

12. Das Museum als kollektiver Nostalgie- und persönlicher Erinnerungsraum¹

Das folgende Kapitel stellt das Museum als einen Ort vor, an dem man sich persönlich erinnert, aber auch kulturkritisch soziale Verluste reflektiert.² Die Darstellung des Dorfes und des dörflichen Lebens im Museum fungiert in diesem Zusammenhang als Auslöser dieser persönlichen wie kollektiven Rückschau. Aus Interviews und Besucher*innenbeobachtung (hier vor allem in der Galerie »Tribal Games«) zeichnen sich dabei zwei Publikumsgruppen und -haltungen ab: Es gibt Besucher*innen, die das Dorf noch selbst erlebt haben, aber auch solche, die es als theoretischen Sehnsuchtsort konstruieren. Die Letztgenannten haben meist nicht selbst im Dorf gelebt, sondern rekrutieren sich aus der zweiten oder dritten Generation von Stadtbewohner*innen.

12.1. Symbolische Objekte und Orte im Museum

Während die Besucher*innen, die in den vorangegangenen beiden Kapiteln zu Wort gekommen sind, das Museum als physischen Raum und Schauplatz zur Erfüllung ihrer speziellen Bedürfnisse (Dating, Picknick, mit Freund*innen Zeit verbringen) nutzen, wird im Kontext dieses Kapitels das Museum gleichsam als Transportmittel zu einem imaginierten Ort in einer mentalen Landschaft genutzt. So haben die Interviewten dieser Gruppe keinen bevorzugten Platz im Museum und zeigen auch kein charakteristisches äußeres Verhalten. Trotzdem gibt es einen physischen Bezugspunkt mit besonderer Bedeutung. Für die meisten der Interviewpartner*innen ist ein Objekt im Museum von herausragendem Interesse: ein hölzerner Zugwagen,

1 Aus diesem Kapitel wurde bereits als Vorveröffentlichung 2019 in der Zeitschrift »Studies in Museology« publiziert. Vgl. Ross 2019a.

2 Pekarik et al. haben dafür den Begriff der »introspektiven Erlebnisse« (neben objektbezogenen und kognitiven) im Museum gebraucht. Sie bezeichnen damit u.a. Kindheitserfahrungen als auch individuelle Vorstellungen über andere Zeiten (Pekarik et.al. 1999).

ein Ochsenkarren, in der unteren Etage des Museums. Er wird in zahlreichen Interviews nicht nur erwähnt, sondern als Ausgangspunkt für Erklärungen herangezogen.

Ich selbst hatte diesem Wagen, angesichts der Fülle der Ausstellungsgegenstände, bei mehreren Besuchen und oftmaligem Vorbeigehen keine Aufmerksamkeit geschenkt. Im Vergleich zu den anderen oft stark dekorierten und bunten Objekten im Museum ist der Karren eher schlicht. Er steht in einer Ecke, ohne eigene Lichtarrangements, gleich neben der Treppe. Die Besucher*innen passieren ihn auf dem Weg zur Kantine. Zudem ist er gegenüber der nach draußen geöffneten Veranda platziert. Das Licht und die Aussicht auf den grünen Außenbereich ziehen den Blick der Besucher*innen am Stufenende zunächst auf sich. Der Wagen fällt aus dieser Blickachse heraus und gehört, wie auch die Wandarbeiten, zu den dekorativen Stücken der unteren Etage, die eher atmosphärische Funktion haben. Er ist nicht mit einem Informationstäfelchen versehen, das ihn einer bestimmten Adivasi-Gruppe oder einem konkreten Kontext zuordnen würde. Somit gibt es gewissermaßen kein ideelles Eigentumsrecht einer Gemeinschaft an diesem Exponat, sondern er ist eine Jedermann-Sache: ein generisches Objekt aus der Welt des Dorfes und des ländlichen Lebens, irgendwo (und überall) in Indien. Aus Schul- und Kinderbüchern lässt sich die symbolische Qualität des Ochsenkarrens erkennen. Er dient in den Büchern für Schulanfänger*innen einerseits als typische Kulisse, wenn eine Geschichte auf dem Land spielt.³ Z.B. findet sich in Schreibübungsbüchern für die erste Klasse, wo die Kinder Sätze aus Alltagssituationen lernen sollen, eine in diesem Zusammenhang interessante Szene. Hier wird ein Soldat (jawan) am Weg aufgefordert, sich doch von einem Bauern (kisan) auf einem Ochsenkarren mitnehmen zu lassen.⁴ »Jawan« und »kisan« figurieren im nationalen Diskurs traditionell als Verkörperung der authentischen indischen Nation; sie stehen in komplementärer Doppelung für den »gemeinen Mann«, der die Substanz des Landes ausmacht und seine Existenz garantiert, indem er es ernährt oder beschützt. Gemeinschaft und Solidarität sind die Subtexte dieser Szene, in der der Ochsenkarren für die dörfliche Lebenswelt und durch den Akt der Hilfsbereitschaft für den Zusammenhalt der Gesellschaft steht. In Büchern für ältere Jahrgänge findet sich das Bild des Ochsenkarrens vor allem in historischen Geschichten über das Dorf.⁵ Ein Beispiel dafür, wie er symbolisch auch in einem gegenwärtigen Kontext eingesetzt wird, ist der visuell präsentierte Produktionsweg eines T-Shirts, von der Baumwollproduktion auf dem Land bis zum

3 Wie z.B. in den englischen illustrierten »Vikas Stories for Children«.

4 Wie z.B. in den Übungsbüchern der Manoj Publications Serie: »Exercise Book. Good Handwriting Hindi« oder »Exercise Book. Hindi Grammar«.

5 Wie z.B. im englischen Lehrbuch fürs Fach Social Sciences der 6. Klasse wird die Reise des Autors der indischen Verfassung B.R. Ambedkar durchs ländliche Indien mit Ochsenkarren illustriert.

Verkauf im Laden in der Stadt. In der Fotocollage steht der der Ochsenkarren (wenn auch in modernisierter Form mit Gummi- statt Holzrädern) für die harte und entbehrungsreiche Arbeit der ländlichen Bevölkerung, die nötig ist, um ein alltägliches Erzeugnis wie ein T-Shirt herzustellen.⁶

Dank seiner kulturellen Präsenz können die meisten Besucher*innen etwas mit dem Ochsenkarren verbinden, ungeachtet ihrer diversen Identitäten und der verschiedenen »*entrance narratives*«⁷ (Doering, Pekarik 1996), mit denen sie das Museum aufsuchen. In einem regional und kulturell stark differenzierten und fragmentierten Riesenland überschreitet dieses Objekt die trennenden Besonderheiten. Es ist nicht einmal spezifisch für die Adivasi, sondern steht für das gesamte außerstädtische Indien. Daher »spricht« es offenbar zu besonders vielen Interviewpartner*innen.

Es existiert noch ein weiterer Ort im Museum, der von den Besucher*innen dieser Gruppe häufig erwähnt wird. Das ist die Galerie »Tribal Games«, die bei meinen Gesprächspartner*innen vor allem persönliche Erinnerungen an ihre Kindheit weckt. Besonders Eltern und Großeltern nehmen diese Galerie zum Anlass, ihren Kindern, Enkel*innen und anderen Besucher*innen von den eigenen Kindertagen zu erzählen. Die Spiele und Spielsituationen, die hier dargestellt sind, werden in der Ausstellung zwar den Adivasi zugeordnet, aber sie sind, wie die Interviewten bestätigen, überall in Indien populär. Die Spielzeuge sind selbstgebaut und bestehen aus einfachen Materialien, die überall in der Natur oder im Haushalt zu finden sind. Alle dienen dem gemeinsamen Spiel im Freien. Sie reflektieren eine Kindheit, in der es Computer oder digitale Game-Ensembles ebenso wenig gab wie überhaupt fertig gekauftes Spielzeug.

In der Galerie sieht man oft Leute in Spiel-Position neben den Installationen stehen und Kindern oder anderen Besucher*innen erklären oder vorführen, wie die Sache vonstatten geht. Die Spielaufbauten werden aus dem realen Kontext der stäubigen Plätze und ärmlichen Umgebungen herausgelöst. Sie sind ästhetisch ansprechend präsentiert und mit Schwarzweißfotos oder Cut-Outs von spielenden Kindern ergänzt. Die Spielmaterialien sind makellos nachgebildet, ohne Gebrauchs- oder Verfallsspuren. Diese Präsentationsart und die Tatsache, dass sie sich im Museum befinden, wertet die Spiele auf. Eltern können sich stolz damit identifizieren und ihren Kindern zeigen, wie und mit welcher Kreativität sie selbst ihre Kindheit verbracht haben.

6 Wie z.B. im englischen Lehrbuch fürs Fach Social Sciences der 7. Klasse.

7 Für Doering und Pekarik sind im Begriff »*entrance narrative*« drei Komponenten enthalten: »*a basic framework, i.e., the fundamental way that individuals construe and contemplate the world; information about the given topic, organised according to that basic framework; personal experiences, emotions, and memories that verify and support this understanding*« (Doering, Pekarik 1996: 20).

12.2. Die Sehnsucht nach dem einfachen Leben in einer sich modernisierenden Gesellschaft: Literaturdiskussion und Kontextualisierung

Im Gegensatz zum Phänomen »Erinnerung«, das eine Vielzahl von theoretischen Reflexionen inspiriert hat, bleibt Nostalgie⁸ in der Einschätzung von Dennis Walder sowohl in kritischen als auch analytischen Diskussionen relativ unbeachtet (Davis 1979; Hutcheon, Valdés 1998–2000; Boym 2001; Walder 2011; Angé, Berliner 2015). Er sieht die Gründe darin, dass Nostalgie im Sinne einer Trauer um »*the good old days*« (Walder 2011: 4) oder »*an enchanted world*« (Boym 2001: 56)⁹ so vertraut und alltäglich ist, dass es scheinbar keiner weiteren theoretischen Präzisierung braucht (Walder 2011: 4). Diese Einschätzung wird aus ethnografischer Perspektive von Olivia Angé und David Angé geteilt, die feststellen, dass »*fine-grained ethnographies of nostalgia and loss are still scarce*« (Angé, Berliner 2015:1).

Aber wie Hutcheon und Valdés anmerken, ist der Bezugspunkt von nostalgischen Gefühlen oft nicht die wirkliche Erfahrung, sondern eine idealisierte Umgestaltung des Erlebten (Hutcheon, Valdés 1998–2000: 20). Diese selektive Wahrnehmung der Vergangenheit, in der das Element der Verdrängung ebenso präsent ist wie das der Evokation, lässt sich auch, wie Arnold-de Simine feststellt, im Museumskontext beobachten (Arnold-de Simine 2013: 54). Die der gereinigten oder »künstlich zugeschnittenen« Vergangenheit innenwohnenden historischen Ungenauigkeiten bis hin zu Verfälschungen sind es, die der Nostalgie insgesamt einen zweifelhaften Ruf eingetragen, wenn nicht sie geradezu diskreditiert haben (Angé, Berliner 2015: 4).

Die in dieser gereinigten oder »künstlich zugeschnittenen« Vergangenheit eingebetteten historischen Ungenauigkeiten bis hin zu Verfälschungen sind es, die Nostalgie als Gesamtphänomen in die Kritik brachte und diskreditierten (Angé, Berliner 2015: 4).

Walder sieht in seiner Reflexion über Nostalgie eine größere Komplexität in diesem Begriff als einfach nur die Sehnsucht nach verlorenen Orten oder vergangenen Zeiten: »*Nostalgia [...] is a longing for an experience—subjective in the first place, and yet, far from limited to the individual. It is possible to speak of a group or even a whole society as nostalgic*« (Walder 2011: 4–5). Der herkömmliche mit »*rosy, sentimental glow*« versehene Nostalgiebegriff ist jedoch für Walder nicht nur wegen der fehlenden sozialen Dimension defizitär, sondern auch deshalb, weil damit der Nostalgie ein produktives Potential als Quelle von Verständnis und Kreativität bestritten wird (Walder 2011: 3).

8 Nostalgie wird hier nach Pickering und Keightley im Sinne eines »*longing for what is lacking in a changed present [...] a yearning for what is now unattainable, simply because of the irreversibility of time*« verwendet (Pickering and Keightley 2006: 920).

9 Seitenangabe bezieht sich auf die eBook-Version.

Boym unterscheidet in ihrer Arbeit zur Nostalgie zwei Typen der Begriffsverwendung: reflexiv und restorativ. Die reflexive Nostalgie beschäftigt sich mit der Ambivalenz von Sehnsucht und Verlust und »*the imperfect process of remembrance*« (Boym 2001: 143), während der restorative Typus sich erst gar nicht als Nostalgie versteht, sondern: »[T]hey believe that their project is about truth« (ebd.). Der Begriff von Nostalgie, der der Arbeit mit den Besucher*innen des Tribal Museums – in Abgrenzung zum reinen persönlichen Erinnern – zugrunde liegt, fokussiert sich vor allem auf die soziale Dimension des Begriffs. Gleichzeitig wird versucht, aus den Interviews empirisch zu rekonstruieren, welchen Zweck die »gereinigte« Erinnerung der Vergangenheit für eine bestimmte Deutung der Gegenwart bzw. einen bestimmten Umgang mit ihr hat. Denn, wie Dames am Beispiel des Odysseus, des mythischen Urbilds aller Heimkehrer*innen, feststellt: »*Beneath the appeal to a communal sharing of nostalgic recollection one can detect a skilled opportunist pulling the strings*« (Dames 2010: 270).

