

3. Immaterielles Kulturerbe visualisieren

Ein Kulturerbe zu visualisieren, welches vormals ausschließlich mündlich tradiert wurde, stellt eine mediale Transferleistung dar, die es mitsamt ihren Auswirkungen zu untersuchen gilt. Wie wird das Erbe visualisiert? Und lässt sich eine Aussage darüber treffen, wie es nun visuell erinnert und vererbt wird?

Kap. 3.1 dient zunächst einer kritischen Auseinandersetzung mit der Entstehung dieser Schutzkategorie des Immateriellen Kulturerbes und leitet dann über zu einer weiter gefassten Rekapitulation von Zeitdiagnosen in und über Westafrika (Kap. 3.2). Dabei wurde bislang kaum ein Raum- oder Medienbegriff in den Zeitdiagnosen mitgedacht. Auf dieser Grundlage wird dann bei den Analysekategorien Raum und Zeit eine Weitung durch afrikanische Philosophieströmungen vorgenommen. Das Kapitel ›Ikonische Kohärenz der Raum- und Zeitepisteme‹ legt die theoretische Grundlage der Arbeit dar, die sich auf die verschiedenen philosophischen Strömungen stützt, Gedächtnismodelle hinterfragt und mit dem Vorschlag zu dem Konzept der ikonischen Kohärenz als eines weiteren Modus des kulturellen Gedächtnisses schließt (Kap. 3.3).

Zunächst beginnt das Kapitel also mit einer Kritik an den Politiken des Immateriellen Kulturerbes, mit einer Darstellung der Herausforderungen der Visualisierung des Ritus und einer Auseinandersetzung mit den Konzepten der Musealisierung in Westafrika. Des Weiteren wird die Frage behandelt, welche Bedeutung der Institution Museum hier beigemessen wird und welche Auswirkungen diese gedächtnispolitische Strategie auf das Kulturerbe Kankurang hat.

3.1 Welche Mnemotechniken in Westafrika?

Zunächst wird der Bezugsrahmen für Erbpolitiken in Westafrika sehr weit aufgespannt. Gerade auch aus einer europäischen Binnenperspektive heraus bietet sich dieser weite Bezugsrahmen an, um einen Eindruck von verschiedenen *Heritage*-Maßnahmen zu gewinnen. Die Inwertsetzungsprozesse durch Musealisierungsstrategien in Afrika, rechtliche und historische Rahmungen, deren Zusammenspiel mit Kulturerbe und die nationalen Erbemaßnahmen im Rahmen der Konventionen der UNESCO werden im Folgenden skizziert. Wie wird in Westafrika erinnert und

welche Institutionen waren und sind dafür zuständig? Dabei werden auch die unterschiedlichen *lieux de mémoires* erläutert – als Erinnerungslandschaften in Gambia und Senegal. So kann zwischen den Nationalmuseen und lokalen Museen, deren *Heritage*-Unternehmern, Darstellungs- und Vermittlungsformen unterschieden werden, also auch zwischen den Diskursen, die über sie geführt werden. Auch die Zentralität des Museums in der Erinnerungsarbeit von Kollektiven wird hinterfragt. Beim Kankurang wird stattdessen ein Nebeneinander dieser verschiedenen Orte der Erinnerungsarbeit analysiert.

Die Empfehlungen der UNESCO zielten seit den 1960er-Jahren auf eine Frage ab: Welches Museum für Afrika? Dabei wurden bestimmte Mnemotechniken des Erbens in Westafrika in den nationalen Rechtfertigungsnarrativen, aber auch in den westlichen Zuschreibungen bevorzugt. Für die UNESCO stellte sich folglich auch von Anfang an die Frage, wie sich das Immaterielle Kulturerbe im Museum integrieren ließe. Angesichts dieses Zerrens um Deutungshoheit helfen die beiden Kapitel über die Erinnerungslandschaften in Gambia und Senegal, die Bandbreite der Museen, Archive und *lieux de mémoire* zu verstehen. Dieses zugrundeliegende Wissen informiert über die Politiken der im Hauptteil (Kap. 4.) verhandelten Analysen musealer Displays des Kankurang.

›Welche Mnemotechniken in Westafrika?‹, so wäre genauer zu fragen. Institutionen, Ausstellungspraktiken und Programme werden in den verschiedenen Kontexten skizziert. Die Ideen und Programme der Musealisierungsstrategien in Afrika wurden von der UNESCO gemeinsam mit der ICCROM entwickelt und lehnen sich stark an westliche Ausstellungspraktiken an, die in Afrika infrage gestellt werden. Das Museum hat sich nicht als der zentrale Geschichts- und Erbevermittler in afrikanischen Ländern durchgesetzt, obgleich es seit Jahrzehnten eine reichhaltige Debatte über die Entwicklung von Musealisierungsstrategien in Afrika gibt. In den jeweiligen nationalen Rahmungen Senegals und Gambias wirkt – auch aus der eigenen kolonialen Vergangenheit heraus – diese Diskussion bis in die Gegenwart hinein.

Eine kritische Auseinandersetzung mit den Musealisierungsstrategien kann insbesondere dann stattfinden, wenn auch eine Einschätzung über die gesellschaftliche Mediennutzung vorliegt. Im folgenden Abschnitt möchte ich daher auf Gedächtnisformen und Medientransfer in Westafrika kommen. Das Kapitel ›Zeitdiagnosen in und über Westafrika‹ verhandelt anschließend Gedächtnis-Modelle in verschiedenen kulturpolitischen und philosophischen Strömungen und nähert sich von dorthier wiederum der Frage, wie ein Phänomen wie der Kankurang adäquat zu fassen ist.

3.1.1 Politiken des Immateriellen Kulturerbes

Das Komitee der UNESCO-Generalversammlung legte 2008 fest, was künftig als Immaterielles Kulturerbe gelten sollte. Doch wie kam es zum Entwurf dieser Konvention? Sie wurde oft als die Folgekonvention des Weltkulturerbes beschrieben und ihre Wichtigkeit für Afrika besonders betont. Die Konvention wurde in Senegal und Gambia unter verschiedenen juristischen und institutionellen Gesichtspunkten ratifiziert, woraus sich Sonderstellungen in den jeweiligen institutionellen Zuständigkeiten ergeben. Im Folgenden werden vier Punkte in Bezug auf das Immaterielle Kulturerbe diskutiert: 1) das Immaterielle Kulturerbe als Fortsetzung der Konvention des Weltkultur-

erbes, 2) die Implementierung des Immateriellen Kulturerbes in Senegal und Gambia, 3) der Vorwurf des Eurozentrismus und 4) der Vorwurf des Kosmopolitanismus.

Das Immaterielle Kulturerbe als Folgekonvention des Weltkulturerbes?

Ist die Konvention des Immateriellen Kulturerbes die Nachfolgerin der Konvention des Weltkulturerbes? Stellt sie daher nur eine zeitlich verzögerte Reaktion auf den Schutz materieller Güter dar? Japan lieferte bereits seit den 1950er-Jahren zahlreiche Vorlagen und Testprogramme für die Regelung des Immateriellen Kulturerbes. 1999 wählte der japanische Generaldirektor der UNESCO, Koïchiro Matsuura, den Schutz des immateriellen kulturellen Erbes zum Ziel seiner Amtszeit (Strasser 2014: 91). »[Koïchiro Matsuura begegnete] so der Sensibilität der ›3. Welt‹, die ihr Kulturerbe in der Welterbe-Liste nicht ausreichend vertreten sah. Japan wurde zur treibenden Kraft und investierte viel Geld, um das Immaterielle Kulturerbe in das Bewusstsein der Weltöffentlichkeit zu rücken.« (Ebd.)

