beliebigen Reproduktion werden bei den Äußerungen über den Kankurang von den Akteuren mitgedacht. Der Umgang wird von den Brauchträgern durchaus ambivalent bewertet. Der auf Dauer gestellte Ritus muss nun durch die Betonung des Verbots der Sichtbarmachung konstituiert werden. Das Sprechen über die Enthüllung des Geheimnisses hat sich also mit einem medialen Wandel weiterentwickelt.

Das Reden der Initiierten über den Kankurang, beispielsweise im Fernsehen, scheint dabei auf die Relevanz des Deutungsmusters ›Gefahr durch Sichtbarmachung durch neue Technologien‹ ausgelagert. Denn die Initiierten sind nicht einfach Globalisierungs- oder Technologiegegner, sondern sie nutzen die verschiedenen medialen Formen, um ihre Auffassung vom Umgang mit dem Kankurang in den jeweils anderen Technologien kundzutun.

Seit den 1970er Jahren wurde eine zunehmende Folklorisierung und somit die Enthüllung des Geheimnisses, im Singular, behauptet (Weil 1971: 279). Die Äußerung der Enthüllung des Geheimnisses war an die Sichtbarmachung des Unsichtbaren geknüpft. Gemeint war mit ›Sichtbarmachung‹ ausschließlich das Betrachten durch Nicht-Initiierte, zum Beispiel des Kankurang im Rahmen des Spektakels.

Das jüngere Deutungsmuster, Gefahr durch Sichtbarmachung, beschränkt sich nicht mehr nur auf das Betrachten des Spektakels, sondern auch auf dessen fotografische Fixierung. So beschrieb der Anthropologe de Jong 1990, wie ihm seine analoge Kamera während der Feldforschung weggenommen wurde (de Jong 2013: 106).

Spätestens seit den 1990er Jahren wurde der Verlust eines authentischen Kerns des Kankurang durch die digitale Reproduktion beklagt. Qualitativ hatte sich somit an dem Deutungsmuster geändert, dass nun audiovisuelle Aufzeichnungen möglich wurden und dass diese ungleich häufiger, also quantitativ wirksam, verbreitet wurden. So ist auch im Antragstext von 2004 zu lesen :

»Le caractère typiquement oral du Kankurang est source de fragilité et de vulnérabilité face aux menaces que constituent les NTIC [nouvelles technologies d'information et de la communication] qui sont capables de mettre en ligne des scènes qui n'étaient jusqu'ici accessibles qu'aux seuls initiés.« (»Der typisch mündliche Charakter des Kankurang ist Quelle einer Fragilität und Verwundbarkeit in Bezug auf die Bedrohungen, die die neuen Technologien der Information und Kommunikation konstituieren, die es ermöglichen, Szenen, die bis dahin ausschließlich den Initiierten zugänglich waren, online zu stellen.« [Ü.d.A.]) (UNESCO 2003c: 18)

Im Antragstext wird das Potenzial digital beliebig reproduzierbarer Bilder durch die neuen Technologien als eine Bedrohung der mündlichen Tradierung bezeichnet. Diese

53 NTIC : Nouvelles technologies de l'information et de la communication (Neue Informations- und Kommunikationstechnologien).

gehe insbesondere von der Möglichkeit weltumfassender Sichtbarmachung aus. Der lokale Betrachter des Spektakels und die analoge Fixierung werden nicht erwähnt. Unreflektiert bleibt die durch die Nationalstaaten selbst angelegte digitale Dokumentation, die diese für eine Unterschutzstellung in die Listen der UNESCO benötigen. Im Folgenden sollen einige Beispiele der Gefahr durch Sichtbarmachung des Kankurang und ihre Folgen für die Enthüllung der Geheimnisse im Plural skizziert werden. Es wird dargelegt, für wen dies Anlass zur Diskursivierung von Verlust wird.

In der Phänomenstruktur des Verlusts durch Sichtbarmachung der Geheimnis-Ebenen kann festgestellt werden, dass neue Technologien zunehmend mitgedacht und semantisiert werden und dass sich die Bedeutung vom Geheimnis im Singular zu den Geheimnissen im Plural verschoben hat.

Gefahr durch Sichtbarmachung – als typisierte Aussage

Vor dem Hintergrund der rasanten Zunahme von Smartphone- und Social-Media-Nutzern in westafrikanischen Ländern kann das Deutungsmuster ›Verlust durch Sichtbarmachung‹ gelesen werden. Internetnutzer, insbesondere mit mobilen Endgeräten, haben seit den Nullerjahren in subsaharischen Ländern stark zugenommen (Hoang 2015: 12). Die aktuellen Zahlen des Pew Research Center⁵⁴ belegen, dass 46 % der Erwachsenen in Senegal Internetnutzer sind. Zum Vergleich liegt der in Prozentsatz in Deutschland bei 87 % im Jahr 2018.⁵⁵

Trotz der jungen Bevölkerung – in Senegal sind 61 % der Bevölkerung unter 25 Jahre alt, in Gambia sind es sogar 67 % – nutzen viele Erwachsene die sozialen Medien, in Senegal 35 % der Erwachsenen – nur 5 % weniger als in Deutschland (Central Intelligence Agency 2017, Central Intelligence Agency 2018).

Das Video von Senegambia TV aus dem Jahr 2018 macht die allgegenwärtige Präsenz von Smartphones deutlich (Abb. 12). Für die anscheinend hohe Zahl von Smartphone-trägern ist die Anzahl der veröffentlichten Videos über den Kankurang vergleichsweise gering. Daraus ließe sich schließen, dass insbesondere Videos von *Diambadongs* über das Smartphone getauscht werden, oder als latente Monumente auf den Smartphones verharren, bis sie gelöscht werden. Wenn sie zunächst der persönlichen Erinnerung dienen, ist fraglich, ob diese Visualisierungen gleichsam für den Betrachter den Status eines kollektiven Erbes erhalten. Wird dieses visuelle Erbe dann auch kollektiv so auratisiert, dass es die Kraft hätte, was es repräsentiert, zu verändern?

Der Benutzung und Verbreitung internetfähiger Endgeräte entwickelt sich in subsaharischen Ländern rasant. Ein Smartphone besitzt etwa jeder Dritte, der Zugang zum Internet durch Copyshops und der Ausbau in Privathaushalten steigen. Allerdings lässt

54 Nicht alle afrikanischen Länder sind Teil der Studie, so auch nicht Gambia.

55 Der Prozentsatz der Erwachsenen, die in Deutschland ein Smartphone besitzen ist mit 72 % doppelt so hoch wie in Senegal. Die Verbreitungsrate von Smartphone-Verträgen in subsaharischen Ländern lag 2015 noch bei circa 39 %, wobei die Rate in den Staaten der ECOWAS etwas darüber bei 44 % liegt (Hoang 2015: 5). Die vertragliche Bindung, so Hoang, gebe aber nicht Aufschluss über die Benutzungsweise von Smartphones in subsaharischen Ländern. Smartphones würden auch gemeinschaftlich in der Familie oder mit Freunden genutzt, Vertragsabschlüsse für SIM-Karten seien daher kein Indikator für die Nutzung internetfähiger Mobilgeräte (a.a.O. 4).

Abbildung 12: Kankurang Flying Dancing in The Fire



© Youtube/Filmstill: Senegambia TV, 27.01.2018

sich mit diesen Zahlen noch keine Aussage über das Medienverhalten oder die Nutzungsweisen bestimmter sozialer Medien treffen. Die im Antragstext beklagte Digitalisierung der Gesellschaft ist also vorangeschritten und irreversibel – was erst einmal keine Konsequenz hinsichtlich des Kankurang und der Sichtbarmachung seiner Geheimnis-Ebenen mit sich bringt. Der Antragstext spezifiziert nicht genau, wer wann durch die neuen Techniken in den Kankurang eingreifen kann, aber es wird kritisiert, dass die Bilder durch das Hochladen ins Internet publiziert werden.

Den Kankurang googeln

Global zirkulierende und weltweit zugängliche Bilder des Kankurang erschöpfen sich nicht nur in der Dokumentation der UNESCO. Fotografien und Videoclips werden online veröffentlicht. Diese werden auf den sozialen Netzwerken Facebook und Instagram gepostet, und auch auf Youtube finden sich viele Videos, Filmsegmente aber auch Dokumentationsfilme. Bei einer Suchmaschinenrecherche des Kankurang ist zunächst auffällig, dass die meisten erzielten Treffer auf die UNESCO-Internetseite verweisen und somit die beliebteste Verknüpfung darstellen.⁵⁶

56 Auch können die Spracheinstellungen geändert werden, was eine andere Trefferliste zur Folge hat. So ist in französischer Sprache der dritte Vorschlag des Algorithmus nach »kankourang kolda« und »kankourang mandingue«, der »kankourang vrai«, also der wahre Kankurang. Wie im Deutschen erfasst die Trefferliste auch im Französischen zunächst die Internetseite der UNESCO, dann Wikipedia und die Touristenportale »access Gambia«, »eco-tourism« und die Nachrichtenseite »Au Sénégal«. Mit englischer Spracheinstellung werden die Seite der UNESCO priorisiert, anschließend das Touristenportal »access Gambia«, der Wikipedia-Artikel des »Kankurang Documentation Center« in Janjanbureh, der Wikipedia-Artikel zu »Mandinka people«, ein Reisebericht für »an urban black travel mag: Griots Republic«, die Webseite des britischen Fotografen Luke Dray und die Projekt- und Finanzierungsbeschreibung des Kankurang durch den »Japan Funds in Trust« der »Permanent Delegation of Japan to the UNESCO«. Unterschiedliche Webseiten werden mit unterschiedlichen Inhalten und Autoren durch die Spracheinstellungen priorisiert (Stand: Oktober 2018).

Tabelle 4: Social media network – redirected traffic (2013-2014)

Senegal 2018 (1)		Gambia 2018 (2)		Africa 2013-2014 (3)	
Facebook	96,98 %	Facebook	86,23 %	Facebook	93,22 %
Youtube	0,92 %	Youtube	3,28 %	Youtube	1,99 %
Twitter	0,96 %	Twitter	3,86 %	Twitter	2,47 %
Pinterest	0,76 %	Pinterest	5,52 %	Pinterest	0,94 %
Instagram	0,32 %	Instagram	0,69 %	Tumblr	0,66 %
LinkedIn	0,03 %	Tumblr	0,18 %	Stumble-Upon	0,38 %

Hoang 2015: 11; StatCounter Global Stats 2018

Insbesondere Facebook nimmt den größten Marktanteil innerhalb der genutzten sozialen Medien in Senegal und Gambia ein (Tabelle 4). Auch die Weiterleitung auf die Webseiten Dritter wird in subsaharischen Ländern mit über 90 % von Facebook angeführt. Neben der Nutzung von Facebook führen bildgebende Services wie Instagram und Youtube in Senegal und Gambia die Statistiken der sozialen Medien an. Mit einem Marktanteil von 0,32 % bis 0,69 % Prozent von Instagram ist das von Facebook 2017 eingekaufte Unternehmen weitreichend verbreitet. Im Folgenden werden in stichprobenartigen Einzelanalysen die hochgeladenen Visualisierungen hinsichtlich ihrer Reichweite, Autorenschaft und Inhalte analysiert und bezüglich ihres Potenzials der Sichtbarmachung des Kankurang hinterfragt.

Youtube – Video-Text-Frames als weltweite Sichtbarkeit

Bei bildgebenden sozialen Netzwerken, wie Youtube, kann von einem global sichtbaren und weltweit zugänglichen Netzwerk ausgegangen werden. Im Folgenden werden stichprobenartig einige Videos der Onlineplattform unter dem Schlagwort ›Kankurang‹ herausgegriffen und analysiert. Der Suchbegriff ›Kankurang‹ erzeugt auf dem Portal eine Trefferliste von 5,710 Videos (Stand Oktober 2018).

Zunächst zeichnet sich ab, dass die meisten der auf Youtube geladenen Videos aus Gambia stammen und von Nicht-Senegambier:innen aufgenommen wurden. Beispielsweise dafür werden zwei Videos genannt, zum einen das Video ›Kankurang in The Gambia (1)‹⁵⁷ der Youtuberin ›Prodigal Diasporan‹, die dieses Video aus Latrikunda in Gambia 2013 hochlud.⁵⁸ Zu sehen sind drei Kankurangs aus Sisal, den Fäden von Reissäcken, die einen *Diambadong* (Blättertanz) vor einer Gruppe Jungen und Frauen aufführen. Das Video ist insofern ungewöhnlich, als dass trotz des starken Sonneneinfalls die Erschöpfung des Geistes Kankurang zu sehen ist. Einer der Kankurangs legt sich in den Schatten, der andere stützt sich wiederholt auf seine Macheten. ›Prodigal Diasporan‹ bezeichnet sich selbst auf ihrem Profil als Frau afrikanischer Abstammung. Sie arbeite als Übersetzerin und sei Weltbürgerin, die andere an ihren Reisen nach Westafrika, aber auch Jamaika teilhaben lassen will. ›Prodigal Diasporan‹ stellt als nicht senegambische Autorin keine Ausnahme dar. Auch Youtuber aus anderen Nationen laden Videos hoch.

57 Prodigal Diasporan (2013) ›Kankurang in the Gambia (1)‹, <https://www.youtube.com/watch?v=uU7mFNC2-n8>, geprüft 12.08.2021

58 ›Kankurang in The Gambia (1)‹ (47.421 Aufrufe) und ›(2)‹ (107.506 Aufrufe), (YouTube et al. 2013).

Abbildung 13: *Lavage Sare Moussa Kolda*

© Youtube/Filmstill: Ansou Cissé, 2016

Ein weiteres Youtube-Video⁵⁹ stammt von einer weißen, circa 30-jährigen Frau, die sich ›Eclectic Globetrotter‹ nennt. Sie stellt mit Erstaunen fest, dass sie zum Zeitpunkt der Aufnahme, am *Diambadong* als Frau teilnehmen kann, was sonst verboten sei, und verweist auf die Unterschutzstellungen durch die UNESCO.⁶⁰ Die nur 28-sekündige Aufnahme wird jäh beendet, als ein Kankurang mit klirrenden Macheten auf die Frau zurennt und sie reflexartig die Kamera in ihre Tasche fallen lässt. Es kann konstatiert werden, dass deutlich mehr Frauen zuschauen, die dann auch das Spektakel mit ihren Handys aufzeichnen. Dies steht historisch gesehen den Unterwerfungs- und Rügebräuchen an Frauen diametral gegenüber.

Eine weitere Tendenz der Youtube-Videos zeigt die Zunahme an Aufnahmen von folkloristischen Kankurangs durch weiße Tourist:innen.⁶¹ Das Video von R. Joosten zeigt, wie der Filmende auf einer der betonierten Hauptstraßen in Banjul direkt auf eine Straßenblockade junger Männer und mindestens sechs Kankurangs zufährt, die dann für die Weiterfahrt Geld verlangen oder erbetteln (Abb. 14).⁶²

Von afrikanischen Autoren werden auch Videos auf Youtube hochgeladen, die keinerlei Erklärungen oder Ausführungen über das Gefilmte beinhalten. Ein Video von

59 The Eclectic Globetrotter (2015) ›The Kankurang & Male Circumcision Ceremony‹, <https://www.youtube.com/watch?v=UW7wgITjjI>, geprüft am 12.08.2021.

60 ›The Kankurang & Male Circumcision Ceremony‹ (82.127 Aufrufe), (Youtube et al. 2015).

61 Ein Video (Youtube et al. 2013) (376 Aufrufe) wurde von dem weißen, anglophonen Youtuber ›Rob H.‹ hochgeladen, welches er mit einer Aufsicht auf das Spektakel sicher von einem Balkon in Gambia aufgenommen hat.