Im südasiatischen Kontext diskutiert die Literatur Nostalgie zunächst oft in Verbindung mit dem Phänomen Diaspora (u.a. Gopinath 1997; Mankekar 2002; Raj 2003; Hansen 2005; Punathambekar, 2005; Srinivas 2006; Blunt 2007; Bandyopadhyay 2008). Das räumliche Heimweh wird in diesem Diskurs mit der Sehnsucht nach Ursprünglichkeit, Authentizität und Identität verbunden. Diese Sehnsucht ist jedoch nicht nur in den indischen Gemeinschaften außerhalb des Heimatlandes, sondern auch innerhalb der indischen Gesellschaft selbst feststellbar.

Das nostalgische Erinnern ist in Indien vor allem ein Mittelklassephänomen und generiert, etwas vereinfacht gesagt, zwei Vergangenheitsvisionen. Die eine könnte man glorreich nennen, die andere idyllisch. Die »glorreiche« Vergangenheit ist die Geschichte von Indiens Macht und Größe. Varma spricht von einem »*mythical past*«. Basierend eher auf emotionalem Stolz als auf historischen Fakten wird das Indien früherer Zeiten heraufbeschworen als »*land of prosperity and plenty, culturally effervescent, morally awakened and politically powerful*« (Varma 2007: 35). Bei der »*idyllischen*« Vergangenheit dagegen stehen, wie später noch ausführlicher diskutiert wird, das Dorf und das dörfliche Leben im Zentrum. Die Sehnsucht richtet sich auf Einfachheit, Harmonie und Einklang mit der Natur. Diese Variante von Nostalgie spielt eine besondere Rolle bei den Interviewpartner*innen im Tribal Museum.

Beide Visionen lassen sich als Gegenreaktionen oder eskapistische Fantasien verstehen, als Abgrenzungsbewegungen gegen die reale indische Gegenwart und Gesellschaft. In der indischen Debatte ist das Unbehagen in und an der Gegenwart ein verbreitetes Phänomen. Das Tempo und die ungewisse Richtung des Entwicklungsprozesses lösen, wie Brosius bemerkt, Ängste und Entfremdungsgefühle aus (Brosius 2010: 335). Andererseits stellt van Wessel in ihrer Analyse zur indischen Mittelklasse ein starkes Resistenzpotential fest, das sich auf die Mobilisierbarkeit spezifischer kultureller Ressourcen und Narrative gründet: »*[I]n India [...] people can readily draw on ideals of asceticism and Gandhian principles in counterposing Orientalist*

categories of the ›spiritual East against the›materialist West‹ as an easy critique of the advent of modern consumer culture» (van Wessel 2004: 95).

12.3. Die Narrative um das indische Dorf

Ein Punkt, an dem sich diese komplexen Empfindungen besonders deutlich zeigen, ist die Diskussion über das indische Dorf. Es lassen sich zwei unterschiedliche Narrative zum Dorf unterscheiden, das nostalgische und das kritisch-dystopische.¹⁰

Ähnlich wie vor ihm schon Karl Marx¹¹ hat B.R. Ambedkar, der bis heute wichtigste politische Vorkämpfer der indischen Dalits, der früher sogenannten »Unberührbaren«, einer der Begründer des modernen Indien und führender Gestalter der indischen Verfassung, das indische Dorf als Hort der Rückständigkeit dargestellt. In einer Rede vor der Verfassunggebenden Versammlung im Jahr 1948¹² wendet er sich nicht nur gegen die Zustände im indischen Dorf, sondern vor allem gegen die Dorfnostalgie der indischen Intellektuellen, die er als realitätsferne Ideologie attackiert:

»The love of the intellectual Indians for the village community is of course infinite if not pathetic (laughter). [...] I am [...] surprised that those who condemn Provincialism and Communalism should come forward as champions of the village. What is the village but a sink of localism, a den of ignorance, narrow-mindedness and communalism?« (Ambedkar 2010: 316–317).

Diese Kritik Ambedkars richtet sich nicht zuletzt gegen Mahatma Gandhi, den Anführer des friedlichen Befreiungskampfes gegen die Kolonialherrschaft und Grün-

¹⁰ Die Diskussion um das Bild des indischen Dorfes gäbe Stoff für eine eigene Studie. Das kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden, deshalb beschränkt sich die Diskussion hier auf die Hauptvertreter der beiden genannten Richtungen.

¹¹ Schon 1853 wehrte sich Marx wortgewaltig gegen eine Idealisierung und Idyllisierung des indischen Dorfes: »[W]e must not forget that these idyllic village communities [...] restrained the human mind within the smallest possible compass, making it the unresisting tool of superstition, enslaving it beneath traditional rules [...] We must not forget that this undignified, stagnatory and vegetative life, that this passive sort of existence, evoked on the other part, in contradistinction, wild, aimless, unbounded forces of destruction. [...] We must not forget that these little communities were contaminated by distinctions of caste and by slavery, that they subjugated man to external circumstances instead of elevating man to be sovereign of circumstances« (Marx 2006: 16). In den Augen von Marx eignet sich das indische Dorf weder für nostalgische oder sentimentale Gefühle noch als Referenzpunkt der persönlichen Identität. Im Gegenteil, der Einzelne wird erst dann zum souveränen Subjekt der eigenen Entwicklung, wenn er dörfliche Machtstrukturen, Traditionen und Werte überwindet.

¹² Rede vor der Constituent Assembly am 4. November 1948, in der Ambedkar einen ersten Entwurf der neuen indischen Verfassung vorstellt.

der Vater des unabhängigen Indien. Niemand hat das indische Dorf so folgenreich zum wahren Inbegriff des gesamten Landes erklärt wie Gandhi. In seiner programmatischen Schrift »Hind Swaraj« (1919) entwickelte er eine rousseauistische¹³, zivilisationskritische Vision für die Zukunft Indiens, deren Kernstück das Dorf ist. Aus Gandhis Sicht ist der moderne Großstaat ein moralisch diskreditiertes, ressourcenverschwendendes und eng mit dem Imperialismus verbundenes Monstrum, dem er das Dorf als kulturell, sozial und ökonomisch nachhaltige, authentisch indische Lebensform entgegensemmt. Für Gandhi besteht das Ziel des indischen Unabhängigkeitskampfes nicht nur im Abzug der britischen Besatzungsmacht, sondern auch im Abbau der von ihr geschaffenen administrativen und politischen Strukturen.

In dieser klassischen Debatte über das indische Dorf, wie sie sich im Gegeneinander zwischen Ambedkar und Gandhi manifestiert, zeichnen sich mithin zwei Diskursfiguren ab. Einerseits das Dorf als sentimental und ideologisch aufgeladener Raum, als »repository of civilisational ideas of the Indian nation« (Thakur 2014: 4). Andererseits das Dorf als Ort einer Rückständigkeit, die individuell wie gesellschaftlich überwunden werden muss.

Die Idealisierung des Dorfes, auch wenn sie im unabhängigen Indien nie wirklich zur Richtschnur der Politik wurde, lebt gleichwohl als Gedanke, Aspiration und kritischer Maßstab für die Gegenwart weiter. Der Sozialanthropologe und Kulturkritiker Ashis Nandy umreißt, welche Form die Gandhische Vision in der heutigen Vorstellungswelt angenommen hat:

»[T]he village of the imagination has become a serene, pastoral paradise. It has become the depository of traditional wisdom and spirituality, and of the harmony of nature, intact community life and environmental sagacity – perhaps even a statement of Gandhian austerity, limits to want, and anticonsumerism. The village [...] [is] no longer a village in itself; it is a counterpoint to the city« (Nandy 2007: 13).

Die Folie, vor der diese Vision erscheint, ist die zeitgenössische Stadt mit ihren angeblichen Fetischen von Lebensstandard und Innovation. Das indische Dorf erscheint als Gegenmodell zur stetig wachsenden konsumorientierten Urbanisierung, die sich in Megastädten und New Towns¹⁴ ausdrückt. Sie wird in dieser Lesart als ein Ort von Verschwendug, Korruption und Traditionlosigkeit empfunden. Ebenso wie im gegenwärtigen Indien das konkrete Bedürfnis besteht, dem Stress des urbanen Lebens zu entfliehen¹⁵, lässt sich analog dazu die Vision des idealen Dorfes als Ausdruck eines mentalen Eskapismus begreifen.

13 Gandhi's Vision ist u.a. inspiriert von der Lektüre europäischer Kulturkritiker wie John Ruskin und Tolstoi; sie hat also, trotz ihres indischen Fokus, selbst durchaus westliche Wurzeln.

14 Auf dem Reißbrett geplante und neugebaute Satelliten-Städte Indiens.

15 Zur Nutzung des Museums als Picknick- und Naturerlebnis-Ort siehe Kap. 11.

Die retrospektive Verherrlichung des Dorflebens stellt ein nach wie vor ausgeprägtes Charakteristikum der populären Kultur Indiens und hier vor allem des indischen Films dar (Pinney 2004; Nandy 1981, 2001, 2013; Shandilya 2017). »*In films of the pre-liberalization era, the Indian village featured prominently as an idyllic pastoral space. [...] It was often represented as the heart of the »true« India – pure, innocent and childlike features*« (Shandilya 2017: 314). Exemplarisch sind hier Mehboob Khans »Mother India« (1957) und die frühen Filme des Schauspieler-Regisseurs Raj Kapoor zu nennen oder Satyajit Rays Debutfilm »*Pather Panchali*« (1955), der einen romantischen Blick auf die Armut des Dorfes wirft und in mancherlei Hinsicht das Dorf-Bild im indischen Kino bis heute bestimmt (Nandy 2001: 17).

Die Attraktion des ländlichen Lebens haben auch Museen in Indien erkannt. So meint Jhingan über das Crafts Museum in Delhi, das dem traditionellen Kunsthandwerk der unterschiedlichen Regionen des Landes gewidmet ist: »*The function of these national-ethnographic collections in the urban landscape seems to be primarily nostalgic, prompted by a longing for simpler, more coherent cultural forms in a time of rapid urbanisation, industrialisation and commodification*« (Jhingan 2001: 14). Besonders ausgeprägt zeigt sich diese Tendenz in den süd- und südostasiatischen »cultural villages«, Nachbildungen von Modell-Dörfern im Rahmen von anthropologischen Museen.¹⁶ Die »cultural villages« werden in der Literatur oft skeptisch diskutiert (Wood 1984; Hitchcock 1995; Schackley 1994; Dellios 2002; Latrell 2006, 2008, für »cultural villages« in Namibia Wessler 2007). In diesen Modell-Dörfern sind die Häuser und Hütten oft vergrößert nachgebildet, vor allem jedoch sind sie von allen negativen Aspekten des Dorflebens befreit: Das Publikum erlebt eine in jeder Hinsicht hygienische Version des Dorfes, für die sich leicht Nostalgie empfinden lässt. Auch hier wird eine sentimentale Version von Dörflichkeit angeboten, die gereinigt und selektiv ist und genauso viel »vergisst«, wie sie erinnert und darstellt.

Ungerechtigkeit und Beschränkung von Lebensperspektiven, wie Marx und Ambedkar sie in ihren Reflexionen über das Dorf betonen, spielen im Tribal Museum keine Rolle. Im Spektrum der indischen Dorf-Narrative gehört es, wie gerade die Publikumsreaktionen zeigen, eher auf die idyllische, zur Identifikation, wenn nicht zur Verklärung einladenden Seite.

16 Das Beispiel eines solchen »cultural village« ist in Bhopal das Museum of Man, das auch bei Latrell namentlich erwähnt wird. Im Tribal Museum findet man eine Nachbildung eines künstlichen Musterdorfes in der ersten Galerie »Tribal Life«. Dort werden übergroße Modellhäuser der sieben im Museum ausgestellten Adivasi- Gemeinschaften gezeigt, angeordnet als ein Dorf.

12.4. Die interviewten Gruppen im Museum

Aus Interviews und Besucher*innenbeobachtung¹⁷ zeichnen sich zwei Besucher*innengruppen und -haltungen ab; sie werden im Folgenden als »Expert*innen« und »Nostalgiker*innen« bezeichnet. »Expert*innen« sind Besucher*innen, die das Leben im Dorf selbst erlebt haben und die daher Erfahrungen und Wissen aus erster Hand besitzen. Sie rekrutieren sich meist aus der ersten Generation von Stadtbewohner*innen. Die »Expert*innen« stammen zumeist aus unteren sozialen Schichten (bis auf eine Ausnahme, den 69-jährigen P.D., der durch eine Karriere im öffentlichen Dienst den sozialen Aufstieg geschafft hat). Die Interviews zeigen, dass diese Besucher*innen ins Museum kommen, weil sie hier Vertrautes vorfinden und weil ihre persönliche Erfahrung durch das Museum aufgewertet und in eine Sphäre kultureller Respektabilität und Relevanz gehoben wird. Damit bestätigt das Museum eine Respektshierarchie, die, vom Lebenszyklus abgeleitet, dem Wissen und den Narrativen der Älteren mehr Gewicht zuschreibt; das Museum wird zu einer neuartigen, alternativen Autoritätsquelle für diese Gruppe.