Nach dem gescheiterten Versuch einer Empfehlung zum Schutz traditioneller Kultur und Folklore (UNESCO 1989) konnten zunächst keine politischen Instrumente und konkreten Handlungsanweisungen für eine Konvention für die immaterielle Kultur entwickelt werden.¹ Japan und Südkorea begannen 1993 mit dem Programm *Living Human*

1 In den 1980er-Jahren waren Versuche der UNESCO-Generalkonferenz durch die Initiative Japans unternommen worden, eine Empfehlung zu Folklorismus zu verabschieden. Diese sollte auch Kollektive umfassen, verfügte aber als Empfehlung über keinerlei rechtlich bindende Mechanismen (Strasser 2014: 88). Deutschland ratifizierte diese nicht, »da der durch die Empfehlung angestrebte urheberrechtliche Schutz von Folklore insgesamt nicht der deutschen Konzeption der privatrechtlichen Natur und zeitlichen Befristung der Urheberrechte entspricht.« (Bundesrat 1990: 2) Die Empfehlung zum Schutz von Folklorismus fußt also auf den Urheberrechten, die durch die World Intellectual Property Organization (WIPO) bereits um die Jahrhundertwende festgelegt worden waren. Die WIPO ist als Sonderorganisation der Vereinten Nationen mit der Bearbeitung intellektuellen Eigentums betraut. In der Folklore-Empfehlung finden sich bereits die pessimistischen Deutungen der modernen Medialität, die auch in der Konvention des Immateriellen Kulturerbes zu finden sind. »The accelerating development of technology, especially in the fields of sound and audiovisual recording, broadcasting, cable television and cinematography may lead to improper exploitation of the cultural heritage of the nation« (WIPO 1985). Technologie sei determinierend für den Untergang des kulturellen Erbes, hier Folklore und dessen Ausbeutung durch den Staat. Die Globalisierung und Technifizierung gefährdeten die unberührten, kulturellen Ausdrucksformen. 1985 nahm die WIPO noch eine scharfe Trennung zwischen dem Erbe der Industrie- und der Entwicklungsländer vor. So sei lebendige Folklore im Besonderen Ausdruck der Entwicklungsländer, wohingegen Folklore in den industrialisierten Ländern zur öffentlichen Domäne gezählt und daher keine besonderen Anstrengungen für ihre Unterschutzstellung unternommen werden müssten (ebd.). Die WIPO bearbeitet für die UNESCO auch das Modell zum Schutz der Folklore gegen illegale Ausbeutung von 1982. »The first attempts to explicitly regulate the use of creations of folklore were made in the framework of several copyright laws (Tunisia, 1967; Bolivia, 1968 (in respect of musical folklore only); Chile, 1970; Morocco, 1970; Algeria, 1973; Senegal, 1973; Kenya, 1975; Mali, 1977; Burundi, 1978; Ivory Coast, 1978; Guinea, 1980; Tunis Model Law on Copyright for Developing Countries, 1976) and in an international Treaty (the Bangui text of 1977 of the Convention concerning the African Intellectual Property Organization, hereinafter referred to as ›the OAPI Convention‹). All these texts consider works of folklore as part of the cultural heritage of the nation (›traditional heritage‹, ›cultural patrimony‹; in Chile, ›cultural public domain‹ the use of which is subject to payment).« (Ebd.)

Treasures an der Formulierung der Konvention des Immateriellen Kulturerbes zu arbeiten. Das Programm von 1994, die ›Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Kulturerbes‹, stellte dann eine »Art Testprogramm der späteren Einschreibepaxis« (Strasser 2014: 89) dar. Die rechtliche Rahmung der Konvention des Immateriellen Kulturerbes kann also als sukzessive Erarbeitung einer Formulierung und Einschreibepaxis aus den Vorgängerprogrammen heraus verstanden werden.

Die juristischen Formulierungen, die später noch in der Konvention des Immateriellen Kulturerbes zu finden sind, nehmen mit dem *Human Living Treasures*-Programm ihren Anfang, welches von Japan seit der Gründung der UNESCO zunächst auf nationaler Ebene angedacht war. Die Konvention des Immateriellen Kulturerbes kann daher nicht als bloße Folge-Konvention des Weltkulturerbes verstanden werden, da ihr Beginn in den nationalen Förderprogrammen Japans bereits seit den 1950er-Jahren zu finden ist.

Für die Deutung, dass das Konzept des Immateriellen Kulturerbes eine Gegenreaktion Japans auf die repräsentative Liste des Weltkulturerbes gewesen sei, steht exemplarisch ein Bauwerk: Die Ise-Schreine im Heiligtum Shintō in Japan werden seit etwa 800 Jahren alle 20 Jahre zerstört und anschließend mit neuen Materialien in traditioneller Handwerkskunst wiedererrichtet (Mager 2016: 145). »Yet from the viewpoint of linear time which the World Cultural Heritage programme adopts, the shrine is new and ›inauthentic‹.« (Yoshida 2008: 4) Über diese westliche Wahrnehmung des ›Unauthentischen‹ empört, begann Japan das traditionelle Erbe selbst zu fördern und zu finanzieren.

Die Schreine wurden zunächst als geistiges Eigentum (*intellectual property*) geschützt und 1950 in Japans Programm *Living Human Treasures* aufgenommen (Mager 2016: 221). Das Programm richtete sein Augenmerk auf Einzelpersonen, die Träger eines immateriellen Erbes sind. Als Träger geistigen Eigentums fasste das Programm entsprechend nicht Kollektive, wenngleich das erfasste Eigentum Ausdruck kollektiven Tradierens ist.

»The primary purpose of establishing national Living Human Treasures systems is to preserve the knowledge and skills necessary for the performing, enactment or re-creation of intangible cultural heritage elements with high historical, artistic or cultural value.« (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2017: 4)

Die UNESCO übernahm 1993 das Programm *Living Human Treasures* auf Ebene nationaler Register, stellte es aber 2004 mit Inkrafttreten der Konvention des Immateriellen Kulturerbes ein. 1994 erklärte sich Japan zum Nara-Dokument, welches Authentizität und ›outstanding value‹ der Schutzgüter nach der Weltkulturerbe-Konvention verhandelt.

»All judgements about values attributed to cultural properties as well as the credibility of related information sources may differ from culture to culture, and even within the same culture. It is thus not possible to base judgements of values and authenticity within fixed criteria.« (Gouvernement of Japan et al. 1993: § 11)

Das Dokument von Nara wurde fünf Jahre später durch das *International Council on Monuments and Sites* (ICOMOS) angenommen und stellte auch die Grundlage für ein Treffen des *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property*

(ICCROM) über die ›Authentizität in einem afrikanischen Kontext‹ dar (UNESCO World Heritage Centre 2000).

1998 wurde dann die Proklamation der Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Erbes verabschiedet. Diese galt trotz ihrer Entstehungsgeschichte von der Folklore-Empfehlung zum *Living Human Treasures*-Programm alsbald als ein Gegenentwurf zur Welterbe-Konvention.

Noriko Aikawa-Faure, die damalige Direktorin der Sektion Immaterielles Kulturerbe der Menschheit, arbeitete die Unterschiede zur 1972er Konvention detailliert heraus. Das Immaterielle Kulturerbe sei Ausdruck ständiger Erneuerung und Kontinuität, Authentizität hingegen sei hier kein Kriterium. Keine Institutionen, sondern ausschließlich die Brauchträger können das Wissen tradieren. Gleichzeitig würden keine Wertzuschreibungen wie der ›*outstanding value*‹ der Weltkulturerbe-Konvention vorgenommen. Eine direkte Einschreibung in eine ›*Urgent safeguarding*‹-Liste ist möglich, das Monitoring nicht so streng wie beim Weltkulturerbe. Das Immaterielle Kulturerbe habe auch keine ständige institutionelle Partnerschaft, wie beispielsweise das Weltkulturerbe mit dem International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) oder der International Union for Conservation of Nature (IUCN) (Aikawa-Faure 2008: 99).

Japan gilt aufgrund des Willens zum Schutz der immateriellen Kulturgüter als Vorreiter der Konvention – nicht nur ideell, sondern auch praktisch-finanziell. Die Einschreibung der 90 Meisterwerke wurde maßgeblich durch den Japan-Trust-in-Fund finanziert – so auch der Kankurang. Diese Entwicklungslinien zeigen die komplexe Entstehung und die verschiedenen Phasen bis zur Konvention des Immateriellen Kulturerbes, die also mitnichten nur eine Reaktion auf das Weltkulturerbe darstellt.