62 Richard Joosten (2018) ›kankurang in Gambia‹, <https://www.youtube.com/watch?v=PO5-KwwoPKg>, geprüft am 12.08.2021.

2017 stammt vom Gambier ›Modou‹.⁶³ Der Filmende steht vor einem Sisal-Kankurang, neben den Trommlern. Neben ihm filmen noch weitere Zuschauer mit ihren Handys. Das Video der Nutzerin ›Mama's Gambia‹ zeigt die Praxis des Bettelns eines verkleideten Kankurang und die ihn begleitenden Trommler an einem Straßenrand in Gambia. Aus sicherer Distanz von einem Balkon aufgenommen, trägt es den Titel ›More dancing from the kankurang and street vendors‹.⁶⁴ Eine Straßenverkäuferin wird von dem Kankurang zu einem Tanz aufgefordert, und die Trommler begleiten das Spektakel. Im Anschluss gibt die Verkäuferin den Trommlern Geld.

Auch Ausschnitte von Fernsehübertragungen werden auf Youtube hochgeladen. Eine Sequenz stammt vom Umzug des zehnten, nationalen Roots-Festivals in Gambia in der Hauptstadt Banjul, in der verschiedene Ethnien ihre Masken zeigen. In den Aufnahmen sind der Wuli Wuleng und Fita-Kankurang beim Umzug zu sehen. Das Video ist untertitelt mit ›We are told that there are 14 types of Kankurang in The Gambia‹.⁶⁵ Bei diesem nationalen Spektakel, welches sich an in der Diaspora lebende Afrikaner richtet, wird der Kankurang als nationales Erbe in die Reihe anderer Masken eingegliedert.

Eines der Videos, das eine direkte Nähe zum Kankurang aufweist und daher mit hoher Wahrscheinlichkeit von einem Initiierten aufgenommen wurde, ist *Lavage Sare Moussa Kolda* in Senegal (Abb. 13).⁶⁶ In dem Video zeigt sich das Distanzverhältnis, also die soziale Stellung der Selbsts zum Kankurang.

Die Videos erlauben einen Einblick in die relationale Anordnung der Körper und deren immanente Hierarchien in der Kosmologie des Kankurang. So thront der Kankurang auf einem Betondach über der Menge und lässt sich von den Männern besingen und bejubeln. In dem Filmstill lässt sich sogar eine Schutzmaske aus Kauris-Muscheln und braunem Stoff über dem Gesicht des Trägers erkennen, durch die dessen personale Identität geschützt ist. Auch ist das Video nicht weiter kommentiert und lässt nur Vermutungen zu über die sozialen Beziehungen.

Die verschiedenen Distanzverhältnisse der Filmenden verweisen auf ihre Eingebundenheit in die Gruppe der Initiierten. Während Frauen und Touristen das Spektakel des *Diambadong* aus vergleichsweise sicherer Distanz aufnehmen, zum Beispiel aus dem Auto oder vom Balkon vornehmlich im städtischen Raum, sind die Initiierten direkt im Treiben des Spektakels in unmittelbarer Nähe zum Kankurang eingebunden, ohne von diesem für das Filmen sanktioniert zu werden (Abb. 14). Daher lässt sich diskutieren, ob eine Öffnung hin zu einer vermeintlich demokratischeren oder feminisierten Visualisierung des Kankurang stattfindet – denn die Frauen verstecken sich ja nach wie vor, wahren eine sichere Distanz oder werden beim Filmen unterbrochen.

Die Filme werden von verschiedenen Autor:innen aufgenommen, aber zu gleichen Anteilen sind es Männer wie Frauen, die Videos des Kankurang hochladen. Auffällig ist,

63 M (2017) ›Kankurang in the Gambia‹, <https://www.youtube.com/watch?v=vouYSGbCbI8>, geprüft am 12.08.2021.

64 Mama's Gambia (2017) ›Dancing Kankurang‹, https://www.youtube.com/watch?v=b_MjTW8cXr4, geprüft am 12.08.2021.

65 Roots Festival (2011) ›Kankurang in Gambia‹, <https://www.youtube.com/watch?v=oraHYLLX6bw>, geprüft am 12.08.2021.

66 Ansou Cissé (2016) ›Lavage Sare Moussa Kolda‹, <https://www.youtube.com/watch?v=m2P9fATC3mE>, geprüft am 12.08.2021.

Abbildung 14: Kankurang in Gambia

© Youtube/Filmstill: Richard Joosten, 2018

dass die meisten Youtuber selbst nicht die gambische oder senegalesische Staatsbürgerschaft haben. Sie laden die Videos als Teil einer Selbstinszenierung von Weltläufigkeit auf Youtube hoch. Aber auch Videos lokaler TV-Stationen oder nationale Spektakel, wie das Roots-Festival in Gambia, sind Teil der auf Youtube verbreiteten Bilder. Die meisten Videos stammen aus Gambias Hauptstadt Banjul. Aus Senegal sind vergleichsweise wenige Videoaufnahmen hochgeladen, aber sie greifen tiefer in die soziale Beziehung des Kankurang und der Selbsts ein.

Als weitere soziale Medien seien Instagram, Pinterest und Flickr genannt. Auf Instagram sind unter dem Schlagwort ›Kankurang‹ etwa 113 Beiträge verzeichnet. Instagram wird vor allem von außerafrikanischen Tourist:innen als Instrument vereinheitlichter Selbstinszenierung verwendet. Die typischen Hashtags gehen nicht über das bekannte, geteilte Wissen der Episodenerzählung hinaus. Instagram-Nutzer scheinen nicht von dem Interesse geleitet, die Geheimnis-Modi des Kankurang aufzudecken. Professionelle Aufnahmen des Kankurang auf Instagram stammen vom amerikanischen Fotografen Jason Florio⁶⁷ und seiner Frau Helen Florio, die sich immer wieder in Gambia aufhalten. Jason Florio hat nach dem Regimewechsel des Diktators Yahyah Jammeh eine Stiftung ins Leben gerufen, um für die Opfer des Regimes spenden zu können. Hier zeigen sich die unterschiedlichen Motivationen, die in einem Nebeneinander auf Instagram stehen.

67 Jason Florio ist ein US-amerikanischer Fotograf und hat dokumentarische Fotografien für die ›New York Times‹, Smithsonian, Amnesty International und die Weltbank aufgenommen. ›Florio completed the first recorded circumnavigation of The Gambia by foot, co-leading with his wife Helen Jones-Florio – a 930 km expedition, producing an award-winning series of portraits titled ›Silafando‹.« (Florio 2019) Gegenwärtig arbeitet er an Fotodokumentationen für das Truth, Reconciliation and Reparation Committee (TRRC) nach der Terrorherrschaft Yayah Jammehs in Gambia.

Flickr, als ein Portal für semi- und professionelle Fotograf:innen, stellt in den subsaharischen oder afrikanischen Ländern keinen weit verbreiteten Social-Media-Kanal dar. Auch hier sind es unter dem Schlagwort ›Kankurang‹ Tourist:innen oder professionelle Fotograf:innen, die Gambia und Senegal bereist haben. Interessanterweise war für kurze Zeit das Bild des brasilianischen Nutzers Felix Bobadilla, dessen Fotografien auch von dem Anthropologen Ferdinand de Jong in seinem Aufsatz *Le secret exposé* verwendet wurde, das Frontispiz der Broschüre des Dokumentationszentrums in Janjanbureh. Allerdings wurde dann dessen Bild durch das eines Fita-Kankurang des amerikanischen Fotografen Jason Florio ersetzt. Florio hat mit seinen Fotografien auch weite Teile der Ausstellungsfläche in Janjanbureh mitgestaltet (siehe Kap. 4.2.2).

Instagram oder Flickr zeichnen sich durch eine deutliche Überzahl des gambischen Fotomaterials aus. Das heißt nicht, dass die Autoren gambische Staatsbürger sind, die Bilder jedoch explizit mit Gambia verknüpft werden.

Online-Karnevalisierung als ein gambisches Phänomen?

Die gambischen Videos des Kankurang auf Youtube und Fotografien auf Instagram überwiegen deutlich im Gegensatz zu Videos aus Senegal. Die Youtuber filmen in der Mehrheit das *Diambadong* am helllichten Tag. Viele Videos zeigen auch die karneval-eske Umdeutung des Kankurang durch die kommerziellen Inszenierungen von jungen Männern. Ein Teil dieser Umdeutung besteht in der Entlehnung von Masken der Unterhaltungsindustrie, wie beispielweise Plastiktotenkopfmasken (Abb. 14). Diese materiellen Figurationen der Maske dienen im Sinne der Unterhaltungsindustrie dem kurzen Schrecken des Betrachters, von dem dann Geld erpresst oder erbettelt werden kann. Dieser Eingriff in die Maske verändert den perlokutiven Akt zwischen den Brauchträgern und dem Betrachter. Dieser wird hier mit dem Mittel des Schreckens zu einem Gegenpol in einer ökonomischen Transaktion reduziert. Zugleich werden kulturelle Codes, wie die des Totenkopfes, aus einer popkulturellen Gruselindustrie verwoben und somit speziell westliche Touristen als Betrachter antizipiert.

In dem Sprechakt des Kankurang wird in die Grammatik der Maske zugunsten eines geänderten perlokutiven Aktes eingegriffen, welche Ausdruck des ökonomischen Interesses der jungen Männer ist. Steht das Kostüm im Kontext des Initiationsritus, müsste das *Diambadong* von Trommlern begleitet und die Nicht-Initiierten auch direkt bedroht werden, wegzuschauen oder das Filmen zu beenden. Der Kankurang der Youtuberin ›Eclectic Globetrotter‹ zeigt diese Handlung der Drohung im Blätterfest. Auch der Totenkopf-Kankurang in Gambia dirigiert den Betrachter, changiert aber zwischen Drohung und Bitte und folgt somit einer anderen Intentionalität.

Durch die stichprobenartige Analyse wurde gezeigt, dass auch Frauen den Kankurang fotografieren und filmen. Aufnahmen nicht einheimischer Youtuber:innen zeugen in der Regel von einem distanzierteren Standpunkt der Aufnahme aus einem sicheren Versteck. Fotograf:innen inszenieren die Brisanz und Einzigartigkeit der Aufnahmen, aber auch die Exotik des Filmmaterials, als Erfahrungswert ihrer weltgewandten Abenteuerlust. Dieser Weltbezug wird von den senegalesischen Youtubern nicht relevant gemacht. Aufnahmen von Einheimischen erfolgen in der Regel im *Diambadong*, beispielsweise in einer Menschenmenge aber auch bei Nacht, und zielen auf die Darstellung der

lokalen Kultur ab. Wie kann dies den authentischen Kern des Kankurang oder gar die mediale Transformation des Erbes umstrukturieren?

Die Öffentlichkeitsinszenierungen greifen nach der Definition von Aleida und Jan Assmann nur bestimmte Muster der Originalkonstruktion auf (Assmann et al. 1997: 12). Aspekte wie die Festivalisierung, im Sinne einer solchen Inszenierung, fallen unter diese Kategorie. Mit dieser Beschränkung wird der Kankurang in abgewandelter Form des Spektakels zu einer veräußerlichten und außerordentlichen Form des Betrachtens. Unter »außerordentlich« wird der Kankurang als bewusst inszeniertes Spektakel begriffen.

Auch die Öffentlichkeit wird im Spektakel auf ein Muster reduziert, das der Ökonomie. Unter »Öffentlichkeit« werden zahlungswillige Betrachter des Spektakels verstanden, wie das Beispiel des Totenkopf-Kankurang zeigt. Es lassen sich also zwei Sphären unterscheiden – die der Adaption der Maske für ihre ökonomische Nutzung durch die gambischen Männer und das Filmen als Spektakel durch den alterierten Gegenpart, die zahlenden Betrachter.

Sichtbarmachung – Deutungsmuster der Gefahr

Was stellt sich hier nun als Gefahr der Sichtbarmachung wie im Deutungsmuster des Antragstexts an die UNESCO oder des Ältestenrats dar? Kehren wir zur Frage des deklarierten Verlusts eines authentischen Kankurang und seiner Geheimnisse im Singular durch die Beitragsstaaten und ethnologischen Forscher zurück.

Anhand des empirischen Materials aus öffentlich zugänglichen sozialen Netzwerken kann gezeigt werden, dass keines der Videos oder keine der digitalisierten Fotografien die Liminalitäts- oder Seklusionsphase oder gar Beschneidung zeigt. Keine der Visualisierungen zeigt die Herstellung oder das Enttarnen der Maske oder die personale Identität des Trägers, die Seklusionsphase der Jungen im Wald, die Vermittlung von Geheimwissen oder die Preisgabe des Jäger-Geheimbundes. Alle hier gezeigten Visualisierungen sind Bestandteil des *Diambadong*, des Blätterfestes, und der Wiederangliederungsphase, woran auch Frauen teilnehmen können. Andere Videos zeigen den Kankurang gar als Bettlerfigur oder in der Funktion einer Maske für staatlich-organisierte Festivals einer Öffentlichkeitsinszenierung in Gambia. Alle diese Visualisierungen halten die Dichotomie von Kult und Kultur, esoterischem und exoterischem Raum des Initiationsritus aufrecht.

Die kurzen Clips sind durch gestische und performative Sprechakte gekennzeichnet, jedoch nicht durch Interviewpassagen, in denen das Gesehene kommentiert würde. Die Ausschnitte bleiben bis auf wenige textuelle Erläuterungen gemäß der Episodenerzählung auf Youtube und Instagram unkommentiert. Wissen über den Initiationsritus, die Bedeutung ritueller Objekte, die Funktionen der Beschneidung oder die Herstellung eines Sisal- oder *Faara*-Kankurang werden nicht erläutert. Trotz der digital beliebig reproduzierbaren Visualisierungen des Kankurang entzieht er sich so wiederum einem Öffentlichmachen seiner Geheimnisse und wird dadurch noch auratischer.

Folgendes muss über Befürchtungen der Beitragsstaaten zur weltweiten Sichtbarkeit und Digitalisierung festgehalten werden: Das *Diambadong* als karnevaleske Inszenierung ist gegenwärtig nicht zuletzt durch das ökonomische Bewusstsein junger, vor allem gambischer Männer geprägt, die sich ein Zubrot durch das Spektakel

eines tanzenden Kankurang verdienen wollen. Dass diese die Maske für ihre jeweiligen Bettel- und Rügebräuche verwenden, steht zunächst nicht im Zusammenhang mit dem Wunsch nach globaler Sichtbarkeit des Kankurang, sondern bezieht sich ganz deutlich auf die lokal-ökonomischen Bedürfnisse. Global sichtbare Bilder ihres bewusst inszenierten Spektakels zeigen somit die intrinsische Motivation in diesem Moment, Geld zu verdienen. Man kann den Antragsstellern recht geben, dass Elemente des *Diambadong* vermehrt online gezeigt werden – diese waren aber nie nur den Initiierten vorbehalten. Dass diese Elemente mit einem ökonomischen Interesse hinsichtlich einer antizipierten Betrachtergruppe wie der Tourist:innen transformiert werden, kann in dieser Arbeit letztlich nicht belegt werden. Ferdinand de Jong hatte aber in *Le secret exposé* bereits 2007 das *Diambadong* hinsichtlich seiner Öffentlichkeitsinszenierung als ein enthülltes Geheimnis bezeichnet (de Jong 2013: 101). Dass die Geheimnisse des Kankurang preisgegeben werden, ist mit der hier vorgestellten stichprobenartigen Analyse nicht belegbar. Vielmehr fördern die häufig auch textuell unzureichend beschriebenen Kurzvideos seine weitere Auratisierung.