Zwei der »Expert*innen« (von vier) besitzen kaum formale Bildung und arbeiten in manuellen Berufen (als Tagelöhner bzw. Rikscha Fahrer). Die Interviews sind im Vergleich zu den Interviews mit den »Nostalgiker*innen« in der Regel kürzer, die Äußerungen der Befragten weniger eloquent. Dafür bringen diese Besucher*innen die Freude und den Stolz darüber, dass ich sie für das Interview ausgewählt habe, lebhaft zum Ausdruck. Die »Expert*innen« kommen oft mit Familie und jüngeren Verwandten ins Museum. Damit stellt neben dem Erkennen von Vertrautem und der Aufwertung ihrer Erfahrungen durch das Museum auch die intergenerationale Weitergabe ihres Wissens einen wichtigen Ertrag ihres Besuchs dar.

Die »Nostalgiker*innen« dagegen haben meist nicht selbst in einem Dorf gelebt; sie rekrutieren sich aus der zweiten oder dritten Generation von Stadtbewohner*innen. Die Ausnahme ist Nivedita, die das Dorf immerhin von längeren Ferienbesuchen bei ihren Großeltern etwas eingehender kennt. Ihre Dorferfahrung ist von Kindheit, sorgenfreier Zeit und emotionaler Bindung zu ihren Großeltern geprägt. Die »Nostalgiker*innen« haben meist Universitätsabschlüsse oder sind dabei, diese zu erlangen; sie gehören eher den oberen Schichten der Gesellschaft an, was sich an ihrer Kleidung, ihrem selbstbewussten Auftreten und ihrer Ausdrucksfähigkeit und an ihrer sozialen Selbsteinordnung erweist. »Nostalgiker*innen« kreieren das Dorf als einen theoretischen Sehnsuchtsort, an dem der Verlust eines authentischen Indiens exemplarisch beklagt wird und an den sich eine gegenwärtsskeptische Kulturkritik anknüpft. Nostalgie und Kulturkritik sind nicht nur bei älteren Besucher*in-

17 Die Besucher*innenbeobachtung in dieser Gruppe fand vor allem in der Spiegalerie statt. Ich habe einige der beobachteten Besucher*innen, die ihren Begleiter*innen Spielsituationen erklärten, bewusst als Interviewpartner*innen ausgesucht.

nen zu finden. Auch die junge Generation artikuliert öfters ein Unbehagen an der Gegenwart und bringt als Gegenbild ein besseres oder ideales Gestern ins Spiel. Dabei wird auf ein Vokabular und auf Ideen Bezug genommen, die von Gandhi her vertraut sind. Das Wissen der »Nostalgiker*innen« vom Dorf stammt aus Erzählungen anderer oder aus den Medien. Aus diesen vorgängigen Ideen und dem Museumserlebnis formt sich ihre Perspektive.

12.4.1. Expert*innen

Mukesh (35)¹⁸ ist als ältester Bruder mit seiner Familie gekommen. Neben Mukesh sind drei jüngere Brüder (33, 25, 21)¹⁹, seine Frau und eine Schwägerin dabei. Mukesh hat einen Master in Science (M.Sc.). Er ist die Autoritätsperson in der Familie und beantwortet die Fragen. Die Brüder ergänzen. Die Familie ist zu Diwali nach Bhopal gekommen, um einen Bruder, der hier lebt, zu besuchen. Es ist für sie alle das erste Mal, dass sie ein Museum besuchen. Der Bruder, der in Bhopal lebt, hat von Freunden vom Tribal Museum gehört. Der Rest der Familie kommt aus Indore. Die beiden jungen Frauen²⁰ tragen traditionelle Saris, jedoch nicht aus Seide oder Baumwolle, sondern aus (billigerem) Kunststoff. Das Interview findet draußen im Freien statt, nachdem die Familie das Museum verlassen hat.

P.D.²¹ (69)²² stammt aus Bhopal und besucht das Museum mit seiner Familie (insgesamt sind zehn Familienmitglieder gekommen). Es ist bereits das dritte Mal, dass er im Museum ist; auch bei den beiden vorigen Besuchen hatte er Angehörige mitgebracht. Er selbst ist in einem Dorf im westindischen Bundesstaat Rajasthan aufgewachsen und hat in Rajasthan seine höhere Schulbildung (higher secondary education) beendet. Er war für die indische Regierung als Ausbilder für Verwaltungsbedienstete tätig und ist nach Bhopal versetzt worden. Seit einigen Jahren lebt er im Ruhestand. Das Interview findet in der Kantine statt, in Anwesenheit seiner Frau.

18 Interview am 05.11.2016 auf Hindi.

19 Altersangaben zu den Frauen wurden nicht gemacht.

20 Bei älteren Frauen ist das Tragen des Saris generell üblich und sagt nichts über den sozialen Status aus. (Deshalb wird es in solchen Fällen in dieser Arbeit auch nicht eigens erwähnt.) Bei jüngeren Frauen dagegen deutet der Sari auf eine eher ärmerle oder kleinbürgerliche Herkunft. Jüngere Frauen, die aus einer höheren sozialen Schicht kommen, würden zu einem Museumsbesuch während des Tages eher eine Kurta und Jeans tragen – oder, wenn sie sich ganz im westlichen Stil kleiden, Jeans und T-Shirt. Saris werden in dieser Schicht vorwiegend zu formellen Anlässen am Abend getragen. Sie sind dann aus teureren Materialien wie Seide oder zumindest Baumwolle.

Yash (ungefähr 36 oder 37)²³ ist Tagelöhner und ist mit seinem kleinen Sohn (10) und seiner Tochter (zweieinhalb) ins Museum gekommen, während seine Frau zu Hause beschäftigt ist. Er selbst bezeichnet sich als Angehörigen der »unteren Klasse«; sowohl Beruf wie Kleidung bestätigen das. Er stammt aus dem Dorf Chudsena²⁴ und lebt seit gut 20 Jahren in Bhopal. Es ist das erste Mal, dass er das Tribal Museum besucht. Während der Feiertage ist Yash auch in anderen Museen gewesen. Er nennt den Bhojpur-Tempel, den Salanpur-Tempel, die Aussicht auf den See, das Museum of Man und das State Museum. Für ihn sind also alle Orte, an denen etwas Besonderes, Bedeutendes zu sehen ist, ein Museum. Als er im State Museum war, machte man ihn auf das Tribal Museum aufmerksam. Im Gespräch erklärt er ungewöhnlich entschieden²⁵, dass ihm das Tribal Museum besser gefällt. Das Interview fand vor dem Museum statt, nach dem Besuch. Yash ist, wie alle Interviewpartner*innen aus sozial schwachen Schichten, zurückhaltend und nicht gewöhnt, sich ausführlich zu äußern.

Dilip (53)²⁶ ist RikschaFahrer. Er stammt aus Baitul²⁷ und lebt seit drei Jahren in Bhopal. Er ist mit seiner Familie (fünf Brüder, seine Frau und acht Kinder zwischen einem und 14 Jahren) ins Museum gekommen. Sein älterer Bruder Ajun arbeitet mit ihm zusammen als RikschaFahrer in Bhopal, die anderen Familienmitglieder sind aus Gwalior²⁸ gekommen. Dilips Schulbildung ist rudimentär; er hat die zehnte Klasse nicht geschafft. Es ist das erste Mal, dass die Familie ein Museum besucht. Ansonsten schauen sie gemeinsam die großen Jahrmärkte in ihrem Dorf an. Die Initiative zum Besuch ging von Dilip aus, der einmal Fahrgäste in seiner Rikscha zum Museum gebracht hat und so darauf aufmerksam geworden ist. Dilip und seine Familie gehören zur unteren Gesellschaftsschicht, was aus Beruf und Kleidung deutlich wird. Die Augen der kleineren Kinder der Familie sind mit *kajal*²⁹ schwarz umrahmt – ein Brauch, der heute vor allem noch bei den Armen in Indien verbreitet ist. Das Interview findet in der Kantine statt, wo sich die Familie zum Lunch versammelt hat. Dilip ist sichtlich stolz, dass er vor seinen Familienangehörigen interviewt wird und versucht, besonders ausführlich zu antworten.

21 In Indien werden Vornamen oft in Kürzelform verwendet.

22 Interview am 06.11.2016 auf Hindi.

23 Interview am 01.11.2016 auf Hindi. Die Armen in Indien haben oft keine Dokumentation über ihre Geburt und können deshalb nur ungefähre Altersangaben machen. Dieses Alter wurde von ihm so angegeben.

24 Im Bundesstaat Chhattisgarh

25 Nach dem direkten Vergleich von Museen befragt, geben die meisten Interviewpartner*innen diplomatische Antworten im Sinne von: Verschiedene Museen haben verschiedene Qualitäten und man kann sie nicht vergleichen.

12.4.2. Nostalgiker*innen

Anirudh (26)³⁰ ist mit seiner Mutter **Seema (54)** aus Delhi für einige Tage zu Besuch bei seiner Tante. Anirudh studiert Englische Literatur und arbeitet nebenbei in einer Bank. Die Mutter ist Hausfrau. Anirudh beschreibt sich und seine Mutter mit den Worten: »Wir sind normale Leute.« Mutter und Sohn sind zum ersten Mal im Tribal Museum und haben sonst keine Museen in Bhopal besucht. In Delhi sind sie nach eigenen Angaben in »allen« Museen gewesen, z.B. im National Museum oder im Science Museum. Sie Schränken dann aber auf direkte Nachfrage hin ein, dass das nicht für die Kunstmuseen gelte. Die Empfehlung, sich das Tribal Museum anzusehen, haben sie von einer Kollegin ihrer Tante bekommen. Das Interview fand auf der Galerie-Ebene statt, als die beiden die Hälfte der Ausstellung gesehen hatten. Während des gesamten Interviews sprach allein der Sohn, die Mutter ergänzte nur einmal die Tatsache seiner Nebenbeschäftigung bei der Bank.

Jyothi (55)³¹ und **Nivedita (48)** sind Freundinnen. Nivedita lebt in Bhopal. Jyothi lebt in Mangalore (Mangaluru)³² und ist zu Besuch bei ihrer Freundin. Nivedita ist Englischlehrerin. Jyothi³³ ist Hausfrau und hat zuvor als Architektin gearbeitet. Für Nivedita ist es ihr zweiter Besuch in den Galerien; einmal hat sie sich ein Puppenspiel auf der Open-Air-Bühne angesehen. Jyothi besucht das Museum zum ersten Mal. Sie liebt Kunst; deshalb hat Nivedita dieses Museum vorgeschlagen, obwohl sie auch das Sta-te Museum nebenan kennt. Beide Frauen tragen Churidars, traditionelle zwanglose weibliche Kleidung. Sie sprechen beide sehr gut Englisch und gehören offenkundig der Mittelschicht an. Beide sind regelmäßige Museumsgägerinnen. Jyothis Familie lebt schon seit Generationen in der Stadt. Nivedita Großeltern kommen vom Land; sie kennt das Dorfleben von Besuchen in ihrer Kindheit. Das Interview findet in der unteren Etage neben dem Ochsenkarren statt, nachdem die beiden Frauen die Ausstellungen auf der Galerie-Ebene gesehen haben.

26 Interview am 24.03.2016 auf Hindi

27 Dorf im Bezirk Chhindwara in Madhya Pradesh.

28 Stadt in Madhya Pradesh.

29 Eine Paste aus Kampfer, *ghee* (Butterschmalz) und Ruß. Es galt früher als medizinische Salbe und sollte das Auge kühl und feucht halten. Eine Art Sonnenbrillen-Ersatz, der das Auge vor allem im Sommer gegen Staub und intensive Sonnenstrahlen schützen sollte.

30 Interview am 22.03.2016 auf Englisch.

31 Interview am 06.11.2016 auf Englisch.

32 Hafenstadt im südwestindischen Bundesstaat Karnataka

33 Jyothi ist Christin.

Akash (25)³⁴ besucht gemeinsam mit seinem Bruder Arpit (23) das Museum. Akash ist Ingenieur und schreibt zur Zeit des Interviews eine Dissertation. Arpit studiert an der Dental Academy in Bhopal. Die beiden Brüder stammen aus Indore³⁵. Akash hat Arpit zu Diwali besucht, und die beiden verbringen einige Tage zusammen, um miteinander Spaß zu haben und Parties zu feiern. Akash ist zum ersten Mal im Tribal Museum, aber er kennt andere Museen in Indore. Für Arpit ist es der zweite Besuch. Er war bereits zusammen mit Freunden aus Bhopal hier. Das Tribal Museum ist das einzige Museum, das er je besucht hat. Normalerweise verbringen die Brüder ihre Freizeit mit der Familie oder sie besuchen Tempel und Gurdwaras³⁶, weil diese Orte ruhig, friedlich und reich an natürlichem Grün sind. Beide tragen Markenkleidung und gehören auch visuell erkennbar der Mittelschicht an. Sie sind in der dritten Generation Städter, ihre Urgroßeltern lebten auf dem Land. Die Brüder besuchen das Dorf ihrer Urgroßeltern an den hinduistischen Fest- und Feiertagen. Das Interview fand in der Kantine statt.