Kulturerbe in Senegal und Gambia

Das Immaterielle Kulturerbe der UNESCO markiert in Senegal und Gambia nicht den Beginn und sicherlich nicht das Ende von eigenen nationalen und panafrikanischen Schutzprogrammen in Museen und Archiven. Dennoch stellt die UNESCO ihre Bemühungen in Afrika häufig als Novum dar. »According to the 2003 record, of the 754 sites [...] registered on the World Heritage List, only 69 were situated in sub-Saharan Africa.« (a.a.O. 96) Ein Blick auf die Weltkarte verrät: Es wurde kaum bauliche Substanz in Afrika als Weltkulturerbe geschützt. Eine Erklärung der Direktion der UNESCO lautet, in Afrika gäbe es vor allem gelebtes, immaterielles Kulturerbe, welches von Generation zu Generation mündlich überliefert werde (ebd.). Die Monumentlosigkeit Afrikas wurde durch den Gründungsmythos des Immateriellen Kulturerbes als Nachfolgekonvention des Weltkulturerbes doppelt verifiziert. Angeblich zeichne sich Afrika nicht so sehr durch Monumente, sondern durch die Tradierung eines schriftlosen Gedächtnisses aus.

Doch Gesetzgebungen in Afrika zum Schutz des kollektiven, des immateriellen und des intellektuellen Erbes hatten bereits vor der Konvention des Immateriellen Kulturerbes der UNESCO begonnen. Die African Intellectual Property Organization (OAPI) verabschiedete 1977 das Abkommen von Bangui, welches Literatur und Kunst, also das geistige Eigentum schützt (Strasser 2014: 88). 1999 wurde der Vertrag von Bangui überarbeitet, welchen die Vertragsstaaten Senegal und Gambia mitunterzeichneten (OA-

PI – Organisation africaine de la propriété intellectuelle 1999). Die Regelungen bezogen sich unter anderem auf die Konvention von Bern zum Schutze literarischer und künstlerischer Werke von 1886 (OAPI – Organisation africaine de la propriété intellectuelle 1999b: 2). Das Abkommen von Bangui berief sich somit auf die rechtlichen Rahmungen des geistigen Eigentums Europas im späten 19. Jahrhundert, umfasste aber auch immaterielle Kulturgüter.

In Gambia ist der mit dem Weltkulturerbe und Immateriellen Kulturerbe betraute National Council for Arts and Culture (NCAC) eng an die Deutungen des geistigen Eigentums des angelsächsischen Raums geknüpft. In Gambia liegt die Zuständigkeit für das Immaterielle Kulturerbe beim Kulturministerium – in ausführender Funktion beim NCAC. Wie im Senegal auch, untersteht das National Museum of the Gambia direkt dem Kulturministerium. Dieses ist neben dem Aktionsplan für das Immaterielle Kulturerbe mit dem Schutz geistigen Eigentums, der Ausrichtung jährlicher Festivals, den staatlichen Archiven sowie der Jugend- und Künstlerförderung betraut. Das NCAC implementierte 2009 das Programm für die Errichtung eines Kankurang-Dokumentationszentrums, welches durch den Japan-Trust-in-Fund finanziert wurde.

Folklore wurde im Senegal seit 1973 geschützt und wie folgt definiert: »The Law of Senegal explicitly understands the notion of folklore as comprising both literary and artistic works.« (WIPO 1985) Die im Deutschen oft als Hochkultur bezeichneten Literatur und Kunst werden im Senegal also zur Folklore gezählt. So umfasst das Kulturministerium Senegals neben Literatur, Film, Kinematografie und Tanz auch das Immaterielle Kulturerbe und das Weltkulturerbe. Ihr ausführendes Organ ist die Direction du Patrimoine Culturel (DPC).

Das Kulturministerium Senegals bemühte sich bereits seit der Unabhängigkeit 1960 um ein offizielles, nationales Register des Kulturerbes. 1976 ratifizierte Senegal die Weltkulturerbe-Konvention. In der repräsentativen Liste sind fünf senegalesische Kulturgüter eingeschrieben.² Ein Gesetz zum Schutz von architektonischem Kulturerbe verabschiedete der junge Staat 1971 (UNESCO 2003c: 23).

»Zu den historischen Denkmälern zählen öffentliche oder private bewegliche Güter oder Gebäude einschließlich Naturdenkmälern sowie alte Stätten, deren Erhaltung oder Restaurierung von historischem, künstlerischem, wissenschaftlichem, bedeutungsvollem oder landschaftlichem Interesse sind. [Ü. d. A.]« (Ministère de la Culture et du Patrimoine Historique Classé 2006 : Art. 1)

In Artikel 1 ist ein geweitetes Verständnis historischer Artefakte vorhanden, welches sich auf Baudenkmäler, Naturräume, immobile und mobile Kulturgüter erstreckt. Mit einem ergänzenden Erlass von 2006 wurde das Gesetz mit einer nationalen Kommission für die »*Trésors humains vivants*« erweitert. Diese Kommission des senegalesischen Kulturministeriums ist seither mit dem gesamten Kulturerbe von den Bildenden Künsten im europäischen Verständnis bis hin zu Praktiken und Ritualen betraut (Ministère de la Culture et du Patrimoine Historique Classé 2006: Art.20, Arrêté N° 03.05.2006*

2 Die ehemalige Sklaveninsel Île de Gorée (1978), die Kolonialarchitektur der Île de Saint-Louis (2000), die Steinkreise Senegambias (2006), das Saloum-Delta (2011) und die Bassari-Landschaft der Bassari, Fula und Bedik (2012) zählen zum Weltkulturerbe der UNESCO.

002). Die Kommission beruft sich auf die Formen kulturellen Ausdrucks, die sich auch in den »Meisterwerken« und in der Konvention des Immateriellen Kulturerbes finden. Senegal richtete diese Kommission der lebendigen Kulturschätze zu einem Zeitpunkt ein, als die UNESCO das *Living Human Treasures*-Programm aufgrund der Konvention des Immateriellen Kulturerbes international einstellte (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2018a). Die UNESCO führte das Programm nun lediglich als ein nationales System weiter, welches Staaten ideell und finanziell bei der Erstellung von nationalen Schutzprogrammen unterstützt. Geschützt wird in Staaten mit *Living Human Treasures*-Programm im Hinblick auf die Konvention des Immateriellen Kulturerbes nun doppelt³ – denn neben Individuen mit herausragenden künstlerischen Leistungen können nun auch Gruppen ihr Immaterielles Kulturerbe schützen (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2017: 7).

Der Einschätzung der Direktorin Aikware-Faure über die Konvention des Immateriellen Kulturerbes als Identitätsressource in Afrika (Aikawa-Faure 2008: 102) kann also entgegnet werden, dass es bereits zuvor zahlreiche nationale und supranationale Gesetzgebungen und Initiativen in Afrika gab, das gebaute, kulturelle und immaterielle Erbe zu schützen – in Archiven wie Museen. Gleichzeitig wurde anhand der institutionellen Zugehörigkeit und der historischen Entwicklung von Schutzprogrammen in Westafrika deutlich, dass zwischen einem europäischen und afrikanischen Verständnis über das Zusammenspiel von hoch- und subkulturellen Phänomenen wie Literatur und Folklore sowie der Fokus auf das Kollektiv zu unterscheiden ist.