Immer wieder werden die Argumente der Akteure ob der Korruptierbarkeit des originären Ritus für ein bisschen Geld laut. Doch kann belegt werden, dass die Karnevalisierung mit dem Tourismus zusammenhängt. Besonders in Gambia ist diese ökonomische Notwendigkeit an den Visualisierungen ablesbar. Daher plädiere ich dafür, den Kankurang in diesem Zusammenhang mit einer gegenwärtig anscheinend für die jungen Träger wichtigen Funktion, des bettelnden Rügebrauches,⁶⁸ zu erweitern. Der Kankurang wird durch Motive und erlernte Techniken neu erschaffen und kann als Gruppenkunst bezeichnet werden (Vansina 1999: 137). Er tritt in der Gruppe auf und kann zugleich individuell modifiziert werden und deutet somit in diesem segmentalen Bereich des öffentlichen Ritus auf eine adaptive Diffusion der Maske und performative Öffnung der ikonischen Kohärenz hin, die dennoch lokal und kontextuell stark gebunden ist. Denn diese Innovation ist letztlich eine lokale Adaption der Maske in Gambia.

Zum Schluss kommt noch eine Ausnahme, denn diese bestätigt einmal mehr die typisierbaren Aussagen über die Visualisierung des Kankurang. Bislang ist nur ein Dokumentarfilmer in die rituellen Räume der Beschneidung vorgedrungen. Der Film von Malick Sy von 2001 in Kolda zeigt die Beschneidung, die Seklusion, aber nicht die Herstellung der Ifambundi-Maske in Senegal.⁶⁹ Kein filmisches Dokument ist so nah an die Seklusionsphase gekommen wie der Film von Sy. Er filmt nicht nur die Beschneidung, sondern auch die Gesänge im Wald. Dennoch wird ihm bei einem Aspekt der Zugang verwehrt – als die Selbés in den heiligen Wald gehen, um die Rinden des *Faara*-Baumes zu holen, wird der Dokumentarfilmer brüsk aufgefordert, am Rand des Waldes stehen zu bleiben. Geduldig harrt er dort aus, bis nach einiger Zeit die Männer wieder mit den Rinden aus dem Wald zurückkehren. Das Verbot, den Initiierten in den Wald zu folgen, stellt hier wieder die Hierarchisierung des rituellen Raums dar.

68 Rügebräuche sind das planvolle Vorgehen einer Gruppe, unrechtmäßiges Verhalten zu adressieren und zu sanktionieren. Darin inbegriffen werden könnte auch die Praktik des Auto-Anhaltens von Tourist:innen oder Formen der räumlichen Einschränkung.

69 Malick Sy (2001) ›Kankouran‹, <https://www.vimeo.com/83016807>, geprüft am 12.08.2021.

Der Online- vs. der Fernseh-Kankurang, ein Generationenkonflikt?

Dass die älteren Generationen die Bedrohungen der Digitalisierung als Deutungsmuster der Gefahr deutlich machen, lässt offen, inwieweit die Autoren von Onlineinhalten die Geheimnisse preisgeben. Dies zeigt sich besonders bei den Interviews der älteren Befragten, die auf Fotografien und das analoge Staatsfernsehen Bezug nahmen.

Der ehemalige Kurator des Espace Kankurang in Mbour, der 62-jährige Sadibou Dabo, gab mir auf die Frage, ob er denn als Initiierter selbst den Kankurang schon einmal fotografiert hätte, die Antwort:

»Moi, une photo de Kankurang? Jamais. Je ne jamais tentée. Ça me même n'intéresse pas. Pour moi, sera aucune signification. Prendre une photo. C'est pour savoir qua? Pour moi, ce qui est importante est le symbole de représente. Le symbole. Et toutes les activités ont qua ça liée. De quelle on voir. Les symboles sacrés. C'est ça qui m'intéresse.« (»Ich, ein Foto vom Kankurang? Niemals. Ich hätte es mich niemals getraut. Das interessiert mich auch nicht. Für mich hätte das überhaupt keine Bedeutung. Ein Foto aufnehmen. Um was zu wissen? Für mich ist es das Symbol, das er repräsentiert, das Wichtige. Das Symbol. Und alle daran geknüpften Aktivitäten. Die wir sehen. Die heiligen Symbole. Das interessiert mich nicht.« [Ü.d.A.])⁷⁰

Für ihn ist eine Fotografie des Kankurang nicht von Interesse. Sie könne weder die heiligen Symbole noch seine Bedeutung für Initiierte wiedergeben. Der Sprecher der *communauté mandingue* in Ziguinchor, Abdoulaye Sidibé, wiederum hat durchaus selbst Fotografien aufgenommen, die er auch vorzeigen könne.⁷¹

Der senegalesische Archivar Hamet Ba schreibt in seiner Doktorarbeit über den senegalesischen Nationalsender R. T. S., dass sich der Zustand der Archivierung von Videobändern und seit 2016 auch digitalisierten Archivbeständen verbessere, wie auch die Diffusion und die Veränderung der Praktiken durch ihre Mediatisierung (Ba 2016). Bei R. T. S. arbeitet auch der mandinkische Redakteur Amadou Lamine Drame seit 1984, als die Station noch O. R. T. S. (*Office Radiotélévision du Sénégal*) hieß. Er leitet das Sendeformat Mandinkuulo, ein Feature über die mandinkische Kultur. Darin berichtet er von Festen, aber auch dem Alltagsleben der Mandinka. Er habe aber nie versucht, den Kankurang zu filmen.⁷² »On ne deshabillé pas Mamaa.« (»Man entkleidet Mamaa nicht.« [Ü.d.A.])⁷³ Bei R. T. S. sind sich die Redakteure einig, dass es nicht nur moralisch verwerflich, sondern auch technisch unmöglich sei, einen Kankurang zu filmen. Dazu der Archivar Hamet Ba :

»Ils sont partis en équipe, ils ont filmé certaines choses, au début de leur partir ils étaient dits c'est inutile de filmer parce que de tous les façons, ses sont pas de chose, qui se filmer. [...] Et les gens ont filmer lorsqu'ils sont revenus au studio il y'avait absolument rien. Absolument rien. Et le cameraman, il est convaincu, il a bien vérifié que son film était dans train d'enregistrer.« (»Sie sind im Team losgezogen, um bestimmte

70 Sadibou Dabo, Interview 2017.

71 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

72 Amadou Lamine Drame, Interview 2018.

73 Ebd.

Dinge zu filmen, und am Anfang hatten sie noch gesagt, es sei unnötig, so etwas zu filmen, weil es sich auf keinen Fall filmen ließe. [...] Und die Leute haben [doch] gefilmt, und als sie damit zurück ins Studio sind, war da absolut gar nichts. Absolut nichts. Und der Kameramann, er war überzeugt gewesen, und er hatte es ja auch dauernd geprüft, dass sein Film im Aufnahmegerät ist.« [Ü.d.A.]⁷⁴

Die Visualisierungen werden einmal mehr Gegenstand eines Diskurses der Geheimnis-Ebenen des Kankurang. Hier zeigt sich die technische Unmöglichkeit, ihn aufzuzeichnen. Dieser Auffassung schließt sich auch der Redakteur Drame an.

Ein adaptiverer Umgang mit den Visualisierungen des Kankurang wurde während eines Karnevals in Sédhiou 2018 gepflegt. Dafür wurde nicht nur der Kankurang aufgeführt, auch die Kooperation mit dem Direktor der Sendestation wurde durch Darstellungen des Kankurang auf der Urkunde bekräftigt.⁷⁵ Hier standen wiederum die kulturellen Ausdrucksformen als ein Nationalerbe im Vordergrund.

Auch der Verfechter der Unsichtbarkeit des Kankurang, Abdoulaye Sidibé in Ziguinchor, nutzt das Fernsehen, um über ihn zu sprechen.⁷⁶ Dabei zeigt sich also, dass nicht eine grundsätzlich ablehnende Haltung gegenüber bestimmten Mediatisierungen eingenommen wird. Vielmehr ist die Aussage in den Medien für die Brauchträger von Wichtigkeit. Die Kluft verläuft nun zwischen der älteren Generation, die auch die neue Mediatisierung mit Argwohn beobachtet, und den jungen Initiierten, die trotz der Visualisierung die Geheimnisse zu wahren scheinen.

Anhand des katalogisierten Bildmaterials kann gezeigt werden, dass die Videos nicht nur von einem Generationen-, sondern von einem Interessenskonflikt zeugen.⁷⁷ Auch TV-Sender zeigen einen adaptiven Umgang mit den Bildern des Kankurang. Die Furcht vor global fluktuierenden Bildern und Videos und der immanenten Desakralisierung und Demaskierung des Kankurang durch die UNESCO erscheint vor diesem Hintergrund haltlos. Letztendlich wird mit dem Deutungsmuster der Gefahr globalisierter Bilder auch wieder eine rituelle Kohärenzsicherung innerhalb des Ältestenrats der Mandinka-Gruppen in Ziguinchor und Mbour vorgenommen.

4.1.5 Kontext 3: Globale Sichtbarkeit durch die UNESCO

Global fluktuierende Visualisierungen des Kankurang sind nicht erst seit der Unterschutzstellung durch die UNESCO vorhanden, wie ich in der Analyse herausstellen konnte. Vielmehr ist die Unterschutzstellung explizit als eine Reaktion auf die Fluktuation der digitalen Medien zu betrachten. Dabei wurde die Praxis der Unterschutzstellung der UNESCO durch die Critical Heritage Studies, aber auch durch die Ältestenräte bemängelt. Die durch die UNESCO in Umlauf gebrachten, fluktuierenden Visualisierungen helfen daher bei der Einschätzung, wie gefährdet die Geheimnis-Ebenen des Kankurang sind. Gefährden die musealen Displays gemäß der UNESCO-Richtlinien die Integrität des Ritus durch die Sichtbarmachung? Wird auf der UNESCO-Internetseite

74 Hamet Ba, Interview 2018.

75 R.T.S. Filmothèque: Carnaval Jambadong Sedhiou, Archiv Claudia Ba, 2018.

76 Journal 2 STV, Abdoulaye Sidibé adressiert im Fernsehen die Wichtigkeit der Initiation.

77 R.T.S. Filmothèque, Archiv Claudia Ba, 2018.

des Kankurang etwas preisgegeben, was der Auffassung der Geheimnis-Ebenen des Ältestenrates widerspricht? Die Analyse der Visualisierungen der Internetseite wird mit den im Vorigen ausgearbeiteten Äußerungen über die Verlustdiskurse verglichen.

In diesem Kapitel analysiere ich die Zusammenhänge der einzelnen Bildelemente, der Videosequenzen und der Internetseite der UNESCO. Dies erlaubt es, nah am Bild zu verfahren und auch auf die kursorischen Elemente zu verweisen. Dabei wird eine spezifische Eigenlogik der UNESCO-Internetseite herausgearbeitet, die von mir als ein nicht fluktuierendes senegalesisches Bildrepertoire bezeichnet wird. Gemäß der ikonischen Kohärenz textueller Formung handelt es sich bei den Bildern in ihrer äußeren Dimension zwar um räumlich entbundene Visualisierungen, in ihrer inneren Dimensionierung zeigen sie aber ein lokal-singuläres Ereignis. Denn die Analyse zeigt, dass dieses global sichtbare Erbe keinen authentischen Initiationsritus, sondern eine Inszenierung darstellt.

Internetseite ›Mandinka Initiatory Rite‹ der UNESCO

Auf der Internetseite der UNESCO wird der Kankurang in narrative Strukturen der Ein- und Ausklammerung eingebettet. Die Visualisierung zielt auf die synchrone Diskursivierung ethnischer Traditionen und auf eine formaljuristische Bürokratisierung ab. Diese spezifische Eigenlogik begründet auch die Affordanz⁷⁸, also Handlungsanweisung, an die Besucher der Internetseite. Die sich ständig im Umbau befindende Seite verändert dabei auch ständig die Bild-Text-Elemente in ihrem »jeweils spezifischen, wechselseitig aufeinander verweisenden Zusammenhang.« (Breckner 2010: 269)

Affordanz

Die Internetseite der Sektion des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit ist so aufgebaut, dass der Besucher diese nach Ländern, Typen, Jahreszahlen und Schlagworten und nach Konzepten durchsuchen kann. Durch die Embleme der UNESCO in der Kopfzeile und den Verweisen auf die Generalversammlung und Kommissionen in der Fußleiste erhält die Internetseite die entsprechende Symbolik einer supranationalen Organisation. In ihrer farblichen Zusammensetzung ist sie den Internetseiten der Weltkulturerbekonvention der UNESCO angepasst. Statt des universellen Wertes des Weltkulturerbes, dessen Kulturgüter keiner konzeptionellen Verknüpfung mit anderem Welterbe bedürfen, sind die Kulturgüter des Immateriellen Kulturerbes nur in der Verknüpfung zu anderen Kulturgütern vermittelbar.

Für den Betrachter ist neben der Affordanz eine nationale und formaljuristische Autorenschaft ersichtlich. Kulturgüter, die aus dem Vorgängerprogramm der Meisterwerke in die Konvention des Immateriellen Kulturerbes eingeschrieben wurden, sind durch Lücken, wie das Nomination File, gekennzeichnet.⁷⁹ Die an die Nutzer gerichtete

78 Die Kulturwissenschaftlerin Manuela Barth bezeichnet mit ›affordances‹ die Handlungswahrscheinlichkeit des Nutzers durch die indexikalischen Verweise von Symbolen auf Internetseiten, mit denen nur bestimmte Handlungsmöglichkeiten relevant gemacht werden sollen (Barth 2016).

79 Die Antragstexte der 90 Kulturgüter aus dem Vorgängerprogramm sind auf der Internetseite nicht abrufbar und müssen bei den respektiven antragsstellenden Kulturministerien der Länder angefragt werden.

Abbildung 15: Kankurang, Manding initiatory rite



© UNESCO/Screenshots links 2017, rechts 2018

ten Handlungsanweisungen sind, die Verknüpfungen der formaljuristischen Texte und der strukturbestimmenden Konzepte aufzurufen.

Diese Verknüpfungsleistung zu vergleichbaren Kulturgütern durch die Konzepte muss der Ältestenrat nicht herstellen. Dies würde auch der als singulär wahrgenommenen Tradition zuwiderlaufen. Die Verknüpfungen auf der Internetseite sind ein von den Mandinka als zentral angesprochenes Problem, das der globalen Sichtbarkeit. Die Sichtbarkeit des Ritus für eine potenzielle Öffentlichkeit stellt für einige Brauchträger eine Verletzung der Geheimnis-Ebenen dar.⁸⁰ Die Untergliederung in die formaljuristischen und innerlogischen strukturellen Konzepte der UNESCO wird von ihnen gleichsam als ein Unterwandern der Autorität des Ältestenrats gesehen. Sie verlangen die Schließung der ikonischen Kohärenz textueller Formung.

Wandel und innerlogischer Aufbau

Die Internetseite der UNESCO unterliegt einem steten Wandel. Diese neuen Verknüpfungen, deren Indexikalität und die sich damit verändernde Affordanz werden nach der Eigenlogik der Internetseiten nicht angezeigt. So stellen Screenshots ein probates Mittel dar, um in verschiedenen Momentaufnahmen die sich verändernde Architektur der Webseite aufzuzeigen (Abb. 15). Die Internetseite des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit wird durch Mitarbeiter der UNESCO gepflegt und von Drittdienstleistern

80 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

überarbeitet. Diese richten sich an die Nutzer der Internetseite auch mit Umfragen⁸¹ zur Bedienbarkeit, was einerseits zu häufigen Veränderungen der Rahmungen führt, sowohl bei den kursorischen Elementen (Text, Video, Galerie), als auch bei der Sortierung und Verschlagwortung der Kulturgüter auf der Internetseite. Eine inhaltliche Überarbeitung der formaljuristischen Texte, Fotografien und Videos kann durch die Mitarbeiter nicht vorgenommen werden, sie können lediglich in die ästhetische Rahmung eingreifen.