Gurpreet (22)³⁷ ist mit einer Freundin³⁸ gekommen. Er macht seinen Bachelor in Kunst in Bhopal und stammt aus Madhya Pradesh. Seine Freundin studiert am National Institute of Fashion Technologie (NIFT) in Bhopal, ihre Familie lebt in Kota, Rajasthan. Sie beide besuchen das Tribal Museum regelmäßig, wann immer sie Zeit haben. Das erste Mal waren sie 2013 gleich nach der Eröffnung in hier. Vom Museum haben sie zuerst durchs Internet erfahren, als sie die Museen in Bhopal gegoogelt haben. (Sie haben die anderen Museen ebenfalls besucht.) Gurpreet hat eine teure Kamera dabei und hat vor dem Interview viel fotografiert. Beide tragen rein westliche Kleidung, d.h. Jeans, T-Shirts und Markenturnschuhe. Sie gehören zur Mittelschicht. Beide beantworten die Fragen. Das Interview findet in der Galerie-Ebene statt.

12.5. Emotionen und Erfahrungen dieser Gruppe im Tribal Museum

12.5.1. Sehnsucht nach einem verlorenen Land

Bereits im Besucher*innenbuch des Museums finden sich Kommentare, die von der Trauer um eine verschwundene Welt oder, spiegelbildlich, von der Freude darüber

34 Interview am 05.11.2016 auf Englisch.

35 Stadt im Westen von Madhya Pradesh.

36 Gurdwaras sind die Gebetshäuser der Religionsgemeinschaft der Sikhs.

37 Interview am 25.03.2016 auf Englisch.

38 Ihren Namen wollte die junge Frau nicht nennen.

handeln, dass in der Ausstellung ein verlorengegangenes Stück Indiens wiedererschaffen wird.³⁹ Diese Bemerkungen sind wegen des begrenzten Platzangebots im Besucher*innenbuch knapp und nicht detailliert ausgeführt. Trotzdem steckte darin bereits ein erster Hinweis auf die Bedeutung des Themas, dem dann in den Interviews nachgegangen werden konnte. Die herangezogenen Kommentare in diesem Abschnitt stammen ausschließlich von der Gruppe der Nostalgiker*innen und einem Interview mit einer Gruppe junger Leute, die das Museum als Lernraum nutzen.

Auf die Frage, warum sie ins Museum geht und was »Museum« für sie bedeutet, antwortet Jyothi: »*Manchmal, wenn du in der Stadt lebst, verlierst du den Kontakt zu deinen Wurzeln. Wenn du weißt, du lebst in einem Land mit solch einer reichen Kultur, dann gehst Du ins Museum und da kannst du sehen, was einmal war und was heute ist. Du kannst zurückgehen in diese Welt. Du fühlst Dich mehr geerdet.*« Die Frage nach den eigenen Wurzeln scheint etwas zu sein, das nicht allein Jyothi, sondern (siehe die zitierten Bemerkungen von Nandy, Nandy 2007: 13) die indische Gesellschaft überhaupt beschäftigt. Jyothi verwendet die Metapher einer Pflanze, die ihren natürlichen Wurzeln und ihrem angestammten Boden entrissen und anderswo hingekommen ist. In diesem Bild stehen die »Wurzeln« und der »Boden« für das indische Dorf; der Ort, an den das Ich »verpflanzt« wird, ist dagegen die Stadt. Das Leben dort empfindet Jyothi als entfremdet.

In gewisser Weise wird von Jyothi hier ein Klischee wiedergegeben. Ihre Familie lebt seit Generationen in der Stadt, und Jyothi hat, anders als ihre Freundin Nivedita, nicht einmal persönliche Ferienerfahrungen auf dem Land. Real dagegen ist das von ihr geäußerte Unbehagen mit ihrem jetzigen Leben; es kann sich aus unterschiedlichen Quellen speisen, es mag politischer Reflexion entspringen oder Ausdruck einer Unzufriedenheit mit den persönlichen Lebensumständen in der Stadt sein. Das Missemmpfinden verbindet sich für Jyothi mit der nostalgischen Sehnsucht nach dem »[Z]urückgehen in diese Welt« des Dorfes, nach, um den Begriff von Boym zu verwenden, einem »mythical return«.

Museen wie das Tribal Museum oder die »cultural villages« in Süd- und Südostasien ermöglichen eine solche imaginäre Reise. Hier kann Jyothi in einen kollektiven Erinnerungsraum eintreten, dessen reales Korrelat sie persönlich nicht erfahren hat, in dem sie jedoch das Wesen der eigenen Kultur zu finden glaubt. Es geht bei der Erschließung dieser kulturellen Identität nicht nur um die Vergangenheit (»*was einmal war*«), es geht auch um die Gegenwart (»*was heute ist*«). Denn, wie Jyothi sagt: »*Wenn du weißt, du lebst in einem Land mit solch einer reichen Kultur, dann gehst du ins Museum...*«. Das Museum ermöglicht ein quasi-ethnologisches Kennenlernen des eigenen Landes, das aber nicht bloß Neugier und Wissensdurst befriedigt, sondern zugleich die persönliche und gemeinschaftliche Existenz definiert und befestigt.

39 Siehe dazu Kap. 8.

Die viel jüngere Pooja, die mit ihren fünf Cousins (alle in ihren Zwanzigern) gekommen ist, beschreibt die Funktion des Museums so: »*Wir können sagen, das Museum ist ein Ort, an dem man sehen kann, was ein Dorf ist, wie die Dörfler arbeiten, welche Waffen oder Utensilien sie benutzen. All diese Dinge, die wir noch nie gesehen haben, weil wir in der Stadt leben.*« Die Aussagen Poojas sind im Präsens gemacht, nicht in Präteritum. Sie bezieht sich auf die Gegenwart. Viele der »Dinge«, die Pooja aufzählt (und eben auch das indische Dorf selbst), existieren in der heutigen Realität; sie könnten in vielen Fällen nach einer relativ kurzen Autofahrt über die Stadtgrenzen hinaus gesehen und erlebt werden. Trotzdem ist für Pooja und ihre Cousins das Museum der Ort, an den man geht, um eine Gegenwart zu besichtigen, die ihnen ähnlich unerreichbar vorkommt, als würde sie in der Vergangenheit liegen. In der Stadt zu leben, ist nicht nur eine Ortsbestimmung im geografischen Sinne, sondern bedeutet eine kulturelle Leerstelle, in die das Museum einspringt.

Jyothi führt den Gedanken der Erschließung von etwas sonst Unerreichbarem noch weiter aus:

»*Unser Land hat eine so reiche Kultur und auch die Tribes [...]. Heute wollen die Leute wieder zurück zu ihren Wurzeln. Leute kaufen eher die Drucke von Tribals, die zeigen, dass Du Dich mit der Vergangenheit verbunden fühlst. Heute finden es die Leute interessant, zurückzukehren zu dem bunteren Leben. Glaubst Du nicht auch, dass das hier bunter ist, als wir im Moment leben? [...] Und das heißt, wir sind nicht wirklich [sie betont wirklich] urbanisiert oder modernisiert. Noch wollen wir zurück.*«

Nach ihrer Darstellung möchten die Leute »heute«, im Unterschied zu einer Zeit davor, wieder zurück zu ihren Wurzeln. Es wird nicht ganz klar, welches die Zeit vor dem »heute« war. Es könnte die Ära des frühen unabhängigen Indien unter dem ersten Premierminister Nehru sein, in dem eine staatlich gelenkte Modernisierungspolitik die quasi-offizielle Ideologie des Landes darstellte. Vielleicht bezieht sich Jyothi aber auch auf die frische Euphorie für die Liberalisierung und die neuen Konsumchancen in den 1990er Jahren. Was auch immer sie als fortschrittsbegeistertes Gestern vor Augen hat, das Heute jedenfalls wird im Gegensatz dazu durch eine nostalgische Retrobewegung charakterisiert. Das ideale Leben, das Jyothi mit dem Leben im Dorf identifiziert und auf einer imaginären Zeitachse in die Vergangenheit projiziert, ist nach ihrer Wahrnehmung »heute« der Gegenstand eines rückwärtsgewandten gesellschaftlichen Bedürfnisses geworden.

In einer weiteren Komplizierung des von ihr entwickelten kulturellen Zeitgefüges erklärt Jyothi diese nostalgische Tendenz für temporär: »*Noch wollen wir zurück*«. Der Wunsch wird als Ausdruck eines Übergangszustands verstanden; in Zukunft, wenn der Verstädterungsprozess noch weiter fortgeschritten ist, mag das Rückkehrbedürfnis verschwinden. In Boyms Analyse der modernen Nostalgie wird festgestellt, dass die Trauer um die Unerreichbarkeit einer vergangenen Welt und

das Heimweh dahin umso größer werden, je weiter man sich davon entfernt (Boym 2001: 56). Auch die anderen »Nostalgiker*innen« unter den Museumsbesucher*innen gehen von der Unwiederbringlichkeit des Verlorenen aus und lassen sich dadurch keineswegs von ihrer Vergangenheitssehnsucht abbringen. Jyothi dagegen deutet die Nostalgie als Ausdruck einer unvollständigen, noch nicht komplett siegreichen Modernisierung.

Die angebliche Buntheit des Alten steht in diesem Zusammenhang nicht allein für eine Vielfalt von Farben, sondern für einen Reichtum an verschiedenen Einflüssen, Geschichten und Interpretationen des Lebens. Das »bunte« Konglomerat von religiösen, mythischen und kulturellen Narrativen im Tribal Museum wird als Kontrapunkt zur Standardisierung, Rationalität und Eindimensionalität des Lebens der Stadt konstruiert.

Für Nivedita, die mit ihrer Freundin gekommen ist, ist das verlorene Land das Land ihrer Kindheit – also einer persönlichen, nicht bloß historischen Vergangenheit. Sie beschreibt ihre Kindheitserinnerungen an die ländliche Welt:

»Ich habe Dörfer gesehen, und ich habe im Dorf mit meinen Großeltern gelebt. Eine schmale Hütte, die ich hier [im Museum] gesehen habe, ähnelte dem Platz, an dem ich vor langer Zeit gelebt habe. 45 Jahre ist das her. Da habe ich bei meinen Großeltern gewohnt, in solch einer schmalen Hütte, mit den gleichen Wänden, Boden und all diesen Sachen. Wirklich, ich bin zurückgegangen zu dem Leben damals mit meinen Großeltern. Diese Erinnerungen habe ich ihr [ihrer Freundin] gerade erzählt.«

Nivedita ist in den Ferien immer zu ihren Großeltern ins Dorf gefahren. Für sie war es kein alltäglicher, sondern ein besonderer Ort, ein Kontrasterlebnis zum Alltag, aber gleichwohl nicht fiktiv, sondern real. Sich diese Zeit und dieses Leben ins Bewusstsein zurückzurufen, bereitet ihr ein Glücksgefühl: »Heute haben ich keine Wurzeln mehr in einem Dorf. Nun möchte ich das sehen und ich möchte mich erinnern und zurückgehen zu meinen Kindertagen.« Niveditas Fernweh nach einer unbeschwerten Kindheit und den Menschen, die dazugehörten und heute verstorben sind, wird von ihr als eine private Sehnsucht kommuniziert und nicht als weltanschauliche Positionierung wie bei Jyothi. Man mag spekulieren, dass gerade die Konkretheit und Individualität ihres Dorferlebnisses dieses Erlebnis gewissermaßen ideologisch entlastet und vor der Überbürdung mit einer Gesellschaftsvision bewahrt.

In einigen der Interviews fällt eine wiederkehrende Formulierung auf. Nivedita, die ja selbst seit ihren Ferientagen als Kind keine Verbindung mehr zu einem Dorf hat, stellt fest: »Wir alle sind Teil unserer Dörfer.« Das »Wir« bezeichnet hier offenbar die gesamte Nation, als eine Art mentale Programmierung der indischen Gesellschaft. Mukesh, der im Unterschied zu Nivedita und Jyothi mit seiner Familie eine unmittelbare Migrationserfahrung vom Land in die Stadt besitzt, verortet seine Familie so: »Wir gehören zu einem Dorf, aber nun leben wir in Städten wie Bhopal oder

Indore.« Auch er rechnet sich und die Seinen, ungeachtet ihres mittlerweile städtischen Wohnorts, immer noch dem Dorf ihrer Herkunft zu. Coll hat diese fortdauernde, den Einzelnen definierende Kraft des Dorfs auf dem indischen Subkontinent so charakterisiert:

»[I]n South Asia the villages matter because there is a powerful feeling of rootedness that none of the recent political economies [...] has yet eroded. And at the base of every man's or woman's sense of self is his or her village. [...] In South Asia, you are not from a village, you ›belong to‹ it, even if you have never lived there« (Coll 2009: 102).⁴⁰

Diese fundamentale Zugehörigkeit bildet eine Basis, einen stets zur Verfügung stehenden Ausgangspunkt für die komplexeren und teilweise imaginären Bezüge auf das Dorf, die von den »Nostalgiker*innen« vorgenommen werden.