Der Eurozentrismus des Immateriellen Kulturerbes

Konnte der Eurozentrismus der Weltkulturerbe-Konvention durch das Konzept des Immateriellen Kulturerbes überwunden werden? Den *Critical Heritage Studies* kann beigemessen werden, dass die World Intellectual Property Organization (WIPO) als Teil der UNESCO eine Unterscheidung zwischen intellektuellem Eigentum und Folklore, Materialität und Immaterialität vornahm, die die Welt anhand von Mediatisierungsdiskursen in Entwicklungsländer und entwickelte Länder einteilte. Barbara Kirshenblatt-Gimblett betont, dass die UNESCO eine Homogenisierung und globale Ökonomisierung durch das Weltkulturerbe ausgelöst habe. Mit der sich nun ändernden Politik des Immateriellen Kulturerbes ziele die UNESCO auf ein Gegenprogramm, das auf die Re-Ethnisierung und die Wertschätzung von Minderheiten setze. Statt das Immaterielle Kulturerbe in die Weltkulturerbe-Konvention zu integrieren, habe die UNESCO ein Zwei-Sphären-Kulturerbe geschaffen.

Wie der Literaturwissenschaftler Stefan Willer schreibt, ist das Immaterielle Kulturerbe mit dem »konservatorische[n] Charakter der Welterbepflege« (Willer 2013: 187) vergleichbar. Das Weltkulturerbe habe eine ausschließlich affirmative Haltung gegenüber Kulturgütern, wenn diese zu einem universalen Wert deklariert würden, der mit der Menschheit geteilt werden müsse. Diese universalen Werte kritisiert Stefan Willer als Übereinkunft globaler Normalverteilung von Kulturwertigkeiten:

3 Frankreich, Tschechien, Korea und Japan setzen das Programm *Living Human Treasures* auf nationaler Ebene ebenfalls weiterhin um (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2017: 3).

»Dabei wird vorausgesetzt, dass das Globale – also eine extensionale, die Ausdehnung oder den Umfang betreffende Bestimmung – mit dem Universalen, also einer intensionalen, inhaltlichen Bestimmung, gänzlich zur Deckung kommen kann.« (Willer 2013: 195)

Hier zeigt sich das grundsätzliche Problem, wer oder welche Interessengemeinschaft universale Werte festlegen könnte. Laut Willer ist das Welterbe-Programm mit seinen universalen Werten auf die »Tilgung all der Ambivalenzen ausgerichtet, die der [Erbebegriff] mit sich führt.« (a.a.O. 160) Die UNESCO lege mit den Listen des Weltkulturerbes Eigentumsrechte der Artefakte fest und setzt diese durch die exemplarische Prädikatisierung in Wert. »Auf diese Weise entsteht ein Gefälle, ein Wertkontrast zwischen dem Herausgenommenen und seiner Umgebung, die, wenn man so will, auf Normalhöhe bleibt.« (a.a.O. 161) Wie auch schon die durch die Welterbe-Konvention entstandene »Monumentalisierung« von kulturellem Erbe, stellt das Immaterielle Kulturerbe durch die Praktiken des Bewahrens eine wiederholte Täuschung über die Inwertsetzung kulturellen Erbes dar. »Die Flüchtigkeit und Variabilität des Immateriellen haben deshalb gegenüber dem Imperativ der unverfälschten Erhaltung zurückzustehen.« (a.a.O. 184) Insbesondere die Online-Präsenz des Programms und die Darstellung intergenerationaler Prozesse der Wissensvermittlung simplifizierten und entproblematisierten die Komplexität von Kultur. Für Willer stellen die geschönten und versöhnlichen Online-Bilder intergenerationellen Austauschs eine Täuschung dar. Dabei stelle die Konvention des Immateriellen Kulturerbes, wie auch schon das Vorgängerprogramm Meisterwerke, den Anspruch auf Unveränderlichkeit (Willer 2013: 185). Das Immaterielle folge so irritierenderweise den gleichen Regeln der Bewahrung von Materialität und den gleichen Maßstäben, die schon in der Weltkulturerbe-Konvention festgehalten wurden.

Der französische Sozialanthropologe Victor Stoczkowski vertritt auch die Ansicht, dass eine weitere Konvention nicht notwendig gewesen wäre, sondern vielmehr die Weltkulturerbe-Konvention hinsichtlich ihrer partikular europäischen Setzungen von Werten und Erbe zu hinterfragen gewesen wäre.⁴

»Because this value had been conferred in conformity with Western aesthetic and scientific norms, the previous UNESCO list of the world's heritage was deemed to show unacceptable Eurocentric bias.« (Stoczkowski 2009: 9)

Kritik an diesen Annahmen einer ausschließlich europäisch geprägten Einflussnahme auf die Wertedebatten äußerte die französische Historikerin Isabelle Anatole-Gabriel. Durch die systematische Dokumentanalyse der Protokolle der UNESCO-Generalversammlung ließen sich diese Behauptungen der Konformität widerlegen (Anatole-Gabriel 2016: 19). Daraus gehe vielmehr hervor, dass die Konventionen das Ergebnis monatelanger Konsultationen über Begriffe und Wertedebatten sind, aus denen sich schließlich institutionelle Positionen entwickelt hätten. Gleichwohl wird der UNESCO immer wieder eine eigene Agenda nachgesagt, die solche multilateralen

4 Dies argumentiert Stoczkowski nur, da er annimmt, es handle sich bei der Konvention des Immateriellen Kulturerbes um eine Folgekonvention des Weltkulturerbes und nicht um eine eigenständige Konvention mit ihren eigenen historischen und soziokulturellen Bedingungen.

Konsultationen vernachlässige. In diese Richtung zielt auch der Anthropologe Jasper Chalcraft, der die Voraussetzungen der Funktionalität und Verständlichkeit des Weltkulturerbes als eurozentristisch beschreibt (Chalcraft 2008: 87). Dadurch seien afrikanische oder asiatische Nationen ins Hintertreffen geraten.

Die Weltvorstellung und der Bedeutungsverlust von Traditionen waren demzufolge an die Erfahrung einer westlichen Moderne geknüpft, die nun anhand der Rettung dieses Erbes die Welt aufteilte in *the west and the rest*, letzterer bezeichnet als ›die Südhalkugel‹, ›Dritte Welt‹ oder auch ›Entwicklungsländer‹. Während sich der Westen einigte, dass in den Industrienationen Traditionen nur noch als unauthentischer ›Folklorismus‹ (Benjamin) oder ›inventions of tradition‹ (Hobsbawn) vorhanden seien, wollte man in Afrika vormoderne Traditionen schützen. Die Romantisierungen von Bräuchen und Riten, die in Europa längst folklorisiert seien, wurden mit der Konvention des Immateriellen Kulturerbes auf Afrika projiziert. Diese ›authentischen‹ vormodernen Traditionen waren durch die Modernisierung, Digitalisierung, Globalisierung und moderne Zivilisation nun selbst in Gefahr (Alivizatou 2007: 39). Dies erinnert an den Verlustdiskurs, der Ethnologen und Anthropologen des frühen 20. Jahrhunderts leitete, indem sie Kulturpraktiken schützten, retten, bewahren und sammeln wollten (ebd.).

Den Entstehungsprozess der Konvention des Immateriellen Kulturerbes begleitete der Ethnologe Peter Strasser. Im Gegensatz zur Empfehlung zur Folklore von 1989 sollte der Fokus nicht mehr auf der Förderung von Institutionen liegen, sondern auf der Förderung der Ausübenden (Strasser 2014: 92). Im Jahr 2003 wurde mit 400 Teilnehmern aus über hundert Staaten zwei Wochen lang ein dreisprachiger Textentwurf diskutiert.⁵ Aus Mangel an Geld und Zeit sei auf eine einheitliche Definition der Begriffe ›Folklore, Volkskunde, nationale Identität, Populärkultur, Volk und Tradition‹ (a.a.O. 94) verzichtet worden.⁶

5 Deutschland und andere westliche Staaten konnten der Empfehlung zur Folklore nichts abgewinnen, da diese Nationen ›keine [entsprechende] kulturpolitische Praxis [...] entwickelt hatte[n].‹ (Strasser 2014: 93) Erst 2013 ratifizierte Deutschland die Konvention des Immateriellen Kulturerbes (Deutsche UNESCO-Kommission e.V. 2016).