Der Aufbau der Internetseite wird häufig zugunsten einer innerlogischen Indexikalität verändert. Dort wird der Kankurang permanent mit anderen immateriellen Kulturgütern verschlagwortet, zum Beispiel 2017 noch mit ›afrikanische Kulturen‹, ›Rinde‹, ›kulturelle Identität‹, ›Jagd‹, ›traditionelles Wissen‹ usw.⁸² Dem Besucher der Seite soll es mittels dieser Verschlagwortung leichter fallen, zwischen den Kulturgütern zu wechseln, und es eröffnet sich ein Pluralismus an potenziellen geografischen, zeitlichen und inhaltlichen Kontextualisierungen über deren quantitative Auflistung. Die Verknüpfungen der Konzepte werfen jedoch Fragen auf. Die Verschlagwortung des Kankurang reichte im Juni 2018 von Bezügen einfacher Materialien, wie ›Rinde‹, über Praktiken, wie ›Körperbemalung‹, und ›Holzarbeit‹, bis hin zu wissenschaftlichen Setzungen ›kulturelles Gedächtnis‹, ›soziale Werte‹ und ›afrikanische Kulturen‹. Ein Zugriff vom November 2018 zeigt, dass die Bezüge geändert wurden.⁸³ Die Verschlagwortung vom Juni 2018 mit ›African cultures‹ wurde wieder aufgegeben.⁸⁴ Eine in diesem Kontext stabile Verschlagwortung umfasste lediglich die Bezeichnungen ›Body painting‹, ›Circumcision‹, ›Magic‹, ›Masks‹, ›Percussion instruments‹, ›Religious practice‹, ›Ritual dance‹, ›Secret society‹, ›Social values‹, ›Traditional medicine‹, ›Tribes‹, ›Vocal music‹ und ›Woodworking‹. Dabei werfen ›Magie‹ und ›Holzverarbeitung‹ im Rahmen des Kankurang Fra-

81 Nach einer Umfrage der Sektion Intangible Cultural Heritage zu Nutzungsbedingungen und Zugänglichkeit wurden die Elemente neu angeordnet und weitere Verweise eingefügt. Eine Umfrage wurde von Mitarbeiter:innen des Capacity Building and Heritage Policy Departments der Intangible Cultural Heritage Section, Creativity Division, Culture Sector und am 25.09.2017 per Email auf Nachfrage einer Mitarbeiterin, Individual Specialist der UNESCO, durchgeführt (Notiz Ba am 16.10.2017).

82 »African cultures (29), Bark (8), Body painting (4), Circumcision (5), Cultural Identity (183), Deforestation (7), Forests (3), Hunting (8), Initiation rites (24), Magic (9), Masks (52), Percussion instruments (137), Religious practices (127), Ritual danse (15), Rural areas (88), Secret society (5), Social values (17), Traditional danse (194), Traditional healing (7), Traditional knowledge (87), Traditional medicine (39), Tribes (7), Vocal music (212), Woodworking (22).« [Herv. d.A.] (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2008)

83 »Initiation rites (22) Secondary: Body painting (4), Circumcision (6), Costumes (200), Exorcism (15), Magic (7), Masks (52), Natural dyes (28), Percussion instruments (102), Religious practice (107), Ritual dance (27), Sacred sites (14), Secret society (5), Social values (21), Traditional medicine (31), Tribes (8), Vocal music (207), Woodworking (23) Biomes: Forests (38).« » [Herv. d.A.] (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2008)

84 Auch ›bark‹, ›cultural identity‹, ›deforestation‹, ›forests‹, ›hunting‹, ›rural areas‹, ›traditional danse‹, ›traditional healing‹ und ›traditional knowledge‹ wurden wieder verworfen. Neu hinzu kamen jedoch die Verschlagwortungen ›costumes‹, ›exorcism‹, ›natural dyes‹ und ›sacred sites‹. Die Bezeichnungen wurden zugunsten einer pragmatisch-materielleren Orientierung aufgehoben. Auch Begriffe der Verräumlichung wurden geändert – nicht mehr ›rural areas‹, aber ›sacred sites‹ wurden nun verknüpft.

gen auf, da diese weder im Antragstext noch von Vertretern des Ältestenrates adressiert werden.

Die Verknüpfungen in den Konzepten stellen wechselnde Bezüge zu anderen Kulturgütern der Menschheit her. Als Beispiel dieser Paradoxie soll ein Vergleich bemüht werden. Auf der Internetseite findet sich die Darstellung eines weiteren männlichen Initiationsritus, der *Makishi masquerade* in Zambia.⁸⁵ Dort ist der Ritus beispielsweise unter ›Religious beliefs‹ statt ›Religious practices‹, wie der Kankurang, verschlagwortet. Zu ›Social Values‹ wiederum zählen beide Initiationsriten, aber der Kankurang nicht zu ›Social Roles‹. Eine Differenzierung zwischen den einzelnen Konzepten bleibt erklärungsbedürftig.

Die Analyse der Webseite macht deutlich, dass die Elemente der Internetseite ›Kankurang‹ in einer durch die UNESCO festgelegten Intertextualität aufeinander verweisen. Die Verknüpfungen sind jedoch nur als Co-Konstitutionen einer universalistischen Perspektive haltbar. Diese Perspektive auf die Archivierung deckt sich nicht mit der der lokalen Akteure. Eine weitere Bedeutungsebene ist die permanente Veränderung durch die Pflege der Internetseite, die durch grafische und textuelle Veränderungen die Affordanz an den Benutzer wandelt. Mittels der Konzepte wird versucht, ein weltumspannendes Netzwerk an vergleichbaren habituellen, materiellen aber auch epistemischen Kategorien darzustellen.

Die formaljuristischen Texte auf der Internetseite, die einen statischen, kohärenten und kontinuierlichen Eindruck vermitteln, stehen den kursorischen Elementen kontrastiv gegenüber und verweisen auf eine andere Zeitlichkeit. Das zyklisch-rituelle Handeln der kursorischen Elemente steht der juristisch-autoritativen Linearität gegenüber. Durch die Gleichzeitigkeit dieser Visualisierungen wird eine Form der Kontingenz hergestellt. Raumkonstitutiv sind der globale Raum der UNESCO-Konvention, die Nationalstaaten als Autoren der Unterschutzstellung und die Relokalisierung der Brauchausübenden zu nennen. Ihnen steht entsprechend auch eine der vorher genannten Zeitlichkeiten nahe. Es kann also zwischen einem global-linearen Raum, einem national-linearen und einem lokal-zyklischen unterschieden werden.

Außerbildliche Indexikalität

Die Visualisierungen verweisen auch über die Rahmung des Immateriellen Kulturerbes hinaus. Eine Verknüpfung findet sich auch zwischen den Icons Immaterielles Kulturerbe, UNESCO und Weltkulturerbe. Auch die kursorischen Elemente verweisen über sich hinaus auf andere, diskursive Zusammenhänge. Die zweite Fotografie des Galerieelements beispielsweise stammt aus *Le secret exposé* von de Jong, in dem er die Unterschutzstellung des Kankurang bei der UNESCO gar infrage stellt (de Jong 2013). Seine Fotografie war in eine gegenläufige Äußerung eingebettet, in die des folklorisierten Kankurang und die Kritik an der UNESCO.

In dem Text über das enthüllte Geheimnis stellt de Jong die ökonomische Valorisierung und Kulturproduktion nicht als Gegenpaar, sondern als sich gegenseitig bedingend vor. Die von ihm fotografierte Szene ist in seinem Aufsatz wie folgt untertitelt:

85 Siehe dazu das Dissertationsvorhaben von Martin Vorwerk am Kunstgeschichtlichen Institut Afrikas der FU Berlin.

»Trois Kankurangs posant pour le photographe à Ziguinchor, 2004. On y voit les différents matériaux qui composent les costumes : l'écorce de Fara sur le personnage central ; sur les deux autres, les costumes dits Sisal, sont faits à partir de matériaux industriels récupérés tels que des sacs de riz.« (»Drei Kankurangs posieren für die Fotografie in Ziguinchor, 2004. Man sieht hier die verschiedenen Materialien, aus denen die Kostüme zusammengesetzt sind: die *Faara*-Rinde bei der mittleren Person, bei den beiden anderen die Kostüme, die »Sisal« genannt werden, die aus eingesammelten Industriematerialien wie Reissäcken gemacht sind.« [Ü.d.A.]) (de Jong 2013: 103)

Für de Jong ist die Darstellung der Materialien der Kostüme wichtig, da sie adaptierte Industriematerialien seien. Auch legt er den Umstand des Posierens der Abgebildeten offen. Die Pose wird zum Verweis auf den Zusammenhang zwischen der Kulturindustrie und der Sichtbarmachung des Kankurang, die de Jong als fortschreitende Folklorisierung auffasst. Dieselbe Fotografie wird auf der UNESCO-Internetseite jedoch gegenläufig als Bestandteil des rituellen Charakters diskursiviert. Im Untertitel des Galerieelements der UNESCO-Internetseite steht:

»The Kankurang is a protective spirit, embodied by a masked and costumed man, at the centre of a ritual system comprising songs, traditions and initiatory rites for young boys. The ritual ensures the transmission and teaching of complex know-how and practices underpinning Manding cultural identity.« (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2008)

Während de Jong seine Fotografie in die Diskurse adaptiver Modernität des Ritus stellt, bleibt auf der UNESCO-Internetseite ein Modernitätsbezug unerwähnt. Mehr noch, Modernität und Veränderung des Ritus werden auf der Seite als Dystopie und Verlust des Kulturerbes bezeichnet. Die eindeutige Pose der drei Figuren als eine fortschreitende Folklorisierung und die Herstellung der Kostüme aus Industriematerialien werden bei der UNESCO nicht erläutert. Hier zeigt sich in der Analyse deutlich die Ambiguität der Bilder in mehreren diskursiven Zusammenhängen, deren innere Dimensionierungen gegenläufig sein können. So ist ein und dasselbe Bild in der textuellen Formung in einem Kontext als absolute Rigidität des Ritus gegenüber Veränderungen (Internetseite UNESCO) und im anderen als adaptive Diffusion und Veränderlichkeit eingebunden (Text de Jong).

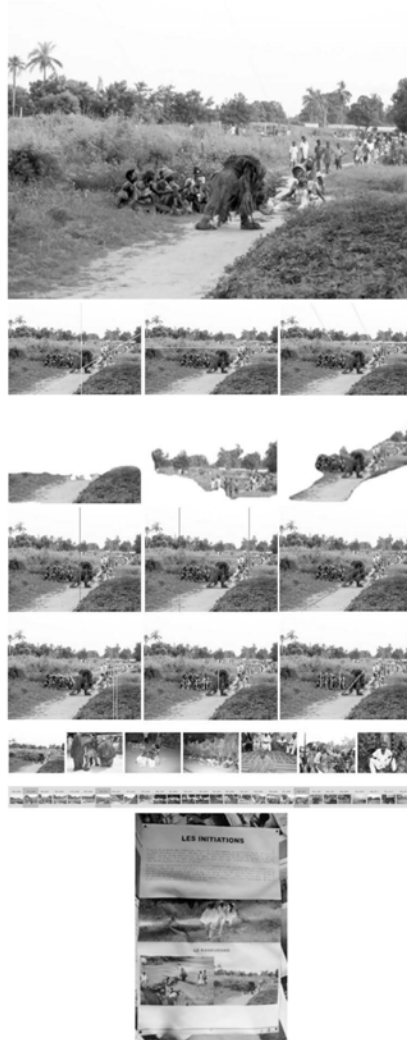
Dasselbe Bild ist also auch in verschiedene Zeigehorizonte eingebettet (Keller 2016: 79) – einmal in die Logik der UNESCO, auf der anderen Seite in die Kritik an ihr und die Folgen der Festivalisierung des Kankurang in den Spezialdiskurs der visuellen Anthropologie bei de Jong. Hier zeigen sich die Spannungsverhältnisse über die mit den Bildern geführten Diskurse und die institutionellen Rahmenbedingungen.

Verfahrensweise Zeigehorizonte

Um die weiteren zentralen Diskurse offenzulegen, wird die Verfahrensweise der Segmentanalyse nach Roswitha Breckner für eine der Fotografien der Bildergalerie angewandt. Anhand der Hinzunahme externer Quellen und auch des Verweises auf die Videosequenzen und die transkribierten Interviews werden exemplarisch eine der Fotografien und ihre vielfältigen Zeigehorizonte sowie raumzeitliche und soziale Konsti-

tution vorgestellt. Dabei handelt es sich um das erste Bild des Galerieelements, wenn die Nutzer die Internetseite aufrufen.

Abbildung 16: Verfahren der Segmentanalyse nach Roswitha Breckner



Erster Schritt:

Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses (Abb. 16)

- a) Wahrgenommene Segmente: zunächst die zentrale Figur, dann der Zusammenhang mit der am Boden sitzenden Gruppe sowie die Trennung vom Dorf im Bildhintergrund, dann die Suche nach dem Bezug zwischen der zentralen Figur im Bildvor-

dergrund, der Menschengruppe im Bildvordergrund und den Zuschauern im Hintergrund durch deren Blickbezüge.

- b) Selbstreflexiver Dokumentationsprozess: Eine zentrale Blickachse und eine in der Achse des Figur-Dorf-Bezugs werden als wichtig wahrgenommen und als Kontrast zwischen dem Bildhintergrund und dem großflächigen Bildvordergrund. Die Axe der Strommasten und Kabel, also Elektrizität im Dorf in Verbindung mit dem ›archaischen‹ Ritus im Bildvordergrund, wird als spannungsreich und als Störung wahrgenommen. Ungeklärte Gegenstände werfen Fragen auf, wie der tote Baum im linken Bildhintergrund.

Zweiter Schritt:

Interpretation der Bildsegmente

Die szenografische Position des Kankurang in der Gruppe ist zunächst ausschlaggebend. Die Distanz des Fotografen und der Dorfbewohner verstärken den Eindruck des Abstandhaltens zur zentralen Figur. Der Pfad durch den Busch als menschengemachte Achse zum Dorf unterstreicht die Bewegungsrichtung der Gruppe und der zentralen Figur hin zum Dorf (szenische Choreografie). Wahrgenommene Diskrepanz zwischen der Erwartungshaltung (archaischer Brauch und Natur) versus die Strommasten und Häuser im Bildhintergrund verweisen auf die Spannung zwischen Tradition und Geschichtskonstruktionen und Modernität. Außerhalb der Achse Pfad-Dorf wird alles als Natur wahrgenommen. Hohe Gräser deuten auf die Regenzeit, und somit das Kontextwissen des rituellen Zeitraums hin.

Hypothesen: Ländliche Gegend in Afrika, was sich an der Vegetation und den Gruppen zeigt. Im Tageslicht sind keine initiierten Kinder zu sehen. Ist die Szene dennoch Teil des Initiationsritus Kankurang? Vermutung, dass es sich bei den *Faara*-Rinden um den Ifambundi-Kankurang, und bei den Frauenkleidungen, als Inversion der Geschlechterrollen, um die *Selbés*-Gruppe handelt. Es ist eine eher gegenwartsbezogene Fotografie, wovon das Plastikstuhlbein in der Hand eines der *Selbés* und die Elektromasten zeugen.

Die zentrale Szene ist weit vom Fotografen entfernt, und dieser ist nicht in das Ereignis inkludiert. Die Unterwürfigkeitsgesten der Gruppe der *Sélbes* und deren Aufmerksamkeit sind auf die zentrale Figur Kankurang gerichtet. Die Dorfgemeinschaft ist in ein ›Dort‹ exkludiert. Die Bewegung der Gruppe im Bildhintergrund über den Pfad hin zum Spektakel bindet diese wieder als Betrachter des Spektakels, aus sicherer Distanz, ein. Die Größe des Segments Kankurang wird als zentrales und wichtigstes, ikonisches Bildelement empfunden, da es sich auch fast in der Bildmitte und auf allen Bildachsen befindet.