12.5.2. Eigene Erfahrungen und die Vermittlung⁴¹ an die nächste Generation

Wurde von den Gesprächspartner*innen im vorangegangenen Abschnitt die Beziehung zum Dorf eher allgemein und grundsätzlich diskutiert, beziehen sich andere Interviewte konkret auf die eigene Herkunft und Kindheit. Interessant ist, dass die Altersspanne dabei von 16 bis 69 Jahren reicht, also alle Generationen umfasst. Sämtliche Interviewte stammen aus der Gruppe der Expert*innen. Bemerkenswert ist dabei auch, dass alle diese Gesprächspartner*innen immer spezifische Objekte hervorheben, mit denen sich Erfahrungen verbinden. Das Erinnern in dieser Gruppe erscheint damit konkret und persönlich und unterscheidet sich insofern von der der Gruppe der Nostalgiker*innen, für die eher ein kollektiv-kulturelles Erinnern typisch ist.

Mukesh beschreibt die Besuchsmotivation für ihn und seine Familie so:

»Das Museum ist ein Ort zum Lernen für uns. Die alten Dinge werden aus unseren Erinnerungen gelöscht, in einem Museum können diese Dinge in unserem Kopf wieder aufgefrischt werden. [...] Sie [seine Brüder] haben einige dieser Dinge gesehen und haben mit einigen von diesen Dingen auch gespielt, wie zum Beispiel den Lehmsachen und so. Einige der Spiele, die wir in unserer Kindheit spielten, haben wir hier gesehen, wie z.B. ghoda badam chai [Tauziehen], sitouliya [Sieben Steine] und so weiter. Unsere Erinnerung wurde hier aufgefrischt.«

40 Seitenangabe bezieht sich auf die eBook-Version.

41 Die Weitergabe von Wissen und Informationen von Museumsbesucher*innen zu Museumsbesucher*innen bezeichnet Lewalter als »soziale Vermittlungsprozesse«, die in der Diskussion um Museum als Lernumgebung relevant sind (Lewalter 2009: 46). Siehe dazu auch Kap. 13, S. 230ff.

Das Museum ist für Mukesh, obwohl er es so bezeichnet, weniger ein Ort zum Lernen im Sinne von: sich Zugang zu etwas Neuem, Unbekanntem zu verschaffen, Horizonte zu erweitern. Sondern es ist ein Ort der Vergegenwärtigung, an dem er sich »Dinge« wieder ins Bewusstsein rufen kann. Objekte, denen Mukesh nun als Ausstellungsstücken wiederbegegnet und die er aus seiner Kindheit kennt, aber von denen er meint, sie durch sein Leben in der Stadt (er wohnt in Indore) vergessen zu haben. Nach seinen Aussagen scheint die Stadt, mit ihren neuen Erfahrungen, diese frühen Erinnerungen zu überschreiben. Mukeshs Vergegenwärtigung geschieht unsentimental. Der Ausdruck »aufgefrischt«, den er für den Prozess verwendet, hat einen zufriedenen, fast fröhlichen Unterton. Muskesh gefällt, was er im Museum sieht, und dass er es sieht.

Auf die Frage, ob die Kindheitserinnerungen für ihn ein wichtiger Grund seiner besonderen Neigung zu diesem Museum seien, antwortet er: »Wenn jemand uns fragen würde, was er hier besuchen soll, dann würden wir ihm immer sagen, komm hierher. Das wird immer unsere erste Wahl sein.« Das Wort »immer« benutzt er in jedem Satz. Es drückt eine Verbundenheit aus, die sich zu einer Art Loyalität diesem Museum gegenüber entwickelt hat. Die Identifikation ist stark – besonders, wenn man in Rechnung stellt, dass Mukesh und seine Familie sonst keinerlei Museumserfahrung (alles Erstbesucher*innen von Museen) oder gar Museumsabhängigkeit haben. Ein Museum ist kein Ort, den sie sonst normalerweise Freunden oder Verwandten zum Besuch empfehlen würden.

Der Rikscha Fahrer Dilip, der mit seiner Familie gekommen ist, stammt aus einem Dorf, das in einem Adivasi-Gebiet liegt. So hat er als Kind einige ihrer Einrichtungen und Traditionen selbst miterlebt: »Ich habe ihnen [der Familie] sogar verschiedene Typen von mandaps⁴² gezeigt. Wo kannst Du heute noch solche Dinge sehen? Nachdem ich das hier gesehen habe, war ich sehr glücklich.« An anderer Stelle des Interviews: »Ich habe hier so viele Dinge gesehen. Wo sieht man das heute noch? Ein Ochsenkarren ist hier. Wo sehen meine Kinder sowas noch?«

Der besondere Reiz für Dilip liegt nicht nur darin, dass er viele Objekte aus seiner Kindheit im Museum ausgestellt sieht, sondern auch darin, dass er damit in besonderer Weise in den Genuss des Expert*innenstatus kommt, der für diese Gruppe bezeichnend ist. Die Formulierung, »ich habe ihnen sogar [...] gezeigt«, verweist darauf, dass er seiner Familie etwas erklären, dass er etwas Belangvolles und Besonderes aus dem Schatz seiner eigenen Kenntnisse mitteilen konnte. Er vermag zu den Ausstellungsgegenständen Geschichten und Kontexte zu liefern, denn er kennt sie aus erster Hand und aus ihrer natürlichen Umgebung. Dilip besitzt keine besonders anspruchsvolle Bildung und würde z.B. im State Museum nebenan, das archäologische Funde, Skulpturen, Münzen und Artefakte aus der Geschichte

42 Ein »mandap« ist eine zeltartige Struktur, die mit Hilfe von Stöcken, Blättern oder Stoff errichtet wird und unter der die Hochzeitszeremonie stattfindet (Mehta, P. Mehta, S. 2007: 91).

von Madhya Pradesh zeigt, kein »Expert*innenwissen« besitzen bzw. sein eigenes Wissen kaum anwenden können. Hier dagegen ist er eine Autorität. Das Tribal Museum wertet mithin nicht nur die darin aufgestellten Alltagsobjekte auf, sondern auch die Kenntnisse und Erfahrungen von Besucher*innen wie Dilip, unabhängig von ihrer bescheidenen formalen Bildung und ihrem geringen ökonomischen und gesellschaftlichen Status. Dilips Bemerkung über seine Glücksgefühle bei der Entdeckung der mandaps im Museum ist biografisch und sozial zugleich zu verstehen, verbunden sowohl mit der persönlichen Erinnerung an die Kindheit als auch mit der status-steigernden Chance, sein Wissen zu demonstrieren. Dilips Zugang ist damit weniger von Nostalgie als von einem durchaus vitalen, gegenwartsbezogenen Stolz geprägt.⁴³

Ein anderer Besucher, Yash, der als Tagelöhner ebenfalls der unteren sozialen Schicht zuzurechnen ist, hat schon öfters Museen in Bhopal besucht und war vom Tribal Museum zunächst überrascht:

»Als ich diese Dinge hier gesehen habe, da merkte ich, dass diese Dinge von unserem Ort sind. [...] Ich mag die kleinen Statuen [Tonelefanten], die sie auf dieser Seite haben, und ich mag den Ochsenkarren. Früher kam das Getreide mit dem Ochsenkarren, aber heute benutzen sie Traktoren. Von allem, was ich hier gesehen habe, 75 Prozent davon habe ich in meiner Kindheit gesehen. Meine Kinder haben solche Sachen nicht gesehen.«

Wie Mukesh betont Yash, dass die nächste Generation mit Objekten wie dem Ochsenkarren nicht mehr vertraut sei. Solche Gefährte gibt es nur noch auf dem Land und selbst da werden sie zunehmend von Maschinen ersetzt. Yash beschreibt nüchtern die Veränderungen, die sich auf dem Dorf vollziehen. Es ist für ihn kein Ort, an dem die Zeit stillsteht und wo Traditionen unverändert fortleben, wie es in den Äußerungen der Nostalgiker*innen oft den Anschein hat. Das Dorf ist für ihn ein realer Schauplatz von Entwicklungen und Verwerfungen, an dem, wie überall sonst auch, Altes von Neuem abgelöst wird. Das gibt seiner Beschreibung der ländlichen Lebenspraxis die Qualität des Authentischen.

Mukesh wie Yash möchten als Eltern ihre frühen Erlebnisse an ihre Kinder weitervermitteln und ihnen die eigene persönliche Geschichte zugänglich machen. Sie nehmen ihre Kinder zu diesem Zweck aber nicht nur mit ins Dorf, sondern eben auch mit in dieses Museum. Hier dürften neben der bereits erwähnten Aufwertung dieser Objekte durchs Museum auch Fragen von Zeit und Aufwand eine Rolle spielen. Auf die Frage, ob er stolz ist, dass diese Dinge im Museum zu sehen sind, antwortet Yash: »Ja. Wir haben all diese Sachen [hier bezieht er sich auf die Spiele] gemacht. Selbst wenn wir nichts gemacht haben, wir haben es zumindest gesehen.« Yash freut

43 Umso mehr, als er von mir als westlicher Interviewerin zum Gespräch ausgewählt wurde.

sich, dass seine Kindheitswelt, wie das Museum beweist, gewissermaßen ausstellungswürdig geworden ist, er ist sich zugleich bewusst, Zeuge einer verschwindenden Welt zu sein. Trotzdem verklärt er die Vergangenheit nicht. Seine Stimmung ist nicht, wie etwa bei Jyothi, von Melancholie geprägt, sondern eher, wie bei Dilip, vom Stolz, noch selbst etwas erlebt zu haben, was zunehmend rar und exotisch wirkt und nun eben sogar Eingang in eine kulturelle Institution findet.

Der Gedanke, Wissen an die Jüngerer weiterzugeben, spielt auch bei P.D. eine Rolle, der der Mittelschicht angehört: »Meine Eltern stammen aus Rajasthan und leben in einem kleinen Dorf. Ich erinnere mich an beide Kulturen.« Die »beiden Kulturen« sind die dörfliche und die städtische. P.D. hat mit der Immigration in die Stadt einen sozialen Aufstieg erlebt, damit ist für ihn die dörfliche Welt gleichzeitig mit der Idee beschränkter gesellschaftlicher Anerkennung verbunden, während die städtische Sphäre den persönlichen statusmäßigen und sicher auch materiellen Zugewinn markiert.

»Ja, ich erinnere mich an alle diese Spiele. Ich würde gern meinen Kindern erzählen, wie wir unser Leben damals gelebt haben und wie wir aufgewachsen sind, und deshalb bringe ich sie hierher. Man kann das sonst nur noch in Büchern sehen, aber hier im Museum kann man das praktisch zeigen.«

P.D. versteht das Museum als einen Lernraum, in dem er seine eigene Kindheit der nächsten Generation verständlich machen kann. Die Dioramen in der Spiele-Galerie sind bei den Besucher*innen zum Zwecke dieses, wie P.D. sich ausdrückt, »praktischen Zeigens« besonders beliebt. Damit unterstützt das Museum die intergenerative Kommunikation, die für P.D. in seiner Rolle als Familienautorität wichtig ist.

Für P.D. stehen weniger nostalgische Gefühle im Vordergrund; in seinem robusten, unsentimentalen Ansatz ähnelt er eher Dilip oder Yash. P.D. wird selbst hart gearbeitet haben, um die dörfliche Welt seiner Eltern zu verlassen und durch Bildung eine begehrte Regierungsanstellung und den Umzug in die Stadt zu erreichen. Für ihn ist die Tatsache, dass Praktiken und Lebensformen seiner Kindheit im Museum ausgestellt werden, nicht nur eine Evokation des erfolgreichen Weges, den er zurückgelegt hat, sondern auch eine nachträgliche Anerkennung der Welt, aus der er kommt. Diese Art Bestätigung ist im gegenwärtigen urbanen Leben selten, denn in den Augen vieler entwertet und diskreditiert der Fortschritt die traditionelle Existenz als rückständig, umständlich oder lächerlich.

Der Psychoanalytiker Sudhir Kakar, der sich mit dem indischen Verhältnis zu Autoritäten beschäftigt hat, stellt fest, wie emotional wichtig es für den Zusammenhalt in der indischen Familie, Kaste oder Gemeinschaft ist, dass die Autorität der Älteren und im Zusammenhang damit auch deren Wissen anerkannt wird (Kakar 2011: 346–347). Gerade die Gruppe der Expert*innen, deren Erfahrungen zu einem großen Teil aus dem ländlichen Umfeld stammen, und deren Wissen in der Stadt zu-

nächst eine Entwertung erfährt, erlebt im Museum eine Stärkung ihrer natürlichen Autorität als Ältere. Ihr gefährdeter oder verlorener Wissensvorsprung wird zumindest temporär und situativ wiederhergestellt, und dies auch noch (durch die öffentliche Institution Museum) gleichsam mit staatlicher Approbation. Diese Bestätigung der hergebrachten Senioritäts-Hierarchie der indischen Gesellschaft ist, wie Kakar deutlich macht, für das seelische Wohlbefinden nicht nur der Älteren, sondern auch der jüngeren Gemeinschaftsmitglieder wichtig (Kakar 2011: 345): Das Bedürfnis, die traditionellen Verhältnisse aufrechtzuerhalten oder wiederherzustellen, besteht von beiden Seiten des Generationenspektrums her. Die sehr emotionale Reaktion von Dilip, aber auch Mukesh loyales Bekenntnis zum Museum: »*das wird immer unsere erste Wahl sein*«, deuten auf ein tiefes Gefühl des Wohlbefindens im Museum hin. Ein Grund könnte im beschriebenen Bestätigungsprozess für diese Expert*innen-Gruppe liegen.