6 Bei dem Versuch der Unterscheidung der verschiedenen semantischen Setzungen kam Strasser zu dem Schluss, zwischen Nord- und Südhalkugel zu unterscheiden. Die semantischen Setzungen an geopolitische Gefüge wie Nord- und Südhalkugel zu binden, ist ein kulturkonstruierendes und gleichzeitig abstrahiertes System, welchem nur auf das Deutlichste widersprochen werden kann. Weder herrscht Einigkeit über das Verständnis von Recht, Individuum, Eigentum und Schutzobjekt innerhalb der Nordhalkugel, noch gibt es überhaupt eine eindeutig zuzuordnende Nord- oder Südhalkugel. Die Rede von den beiden globalen Hälften ersetzt mittlerweile den Ausdruck ›Dritte Welt‹. Die populäre Bezeichnung der ›tiers monde‹ nahm ihren Anfang in einem Artikel des Franzosen A. Sauvy von 1951. »Pour quelques cents la vie d'un homme est prolongée de plusieurs années. De ce fait, ces pays ont notre mortalité de 1914 et notre natalité du XVIII^e siècle. (»Für wenige Cents kann das Leben eines Menschen um mehrere Jahre verlängert werden. Dadurch haben diese Länder unsere Sterberate von 1914 und unsere Geburtenrate des 18. Jahrhunderts. (Ü. d. A.)«) (Sauvy 14.08.1952) Dieses wirkmächtige semantische Produkt hat lange vorgehalten. Der Begriff teilt die Welt aus eurozentrischer Sicht in eine privilegierte Nord- und eine unterprivilegierte Südhalkugel. Diese ist vor allem an Unterentwicklung, demografischer Explosion und von Szenarien der Katastrophe gekennzeichnet. Aber die Kategorien der Klassifikation von Südhalkugel- oder Entwicklungsländern mit den Merkmalen hoher Sterblichkeitsrate, hoher Armut und hohem Kinderreichtum haben sich seit 1950 gewandelt und gleichen sich zunehmend den OECD-Ländern an.

Insbesondere die Weltkulturerbe-Konvention wurde für eine eurozentrische Perspektivierung kritisiert. In der Sukzession beider Konventionen würde laut den CHS der Eurozentrismus im Immateriellen Kulturerbe seine Fortführung finden. Wie bereits dargelegt, ist die Entwicklung der Idee des Immateriellen Kulturerbes jedoch so alt wie die UNESCO selbst und die Bestrebungen ihres Ausbaus liefen parallel zu dem der Weltkulturerbe-Konvention und wurden vor allem durch Japans Initiative als ein epistemologisches Pendant vorangetrieben, indem die Grundsätze westlicher Setzungen von Verzeitlichung und materieller Kontinuität hinterfragt wurden. Die gegenwärtige Kritik zeigt jedoch, dass die Konvention meistens als eine Nachfolgekonvention oder Erweiterung der 1972er Konvention angesehen und diskursiviert wird – sowohl von der UNESCO als auch von ihren Kritikern. In diesen Zusammenhängen werden auch immer wieder die Beziehungen von *the west and the rest* diskursiviert, die mittlerweile auf eine heftige Gegnerschaft treffen.

Das immaterielle Kulturerbe und der Kosmopolitanismus

Eine weitere Debatte ist die über den fortgeführten Kosmopolitanismus mit dem historischen Verständnis der europäischen Staaten als Metropole und der vormaligen Kolonien als »Rest der Welt«. Der Kosmopolitanismus im ideengeschichtlichen Sinne einer über den einzelnen Staat hinausreichenden demokratischen Politik wurde in der Folge der Französischen Revolution begründet und als ein europäisches Erbe deklariert. Das Konzept des Welterbes sei, so Anatole-Gabriel, auf die französische Erfindung des *patrimoine* zurückzuführen und somit Teil der europäischen Aufklärung und Teil der Eigenlogik des »système des Nations unies« (Anatole-Gabriel 2016: 19).

Das *patrimoine* entstand aus den kantianischen Vorstellungen des Kosmopolitanismus und durch die Umbrüche der Französischen Revolution seit 1789, als in der Säkularisation die Kirchen enteignet wurden und zugleich ein kollektives Bewusstsein für ein gemeinsames Erbe in Europa erwuchs (a.a.O. 20). Der Soziologe und Postkolonialist Julian Go stellt fest, dass die Französische Revolution im westlichen Geschichtsverständnis als die Geburtsstunde der Menschenrechte, des zivilen Staatswesens und der Moderne angesehen wird, als »source from which all things liberal and universal flowed.« (Go 2016: 124) Die Entwicklung der Menschenrechte sei aber ein globaler Prozess gewesen. Dieser wurde insbesondere von der Haitianischen Revolution gegen die Kolonisatoren ausgetragen. Hätten nicht zur selben Zeit die schwarzen Sklaven Haitis ihre Unabhängigkeit eingefordert, so wäre wohl kaum der schwarze Mensch als ein gleiches Wesen mit gleichen Menschenrechten betrachtet worden. »The revolutionaries previously had discarded the notion that *liberté* should apply to blacks or mulattoes. Robespierre [...] did not even support the notion that blacks should have equal rights. [Herv. i. O.]« (a.a.O. 125) In dem Roman *The Black Jacobins* von 1963 von C. L. R. James, der ein Meilenstein der postkolonialen Literatur geworden ist, wird die Erklärung der Menschenrechte mit dem gleichzeitigen Sklavenaufstand in Saint-Domingue in einen Kontext gestellt (a.a.O. 124).

»Erupting in August of 1791, when thousands of slaves overthrew their masters in the Northern Province, and then spreading to most of the colony by January of 1792, the slave insurgency altered the revolutionary field in fundamental respects, ultimately

leading to the profound transformations that existing scholars pin on the agency of the Parisian revolutionaries only.« (Go 2016: 128)

Ohne die Erwähnung dieser Verbindungen historischer Gegebenheiten unterschlägt die Erzählung, dass die Formulierung der Menschenrechte auch die Errungenschaft des Widerstandes Kolonialisierter war, so Go. Dennoch wird meist, auch in der Wissenssoziologie, die Entwicklung der Menschenrechte und deren Korrelation zwischen Wissen und menschlicher Entwicklung ausschließlich aus der europäischen Moderne und durch die Abkehr des europäischen Bürgertums vom Klerus erklärt (Knoblauch 2010: 31).

In der westlichen Literatur bleiben die historischen Ereignisse auf die Metropolen Europas beschränkt. So auch in *La fabrication du patrimoine de l'humanité* der Historikerin Anatole-Gabriel, die die Mechanismen der UNESCO ausschließlich in ihren geopolitischen Rahmungen der Französischen Revolution in Europa untersucht (Anatole-Gabriel 2016: 20). Mit Bezug auf die Protokolle der Generalversammlung, des Vorstands sowie des UNESCO-Sekretariats analysiert Gabriel, wie ein ›Wir‹ in der Welt formuliert werde (a.a.O. 35).