Dritter Schritt:**Bestimmung perspektivischer und szenografischer Sinnbezüge und Analyse der planimetrischen Komposition**

Als wichtigster axialer Bezug ist die Figur des Kankurang zu nennen. Zwei Achsen, die etwas außerhalb der Bildmitte liegen, kreuzen ihn. Die Horizontachse des Bildes liegt auf den Büschen und dem Dorf etwas oberhalb des Kankurang, was auf einen erhöhten Standpunkt des Fotografen hinweist. Die Fluchtpunkte der Perspektive vom Dorf erlauben die Einschätzung, dass der Mittelpunkt der Fluchtpunktperspektive das Dorf im Bildhintergrund ist, weshalb dieses im Bildaufbau einen wichtigen Platz einnimmt. Die wichtigste Bildinformation hinsichtlich der räumlichen Perspektive sind die rechten drei Viertel, das linke Bildviertel kann als informationslos angesehen werden. Aber genau hier scheint eine Gewichtung des Fotografen auf die umgebende Natur und die Rahmung des linken Bildrands durch die beiden Palmen ausschlaggebend gewesen zu sein. Mithilfe der Feldlinien konnten zunächst die Blickbezüge festgehalten werden, die insgesamt auf den Kankurang, aber auch auf den Fotografen gerichtet sind. In einer zweiten Feldlinienskizze wurde die Anordnung der Menschen mit Strichen im Bild aufgezeichnet. Die als interessant empfundenen Segmente des Bildes sind diejenigen, in denen Menschen angeordnet sind. In einer dritten Feldlinienskizze wurden die Körperbewegungen durch eine in die jeweilige Richtung gerichtete Linie skizziert. Entgegen der vorher angenommenen Dynamik des Bildes zeigte dies, dass die Körper im Vordergrund relativ entspannt am Boden sitzen. Auch die Kinder im mittleren Bildgrund stehen in entspannter Pose da. Entgegen den Erwartungen sind im Hintergrund jedoch Bewegungen auffallend, die entweder als eine Bewegung zur Bildszene im Vordergrund oder auch als ein autarkes Fußballspiel interpretiert werden können.

Vierter Schritt:**Rekonstruktion des Bildkontextes und Gebrauchszusammenhang**

Auf der Internetseite der UNESCO des Kankurang Mandinka Initiatory Rite ist diese Fotografie in einem Galerieelement eine von sechs Fotografien. Dort erscheint bei einem Mouseover das Label ©*Direction du Patrimoine Culturel*, was auf deren Urhebererschaft verweist.

Die digitale Fotografie wurde zum Zweck der Dokumentation für den Antragstext der Staaten Senegal und Gambia am 12. Oktober 2004 um 17:24 Uhr mit einer Canon PowerShot A60 mit der Blende F/4.5, der Belichtungszeit 1/160 Sek und ISO 50 bei einer Brennweite von 13 mm ohne Blitz aufgenommen. Die Bilddatei liegt in 538 KB und einer rechteckigen Abmessung von 1024 x 768 Pixeln bei 180 dpi vor. Die Auflösung lässt auf eine andere Verwendung als die der ausschließlich digitalen der Internetseite schließen. Die Intention ist eine größtmöglich objektive Dokumentation des Kankurang-Ritus für die Einreichung des Bewerbungsantrags. Die Bilder sind in diesem Zusammenhang erst später Gegenstand der Internetseite geworden.

Der Standpunkt des Fotografen deckt sich mit diesen Annahmen größtmöglicher Objek-

tivität. Er steht außerhalb der Geschehnisse und ist nicht in diese involviert. Mittlerweile kann dieses Bild als eine 16 Jahre alte Dokumentation eines Ereignisses gelesen werden, bei dem es um ein kollektiv-soziales Geschehnis geht. Die kollektiven Handlungen werden in den Vordergrund gerückt, und die Individualität der einzelnen Akteure scheint nebensächlich. Daher kann das Bild auch als »Gruppenprozess« in ein Vorne und Hinten untergliedert werden: hier die Akteure des Ritus, dort die Dorfbewohner.

Spannungen erzeugt das Bild hinsichtlich der Strommasten bei der gleichzeitigen Abbildung eines alten, mandinkischen Initiationsritus, wie der Text der Internetseite suggeriert. Zweitens hat sich die Annahme, die Dorfbewohner würden sich aufgeregt und dynamisch dem Kankurang zuwenden, beim planimetrischen Betrachten der Feldlinien als falsch erwiesen, da diese nicht alle den Kankurang fixieren. Festgehalten werden kann, dass es sich um ein Dokumentationsfoto handelt, das an eine nicht näher bestimmte Öffentlichkeit gerichtet ist.

Hypothese: Der Fotograf gehört nicht zu der Gemeinde der Mandinka. Wie konnte er die Aufnahme tätigen? Inszenierung?

Fünfter Schritt:

Zusammenfassende Interpretation

Durch die Einbettung der Fotografie in das Galerieelement der Internetseite »Kankurang Mandinka Initiatory Rite« wird die zentrale Figur des Bildes zum Referenzpunkt. In diesem Sinne stellt es eine Dokumentationsfotografie dar. Diese hatte eine primäre Funktion bei der Einreichung des Kankurang im Antragstext für die Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Kulturerbes 2004. Seine sekundäre Funktion erhält das Bild auf der Internetseite als Signifikant des Kankurang schlechthin und reiht sich ein in die anderen »veranschaulichenden« Fotografien des Galerieelements.

Durch das Mouseover erhält die Fotografie gleichermaßen eine nationale Rahmung durch die Direction du Patrimoine Culturel. Daher kann die Hypothese abgeleitet werden, dass die Fotografie in Senegal und nicht in Gambia aufgenommen wurde. Sie wird in dieser Konstellation gleichermaßen als authentisch institutionalisiert, Fragen hinsichtlich der Inszenierung der Szene bleiben allerdings offen.

Sechster Schritt:

Einbettung in fachtheoretische und empirische Zusammenhänge

Das Bild wirft Fragen hinsichtlich der Konstruktionen von Geschichtlichkeit in verschiedenen Kontexten auf. Die Internetseite wird somit Teil einer ambigen Inszenierung, zwischen ritueller Authentizität und Darstellung. Hieran knüpfen sich Fragen, insbesondere zum Gestaltungszusammenhang der Fotografie und der Beziehungen der abgebildeten und abbildenden Personen zueinander.

Siebter Schritt: Interpretation von Bildserien

Durch die Analyse der anderen Fotografien des Galerieelements, die am selben Tag und mit derselben Kamera aufgenommen wurden, konnte eine Handlungssequenz an diesem 12. Oktober 2004 abgeleitet werden. In diesem Zusammenhang wird der dokumentarische Sinn der Fotografien als sozial rekonstruktive Handlungssequenz deutlich. In ihnen werden nie einzelne Personen gezeigt, sondern immer kollektive Handlungsabläufe. Die aus dem Rahmen dieser Handlungssequenz fallenden Bilder sind Bild Nr. 2 von Ferdinand de Jong und Bild Nr. 7 der Direction du Patrimoine Culturel im Galerieelement der Internetseite, welche an einem anderen Datum aufgenommen wurden. Die letzte Aufnahme stellt die einzige Fotografie dar, die eine einzelne Person abbildet. Allerdings erhält auch diese Person keine individuellen Merkmale, beispielsweise durch die Nennung ihres Namens.

Durch die nicht eingereichten Fotografien von Hamady Bocoum am 11. November 2017 kann gezeigt werden, worauf das ästhetische und kompositorische Augenmerk bei der Auswahl gelegt wurde. Fotografien, die einem Schnappschuss gleichen, die Frauen oder Individuen zeigen, wurden von der Auswahl des Galerieelements ausgeschlossen. Zu dunkle, zu helle Fotografien, Landschafts- und Stadtfotografien wurden ebenfalls nicht aufgenommen. Die Fotografien ließen eine Einordnung zur Stadt Ziguinchor in Senegal zu.

Die mit Hamady Bocoum, Abdoulaye Assiz Guissé und Sadibou Dabo geführten Interviews deuten darauf hin, dass die Fotografien in Ziguinchor aufgenommen wurden.

Eine Begehung des Stadtrandgebietes Ziguinchors mit dem Bewohner Salif Keita am 7. Dezember 2017 ergab kein eindeutiges Geo-Coding der dargestellten Szene. Er machte die zunehmende Agglomeration Ziguinchors und die Bebauung der Stadtränder für das Verschwinden dieser Grünfläche verantwortlich. Dadurch wird die Fotografie auch noch zu einem archivalischen Blick auf die sich ändernden Stadtbezüge.

Der damals teilnehmende Musiker Coulaty Kabo erinnerte sich, dass ein Team der Direction du Patrimoine Culturel um eine Aufführung des Kankurang gebeten hatte. In Abstimmung mit seinem mittlerweile verstorbenen Vater, Nfaly Kabo, der als Ältestenrat fungierte, sei man an diesem Tag zur Übereinstimmung gekommen, den Kankurang aufzuführen. Es habe aber nichts mit dem Initiationsritus zu tun gehabt, sondern es markierte ausschließlich eine Inszenierung für das Team der Direction du Patrimoine Culturel. Die Interviewpassage deckt sich, aber aus der falschen Hypothese der Analyse des Abstandes der Bildsegmente, mit der Annahme der Inszenierung der Fotografie. Die Fotografien, und somit auch Passagen des Videos auf der Internetseite, stellen eine Inszenierung des Kankurang dar.

Spannenderweise versuchte wiederum der Ältestenrat und Sprecher des Vereins ›Kuyamba Keewub‹, Abdoulaye Sidibé, die Fotografien und Videoaufnahmen nicht in Ziguinchor zu verorten und das Bildmaterial als auf keinen Fall von Mandinka aufgenommen zu diffamieren. Die Ethnie Peul hätten die Fotografien und den Film in Kolda aufgenommen. Dies zeigt, dass obgleich die Fotografien aus Ziguinchor stammen und ihm

bekannte Leute zeigen, die Bilder für ihn in der Gegenwart eine schamlose Übertretung des Blickregimes bedeuten. Zugleich hebt er deren Artifizialität hervor, was ja den Schilдерungen Kabos aber auch Dabos entspricht.

Die Fotografie ist auch als Element eines der Museumsplakate des ehemaligen Espace Kankourang in Mbour, Senegal, eingebettet. Die Fotografie wurde auf dem Plakat *Les initiations* abgedruckt mit der Bildunterschrift *Sortie de Kankurang* (*Auszug des Kankurang*) thematisch für den Ausstellungskontext in Mbour angepasst. Dort steht die Fotografie in direktem Bezug zu einer nicht näher räumlich verortbaren Fotografie, die ebenfalls eine Unterwürfigkeitsszene der Selbés zeigt. Das obere Bild *Les sages dans le bois sacré* (*Die Weisen im heiligen Wald*) zeigt an letzter Stelle wiederum den nicht näher bestimmbaren Mann aus dem Galerieelement der UNESCO, der sich hier mit zwei anderen Männern entlang eines Pfads bewegt. Diese Bezeichnung des Mannes auf der Internetseite als »Ältester des Komo-Jägerbunds« deckt sich mit den Aussagen des Kurators Sadibou Dabo. Die Bilder für die Plakate in Mbour waren von der Direction du Patrimoine Culturel ausgewählt worden. In diesem Kontext wurde die Fotografie zum Symbol der historischen Bedeutung, einer *longue durée*⁸⁶ des Initiationsritus seit dem 18. Jahrhundert, stilisiert. Die soziokulturellen Funktionen des Ritus im Befolgen des ancestralen Wissens und der tradierten Normen werden betont.

Hypothesen: Der Vergleich mit dem empirischen Material lässt den Schluss zu, dass den Akteuren der Direction du Patrimoine Culturel diese Fotografie als eine idealtypische Dokumentation des Kankurang gilt. Diese wurde für den Antrag, die Internetseite und das Plakat in Mbour ausgesucht. Der Vergleich mit dem empirischen Material erlaubt den Schluss, dass die Fotografie aufgrund ihrer kompositorischen und ästhetischen Merkmale ausgewählt wurde. Sie deutet erst einmal auf keinen Bedeutungshorizont für Gambia hin. Tatsächlich wird der Betrachter doch nach der Ansicht der Internetseite annehmen, dass es sich um ein einheitliches, transnationales Erbe dieser Visualisierung handelt.

Gesamthypothese: Die hier ausgewählte Fotografie konnte mithilfe sozial rekonstruktiver, interpretativer Zugänge wieder an seinen Entstehungskontext, als eine Inszenierung, rückgebunden werden. Die Fotografie in ihrem jeweiligen bildseriellen Zusammenhang zu analysieren, lotet die Bedeutungen für die Akteure aus. Das fotografierte Spektakel richtet sich an die Erwartungshaltung des globalen Betrachters und wird im Zusammenhang mit der UNESCO-Internetseite als dokumentarische Evidenz präsentiert. Obgleich die lokalen Akteure um das inszenierte Spektakel wissen, müssen sie dessen Ikonik als Inszenierung und Artifizialität abwerten.

86 Den Begriff der *longue durée* hat Fernand Braudel geprägt. Die *longue durée* stellt eine »langatmigeren Geschichtsschreibung [dar], die Zeiträume von Jahrhunderten umfaßt« (Braudel 1977: 50). Es handelt sich also nicht um Geschichte, sondern um Geschichtsschreibung, die einen sehr langen Zeitablauf umfasst.

Durch die Verfahrensweise der Segmentanalyse konnten verschiedene Zeigehorizonte anhand des Bildes des kursorischen Elements der Internetseite des Kankurang aufgedeckt werden. Die ikonische Kohärenz textueller Formung zeigt sich dabei in der wiederholten Nutzung des Bildes aus Ziguinchor in mehreren institutionellen Kontexten Senegals. Die Entlarvung der Szene als Inszenierung durch den Musiker Kabo zeigt gleichermaßen, dass es sich nicht einmal auf der Internetseite der UNESCO um einen authentischen Kankurang handelt. Die Ältestenräte von Mbour und Ziguinchor machen gleichsam auf die Artifizialität der Aufnahmen aufmerksam.

Senegalesisches Onlineerbe

In diesem speziellen Fall zeigt sich, dass die UNESCO-Visualisierungen nicht so sehr fluktuieren oder gar rezipiert werden, wie angenommen. Anstößig sind die Visualisierungen vor allem auf einer innerbildlichen Ebene, als artifizielle Inszenierung. Die Probleme richten sich nicht an die Dokumentation für die UNESCO, sondern an deren Authentizität.

Die Rahmung der vermeintlich ethnischen Traditionen auf der Internetseite in die höheren Wissensordnungen der UNESCO kann mit dem Wissensbegriff nach Scheler als ein Instrument der Moderne erläutert werden (vgl. Knoblauch 2010: 37). Die Visualisierungen des rituell-zyklischen Handelns werden in einen bürokratisch-linearen Rahmen gebettet. Die Verknüpfungen zum Menschheitsbegriff sind Teil der Eigenlogik des Onlineerbes der UNESCO und erheben den Anspruch auf einen dokumentierten Universalismus. Neue Verknüpfungen und Archivierungsprozesse der sich stets im Wandel befindlichen Internetseite ändern dabei die Affordanz der Nutzer, und neue Verbindungen werden hergestellt.

Die Visualisierungen stehen dabei nicht allein, sondern sind als Zeigehorizonte im Gefüge von anderen Bildern, Wort und Text zu begreifen. Letztlich wurden durch eine exemplarische Verfahrensweise mit Hypothesen die sich aus den Zeigehorizonten ergebenden Diskursivierungen offengelegt. Durch die Hinzunahme der Interviewpassagen zeigten sich die Intentionen und Referenzen der verschiedenen Akteure über die Bilder und mit den Bildern. Dabei fluktuieren die Bilder der Internetseite nicht willkürlich, noch zeigen sie einen gambischen Kontext.