Der Aspekt des Wohlfühlens spielt auch für junge Leute eine Rolle. Die Erinnerungen an das Heimatdorf sind bei den Freunden Rahul⁴⁴, Ajay, Aniket, Anish und Gautam, die an einem Sonntag zum Abhängen ins Museum gekommen sind, noch frisch. Sie stellen sich so vor: »*Wir sind vom Dorf und sind nach Bhopal zum Lernen gekommen.*« Auf die Frage, ob das Museum ihrem Dorf ähnele, wachen die Jungs, die vorher eher wenig motiviert und kurz angebunden auf Fragen geantwortet haben, plötzlich auf: »*Ja. Hier sind viele Dinge ausgestellt, die es in unserem Dorf gibt. Wie der Ochsenkarren, die Spiele, die Musikinstrumente und die Lehmhäuser.*« An dieser Stelle werden die jungen Leute der ausländischen Interviewerin gegenüber, die das alles aus eigenem Erleben nicht kennen kann, zu Expert*innen. Ihre plötzliche Auskunfts- und Detailfreude mag damit zu tun haben; sie sind noch fremd in der Stadt und haben wahrscheinlich nicht oft in Begegnungen und Gesprächen in Bhopal einen Wissensvorsprung. Auf die Nachfrage, ob es ihnen wegen dieser Vertrautheit im Museum gefalle, heißt es: »*Ja. Wir fühlen uns hier zu Hause.*« Dem Satz stimmen alle zu. Die Erinnerungen dieser Gruppe an das Dorf sind ebenso wenig sentimental wie bei den älteren Expert*innen. Die ländliche Lebenswelt ist ihre selbstverständliche Herkunft, und dass sie sich nun hier ans Dorf erinnert fühlen, macht ihnen auch das Museum weniger fremd, weniger einschüchternd. Sie sehen sich nicht vor Zugangsbarrieren, wie sie den Angehörigen sozial unteren Schichten oft die Nutzung kultureller und anderer öffentlicher Einrichtungen erschweren. Rahul und seine Freunde fühlen sich berechtigt, im Museum zu sein.

44 Das Interview wurde im Kap. 11 verwendet. In diesem Kapitel wird nur diese eine Aussage herangezogen. Interview am 06.11.2016 auf Hindi.

12.5.3. Schonend in den Mitteln und schonend mit der Natur

Die Idee, dass im Dorf ein ökonomisch sparsames, weniger auf Konsum ausgerichtetes, eher werteorientiertes Leben geführt werde, erscheint in den Äußerungen mehrerer Interviewpartner*innen überwiegend aus der Gruppe der Nostalgiker*innen (mit der Ausnahme von Mukesh). Darüber hinaus wird das Dorf auch als ein Platz empfunden, an dem der trotz dürftiger Ressourcen und Lebensverhältnisse schönen Objekte durch Kreativität und Einfallsreichtum produziert werden: das Dorf als moralisch, ästhetisch und ökologisch guter Ort. Die im Museum gesehene Darstellung und künstlerische Interpretation von dörflichem Leben inspiriert die Kritik am eigenen Leben.

Gurpreet, der mit seiner Freundin gekommen ist, reflektiert vor der Folie des Gesehenen: »*Wir geben so viel Geld aus für Entertainment oder in Malls, aber hier sieht man, dass man mit so einfachem Material wunderschöne und erstaunliche Dinge erschaffen kann.*« Als Designer (Ausbildung am National Institute of Fashion Technology) interessieren ihn die Kreativität und der ästhetische Sinn, die sich trotz des Mangels (oder gerade deswegen) in den Exponaten zeigen. Womöglich empfindet er hier einen Unterschied zur Herangehensweise in seiner Designer*innenausbildung. Ganz deutlich aber ist, dass er die Markenzeichen der postliberalisierten Urbanität, Konsum und Entertainment, vor dem Hintergrund des im Museum dargestellten Lebens moralisch in Zweifel zieht. Er stellt seine Generation und seine eigene Existenz in Frage, die er als egoistisch und verschwenderisch charakterisiert. Aus dem Museumserlebnis entnimmt er die Einsicht, dass Schönheit auch mit bescheidenen Mitteln erreichbar ist.

Für Mukesh, den einzigen Experten in diesem Abschnitt, ist das Gesehene vor allem für seine Rolle als Vater wichtig:

»*Die Kinder sollten wissen, welche Dinge wir früher benutzt haben, welches die Spielzeuge ihrer Eltern waren, was wir zum Spielen benutzt haben. Und sie sollten wissen, welche Veränderungen es über die Zeit gegeben hat. Zu ihrer Zeit haben die Eltern mit viel billigeren Materialien gespielt, heute dagegen spielen die Kinder mit teureren Spielen, wie Computerspielen und so.*«

Es geht ihm also nicht einfach darum, seine persönliche Geschichte an die Kinder weiterzugeben (siehe den vorigen Abschnitt). Sondern es verbindet sich für ihn eine in seinen Augen heute vernachlässigte Lehre damit: dass man auch mit weniger auskommen kann. Seine Moral ist pragmatisch und will konkrete Ergebnisse sehen. »*Die Kinder*« (er spricht hier allgemein und nicht speziell von seinen eigenen) sollen im Museum erfahren, dass man nicht nur mit teurem technischem Gerät Spaß haben kann, sondern auch mit einfachen Materialien, wie auf den Fotos in der Spiele-Galerie gezeigt. Diese Botschaft ist sehr direkt und konkret und greift auf keine ideologische Absicherung zurück. Anders als bei Gurpreet, der in die Gruppe der

Nostalgiker*innen gehört, löst das Gesehene bei Mukesh allerdings keine Kritik des eigenen Lebens aus.

Mehrfach wird gegen die Gegenwartscivilisation vorgebracht, dass sie es an Verbindung mit der Natur und an Respekt für sie fehlen lasse. Die Interviewten erklären, von den Adivasi sei zu lernen, wie man ein ökologisch schonendes Leben führe. Ihrer Kultur wird ein Potential zuerkannt, das geeignet sei, gegenwärtige soziale Probleme zu lösen oder ihnen wenigstens entgegenzuwirken. Anirudh wehrt sich gegen die seiner Meinung nach verbreitete Herablassung gegenüber den Adivasi:

»Viele würden sie Wilde nennen, aber das stimmt definitiv nicht. Denn, wie man hier sehen kann, haben sie ein Verständnis von Natur, das wir verloren haben. Sie sind mit der Natur verbunden. [...] Unsere Generation hat andere Prioritäten und wir entwickeln uns weg von der Natur und diesen Dingen. Das hat von Europa aus begonnen, dass wir nun Natur ansehen [...] als etwas zu Eroberndes.«

Anirudh sieht den Gegensatz zwischen dem zeitgenössischen Leben und der Natur als Ergebnis äußerer Einflüsse. In seinen Augen ist ein solcher Gegensatz un- undisch. Erst durch den europäischen, westlichen Einfluss (ob er damit den Kolonialismus oder die Globalisierung meint, ist unklar) hat die indische Gesellschaft selbst eine quasi-imperialistische, auf Unterwerfung zielende Haltung gegenüber der Natur entwickelt. Die frühere, ursprüngliche Naturnähe schreibt er nicht nur der Adivasi-Kultur zu, sondern auch dem indischen »Mainstream«, der nicht-indigenen Tradition:

»Ich komme nicht aus einer tribalen Gemeinschaft, sondern meine Gemeinschaft war immer im Mainstream. Aber trotzdem haben auch wir nie so tief in die Natur eingegriffen. Selbst wir haben die Natur wie eine Königin behandelt. Wir hatten einen gesunden Respekt vor ihr. Aber entweder wegen unserer eigenen Gier oder wegen eines bestimmten externen Einflussfaktors [...] hat sich in Indien der Mainstream nun dahin entwickelt, dass die Natur unterworfen wird. Die großen Glas- und Betongebäude zeigen, dass wir keinen Respekt mehr vor der Natur haben.«

Anirudh kommt aus Delhi und seine tägliche Lebens- und Stadtbilderfahrung ist geprägt von den New Towns (wie Gurgaon und Noida)⁴⁵, Shopping Malls und Multiplex-Kinos, d.h. einer im wesentlichen internationalen Architektur des frühen 21. Jahrhunderts. Die Ausstellung gibt ihm Anlass zur skeptischen Reflexion. Auch das Museum selbst ist dabei mit seiner vorindustriellen Bauweise ein Gegenmodell zur problematisierten Moderne. Wie Gurpreet schlägt Anirudh (mit der Erwähnung der »eigenen Gier«) eine selbstkritische Note an.

Gurpreet spricht über die Stationen des Lebens, deren Absolvierung von ihm erwartet wird, wie einen Beruf zu ergreifen, sich zu verheiraten und Kinder zu be-

45 Zwei der großen New Towns am Stadtrand von Delhi.

kommen. Dann vergleicht er diese biografische Abfolge mit dem Leben, das er im Museum sieht, und stellt fest: »*Die selben Dinge [Lebensstationen] gab es auch früher, aber sie waren mehr verbunden mit der Natur. Im Moment sind wir nicht verbunden mit der Natur, nicht mal ein bisschen. Wir schädigen die Natur, aber die Tribals schützen diesen Teil des Lebens. Es ist interessant zu sehen, dass sie die Natur schützen.*« Gurpreet hat im Museum die Überzeugung gewonnen, dass man ein normales Arbeits- und Familienleben führen kann und trotzdem nicht zwangsläufig die Natur schädigen muss. Die Existenz der Adivasi folgt ähnlichen Stationen wie sein eigenes Dasein, aber trotzdem bewahrt sie »*diesen Teil des Lebens*«, d.h. die Natur, und verschleift ihn nicht. Diese Erkenntnis ist für Gurpreet besonders erwähnenswert.

Insgesamt wird das im Museum Gesehene von den Interviewten als eine Schule des richtigen Verhaltens verstanden, als Hinführung zu einer bescheidenen, ökologisch schonenden Lebensweise.

12.5.4. Ein Gefühl von Verlust

In diesem Abschnitt ist nur die Gruppe der Nostalgiker*innen vertreten, bei den interviewten Expert*innen finden sich keine Äußerungen mit solcher Tendenz. Von den Nostalgiker*innen wird das Phänomen des Verlustes in einer recht generellen Weise beklagt: unabhängig davon, was genau verlorengeht und auch ohne nähere Erläuterung dazu, ob und warum der Verlust eigentlich bedauerlich ist. Historische Entwicklung erscheint in den Interviews öfters insgesamt als Prozess, in dem Wertvolles zerstört wird und die Menschen dadurch ärmer werden. Veränderung wird nicht einfach konstatiert (vielleicht sogar gelegentlich begrüßt), sondern es wird das Verschwinden des Gewesenen beklagt. In diesem Zusammenhang erscheint das Museum als ein Ort, der noch einmal den Zugang zu einer untergegangenen und sonst nicht mehr erreichbaren Welt ermöglicht.

So antwortet die Lehrerin Babita⁴⁶, die mit 105 Schulkindern aus Vidisha das Museum besucht, auf die Frage, warum sie hier sei: »*Wir können unseren Schüler*innen die alten Dinge erklären und zeigen, die wir heute verloren haben.*« Es geht nicht darum, der jungen Generation einfach Wissen über die eigene Vergangenheit zu vermitteln. Sondern für Babita gibt es keinen Zweifel daran, dass durch dieses »Zeigen« gleichzeitig das Fehlen von etwas erfahrbar wird. Man hat etwas selbst- oder fremdverschuldet (darüber macht sie keine Angaben) eingebüßt, und nicht nur das Verlorene, sondern auch die Tatsache des Verlusts selbst wird der nächsten Generation im Museum zu Bewusstsein gebracht. Von Fortschritt oder Stolz auf das Erreichte ist nicht die Rede. Auch das Faktum, dass das Museum eine immerhin noch existieren-

46 Das Interview wird im Kap. 13 verwendet. In diesem Kapitel wird nur eine Aussage herangezogen. Interview am 05.11.2016 auf Englisch.

de, lebende Kultur ausstellt, wird nicht thematisiert. Die Adivasi stehen generell für ein verlorengegangenes indisches Leben.