Die Entwicklung des Selbstverständnisses der UNESCO erlaubt folglich auch Einblick in Deutungshoheiten und Zuschreibungen. Viktor Stoczkowski untergliedert die Geschichte der UNESCO seit ihrer Gründung in drei Phasen. In der ersten Phase nach dem Zweiten Weltkrieg und der systematischen Vernichtung der Juden in Europa suchte die UNESCO gegen rassistische Klassifizierungen vorzugehen und ›Rasse‹ durch den Begriff der ›ethnischen Gruppen‹ zu ersetzen. Mit der Bekämpfung des Analphabetismus ging zugleich auch eine paternalistische Betrachtung indigener Traditionen als ›rückständig‹ einher (Stoczkowski 2009: 8-9). Die zweite Phase ist von den Erfahrungen der Atombombe, ökologischer Katastrophen und Hungerkriegen gekennzeichnet, was die Konvention zum Schutz des Weltnatur- und -kulturerbes hervorbrachte (a.a.O. 9). In der dritten Phase seit Beginn des 21. Jahrhunderts wurden die »Universal Declaration on Cultural Diversity (UNESCO 2001), the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (UNESCO 2003), and the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (UNESCO 2005)« (ebd.) verabschiedet, welche sich auf die Emanzipation, Diversifizierung und Ausdifferenzierung von Gesellschaften fokussierten. Diese Phase steht in einem Gegensatz zu den ersten beiden Phasen der UNESCO, die sich auf eine globale Vereinheitlichung konzentrierten.⁷ An den von Stoczkowski aufgezeigten Phasen der UNESCO wird sichtbar, dass das vormalige Zukunftsversprechen der Globalisierung in der jüngeren Geschichte negativ betrachtet wird. Die Proklamation einer Welt, die sich auf lokale und ethnische Gruppen rückbesinne, führe gleichzeitig zu einem neuen ›kulturellen Rassismus‹, bei dem die UNESCO unterstützend auf den Rückzug ins Lokale wirke (a.a.O. 10). Nun ersetze

7 »[Previous] conventions had tended to restrict it to natural and cultural ›sites‹ deemed to be of outstanding universal value from an aesthetic and scientific point of view. Because this value had been conferred in conformity with Western aesthetic and scientific norms, the previous UNESCO list of the world's heritage was deemed to show unacceptable Eurocentric bias. Indeed, the majority of ›cultural sites‹, mostly monumental architecture, were situated in the West, particularly in Europe.« (Stoczkowski 2009: 9)

das Prinzip kultureller Diversität den Wunsch nach globaler Einheit mit gemeinsamen moralisch-rechtlichen Werten (Stoczkowski 2009:11).

Afrika bleibt dabei eine Projektionsfläche von Sehnsüchten, aber auch von Mythen der Passivität und Unterentwicklung. Wenn die UNESCO feststellt, dass nicht viel Weltkulturerbe in Afrika vorhanden sei, dann läge eine Überarbeitung ihrer Klassifizierungssysteme von Erbe nahe. Die UNESCO zog jedoch die Dichotomie von materiellem und immateriellem Erbe vor.

Die Voraussetzungen, was als schützenswert erachtet wird, änderten sich hinsichtlich der Bedeutungszuschreibung von Immaterialität. ›Kultur‹, ›Identität‹ und ›Erbe‹ wurden nun als erweiterte Konzepte begriffen und es wurde angenommen, dass sich kollektive Erbeprozesse auch jenseits des materiell-architektonischen Erbes artikulieren würden. Was, wenn Erbe in Afrika nicht aufgeschrieben, sondern mündlich tradiert würde? Die UNESCO scheint sich dabei das Credo des malischen Ethnologen Amadou Hampâté Bâ von 1960 als politisches Manifest angeeignet zu haben: »En Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle.« (»Wenn in Afrika ein alter Mensch stirbt, ist es eine Bibliothek, die brennt. [Ü. d. A.]«). Dabei wird ignoriert, dass es hoch technologisierte Städte in Afrika gibt, Bibliotheken, Internet etc., also hybride Formen der Medialität, welche in unterschiedlichen Kontexten unterschiedliche Gewichtung erhalten. Das Bild einer autochthonen Gesellschaft abseits der ›Entwicklung‹ kann als überholt gelten.⁸

Ein weiteres Problem in der Umsetzung der Konvention des Immateriellen Kulturerbes ist die Quantität der Einreichungen. Von Beginn an hatten die arabischen Staaten, Afrika und Lateinamerika die wenigsten Einschreibungen in die repräsentativen Listen. Die Einreichungen aus Afrika haben zwar zwischen 2009 und 2016 eine hundertprozentige Zunahme erfahren, was jedoch nur vier Einreichungen entspricht. Auch Asien wurde mittlerweile wieder von Europa eingeholt, das nun neben der Weltkulturerbe- auch die Liste des Immateriellen Kulturerbes anführt. Handelt es sich also um ein strukturelles Problem? Wieso sind die Kontinente, für die die Konvention geschaffen wurde, auch hier quantitativ unterlegen? Insbesondere im ›Internationalen Jahrzehnt für Menschen afrikanischer Abstammung (2015-2024)‹ scheint das Ergebnis dieser Bemühungen im Vergleich ernüchternd (UNESCO 2016).

Mythen des globalen Erbes

Wie die historische Entwicklung der Konventionen zeigt, orientieren sich diese an den rechtlichen Maßstäben zugunsten von Minderheiten in Nationalstaaten und weg von einem europäischen *patrimoine*. Die Kritik an den symbolischen Ordnungen und der Praxis der Unterschutzstellung von Erbe im Sinne der UNESCO hat sich von den Debatten der strukturalistischen Schule hin zu einer Kritik am *nation building* gewandelt.

8 Globale Ungerechtigkeit und Exploitation durch diese semiotischen Setzungen wurden bereits 1989 durch Wilmsen aufgedeckt, der die Buschmann-Theorie als einen anthropologischen Kult entlarvte (Gupta et al. 1992): 15-16). Egal wie weit die Wissenschaft an einem *reflexive turn* gediehen ist, die alten Vorstellungen und Stereotypisierungen scheinen noch immer diskursiviert zu werden, die vor allem durch die Trennung von Modernität und Traditionalität entstanden ist (Macamo 2010: 17).

Gegenwärtig wird der Wunsch nach Multiperspektivität, Parität und dem Aushalten von Gegensätzen und geteilter Vergangenheit(en) betont. Dieser steht dem *nation building*, welches auf Vereinheitlichung und Standardisierung hinausläuft, entgegen. Wie bereits beschrieben, ist der Nationalstaat stets darum bemüht, das offizielle mit dem nationalen Gedächtnis in Einklang zu bringen. Die *Critical Heritage Studies* greifen diese Spannungsverhältnisse, die aus den Prozessen der Re-Ethnisierung sowie dem Rückzug ins Lokale der Brauchträger und der Betonung des Nationalstaats durch die UNESCO entstehen, immer wieder auf.

Die historischen Entwicklungen des Menschheitsbegriffs und der Menschenrechte wurden mit den Einschätzungen der postkolonialen Theorie verglichen. Dabei zeigen sich durchaus verschiedene Vorstellungen von historisierenden Kollektivierungsdiskursen, einem ›Wir‹ in der Welt, sowie divergierende Erzählungen über die Rahmungen und Zeitlichkeitsvorstellungen in Bezug auf die Kulturerbe-Konventionen.

Gleichzeitig scheinen die Einschätzungen über den Eurozentrismus nicht immer haltbar, da auch in Westafrika rechtliche Rahmungen auf supranationaler Ebene und auf nationaler Ebene vorgenommen werden, die das eigene kulturelle Erbe schützen. Aus einer praktischen Perspektive ist festzustellen, dass sich Senegal und Gambia nach den aktuellen Schutzprogrammen und Empfehlungen der UNESCO richteten. Afrika ist jüngst in den Fokus der Bemühungen der japanischen Regierung gerückt, die verschiedene Programme finanziell fördern.

Aus einer europäisch geprägten Sicht hat sich das System der Vereinten Nationen herausgebildet. Die politisch hegemoniale Setzung findet sich auch im erweiterten Erbe-Begriff der *patrimonialisation*. Dieser ermöglicht die Multiperspektivität auf die Prozesshaftigkeit ökonomischer, soziokultureller und historio-politischer Artefakte. Der lange unreflektierte Kunstbegriff der UNESCO mit dem Ideal der ›Hochkultur‹ hat sich hin zu einem multiperspektivischen, aber immer auch politisierten Feld der Debatten geöffnet.

Die Spannungsverhältnisse beim Immateriellen Kulturerbe verlaufen, so die Hypothese, daher vor allem zwischen der supranationalen Konvention, den staatlichen Regulierungen und den lokalen Inwertsetzungsprozessen. Häufig belegen empirische Studien eine hegemoniale staatliche Politik und die Entmündigung lokaler Akteure (Hafstein 2007: 81). In Anbetracht des Einflusses der strukturalistischen und ideologiekritischen Schulen und auch der Weiterentwicklung der Konventionen der UNESCO kann dieser Befund jedoch nicht universal vorausgesetzt werden. Die Forschung über das Kulturerbe kann laut den Forderungen der postkolonialen Theorie nur eine Forschung des Partikularen, jedoch nicht des Universellen sein.