Zwei Filme – narrierte Lücken

Der strukturelle und semantische Aufbau der Internetseite ist in ein vorgefertigtes Template eingebettet. Dieses zeigt am oberen Visualisierungsbereich des Drop-down-Bereichs den Text aus dem Antrag mit dem gekürzten Bewerbungsvideo und abschließend das Galerieelement mit Fotografien, die im Folgenden als kursorische Elemente beschrieben werden. Innerlogisch verweist das gekürzte dreiminütige Antragsvideo auf das Multimediale Archiv der UNESCO und das Antragsvideo in elfminütiger Länge (UNESCO – Multimedia Archives eServices 2007-2018). Das fotografische Material des Galerieelements verweist auf die Sequenzen des Videos, da sowohl das filmische als auch das fotografische Material etwa zeitgleich, aber aus unterschiedlichen Perspektiven aufgenommen wurden.

Eine innerbildliche Indexikalität kann durch eine Bild- und Videointerpretation zwischen den Fotografien des Galerieelements und dem elf- bzw. dreiminütigen, gekürzten Antragsvideo hergestellt werden. Durch die Rekonstruktion des gleichzeitigen aber nicht Gleiches zeigenden Bildmaterials wird in der Videoanalyse deutlich, dass die Sequenzen aus der Hand gefilmt wurden und somit eine weitere Person mit einer leicht veränderten Position die Fotografien aufgenommen hat. Die Datierungen des fotografischen und somit auch filmischen Materials erlauben die Annahme, dass es sich um eine schnelle und dicht aufeinanderfolgende Auftragsarbeit handelt.

Im Programm der Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Kulturerbes von 1998 wurden standardisierte Richtlinien festgehalten, die die filmtechnische Dokumentation des Kulturerbes festlegten. Geraten wird zu einer Betacam, Betacam SP oder DDV. Die Betacam(SP)-Systeme sind Produkte des japanischen Herstellers Sony.⁸⁷ Die Japaner waren nicht nur Marktführer der Betacam-Systeme, sondern auch maßgeblich an der finanziellen Unterstützung der Konvention des Immateriellen Kulturerbes beteiligt. Im Antrag sollten auch Dokumentationsformen wie Karten, Fotografien und audiovisuelle Aufnahmen nach anerkannten akademischen und wissenschaftlichen Standards aufgenommen werden. Zugleich wurde auf die doppelte Funktion des Videos als Bewerbungs- und künftiges Werbevideo des Kulturerbes verwiesen. Die fotografischen und filmischen Erhebungen der Beitragsstaaten zielen ab auf eine objektive Dokumentation und auf ein globales Werben für die Kulturgüter. In dieser doppelten Zielführung der Visualisierung, insbesondere bei multinationalen Bewerbungen, fehlt bislang ein Nachdenken über den Zusammenhang von Bildhandeln, Ikon und Text.

Rekonstruktive Videoanalyse

Im Folgenden werden die Videos, das Antragsvideo von elf Minuten Länge und das gekürzte Video aus den kursorischen Elementen der Internetseite in ihrer innerlogischen Verknüpfung beschrieben. Dabei verweisen die Sequenzen der Videos auf Zusammenhänge untereinander, aber auch auf die fotografische Dokumentation. Die rekonstruktive Analyse erlaubt den Vergleich mit den Textelementen. Beispielsweise wurde in der Videosequenz bei Nacht die Blitzeinstellung des Fotoapparates Canon Power Shot A60 mitaufgezeichnet (Abb. 17). Dies erlaubt eine chronologische Zuordnung der Ereignisse am Abend des 29. September 2004. Auf das nächtliche Bild der essenden Jungen im Kreis, die von älteren Männern bewacht werden, folgt das Ereignis der auf Matten am Boden sitzenden Jungen. Die Ereignissequenzen zeigen die *activité nocturne* vor dem Blätterfest, dem *Diambadong*. Die Initiierten sind durch ihre gleiche Kleidung uniformiert, wohingegen die erwachsenen Männer oberkörperfrei tanzen und singen, was auch als ›Casac‹ bezeichnet wird.⁸⁸ Die Vorgänge des Ritus sind im Video nicht näher beschrieben, der männliche Sprecher im Voice-over sagt: »It [the ritual] encourages young, circumcised boys for the ordering of their community, the secrets of plants, and

87 Die Betacam-Serie war zwischen 1986 und 2005 das weltweit meistgenutzte, analoge ½-Zoll-MAZ-Magnetaufzeichnungssystem. Je nach Kassettentyp waren Aufzeichnungen zwischen 30 und 90 Minuten möglich. Sony stellte im März 2016 die Produktion der Beta-Serie ein.

88 Sadibou Dabo, Interview 2017.

Abbildung 17: Collage Galerieelement und Video



© UNESCO/Fotos und Filmstills: DPC, 2004.

their values and hunting techniques.«⁸⁹ Trotz des kollektiven Charakters des Ereignisses lassen die Aufnahmen keine Einschätzung über das an die Initiierten vermittelte Wissen zu. Im Gestus der Unterwerfung und der Einheitlichkeit werden Züge der Kollektivierung deutlich. Auch hier werden, wie auch schon bei den Fotografien, keine Individuen in den Vordergrund gestellt.

Das gemeinsame Essen und Kleiden soll die Jungen auf das Leben im Kollektiv vorbereiten. Die Hierarchie zu den bereits Initiierten muss dabei eingehalten werden. Die Sequenz findet sich in beiden Videos und zeigt vielleicht noch am ehesten einen Eingriff in das Camp der Initiierten. Der Platz ist durch abgeschnittene Sträucher und Bäume begrenzt. Lichtquellen bieten das Feuer und der Blitz der Kamera.

Narrierte Lücken im Film

Im Vergleich zum gekürzten Video der Internetseite zeigt sich, dass aufgrund einer öffentlichen Darstellung viel Komplexitätsreduktion am ursprünglichen Bewerbungsvideo für die Erzählung vorgenommen wurde. In den nicht mehr sichtbaren Videosequenzen, aber auch den nicht eingereichten Fotografien, wird deutlich, dass die Lücken auf einen größeren Sinnzusammenhang verweisen. Dieser wurde zugunsten einer zugespitzten und ausschließlich männlichen Narration aufgegeben. Die Rekonstruktion der ausgeblendeten Sequenzen zeigt, dass auf verschiedene Figuren verzichtet wurde, zugunsten einer Erzählung mandinkischer und ausschließlich männlicher Kollektivität.

89 UNESCO-ICH (2004) Film Kankurang Copie, Direction du Patrimoine Culturel de Sénégal.

Abbildung 18: Ältester Kabo in Ziguinchor



© UNESCO/Filmstill: DPC, 2004

In den aussortierten Videosequenzen und Fotografien zeigen sich individuelle Zusammenhänge. Am Beispiel des Ältestenrats und seines Einwirkens auf den Kankurang und anhand von Frauenrollen sollen diese narrierten Lücken aufgedeckt werden.

Einzelne Figuren, wie der Vater von Kabo, wurden aus der langen Fassung des Antragsvideos herausgeschnitten, um den kollektiven Charakter des Ritus hervorzuheben (Abb. 18). Dabei verweisen die einzelnen Interviewpassagen auf interessante Singularitäten. So zeigt sich beispielsweise der Ältestenrat Kabo als Beherrscher des Kankurang. Er kann ihn mit einfachen Gesten unterwerfen. Auch die individuelle Erzählung eines Vaters über die Finanzierung des Beschneidungsfestes der Jungen hinterlässt eine folgenreiche Lücke. Bei der rekonstruktiven Analyse kann festgestellt werden, dass eine Zuspitzung hinsichtlich der Darstellung von Kollektivität vorgenommen wurde.

Der Vergleich mit den nicht eingereichten Fotografien in das Galerieelement der Internetseite macht eine weitere Lücke im Film deutlich. Während Fotografien aussortiert wurden, die Frauen zeigen, war dies im videografierten Material nicht möglich. Hier treten verschiedene Musikerinnen und Tänzerinnen zusammen mit den männlichen Musikergruppen auf und werden im Antragsvideo bedeutsam für die Kollektivität in mehreren Funktionen. Die Frauen werden dabei auch von der Zaubererfigur Samai begleitet, der vielmehr den Diola-Riten in der Casamance als dem mandinkischen Kankurang zugeordnet werden kann (Abb. 19). Die Vermengung ritueller Bestandteile anderer Ethnien ist auch Hinweis auf die sich in Austausch und Wandel befindlichen Ethnizitätsbezüge.⁹⁰

Frauen spielen im Antragstext und auf der Internetseite keine Rolle – sie sind absent. Doch in den Sequenzen des Antragsvideos und der nicht sichtbaren Fotografien werden die vielschichtigen Rollen wieder sichtbar. Frauen richten die Mahlzeiten für

90 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

die Initiierten an, sie preisen den Ältestenrat. Sie fliehen vor dem Kankurang, um dessen sakrale und geheimnisvolle Rolle aufrechtzuerhalten. Letztlich legen die narrierten Lücken die performativen Beziehungen zu den Frauen der Gemeinschaft und insbesondere auch den Frauen in der Casamance offen.

Der Kankurang ist hierarchisch dem Ältestenrat untergeordnet und hat dessen Regeln zu befolgen, denn dieser und seine Gesetzgebung stabilisieren letztlich die rituelle Kohärenzsicherung. Seine Macht ist also Bestandteil des Initiationsritus. Aufgrund der Reduzierung von Komplexität werden das Unterwerfungsritual und die individuell wichtige Rolle des Ältestenrats jedoch aus der Erzählung der UNESCO-Internetseite herausgenommen. So stilisiert das gekürzte Video den Kankurang in gewisser Weise zu einer unbeherrschbaren Maske, einem archaischen Brauch ohne Individuen. Die Bedeutung für das Leben der Väter als Finanzierer des Ritus und für die Kinder als Erziehungsmaßnahme wird ebenfalls aus dem Videomaterial der Internetseite herausgekürzt. Im langen Video befasst sich ein Vater mit ganz alltäglichen Sorgen der Finanzierung und Durchführung des Kankurang. Doch diese biografische Erzählung als Investition in einen Lebensabschnitt der Kinder ist zu komplex für die Kollektivierungserzählung der UNESCO-Internetseite.

Abbildung 19: Kankurang-Umzug mit Samai, einer Figur der Diola



© UNESCO/Filmstill: DPC, 2004

Narrative über den Film

Wenn die Akteure über den sichtbaren Film und dessen Herstellung reden, werden vor allem die Artifizialität aber auch die ästhetischen Merkmale beschrieben. Der Film, der nun global sichtbar geworden ist, stellt eine noch größere Herausforderung dar als das fotografische Material. Die audiovisuelle Mediatisierung wird ungleich gefährlicher in ihrer Sichtbarkeit bewertet, was zum einen an den Erklärungen des Voice-over

liegen mag, aber auch an den Handlungen, der Musik und den traditionellen Musikinstrumenten, die Aspekte des Ritus preisgeben. Die Handlungen sind nicht wie bei der Fotografie nur ein Ausschnitt einer Handlung ohne einen bestimmbareren Anfangs- und Endpunkt, sie sind im Fluss und erlauben, das Zusammenspiel der *Selbés* und des *Kankurang* zu verstehen. Der Fluss der Handlungen wird zum erläuternden Element der rituellen Kohärenzsicherung, die zuvor nicht in den Erzählungen der Akteure thematisiert wurde. Wie die *Selbés* zum *Kankurang* stehen, wie sie sich zueinander anordnen, welche Instrumente sie wie wann nutzen und wie sie Einfluss auf die anderen Gruppen nehmen können, ist eine Eigenart des audiovisuellen Mediums.

Coulaty Kabo, einer der Musiker in der Gruppe, der sich als Frau verkleidet hat, konnte Auskunft über die Aufnahme am 12. Oktober 2004 geben. Gemeinsam mit seinem Vater, Nfaly Kabo (Abb. 18), wurde am selben Tag darüber entschieden, den *Kankurang* vor dem Kamerateam aus Dakar aufzuführen. Dass die Aufnahmen nicht wirklich zum Zeitpunkt des Initiationsritus gemacht wurden und auch außerhalb dieses Kontextes zu lesen sind, stellt Kabo deutlich heraus.⁹¹ In gemeinsamer Absprache wurde der *Kankurang* inszeniert. Für Kabo stand dabei niemals zur Debatte, ob es sich nun um eine global sichtbare, authentische Aufführung handelt. Im Rahmen seiner biografischen Erfahrung ist der *Kankurang* inszeniert worden, was für ihn eine authentische Wirklichkeit darstellt. Insbesondere mit dem Einverständnis des Ältestenrates ist für ihn diese Entscheidung um die Artifizialität des Videos durch eine höhere Instanz abgenommen worden. Es stellt für ihn also auch kein Problem dar, dass dieses Video nun global sichtbar ist. Ihn erstaunt vielmehr das Handeln der Delegation, da sie dem Ältestenrat und der Gruppe versprochen, das Film- und Fotomaterial zur Verfügung zu stellen. Mittlerweile ist sein Vater, Nfaly Kabo, verstorben. Die Problematik mit dem Filmmaterial vollzieht sich für ihn also auf einer sehr persönlichen Ebene der eigenen Beteiligung und der Abbildung des verstorbenen Vaters.

Der ehemalige Direktor der Direction du Patrimoine Culturel, Hamady Bocoum, erwähnte, dass das aufgenommene Filmmaterial anschließend mit einer italienischen Produktionsfirma in Dakar überarbeitet wurde. Sie hätten aus drei Stunden Filmmaterial einen 10-minütigen Kurzfilm produziert.⁹² Für die Auswahl und den Zuschnitt dieses Kurzfilms mit der europäischen Produktionsfirma Vidi-Films, die mittlerweile nicht mehr existiert, wurden folgende Kriterien beachtet:

»Dite, que telles images c'est bon, c'est cohérent, bon, telle image d'un point de vue iconographique, a plus de densité, fait plus de sensé que l'autre image. On a travaillé en peu comme ça. Pendant bon, une bonne semaine.« (»Sagen wir, das Bild ist gut, das ist kohärent, gut, ein solches Bild aus ikonografischer Sicht hat mehr Dichte, das Bild ergibt mehr Sinn als das andere. So haben wir ein bisschen gearbeitet, eine gute Woche.« [Ü.d.A.])⁹³

Durch den gemeinsamen Auswahlprozess wurde das Antragsvideo erstellt. Der ästhetische Fokus lag auf der Bildflüssigkeit, was insbesondere ein ›kohärentes Bild‹ des

91 Coulaty Kabo, Interview 2017.

92 Hamady Bocoum, Interview 2017.

93 Ebd.

Kankurang-Initiationsritus zeigen sollte. Die hier erwähnte Kohärenz im Bildfluss wird durch den dokumentarischen Charakter untermauert. Zugleich hatte das Video eine doppelte Funktion – die der Dokumentation für die Antragsstellung und als Rohmaterial für ein späteres Promotionsvideo.

Das Antragsvideo wurde daher nur in Senegal für die Meisterwerke aufgenommen und auch dort geschnitten. Gambia war an diesem Projekt nicht beteiligt, obgleich das Land über dessen Anfertigung unterrichtet war. Die Auswahl überrascht, da das Filmteam wohl auch durch Gambia gefahren sein musste, um die Aufnahmen in der Casamance zu machen. Vielleicht waren die Frankophonie und die kurze Zeit oder auch Bekanntschaften in der Casamance der Grund, nur dort Aufnahmen zu tätigen. Auch muss, wenn man de Jong folgt, davon ausgegangen werden, dass der Kankurang in Ziguinchor in der Casamance zu diesem Zeitpunkt besonders zugänglich war, da er eben sehr folklorisiert war. Mit Sicherheit haben Überlegungen eines möglichst einfachen Zugangs und einer schnellen Durchführung überwogen.