Gurpreet, befragt nach der Definition eines Museums, antwortet:

»Ich weiß nicht, was das Wort ›Museum‹ bedeutet. Aber es ist wie eine Linse, durch die man eine bestimmte Stadt und die verlorengegangene Kultur in dieser Stadt sehen kann. Es könnte mehr Dinge kreieren, die wir verloren haben. Es zeigt die verlorengegangene Kultur und die Dinge, die wir nicht wissen, von den Orten, zu denen wir eigentlich gehören. Das Museum kreiert diese Orte und man kann sie sich ansehen.«

Er ergänzt noch: »Die Dinge, die wir verloren haben, unsere Kunst, unser altes Leben, das kann man hier sehen.« Gurpreet benutzt das Bild vom Museum als Linse, durch die man die verlorengegangene Zeit vergrößert, detailreicher, intensiver betrachten kann. Anders als die anderen Interviewpartner*innen, in deren Augen die Artefakte »alt« sind, nimmt Gurpreet die kreative Qualität der Ausstellung deutlich wahr. Genau dies, der nach- und neuschöpferische Charakter, ist für ihn die allgemeine Qualität eines Museums, mit der es eine sonst verschwundene Zeit wiedererstehen lässt.

Es ist interessant, dass Gurpreet zur Charakterisierung der Museumsobjekte nicht Attribute wie »schön« oder »besonders« benutzt, sondern sich wiederholt für »verlorengegangen« entscheidet. Das scheint für ihn das zentrale Kennzeichen der Stücke zu sein, die im Museum zu sehen sind. Unter den verlorenen Dingen nennt er »unsere Kunst, unser altes Leben«. Der Artikel »unser« verweist auf die indische Gesellschaft und darauf, dass die Adivasi-Kultur als Teil des nationalen Ganzen betrachtet wird, also nicht als Minderheitenphänomen. Mit »unser altes Leben« wird auf eine kollektive, überpersönliche Imagination referiert, denn der 22-jährige Gurpreet hat sein eigenes »altes Leben«, seine Kindheit, durchaus in der Stadt verbracht. Ebenso geht es bei den »Orten, zu denen wir eigentlich gehören« nicht um die individuelle Topografie von Gurpreets Existenz, sondern um eine ideale Lokalisierung Indiens.

An einer anderen Stelle des Interviews führt Gurpreet aus: »Diese Dinge sind nicht zugänglich für uns in diesem Typ von Gesellschaft, in dem wir leben. Wir haben diese Kulturen verloren. Und diese Kulturen waren sehr reich an indischem Erbe [...]. Im Moment haben wir nur sehr wenige Leute, die Museen oder solche Orte besuchen.« Er charakterisiert die Gegenwart als eine Zeit, in der die Tradition nicht zugänglich ist, weil das Überlieferte kaum Interesse findet und vernachlässigt wird. Er spricht also nicht nur von Verlust, sondern von Vergessen, von der verpassten Chance, das Verschwundene wenigstens in der Erinnerung zu bewahren. Das Museum ist für Gurpreet der Ort, an dem diese Möglichkeit besteht, und er bedauert es, dass sie nicht hinreichend wahrgenommen wird.

12.5.5. Kulturkritik (auch) in der jungen Generation

Aussagen vom Typus, dass die Zeiten früher alle besser waren, würde man normalerweise von älteren Leuten erwarten, von den Jüngeren eher Identifikation mit einem modernen Heute. Lukose stellt in ihrem Aufsatz »Liberalization's Children« fest, dass zwar die ältere Generation noch an den Gandhischen Prinzipien von Armut, Verzicht und Sozialismus glaube, die jungen Leute aber längst den Kapitalismus und seine Hochschätzung des Reichtums verinnerlicht hätten (Lukose 2009: 6). Die junge Generation in Indiens Mittelschicht wird oft als Avantgarde des Konsumrismus beschrieben (u.a. Dwyer 2000; Lukose 2005, 2009; Nisbett 2007). Bei den Interviewpartner*innen im Tribal Museum jedoch fällt auf, dass sich unter den »Kulturkritiker*innen«, die gandhianisch argumentieren, um Distanz zu den eigenen Lebensverhältnissen zu markieren, durchaus auch Besucher*innen in ihren zwanziger Jahren befinden. Das Bild, das die Museumsbesucher*innen dieser Generation von ihrem Leben, ihren Frustrationen und Bedürfnissen zeichnen, ist komplex und teilweise ambivalent. Die Interviewpartner*innen in diesem Abschnitt stammen alle aus der Gruppe der Nostalgiker*innen.

Die 55-jährige Jyothi formuliert ihre Kritik an der modernen indischen Gesellschaft entschieden und emotional: »Ich glaube, wir haben genug von den neuen Dingen, den urbanen oder modernen Dingen. Wir haben genug von der Urbanisierung, Design und allem [...].« Neu ist hier gleich schlecht. Dass in diesem Zusammenhang die Verstädterung angeprangert wird, überrascht nicht. Eher schon die Attacke auf das Design. »Design« steht offenbar für Industriedesign und damit für Standardisierung und Automatisierung. Jyothi hat die maschinell hergestellten Massenwaren vor Augen, gegen die eine traditionelle Handwerks- und Gebrauchskunst mit selbstgefertigten und -bemalten Objekten nicht mehr konkurrenzfähig ist: aus Kostengründen, aber auch, weil sie nicht in den Stil eines modernen, urbanen Lebens passt. Im Museum dagegen werden genau die alten, jetzt von der Modernisierung verdrängten Gegenstände gewürdigt und präsentiert.

Anirudh (26) meint: »Die Menschen leben nun ein schnelles Leben und die Konkurrenz ist sehr sehr groß geworden. [...] Auch, wenn sie entspannen wollen, sind sie doch alle sehr kommerziell orientiert.« Anirudh beklagt den verschärften individuellen Wettbewerb, der durch die ökonomische Liberalisierung entfesselt wurde, das »Jede*r gegen Jede*n« des zeitgenössischen Lebens. Er hebt die Unentrinnbarkeit des kapitalistischen Systems hervor: Selbst in Zeiten der Regeneration bleibt man (durch Konsum) weiter mit dem Wirtschaftskreislauf verbunden. Das Museum erscheint dagegen als Freizeitgestaltung, die nicht konsumorientiert ist und ein wirklich alternatives Angebot von Erholung und Bildung bietet. Gleichzeitig zeigt es das Leben der Adivasi als ein mehr auf die Gemeinschaft als auf das Individuum ausgerichtetes Modell. Nicht die Konkurrenz ist hier die entscheidende Antriebskraft, sondern ein kollektives, traditionsbestimmtes Dasein.

Für Akash (25), der mit seinem Bruder Arpit (23) ins Museum gekommen ist, stellt das Gesehene ein moralisches Lernerlebnis dar:

»Es ist auch eigentlich sehr nützlich für uns, denn es zeigt uns, wie und mit welcher Aufopferung unsere Vorfahren gelebt haben. Zum Beispiel hatten sie damals keinerlei Fahrzeuge. Heute, wenn wir unser Motorrad oder Auto nicht haben – wir würden einfach nur schreien, wo ist mein Motorrad. Daran sehen wir, wie wir heute unser eigenes Leben elend gemacht haben. Wenn wir unsere Handys, Technologien und Google weggeben würden, dann ist unser Leben einfach nur noch langweilige Scheiße.«

In Akashs Darstellung würde das moderne Dasein ohne seine Konsum- und Technologie-Fetische öde und wertlos. Die »langweilige Scheiße« ist der einzige drastische Ausdruck, den der sonst verbal sehr disziplinierte Akash benutzt. In seiner Formulierung: »Wir haben unser eigenes Leben elend gemacht«, drücken sich Frustration und Rebellion, aber auch die eigene Mitverantwortung aus. »Wir« haben unser Leben so pervertiert; die Fehlentwicklung ist nicht (wie für andere Interviewpartner*innen) einfach das Produkt externer Einflüsse.

In den Augen von Akash hat vor allem die Abhängigkeit von modernen Technologien und Geräten die moralische Substanz des Lebens ruiniert. Dieser Gedanke schlägt ein mit Gandhi verbundenes und insofern in Indien klassisches Motiv an: seine Kritik, dass, wer sein Herz an die Technik hänge, schließlich zu ihrem Sklaven werde.⁴⁷ Die Klage, dass das eigene Leben durch Konsum elend gemacht wurde, passt jedenfalls nicht zur geläufigen Charakterisierung von Akashs Generation als Avantgarde des Konsumerismus. Eher zeigt sich hier die Suche nach postmaterialiellen Alternativen. Im Interview fällt auf, dass Akash an dieser Stelle geradezu erregt spricht; das Thema geht ihm spürbar nahe.

Interessant ist ferner, dass Akash die Selbstlosigkeit der »Vorfahren« hervorhebt: sie haben im Leben und für die Gemeinschaft Opfer gebracht, im Gegensatz zu seiner Generation, die schon die Nerven verliert, wenn kein Motorrad zur Verfügung steht. Auch eine solche Kritik an den Verwöhntheiten der Jungen würde man eher aus der älteren Generation erwarten. Die Bereitschaft, Verzicht zu üben, ist laut Lukose keine Tugend, die typischerweise bei den Jungen hoch im Kurs steht (Lukose 2009). Das Museum ermöglicht es Akash, sich mit Respekt und Sympathie auf solche traditionellen Werte und Haltungen zu beziehen. Das Museum hilft ihm, die Leistungen der Älteren zu respektieren und ihren Status anzuerkennen. Und wie

47 Gandhi diskutiert im »Hind Swaraj« das Problem der Technologie und ihrer moralischen Konsequenzen: »It is not that we did not know how to invent machinery, but our forefathers knew that, if we set our hearts after such things, we would become slaves and lose our moral fibre« (Gandhi 2009: 66–67).

bereits an anderer Stelle dieses Kapitels bemerkt, ist diese Bestätigung auch für das emotionale Wohlfühlen der jungen Generation wichtig (Kakar 2011).

Der 22-jährige Gurpreet begründet die Krise der indischen Gesellschaft so: »Weil wir uns hin zum Modernismus entwickelt haben. Hin zum immer mehr Geld bekommen, immer mehr luxuriöses Leben bekommen. [...] Es ist das Dilemma unseres gegenwärtigen Lebens, dass wir Geld verdienen müssen.« Modernismus wird in dieser Aussage gleichgesetzt mit dem Streben nach rein materiellen Mitteln und Genüssen. Positive Auswirkungen, wie individuelle Freiheit und Gestaltungshoheit über das eigene Leben, die die neue Zeit gerade seiner Generation gebracht hat, finden keine Erwähnung. Das Geldverdienen scheint in den Augen von Gurpreet keine individuelle Entscheidung zu sein, sondern eine Art historischer und generationeller Fluch, eine unausweichliche Forderung des Prinzips des modernen Lebens. Die Rede vom »Dilemma unseres gegenwärtigen Lebens« verweist dabei darauf, dass man eigentlich anders sein und agieren möchte. Gurpreet und seine Freundin sind übrigens selbst komplett westlich gekleidet und stechen insofern aus den anderen jungen Interviewpartner*innen dieser Gruppe hervor. Zumindest in der äußereren Selbstpräsentation sind sie ein Vorzeigbeispiel jener Moderne, die Gurpreet beklagt.

Bei Gurpreet ist deutlich, dass er ein persönliches Unbehagen mit seinen Lebensumständen in ein nostalgisches Vokabular fasst und auf das Kollektiv projiziert. Nach dem Satz: »Es ist das Dilemma unseres gegenwärtigen Lebens, dass wir Geld verdienen müssen«, setzt er neu an mit: »Für Jugendliche...« Dann pausiert er und überlegt, bevor er seine Darlegung mit emotionaler und fast ärgerlicher Stimme fortsetzt. Da er einer ausländischen Interviewerin gegenübersteht und nicht weiß, inwieweit ihr die Lebensumstände der jungen Generation in Indien bekannt sind, zählt er detailliert auf: »Einen Job zu bekommen, zu heiraten, Kinder zu bekommen – all diese Dinge.... Diese Dinge, die wir tun werden, die unsere Eltern uns zwingen zu tun. Die gleichen Dinge fanden auch früher statt, aber die waren verbunden mit der Natur.« Gurpreets Hauptsehnsucht richtet sich auf ein Leben, auf das weniger elterlicher und überhaupt äußerer Zwang wirken, dessen Anlage und Verlauf nicht schematisch festliegen, sondern sich, wie es ihm ideal zu sein scheint, »natürlich« entfalten. Ein solches Leben glaubt er in der im Museum präsentierten Existenz der Adivasi im Museum zu erkennen. Der Projektionscharakter dieser Interpretation ist offenkundig: es gibt kein Exponat im Museum, das sich thematisch mit dem biografischen Zyklus des Menschen beschäftigt. Gurpreet formuliert sein Unbehagen am für ihn vorgesehenen Leben auf dem Wege der Sehnsucht nach einer imaginierten Zeit (»früher«) und einem ihr entsprechenden Ort (der in der Ausstellung repräsentierten dörflichen Gemeinschaft der Adivasi). Sein persönliches Widerstreben gegen aufgezwungene Daseinsmuster wird zum Auslöser einer allgemeinen Kulturkritik, die vor der Schablone des Museums Gestalt annimmt.