Die ideengeschichtlichen Setzungen der Menschenrechte sowie Konnotationen der ›Dritten Welt‹ und der Metropole werden aus der Perspektivierung des postkolonialen Diskurses nicht länger hingenommen. Dabei vermengen sich in den Diskussionen unterschiedliche Menschheitsbegriffe und Wahrnehmungen von Globalität und Welt, die es zu unterscheiden gilt.

Ausgehend von den identifizierten Problemstellungen in Bezug auf ein explizit afrikanisches Erbe, möchte ich nun zur Gegenstandsbeschreibung des Kankurang und den Herausforderungen seiner Unterschutzstellung als ein kollektives Erbe kommen.

3.1.2 Die Herausforderung der Visualisierung

Als Teil der Eigenlogik der Konvention des Immateriellen Kulturerbes soll das zu schützende Kulturgut visuell dokumentiert und die Artefakte zur Archivierung und globalen Promotion genutzt werden (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2016). Dass das Immaterielle damit in eine neue Ordnung der Materialität überführt wird, wurde schon häufig problematisiert (de Jong 2013: 101). Der Kulturwissenschaftler Martin Scharfe zweifelt gar die Kategorie der Immaterialität von Kultur grundsätzlich an. Kultur manifestiere sich immer auch materiell, was Objekte, aber auch Erzählungen umfasst (Schneider et al. 2014: 21). Die Visualisierung von Immateriellem Kulturerbe ist unter folgenden Gesichtspunkten zu problematisieren: Inwiefern ist das Immaterielle Kulturerbe immateriell? Wie kann ein Determinismus bezüglich soziokultureller Phänome durch Technizität von Bildern überwunden werden? Bilder werden nicht nur digital produziert, sondern dadurch auch global reproduzierbar. Unter dem Schlagwort der Globalisierung ist in der sozialtheoretischen Forschung seit den 1990er-Jahren die gesellschaftliche Relevanz häufig an einem sozial-technischen Determinismus festgemacht worden (Belliger et al. 2006: 9). Globalisierung impliziere die Quasi-Technisierung und den Umgang der Gesellschaft mit manipulierbaren Wissensbeständen.

Diese beiden Schwierigkeiten, die Immaterialität eines Kulturerbes, das nicht visualisiert werden darf, und die Bilder als determinierende Kulturtechnik, werden in den folgenden Abschnitten erörtert. Dabei gehe ich zunächst auf die Paradoxie der digitalen Dokumentation des Ritus ein. Anschließend lege ich den verhandelten Authentizitätsverlust des Repräsentierten und den Vorwurf der ›Touristifizierung‹ dar, ehe ich zum Schluss auf den Negativen Nationalismus eingehe.

Paradoxie der digitalen Dokumentation

Schon im Antragstext zur Einschreibung des Kankurang in die Meisterwerke-Liste wurde eine Bedrohung durch digitale Technologien festgestellt. Dass die UNESCO als Teil der Promotion von den Beitragsstaaten eine digitale Dokumentation und Sichtbarmachung fordert, wird dabei von den Antragsstellern nicht mitgedacht.

»Le caractère typiquement oral du Kankurang est source de fragilité et de vulnérabilité face aux menaces que constituent les NTIC [nouvelles technologies de l'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 eine Quelle von Zerbrechlichkeit und Verletzbarkeit im Angesicht der Bedrohungen, die die neuen Informations- und Kommunikationstechniken (NTIC) darstellen, die es ermöglichen, Szenen online zu stellen, die vorher ausschließlich den Initiierten zugänglich waren. [Ü. d. A.]«) (UNESCO 2003c: 18)

In der Grundannahme, dass Produktionsverhältnisse und die sich medial verändernde Umwelt sozial determinierend wirken, verstehen die Antragssteller die technischen Entwicklungen in einem deterministischen Sinn. Mit den technischen Entwicklungen wie Smartphones und der Computerisierung des Alltags würden auch soziale Beziehun-

gen refiguriert – und das wirke sich letztlich negativ auf den mündlichen Charakter der Tradition aus.

Ein weiteres Problem der Dokumentation von Masken und gelebten Traditionen ist das visuelle Festhalten – die filmische und fotografische Dokumentation. Fotografien sind zwangsläufig Ausschnitte von Realitäten, die von den Umständen der Aufnahme abhängen. Masken als ›mixed media‹ sind dem Kunsthistoriker Jan Vansina zufolge selbst Medien, die gewisse Qualitäten in sich bergen. »Thus, sometimes the very qualities of the medium were lost when it served as a support or carrier, rather than as a final form of the object in space by itself« (Vansina 1999: 68). Masken können ihre Funktion als Indikator soziokultureller Bedeutungen ablegen, sobald diese aus ihrem raumzeitlichen sowie sozialen Kontexten genommen werden. Daher ziehen besonders Visualisierungen von Masken, die als Teil der rituellen Kohärenzsicherung nicht abgebildet werden dürfen, die Absicht des Promotionsprogramms des Immateriellen Kulturerbes in Zweifel.

Der Kankurang drückt sich durch ein Blickverbot für Frauen aus, welches durch die brauchausübenden Männer festgelegt wird. Nicht-Initiierten wie Tourist:innen und Frauen im Allgemeinen ist auch der fotografische Blick auf die Handlungen des Initiationsritus verwehrt. Zuwiderhandeln wird auch durch das Wegnehmen der Kamera sanktioniert (de Jong 2013: 106). Viele mündlich tradierten Erzählungen dienen der Abschreckung, wenn etwa von Frauen berichtet wird, die dem Blickverbot nicht Folge leisteten und ein tragisches Ende fanden. So wird auch das Fotografieren und Filmen von den Brauchträgern abgelehnt. Auch hier gilt, dass nur Initiierte den Kankurang fotografieren dürfen. Einige Ältestenräte lehnen allerdings auch diese Handlung auf das Entschiedenste ab. Die Kankurang-Maske kann darüber hinaus nicht gesammelt und als Artefakt in Museen ausgestellt werden. Der Kankurang ist in vielerlei Hinsicht ephemerer als andere Masken, unter anderem, da er aus Rinden des *Faara*-Baumes oder aus Blättern gefertigt wird. Die Beitragsstaaten erwähnen im Antragstext zwar das Blickregime, eine Problematisierung des eigenen Handelns mit den fotografischen und filmischen Dokumentationen, die die Unterschutzstellung verlangt, nehmen sie jedoch nicht vor.

UNESCO = Authentizitätsverlust?

Der Kankurang wird in verschiedene visuelle Mnemotechniken von den Beitragsstaaten überführt. Ein Medienwechsel von mündlichen Erzählungen des Kankurang hin zu anderen medialen Adaptionen lässt sich bereits seit dem 19. Jahrhundert nachvollziehen. Karikaturen finden sich beispielsweise in den senegambischen Medienberichten ab Mitte des 20. Jahrhunderts, die humoristisch über den Kankurang informieren (de Jong 2013: 105). Internetseiten kommentieren und adaptieren Bilder des Kankurang. Online-Zeitungen, Youtube, Flickr und Instagram stellen neue ästhetische Betrachtungsrahmen dar. Der Kankurang wurde und wird auch außerhalb nationaler Register visualisiert, was von den Brauchträgern unterschiedlich bewertet wird. Die Unterschutzstellung des Kankurang als grundsätzliches Problem wird in Senegal und Gambia jedoch nicht diskursiviert, wie die Analysen meiner Interviews zeigen.

Dem gegenüber steht der Wunsch, festgehalten in den *operational guidelines* der UNESCO, nach visueller Dokumentation und Bewahren von Kulturgut. Die UNESCO konstruiert dabei indigene Akteure als »[autochthone] Gesellschaften« (UNESCO 2003b: 1), deren Kulturerbe zu schützen sei. Dies lasse sogar Parallelen zu den Logiken früherer anthropologischer Ethnografien erkennen (de Jong 2007: 193). Denn das Sammeln, Retten und Bewahren steht vermeintlich vor den Interessen der lokalen Bevölkerung und vor der gelebten Tradition, die nun unveränderlich konserviert werden müsse.