Zwischen Authentizitätsdebatten und Artifizialität changieren die Aussagen über die Herstellung des Videos. Auch schon der Herstellungsprozess wird von Hamady Bocoum in Geheimnisse gehüllt. Für ihn ist es entscheidend, den Effekt der Exklusion vom Ritus nun retrospektiv herzustellen. Auf die Frage, warum der Kankurang so statisch im Video wirke und ob es Absprachen mit dem Kameramann gegeben hätte, antwortete er, dass dies nicht möglich gewesen sei, da der Kameramann ja vor dem Kankurang hätte fliehen müssen.⁹⁴ Um das Geheimnis wiederherzustellen, behauptet Bocoum, dass die Bilder gestohlen worden seien.

»Oui, voler. Car, c'est ne pas possible de prendre des photos du Kankurang. Donc on a les voler. Même le photographe a fuit tous les temps quand le Kankurang a se accroché.« (»Ja, geklaut. Weil, es ist nicht möglich, Fotografien vom Kankurang aufzunehmen. Also haben wir sie geklaut. Selbst der Fotograf floh die ganze Zeit, wenn sich der Kankurang genähert hat.« [Ü.d.A.])⁹⁵

Hamady Bocoum, so wird deutlich, steckt in einem Dilemma. Denn er muss das Geheimnis des Kankurang über das Bildverbot nun selbst herstellen. Das bringt ihn aber in die ungewöhnliche Lage, erläutern zu müssen, warum der Kameramann solch direkte und statische Aufnahmen des Kankurang aus dem Stativstand der Kamera drehen konnte. Dies kann er nur verleugnen und erklären, dass der Kameramann selbst hätte fliehen müssen. Die Szene mit dem Ältestenrat, Nfaly Kabo, stellt für Bocoum daher eine Szene dar, in der der Kankurang hätte besänftigt werden müssen.⁹⁶

Dem kann man aber die Erzählungen Coulaty Kabos entgegenstellen, der von einem finanziellen aber auch juristischen Geschehen spricht – zwischen dem Filmteam aus Dakar und dem Ältestenrat. Es habe einen schriftlichen Vertrag gegeben, und Kabo sei eine Kaution ausgezahlt worden, um den Kankurang an diesem Tag aufzuführen.⁹⁷ Kabo bestätigt zugleich auch, dass es Schwierigkeiten bei den Dreharbeiten gegeben

94 Hamady Bocoum, Interview 2017.

95 Ebd.

96 Ebd.

97 Coulaty Kabo, Interview 2017.

habe, da der Kankurang die Frauen gejagt habe. Diese traditionelle Funktion des Kankurang wird von Kabo herausgestellt. Die Trennung der Gruppen nach Geschlecht wird daher auch im Video- und Fotomaterial deutlich. Nuancen der rituellen Geheimhaltung ließen sich also auch bei der Inszenierung des Kankurang für ein Filmteam nicht überwinden. Allerdings zeigen die statischen Fotografien und Videoaufnahmen, dass es eine Absprache gab und die einzelnen Gruppen durchaus vom Kameramann gelenkt wurden oder dieser sich auch mitten in der Menge befand.

Das Video wird gegenwärtig, so der ehemalige Direktor der DPC Bocoum, für eine authentische Ausführung des Kankurang gehalten. Trotz dieser offiziellen Wirklichkeitskonstruktion ist es für die mandinkischen Akteure von Wichtigkeit, das Video als unauthentisch zu disqualifizieren. Für Sadibou Dabo in Mbour markiert das Video etwas völlig Artifizielles.

»Je dis que ce tôt... je voudrais dire, artificielle. Ça ne reflète pas la réalité de la chose. C'est trop artificiel. Et trop prépare.« (»Ich sage es ist zu ... ich möchte sagen, künstlich. Das gibt nicht die Realität der Sache wieder. Es ist zu künstlich. Und viel zu gestellt.« [Ü.d.A.])⁹⁸

Eine solche Aufnahme des Kankurang könne nur gestellt sein. Er erkennt das Video nicht als Ausdruck eines gelebten Erbes an. Auch der Sprecher des Ältestenrats in Ziguinchor, Sidibé, negiert die Richtigkeit der Aufnahmen. Für ihn ist der Kankurang der UNESCO nicht echt. Da für ihn die Artifizialität des Videos unbegreiflich ist, schließt er, dass eine andere Ethnie, die Peul, den Film gedreht habe.⁹⁹

Der Verweis auf die Peul zeigt die langen Beziehungen der Ethnien untereinander. Die Ethnie der Diola, die wiederum Teil der angeheirateten Verwandtschaft seien, kann Sidibé schließlich nicht bezichtigen, falsche Videos über den Kankurang in Umlauf zu bringen. Die Beziehung zwischen Peul und Mandinka sind in Westafrika genutzte *joking relations*. Sidibé ist mit Sicherheit darüber informiert, dass das Video den Sohn des Ältestenrats Nfaly Kabo, Coulaty Kabo, zeigt. Aber er beschließt lieber, es als unauthentisch abzutun.

Zeit- und Raumentwürfe der Internetseite

Anhand der Visualisierungen der Internetseite sollen abschließend die inneren Dimensionierungen, also die videografierten Zeit- und Raumentwürfe, untersucht werden. Damit kann ein Rückschluss auf die Teilergebnisse der Phänomenstruktur der Geheimnisse des Kankurang gezogen werden. Insbesondere werden die visuellen Inwertsetzungen von Archivierungssemantisierungen und territorialer Verortung für westliche Betrachter deutlich.

Durch die bereits dargelegten innerbildlichen Segmente wurde gezeigt, dass dieser vermeintlich autochthone Brauch nicht in der fotografischen Tradierung gefunden werden kann. Die Strommasten der Dörfer oder die Plastikstühle als Bestandteil des Brauches zeichnen das Bild einer globalen Moderne, in der ein autochthoner Brauch nicht mehr so recht seinen Platz zu finden scheint. Es wirkt ein wenig eklektisch, wenn daher

98 Sadibou Dabo, Interview 2017.

99 Abdoulaye Sidibé, Interview 2017.

im Film von den mandinkischen Provinzen des Gabu-Reiches aus dem 13. Jahrhundert berichtet und eine *longue durée* des Kankurang bis in die Gegenwart des Nationalstaates Senegal behauptet wird.

Abbildung 20: Karte von Senegal und Fischer in einer Piroge aus dem Bewerbungsvideo



© UNESCO/Filmstill: DPC, 2004

Anhand zweier Beispiele sollen diese Zeit- und Raumentwürfe aufgezeigt werden. Beide Beispiele richten ihr Augenmerk auf Raumordnungen. Welche nationalstaatlichen, territorialen oder sozial-räumlichen Bezüge werden gleichzeitig hergestellt? Im Folgenden soll gezeigt werden, wie wenig sich eine nationalstaatliche Rahmung bei kulturellen Praktiken eignet. Auch spielt die Reflexion über die historischen Verhältnisse des Kolonialismus hier keine Rolle.

Die kursorischen Elemente, wie Text, Fotografie und Film, können als einzelne Segmente der Visualisierung im Gesamtzusammenhang der Internetseite simultan und sukzessiv gelesen werden (Breckner 2012: 148). Ein Filmstill zeigt eine Überblende von einer Kartografie und zwei Fischern in einer Piroge (Abb. 20). Die Kartografie legt eine nationale Rahmung des Kankurang auf Senegal und Gambia, unter Ausschluss Guinea-Bissaus, fest. Die Kartografie-Fischerboot-Blende wird in den Fassungen des Videos unterschiedlich semantisiert. Im dreiminütigen Video fasst der Sprecher die Sequenz wie folgt zusammen: »The Kankurang is an initiatory rite practised throughout the Mandingue provinces.«¹⁰⁰ Im elfminütigen Video wird folgender Zusammenhang semantisiert :

»Dans les siècles d'expansion de l'empire du Mali vers la côte de l'atlantique à l'ouest, les migrantes mandingues ont également créer une espace politique, culturelle, connue sur le nom de Gabou, ou Gabu.« (»Während des Zeitalters der Expansion

100 Film auf der UNESCO-ICH-Internetseite des Initiationsritus Kankurang, dreiminütige Fassung von 2004.

des malischen Reiches in Richtung der atlantischen Küste im Westen, gründeten die mandinkischen Migranten einen politischen und kulturellen Raum, der unter dem Namen Gabou oder Gabu bekannt ist.« [Ü.d.A.]¹⁰¹

Hier fügt sich das Bild der Fischer, als Symbol der Migranten, zum Text der Expansion des malischen Großreiches. Die Migration der Mandinka erfolgte entlang des Nigerdeltas im heutigen Mali Richtung Guinea, Guinea-Bissau und Gambia (Niane 1985: 141). Die Symbolisierung mit der Piroge steht für die Migration entlang der westafrikanischen Flusssysteme seit dem 11. Jahrhundert.

In der gekürzten Fassung entfällt diese Semantisierung der Migration zugunsten einer territorialen Eingrenzung auf die historischen mandinkischen Provinzen. Zur Kartografie als Imaginationsmatrix schreibt der Kulturwissenschaftler Jörg Dünne, »erst die Artikulation von sozialen Praktiken und deren territorialer Verortung in einem medialen Repräsentationsraum erlaubt es, soziale Raumpraxis und territorial bestimmte Raumordnung in ein Verhältnis zu setzen« (Dünne 2008: 50). Die Praxis des Kankurang wird in die migrantische Geschichte der Mandinka in Westafrika gestellt. Dabei wird die Sequenz als eine Naturalisierung gegenwärtiger, nationalstaatlicher Raumordnung angewandt. Anstelle auf eine kartografische Abbildung des malischen Großreiches wird in der Eigenlogik des Films die Karte Senegals eingeblendet.

Das Immaterielle Kulturerbe wird, wie auch schon die Konvention das Weltkultur- und Naturerbe von 1972, in Karten und Fotodokumentationen sowie audiovisuelle Filme überführt. Als Teil der Sichtbarmachung des Erbes arbeitet die UNESCO mit Karten, die die immateriellen Kulturgüter aufzeigt, lokal fixiert und visualisiert. Wie der Geograf Benno Werlen erläutert, liegt der Fokus bei Kartografien auf den Konstruktionen von Sinnzuschreibung, die zunächst eigentlich nicht materiell vorliegen, aber dann auf diese Repräsentation reduziert würden und bei der eine quasi »konstruierte Einheit von Bedeutung und Materie unauflöslich wäre.« (Werlen 2008: 368)

Die UNESCO schafft eine visuell erfahrbare Sinnproduktion von Welt durch die territoriale Naturalisierung von Ethnizität und durch die Promotion immaterieller Kulturgüter in Form von Karten. Diese bilden erst im intersubjektiven Kommunizieren und Handeln eine Verständigung über raumzeitliche Konstitutionen oder Raumhandeln in bestimmten Gesellschaften. So sind Karten keine universal gültigen objektiven Dokumente über den physischen Raum, sondern im Zusammenhang der soziokulturellen Bedingungen und Vorstellungen von Raum und Zeit zu lesen – sie bilden Raumordnungen ab. Wenn die UNESCO für immaterielle Kulturgüter und somit sich bewegende Menschen und auch Gruppen nationalstaatliche Karten nutzt, ist dies als textuelle Formung der ikonischen Kohärenz in nationale Dimensionierungen zu begreifen. Dabei werden Kollektive politisch und räumlich fixiert.

Je nach Semantisierung der Visualisierung wird also ein anderer territorial-historischer Bezugsrahmen eröffnet. Die Information der Migration und des malischen Großreiches wird in der gekürzten Fassung zugunsten einer Naturalisierung von Verortungen im kartografischen Nationalstaat vorgenommen.

101 UNESCO-ICH (2004) Film Kankurang Copie, Direction du Patrimoine Culturel de Sénégal, 11-minütige Fassung.

Geschlechterräume

Abbildung 21: Frauen beim Diambadong in Ziguinchor



© UNESCO/Foto: DPC, 2004

Das Video- und Bildmaterial offenbart auch Aussagen über die Geschlechterräume. Nach der Bildanalyse können vielschichtige Funktionen von Frauenrollen beschrieben und mit den populären Erzählungen und Visualisierungen aus den Museen verglichen werden.

Viele Rollen der Frauen sind für den Ritus konstitutiv. Sie bereiten die Nahrung zu, die sie an den Rand des Waldes tragen, während den Jungen dort Wissen vermittelt wird. Frauen stabilisieren auch das Geschlechterverhältnis und den verbotenen Blick, indem sie im Haus bleiben, wenn der Kankurang durch die Straßen geht und an die Türen schlägt. Kurzum, Frauen haben bei der Ausführung des Kankurang physisch abwesend zu sein. Ihre Abwesenheit ist performativer Bestandteil des männlichen Initiationsritus. Wenn die Frauen nicht ›mitspielen‹ würden, könnte der Ritus nicht stattfinden: die Mutter, die sich nicht vom Sohn trennen will, die Frauen, die nicht mehr kochen und das Essen bereitstellen und die Frauen, die den Kankurang nicht respektieren.

Bei der Analyse der Videos wurde deutlich, dass Frauen an der Ausführung des *Diambadong* teilnehmen. Es markiert symbolisch das Ende des Ritus, die Jungen werden wieder in ihre Familien zurückgeführt. Die Fotografien zeigen, dass sich die Gruppen der Frauen zu denen der Musiker gesellen. Die Frauen tragen einheitlich Faserröcke, die mit roten Bändern zusammengehalten werden, schlagen rhythmisch die Percussion-Instrumente und haben ihr Gesicht mit weißen Strichen bemalt. Frauen bekommen in den Fotografien und Videoaufnahmen viele Rollen zugeschrieben, die im Antrags-text nicht erwähnt wurden. Die Visualisierungen erzeugen einen Diskursüberschuss. Frauen werden als mehr als nur das Unerwünschte porträtiert. Sie sind auch Mittelpunkt der Gemeinschaft, sie sind Tänzerinnen und Percussionistinnen, sie sind aber auch Mütter und Teil der karnevalesken Inszenierung des Kankurang (Abb. 19, 21).

Aus strukturalistischer Perspektive kann dieser Teil des Blätterfestes auch als »verkehrte Welt« bezeichnet werden. Die Männer kleiden sich zum Zeitpunkt des *Diambadong* als Frauen, und Frauen als Männer. Die Inversion der Geschlechter wird symbolisch über die Kleidung hergestellt.