12.5.6. Hochaktuelle Vergangenheit

Hier geht es um Ambivalenzen und Widersprüchen in den Aussagen der Interviewten und ihre Gründe. In diesem Abschnitt sind nur Interviewte aus der Gruppe der Nostalgiker*innen zu finden; darunter die thematisch einschlägigen Aussagen eines Paars, das das Museum hauptsächlich als Dating-Ort nutzt. Die Komplikationen, von denen im Folgenden die Rede ist, mögen deshalb für die Nostalgiker*innen typisch sein, weil ihre Perspektive auf das Dorf nicht auf authentischen Erlebnissen beruht. Die Aussagen der Expert*innen dagegen, selbst wenn sie moralische Schlüsse ziehen oder Forderungen aufstellen, sind konkret und pragmatisch.

Vindhya (20) und Rickabh (20)⁴⁸, beide Business-Studierende in Bhopal, die sich als Paar zum Rendezvous im Museum treffen, fassen die Erkenntnisse aus ihrem Besuch so zusammen: »Das Leben damals war sorgloser. [...] Wir dürfen die alte Zeit nicht unterschätzen. Sie waren sehr modern damals und lebten ein besseres Leben als wir heute. [...] Wir wünschten, wir könnten zurück in diese Zeit gehen.« Die Zeitangaben für die Vergangenheit (»alte Zeit« oder »damals«) sind vage. Wie bei anderen Interviewpartner*innen ist es eine imaginäre Zeit, die hier aufgerufen wird. Besonders interessant ist jedoch die Art, wie der Begriff »modern« verwendet wird. Die Vergangenheit ist »sehr modern«, und man darf sie deshalb »nicht unterschätzen«. Trotz der artikulierten Vorliebe für die »alte Zeit« ist Modernität für Vindhya und Rickabh ein Qualitätsmerkmal. Gemeint ist mit dem Attribut offenbar, dass die »alte Zeit« imstande war, gute Lebensbedingungen zu bieten, dass sie für die Herausforderungen des Daseins Lösungen gefunden hat, die keinen Vergleich scheuen müssen und an denen man sich auch heute noch orientieren könnte. Modernität ist aus dieser Perspektive eine Eigenschaft, die auch eine vor- oder außermoderne Lebensform besitzen kann – und in diesem Falle, das ist die Pointe, sogar in herausragendem Maße besitzt. Eine solche Diffusion des Modernebegriffs wird offenbar vom Museum angeregt, in dem das Adivasi-Leben den Besucher*innen ja in einem sehr zeitgenössischen Ambiente mit Waschräumen, Ventilatoren und Klimaanlagen entgegentritt. Insofern ist es kein Wunder, dass die hier präsentierte Welt wie eine Ideallandschaft erscheint, in der sich die Vorzüge der Vergangenheit und der Gegenwart harmonisch verbinden. In eine solche Welt zurückzukehren wäre kein Nullsummenspiel, in dem man für jeden Gewinn etwas aufgeben müsste, sondern eine rundum attraktive Win-Win-Operation.

Die Brüder Akash (25) und Arpit (23) verbinden im Gespräch persönliche Erinnerungen an ihre Großeltern mit kulturkritischen Statements. Sie erklären, dass nicht Reichwerden und Konsum glücklich machten, sondern dass man Glück im Gegen teil nur durch Verzicht erlange:

48 Interview am 21.11.2015 auf Englisch.

»Das sind nur einige Beispiele⁴⁹, die uns mit unseren Großeltern verbinden und damit, was sie zum Überleben benutzt haben. Sie waren glücklich. Wir heute benutzen so viel Technologie. Wir sind umgeben von Technologie und wir sind total abhängig von unseren Handys, Computern, Google und allem. Sie dagegen lebten einfach glücklich, und danach gingen sie einfach zum Himmel. Da ist so viel positive Energie und Ausstrahlung [vibes], schon beim Besuchen dieses Museums.«

Das ist zwar einerseits ein Loblied auf alte Zeiten – aber gelingendes Leben vom Glücklichsein abhängig zu machen, ist eine durchaus moderne Vorstellung. Die zunehmende Orientierung an der Idee des individuellen Glücks zeichnet gerade das neue, fortschrittshungrige Indien aus: von den Aspirationen, die sich in der Werbung spiegeln, bis zu den Ideen und Forderungen sozialer Emanzipation. Es ist bemerkenswert und charakteristisch, dass Akash und Arpit ihr Lob der Adivasi-Gesellschaft gleichwohl in dieser sehr zeitgenössischen Sprache formulieren. Sie akzeptieren das Glücksprinzip, aber die vermeintlichen Glücksbringer aus Technik und Konsum haben das Glücksversprechen nicht erfüllt. Das Leben der Adivasi erscheint in diesem Licht als attraktive Alternative. Dass Akash und Arpit in der Adivasi-Existenz »Glück« ausmachen, ist eine genaue Entsprechung zu jener »Modernität«, die Vindhya und Rickabh dem Adivasi-Leben beeindruckt und ein wenig neidvoll zu erkennen. Die Kulturkritik an der Gegenwart artikuliert sich selbst zutiefst gegenwartsgeprägt.

Auf die Frage, was ein Museum sei, antworten die beiden Brüder, indem sie den Glücksbegriff nun in die Welt der Besucher*innen und Betrachter*innen einführen: »Ein Museum ist etwas, was uns glücklich macht, indem es in uns all die Erinnerungen unserer Vergangenheit wachruft. Ich glaube, das Museum funktioniert wie eine Zeitmaschine.« Auch die »Zeitmaschine« ist wieder ein ausgesprochen modernes, in diesem Fall sogar sciencefictionhaftes Motiv (zurückgehend auf den gleichnamigen Roman von H.G. Wells aus dem Jahr 1895). Die »Zeitmaschine« Museum befördert die Besucher*innen auf eine ungefährliche, den heutigen Komfort nicht beeinträchtigende Weise in die Vergangenheit zurück, indem sie bloß »Erinnerungen [...] wachruft« und natürlich niemanden wirklich in eine vor- oder außermoderne Welt versetzt. Gleichzeitig müssen diese »Erinnerungen« (es wird nicht klar, ob sie als individuell oder kollektiv vorgestellt werden) angenehm und erfreulich sein, sie müssen die Gelegenheit für ein emotional positives Erlebnis bieten. Für den imaginären Tourismus der Zeitreise eignen sich nur schöne Geschichtslandschaften. Wie Boym über Nostalgie feststellt, ist das »emotional bonding« wichtiger als eine kritische Besichtigung der Vergangenheit (Boym 2001: 25).

49 Sie hatten vorher über eine ausgestellte Walzmaschine und eine ausgestellte Leiter, die zum Himmel führen soll, gesprochen.

Nivedita antwortet auf die Frage, ob sie das im Museum ausgestellte Leben nicht zu stark romantisch verkläre:

»Die Leute hatten definitiv ein gesünderes Leben. Sie haben ein sehr friedliches Leben gelebt. Wir beide haben, als wir hereingekommen sind [in die Nachbauten der Häuser in der ersten Ausstellungs-Galerie], gesagt, es ist so schön hier zu leben. Wir haben einen Salon hier, da ist eine Küche, dort ein Wohnzimmer. [...] Es ist so friedlich hier, weg von der verrücktmachenden Menge [far from the madding crowd]«.

Diese letzte Formulierung wiederholt sie. »*Far from the Madding Crowd*« ist der Titel eines Romans des spätviktorianischen Erzählers Thomas Hardy, der im dörflichen Südwestengland spielt (erschienen 1874). Der Roman ist keine Idylle, lässt sich aber doch als ein intensiver, sehnüchiger Hymnus auf das Land und das einfache Leben lesen, »weit weg« von der irritierenden Massengesellschaft der modernen Stadt.

Nivedita ist Englischlehrerin. Sie signalisiert mit dem Zitat ihre Bildung und ihre professionelle Sphäre, aber auch ihren Status, denn bis heute ist in der indischen Gesellschaft die intime Vertrautheit mit der englischen Sprache und Literatur ein klares Zeichen von Elitezugehörigkeit. Gleichzeitig legt sie mit der Anspielung auf Hardys Roman den Wertehorizont und die Ideenwelt offen, vor denen sie die Gegenwart beurteilt: Wenn wir nur endlich den Wahnsinn des urbanen Gedrängels und Gehetzes hinter uns lassen könnten, würden wir wieder in die Nähe der Ursprünglichkeit kommen, an die Wurzel der wahren indischen Existenz. Die Hardy-Anspielung richtet sich einerseits an die europäische Interviewerin: Der Bezug auf einen westlichen Klassiker, von dem Nivedita vermuten kann, dass ich ihn kenne, soll eine gemeinsame Verständigungsbasis herstellen, eine Zusammenghörigkeit in einem geteilten Kanon etablieren. Wie wichtig es ihr ist, diesen Punkt zu machen, zeigt sich in der Wiederholung der Romantitel-Formulierung. Gleichzeitig sendet Nivedita damit im inhaltlichen Kontext ihrer Kulturkritik eine widersprüchliche, ambivalente Botschaft. Die Sehnsucht nach dem authentischen indischen Leben wird ohne Zögern kombiniert mit der bewussten Demonstration, dass man Teil einer westlichen Bildungs- und Ideenwelt ist. Einer Bildungs- und Ideenwelt, die doch wesentlich beteiligt ist an jenem historischen Prozess der Urbanisierung, der Indien so tiefgreifend verändert und nach dem Urteil der Kulturkritik sich selbst entfremdet hat.

12.6. Schlussbemerkung

Das Kapitel hat gezeigt, dass es zwei verschiedene Zugänge unter den Museumsbesucher*innen hinsichtlich von Erinnerung ans Vergangene gibt, den der Nostalgiker*innen und den der Expert*innen. Von beiden Gruppen wird die im Museum

dargestellte dörfliche Inszenierung als generisches und zugleich authentisches Dorf anerkannt.

Der Besuch im Tribal Museum löst bei den Besucher*innen aus den Reihen der Nostalgiker*innen Empfindungen der Entwurzelung und der kulturellen Ortlosigkeit aus. Das Dorf erscheint als imaginärer Fluchtpunkt, das einen Ausweg aus der Härte der Gegenwart weist. Nandy wirft der städtischen indischen Mittelschicht vor, dass ihre Vorstellung vom Dorf rein sentimental sei und keine Relevanz für ihr gegenwärtiges Leben besitze: »*The obverse of the entry of the city as the locus of Indian consciousness is an erosion of the ability to imagine the village. By this I mean creative imagining*« (Nandy 2007: 15). Die bourgeoise Sentimentalität, die Nandy kritisiert, und die vor allem um den eigenen Verlustschmerz kreist, kann in der Gruppe der Nostalgiker*innen tatsächlich festgestellt werden. Diese Kritik kann einen klagenden oder einen anklagenden Ton annehmen und findet in der Nostalgie auch ein Vehikel, um persönliche Probleme wie die fehlende Gestaltungshoheit über das eigene Leben oder ein Fremdheitsgefühl in der eigenen Existenz auszudrücken.

Die Expert*innen wiederum haben im Museum Gelegenheit, Vertrautes zu sehen und als »Autoritäten« ihre Erste-Hand-Erfahrung an jüngere Familienmitglieder weiterzugeben. Diese Besucher*innen kommen ins Museum, weil neben der Besichtigung von Vertrautem ihre persönliche Erfahrung aufgewertet und in eine Sphäre kultureller Respektabilität und Relevanz gehoben wird. Das Museum fungiert für sie als Instanz, die ihren eigenen prekären Status stabilisiert. Damit bestätigt das Museum auch eine in Indien traditionelle Respekthierarchie, die, vom Lebenszyklus abgeleitet, dem Wissen und den Narrativen der Älteren besonderes Gewicht zuschreibt und damit auch, wie Kakar bestätigt, emotionale Interessen der Jüngeren nach Stabilität und einem gesicherten Weltbild befriedigt. Das kann die oft von Interviewten dieser Gruppe explizit ausgedrückte emotionale Bindung an die Institution erklären. Damit wird ein Besucher*innensegment aktiviert, das durchaus nicht etwa nur passiv über irgendwelche Kostbarkeiten oder Kuriositäten staunt, sondern aktiver Teil einer Museumskonversation ist. Wie das Beispiel des Rikschaufahrers Dilip zeigt, werden auf diese Weise bildungsferne, ökonomisch schwache Bürger*innen als Erstbesucher*innen ins Museum geholt.

In beiden Gruppen sind die Narrative rund um das Dorfleben, ob authentisch erinnert oder ideologisch inszeniert, frei von Kritik. Bei den Expert*innen stehen neutrale Erzählungen und Aufzählungen von Objekten im Vordergrund, bei den Nostalgiker*innen positiv wertende Aussagen. Kritik wird nur an der Gegenwart geäußert; die Mängelrügen reichen von mangelnder Naturverbundenheit über maßlose Konsumorientierung bis hin zur Ressourcenverschwendug. Gleichzeitig fühlen sich die Interviewten moralisch inspiriert und reflektieren über ihr eigenes Leben. Hier ist vor allem die Problematisierung des Geldverdienens als zentraler Topos festzustellen. Interessant ist, dass diese Kritik altersübergreifend ist, also auch junge Leute einschließt.