»The guardians often wear skirts or long dresses and wigs and make-up. Women, on the other hand, wear trousers and hats. The performance celebrates the liminality characteristic of this stage of rites of passage.« (de Jong 2007: 120)

Bei dem Bewerbungstext findet der Geschlechterrollentausch keine Erwähnung. Wie wird dieses visuelle und narrative Ereignis durch die Brauchausübenden selbst interpretiert? Während der inszenierten Aufführung des Kankurang 2004 in Ziguinchor trugen die *Selbés* und Musiker Frauenkleider. Männer tragen Spaghettiträgerhemden, Büstenhalter, Schlaghosen, Kopftücher und Kleider (Abb. 22). Dennoch ist es ein eher liebloses Arrangement, wenige sind geschminkt. Durch das Tanzen und Zu-Boden-Werfen sind die meisten Kleidungsstücke verrutscht oder wurden über das eigene T-Shirt gestülpt, ein weiteres Indiz für die Schnelligkeit der Inszenierung. Das Rollenverständnis kann als binäre Geschlechtskonstruktion interpretiert werden. Männer, die sich als Frauen verkleiden, aber die Verkleidung zugunsten der rituellen Performanz vernachlässigen, verschmutzen und kaputtgehen lassen können. Dass es sich überhaupt um eine Inszenierung von Männern in Frauenkleidern handelt, konnte erst durch die Verbalisierungen von Coulaty Kabo im Interview in Erfahrung gebracht werden. Davor stand die Annahme einer bunten Verkleidung von Männern im Raum, jedoch nicht ein Rollentausch der Geschlechter. Es geht um die Ironisierung der eigenen Männlichkeit und die Imagination des anderen Geschlechts. Diese zwar außeralltäglichen, aber doch beiläufigen Inszenierungen beeinflussten die Vorstellungen des Rollentausches heteronormativer Männer. Denn durch die Requisite und was zunächst als Vernachlässigung beschrieben wurde, war der Rollentausch zunächst nicht aufgefallen. Die Verkleidung als Frau im *Diambadong* ist nicht Selbstzweck für die Männer. Sie hat Verweisungscharakter und ist Repräsentation für eine zwar immer noch binäre, aber doch vielfältige Gegenspielerin, die nur als Teil des Ganzen verstanden werden kann. Im Interview mit dem Musiker Kabo in Ziguinchor rekonstruiert er die Erfahrung des Rollentausches wie folgt;

»Ça, c'est le bubu des femmes. Parce-que diambadong c'est la danse. C'est la culture, tu vois. Il faut qu'on change. Tu vois, l'autre à change, l'autre à change. (»Das, das ist ein Bubu der Frauen. Weil das *Diambadong*-Fest, das ist Tanz. Es ist die Kultur, siehst du. Es muss sein, dass wir uns verändern/umziehen. Siehst du, der eine hat sich umgezogen, der andere hat sich umgezogen.« [Ü.d.A.])¹⁰²

In der Beschreibung der Ereignisse ist auch Kabo nicht fähig, über die Zwanghaftigkeit des Verkleidens hinaus auf etwas Anderes zu verweisen, außer der Natürlichkeit des Verkleidens selbst. Es werde halt so gemacht, es sei eben die Kultur. Die Zwanghaftigkeit wird dadurch erklärt, dass sich einer nach dem anderen sukzessiv umziehen

102 Coulaty Kabo, Interview 2017.

Abbildung 22: Coulaty Kabo und Männer in Frauenkleidern



© UNESCO/Foto: DPC, 2004

müsse. Die Kleidung wird nicht mit einem stereotypisierten weiblichen Pathos getragen, sondern wird in der Funktion der *Selbés*, die sich dem Kankurang unterordnen, inszeniert. Die Männer werfen sich bei dem Schrei des Kankurang regelmäßig auf den Boden. Da sie alle initiierte Männer sind, die Musiker wie die *Selbés*, ist ihre Unterwerfung in Frauenkleidern doppeldeutig. Hierarchisch sind sie dem Kankurang unterstellt, aber nicht nur als initiierte Männer, sondern auch als Frauen. Die ungehorsame Frau wird zum Mittelpunkt der Inszenierung der Unterwerfungsperformance.

Frauen schlüpfen zugleich in die Rolle der Männer. Trotz ihrer Verkleidung erfüllen sie weiterhin weibliche Aufgaben, wie die Betreuung der Kinder (Abb. 21). Über das symbolische Tragen der Männerkleidung, wie schon bei der Invertierung der Männerrollen, scheint kein habituellem Rollentausch stattgefunden zu haben. Die Auseinandersetzung mit den Visualisierungen konnte ein differenziertes Frauenbild nachzeichnen, indem auch Frauen intergenerational dargestellt werden, vom Mädchen bis zur alten Frau. Die Visualisierungen der Frauen und des Rollentausches sind nicht nur auf die geschlechtsreife Frau des Antrags und auf die Abwesenheit auf der Internetseite der UNESCO beschränkt.

Authentizität visualisieren oder Artifizialität inszenieren

Die Mitbegründerin der Konvention des Immateriellen Kulturerbes, Noriko Aikawa-Faure, betont, dass sich Authentizitätsdebatten entlang des dokumentierten Kulturerbes gar nicht entfalten ließen.

»Within the framework of intangible cultural heritage [that of constant renewal], therefore, the notion of authenticity is not applicable, whilst it plays a primary role in assessing the value of the tangible heritage.« (Aikawa-Faure 2008: 99)

Die Analyse zeigt, dass die Internetseite mittlerweile selbst ein verhandelter Bereich der Authentizität geworden ist. Und dies nicht aus dem Grund der sich ständig erneuernden kulturellen Praktiken, sondern weil es sich bei der Visualisierung des Kankurang gar nicht um eine authentische Vorführung handelt.

Die Internetseite des Immateriellen Kulturerbes soll Faszination, Wunder, Bewunderung und eine globale Wertegemeinschaft auslösen. Sie fungiert auch als Sprachrohr für vermeintlich autochthone Gesellschaften, deren Opferrolle und Marginalisierung in der Weltgeschichte und deren Traditionen nun als wertvoll geschätzte Kulturgüter kontextualisiert werden. Dabei wird der Nationalstaat zum Vertreter der dort sesshaften Menschen, deren Kulturraum naturalisiert und deren Vielschichtigkeit und Komplexität in der Konsequenz dieser Eigenlogik negiert werden. Die Sinnproduktion für eine omnipräsente Weltöffentlichkeit ist nur eine der Paradoxien der räumlich entbundenen multikontextualen Visualisierungen der ikonischen Kohärenz.

Die Nationalstaaten bauen mit dem Programm der UNESCO auf ein inhaltliches Paradoxon, wie sich an den mediatisiert vermittelten Raumordnungen überprüfen lässt. Die Visualisierungen der virtuellen Räume sind nicht beliebig, sondern an den Umstand der Dokumentation gebunden. Die duale Intention der Visualisierung – als Antragsvideo und -fotos, aber auch zum Zweck der Promotion – konnte hier nachgezeichnet werden.

Diese multikontextualen räumlichen Bezüge und die synchronen Zeitbezüge wurden über die Visualisierungsanalyse deutlich gemacht. Dabei sind die hergestellten Raumordnungen, auch in ihrem relationalen Zueinander, nicht neu, sondern deren synchrone Mediatisierung.

Ikonische Kohärenz des UNESCO-Onlineerbes

Die UNESCO-Internetseite setzt durch bestimmte Semantisierungen der Verknappung auf eine Re-Ethnisierung und Re-Traditionalisierung im Rahmen juristisch-bürokratischer, aber auch vergleichbarer quantitativer Konzepte. Durch die Visualisierungen wird ein Weltbezug hergestellt, der sich auf die Ikonizität der Seite und den Bezug auf einen universalen Menschheitsbegriff stützt. Die Menschheit wird zu einer vernetzten globalen Gemeinschaft lokaler, kultureller Gruppen. Durch die juristisch-bürokratische Rahmung sind die Kulturgüter miteinander verknüpf- und vergleichbar. Über die Icons, wie die Büroklammer, können die Benutzer der Internetseite nach Gemeinsamkeiten der Menschheit über Konzeptbegriffe suchen. Dadurch wird in den Semantisierungen der Internetseite durch die Konzepte immer auch eine neue konzeptuelle Affordanz an die Benutzer gestellt. Die inhaltliche Verknüpfung dieser Konzepte scheint stets in Aushandlung begriffen und stellt keine statische Rahmung dar. In der innerlogischen Struktur der kursorischen Elemente können die Nutzer einer diachronen Zeitstruktur folgen, die in einem Spannungsverhältnis zu den sie rahmenden Elementen der wissenschaftlichen und formaljuristischen Wissensstrukturierung steht.

Hier rückt die performative Formung der ikonischen Kohärenz zurück hinter die raumzeitlichen Ordnungen der inneren Dimensionierung der textuellen Formung. Die Bilder werden als national-episodisches Erbe inszeniert und nicht mehr in ihrer lokalen Ausprägung diskursiviert. Sie werden räumlich entbunden und sind nicht mehr

verortbar. Erst die Feinarbeit bei der Segmentanalyse legt diese Zusammenhänge offen und erlaubt es, diese verschiedenen Bezüge der ikonischen Kohärenz offenzulegen (Tabelle 5).

Man kann einen Vergleich zu Wissenshierarchisierungen des Philosophen Max Scheler im frühen 20. Jahrhundert ziehen. Höhere Wissensformen stellen für Scheler die künstlichen Wissensformen, wie technologisches und positives Wissen aus der Mathematik, den Natur- und Geisteswissenschaften dar, während eine relativ-natürliche Weltanschauung weniger künstlich sei, wie z.B. Mythen und Legenden oder natürliches Volkswissen (Knoblauch 2010: 93). So erscheint die Internetseite wie ein Echo der Moderne, mit zwei lange entgegengesetzten Extremen von Wissensformen.

Das Wissen im inneren Visualisierungskontext, oder das ›natürliche Wissen‹, wird in Bezug auf Scheler in einem durch Triebe geleiteten Sein semantisiert. Dieses ›natürliche Wissen‹ »umfasst alles, was in der Gruppe als selbstverständlich gilt und keiner weiteren Legitimation bedarf. Es gibt also keine den Menschen gemeinsame Grundstruktur des Wissens, wohl aber überall etwas, das in der betreffenden Gruppe als fraglos gegeben gilt« (ebd.). Diese relativ-natürlichen Weltanschauungen werden visuell in bürokratische und formaljuristische Icons der ›höheren Wissensformen‹ gerahmt. In Anlehnung an Scheler erweckt die Internetseite den Eindruck, die als natürlich erklärten Wissensformen würden von einer höheren Wissensform gerahmt.

Durch eine rekonstruktive Analyse konnten die unterschiedlichen Zeigehorizonte anhand eines und auch mehrerer Bilder gezeigt werden und auch, wie unterschiedlich dabei die Sequenzen der kursorischen Elemente interpretiert werden. Dabei sind verschiedene Diskurskonstellationen ablesbar geworden, zwischen den Akteuren, die eine Meinung oder Ansicht über das Onlineerbe teilen. So muss beispielsweise der Direktor Bocoum behaupten, es handle sich um gestohlene, authentische Bilder, wohingegen die mandinkischen Brauchträger die Inszenierung und die Artifizialität betonen.

Tabelle 5: Ikonische Kohärenz des visualisierten Kankurang der UNESCO-Internetseite

Textuelle Formung der ikonischen Kohärenz	
Äußere Dimension	Traditionale Wissensformen werden einer wissenschaftlichen Wissensordnung untergeordnet. räumlich entbunden variabel
Innere Dimensionierung	Tradition wird dem Fortschritt untergeordnet. Hauptnarrativ: das Gestern im Heute und Morgen («the modernity of heritage») der Internet-präsenz untergeordnete Zeitlichkeit: die Zyklichkeit ritueller Bräuche nationale Rahmung (nur Senegal) lineare Zeitvorstellung
Idealtypische innere Dimensionierung	national-linear lokal-zyklisch (untergeordnet)
Identitätsrelationen und Differenzgemeinschaften	adaptive Diffusion weltweite Normen und Wertegemeinschaft (Menschheitsbegriff) Ausschluss von Individualität zugunsten der Visualisierung von Kollektiven
Geschichtsauffassung	Geschichte im Kollektivsingular

**4.1.6 Ikonische Kohärenz textueller Formung
oder multikontextuale Visualisierungen**

Über die Geheimnis-Ebenen als Phänomenstruktur der Visualisierungen des Kankurang konnten zunächst die typisierbaren Äußerungen und Erzählformen, dann die Ebenen des Diskurses der Geheimnisse und drei Kontexte der Mediatisierung herausgearbeitet werden, die in einer Darstellung der ikonischen Kohärenz in Bezug auf die Visualisierungen auf der Internetseite der UNESCO mündeten.

In der Kontrastierung dieser drei Mediatisierungsstrategien wurde deutlich, dass eine neue Schicht der raumzeitlichen Reflexion über die Sichtbarmachung des Kankurang hinzugetreten ist. Dabei hat sich neben der quantitativen Veränderung der Deutungsmuster der Sichtbarkeit und der Pluralität der Akteure nun auch ein qualitativer Unterschied ergeben – denn der Kankurang wird in neue räumliche Bezüge gesetzt und eine globale Bedeutungsebene der nationalen und lokalen hinzugefügt.

Dies wird besonders an der Entwicklung deutlich, die sich mit den medialen Rahmenbedingungen ergeben hat. Von der Druckschriftlichkeit über die Demokratisierung des Griot-Gesangs durch das Radio hin zur Visualität hat sich auch die Qualität der Bedrohung der Geheimnis-Ebenen verändert.

Dabei ist auf die jeweiligen nationalen Kontexte zu achten – während in Gambia mehrere Formen des Kankurang schon früh in eine Festivalisierung eingebunden wa-

ren und auch visuell reproduziert werden, wird der Ifambundi-Kankurang in Senegal im besonderen Maße als bedroht dargestellt, da er nicht Teil eines nationalen Erbenarrativs ist. Auch wird die Maske zunehmend als Tradition mit immanenten Formen der Gewalt im öffentlichen Diskurs wahrgenommen. Erstmals ersuchten die Ältestenräte die Hilfe des Kulturministeriums Senegals, sie bei der Bekämpfung der Gewalt im Rahmen des Blätterfestes zu unterstützen. Dies markiert einen Wendepunkt in den Machtverhältnissen, da der Kankurang in seiner Funktion als Ordnungshüter bislang als Gegenspieler der staatlichen Macht und der Polizei diskursiviert wurde. Diese beiden Sonderstellungen in den öffentlichen Diskursen der beiden Nationalstaaten sind hinsichtlich der musealen Displays in der folgenden Analyse zu beachten.

Auch lässt sich eine erste Einschätzung formulieren, dass zwischen den beiden Nationalstaaten kaum Austausch stattfindet. Die Nicht-Fluktation der Bilder und die nicht vorhandene Bezugnahme der Nationalstaaten aufeinander machen sichtbar, dass neben der neuen Bedeutungsebene des Globalen kein qualitativ neuer Austausch mit den fluktuierenden Visualisierungen zwischen beiden Staaten entstanden ist. So scheint die mediatisierte Sichtbarkeit in sozialen Netzwerken ein gambisches Phänomen zu sein, welches sich nicht zuletzt aus der zunehmenden Festivalisierung und der Umdeutung des Kankurang zu einem Bettel- und Rügebrauch ergibt. Auch der Kankurang auf der UNESCO-Internetseite zeigt die inszenierten Aufnahmen aus Ziguinchor und verweist nicht auf die Vielfalt der gambischen Kankurangs.

Deutlich wurden anhand der Internetseite ebenfalls die verschiedenen Wissensordnungen, in die der Kankurang nun eingebettet ist: Einerseits durch die Einordnung zu anderen Kulturgütern der Menschheit, andererseits wird er der formaljuristischen Rahmung der Schutzmarke untergeordnet.

Mit dem Vorwissen über die Phänomenstruktur der Geheimnis-Ebenen des Kankurang und der Schlussfolgerung über multikontextuale Mediatisierungsstrategien kann nun das Kankurang Documentation Center in Janjanbureh, Gambia, analysiert werden.

4.2 Das Kankurang Documentation Center in Janjanbureh in Gambia

Das Kankurang Documentation Center (KDC) wurde 2016 als Museum in der Central River Region in Gambia fertiggestellt. Seit der Unterschutzstellung des Kankurang bei der UNESCO als Immaterielles Kulturerbe dient dieses Zentrum der Dokumentation und Promotion des Kankurang. Um das KDC im Kontext der Erinnerungslandschaft Gambias analysieren zu können, werde ich immer wieder auf die Einordnung der staatlichen Museen und involvierten Akteure am Beispiel der jüngeren Erinnerungsgeschichte des gambischen Staates zurückgreifen (Kap. 3.1.4). Die Bezugnahme auf die Rahmung der staatlichen Erinnerungslandschaft, die seit den 70er Jahren international vermarktet wird, ist wichtig, um die Verflechtungen der Erbekonstruktionen und Identitätsrelationen besser nachzuvollziehen.

Im Hauptteil der Analyse werden die Visualisierungen des Kankurang Documentation Center hinsichtlich ihrer Formungen der ikonischen Kohärenz, den Dimensionen und Dimensionierungen, konstruierten Identitätsrelationen und Geschichtlich-