Laut dem Anthropologen Ferdinand de Jong hat der Kankurang im Senegal eine positive Umdeutung als ein öffentliches, national-ethnisches Erbe (*patrimoine culturel*) erfahren. In Folge des Prozesses der Umdeutung als Immaterielles Kulturerbe sieht de Jong jedoch dessen jüngsten Authentizitätsverlust. De Jong führt den Aura-Begriff nach Walter Benjamin an, wonach die Visualisierung als eine »recontextualisation of sacred ritual as intangible heritage« (de Jong et al. 2016: 181) gleichbedeutend mit dessen Authentizitätsverlust sei. Dieser Ansicht muss widersprochen werden, da Visualisierungen des Kankurang schon vor der Unterschutzstellung der UNESCO kursierten. Bereits seit den 1980er-Jahren wird im Senegal auch öffentlich über die Authentizität des Kankurang diskutiert.

Die globale Fluktuation von digitalisierten Bildmedien und deren Verbreitung stellen für alle Beteiligten ein unabsehbares Konfliktpotenzial dar.

»The conservation of cultural practices inevitably requires their objectification according to some globally recognized bureaucratic format. Restoration brings about a transformation of the original object [...].« (de Jong 2007: 161)

Dabei werden die UNESCO-Dokumentation und individuell ins Internet hochgeladene Bildinhalte in den Debatten gleichgesetzt. Die Bedingungen der Internetseiten, das technische und bildästhetische Wissen und Tradieren sowie Fragen nach legitimer Autorschaft und Publikum werden in den Debatten marginalisiert. Das Internet und digitale Bildmedien werden als eine von der rituellen Kohärenz entzweite Realität dargestellt und gleichzeitig als eine unkontrollierbare Einflussnahme auf den Initiationsritus diskursiviert.

Dass die bildliche Repräsentation von einem Kankurang epistemologisch gar nicht als Repräsentation des Originals gesehen wird, zeigt die Geschichte der senegalesischen Künstler, die den Kankurang malen (de Jong 2007: 170). Unterschiedliche Repräsentationen des Kankurang entzaubern demnach nicht den Ritus per se. Wie auch schon der These Walter Benjamins von der »Zertrümmerung der Aura« (Benjamin 2017 [1936]: 20) durch die beliebige Reproduktion des Bildes in der Postmoderne widersprochen wurde, so stellt sich die Frage bei der künstlerischen Repräsentation des Kankurang, ob nicht die »[Magie des Originals] in der Gleichzeitigkeit von Bekanntheit und Unnahbarkeit wächst?« (Rehberg 2015: 31) Der Kankurang würde demzufolge umso magischer, je häufiger er reproduziert wird. Online gestellte digitale Bilder und künstlerische Repräsentationen könnten den Ritus auratisch aufladen.

Die Akteure gehen mit den Konflikten um die fotografische Objektivation im Museum/Dokumentationszentrum ganz eigenwillig, aber im Sinne der Geheimniswahrung um. Die Objektivationen des Kankurang werden zwar ausgestellt, aber nicht desakralisiert. Der Umgang der Institutionen plausibilisiert die Annahme eines eigenlogischen

Umgangs mit den ›Masken‹ und ihren Fotografien. Eine weitere Vorannahme über Authentizität in musealen Displays kommt von den *Critical Heritage Studies*. Sie erklären: »Display is central to the production of heritage because it gives the endangered or outmoded a second life as an exhibition of itself.« (Frey et al. 2002: 59) Im Fall des Kankurang kann von einem Nebeneinander des Displays und des noch praktizierten Brauchs gesprochen werden. Also entsteht kein ›zweites Leben‹, wohl aber eine Sinnkonstruktion zweiter Ordnung.

Ein anderer Diskurs des Authentizitätsverlustes bezieht sich auf die kommerzielle Nutzung von Kulturgütern. Ferdinand de Jong nimmt den Standpunkt ein, dass der behauptete Authentizitätsverlust nicht stattfände, da die Kommodifizierung als Bestandteil von Riten miteingefasst werden müsse.

»In Casamance, ›tradition‹ is referred to by various terms today: *coutume* (introduced by the colonial administration), other French terms such as *tradition*, *folklore* or *culture*, or *thiossane* (›roots‹, a Wolof term used by the Senegalese government in promoting the preservation of local culture). Nowadays [tradition] is defined broadly and encompasses the performances for tourists and officials. [Herv. i. O.]« (de Jong 2007: 170)

Ökonomien der Sichtbarkeit beschreiben den kommerziell nutzbar gemachten Kankurang, sei es als künstlerische Repräsentation, als Kunsthandwerk oder als Festivalisierung. Zwischen diesen Formen der Präsentation ist zu unterscheiden, um den verschiedenen Kontextualisierungen dieser Ökonomien zu folgen. So schreibt de Jong zur Maske des Kumpo der Diola in der Casamance, »this [...] proposes a different narrative, one in which the cultural practices accommodate to the global market economy.« (a.a.O. 155) Der Kumpo sei bereits als Bestandteil einer globalen Marktökonomie angesehen, der Kankurang entziehe sich jedoch im Senegal dieser ökonomischen Einordnung.

Es zeigt sich die Begrenztheit vieler *Heritage*-Konzepte und Vorannahmen beim Nachdenken über Visualisierungen – wie auch die Bedeutung und der Bedeutungsverlust von Repräsentationen. Diese Deutungen der *Critical Heritage Studies* ergeben aus der Perspektive einer europäisch-westlichen Ideengeschichte Sinn, doch sie sind nicht ohne Weiteres auf andere kulturelle Kontexte übertragbar. Im Kapitel 2.3.3. (Original, Reproduktion und Aura) gehe ich daher der Frage nach Konstruktionen von Fetischisierung von Bildern in einem westafrikanischen Kontext nach.

Der Prozess der Einschreibung in die repräsentative Liste des Immateriellen Kulturerbes fordert die Materialfixierung und damit einhergehende Visualisierungen von Kultur durch die Beitragsstaaten. Aus westlicher Sicht wird oft die Repräsentation für das Original gehalten und das Museumsdisplay zum *real thing* erhoben. Allerdings birgt dies eine Reihe von Missverständnissen, nicht nur über die Repräsentation, sondern auch über die Epistemologie von Immaterialität. Wer erklärt, was als immateriell⁹ gilt, und was bedeutet das dann in einem westafrikanischen soziokulturellen Kontext? Was

9 Immaterialität im Deutschen oder *immatériel* im Französischen sind der Bedeutung der Abwesenheit von Materialität nahe. Das *intangible* aus dem Englischen kann eher mit ›nicht greifbar‹ übersetzt werden und lässt Raum dafür, dass etwas zwar nicht abwesend ist, aber körperlich-taktil nicht erfahrbare.

als immateriell bezeichnet wird, so eine zentrale These dieser Arbeit, ist nur in Abhängigkeit der lokalen Episteme von Raum und Zeit zu untersuchen. Wahrnehmungen von Materialität oder auch Prinzipien von Sichtbarkeit sind nicht transkulturell bedingungslos übertragbar.

Negativer Nationalismus

Ich möchte die von den *Critical Heritage Studies* vorgebrachten Argumente über den Authentizitätsverlust und die Touristifizierung durch die UNESCO kritisieren. In der gut gemeinten Absicht, aus einer postkolonialen Perspektive für unterdrückte Minderheiten zu sprechen, entsteht wiederum eine Hierarchisierung: hier die mächtige *agency* UNESCO, dort die passiven lokalen Akteure, die sich der Politik unterwerfen müssen. Ich möchte diese Sicht auf die Dinge als Negativer Nationalismus bezeichnen. Von den *Critical Heritage Studies* wird eine grundlegend pessimistische Haltung gegenüber der Politik des Nationalstaats und der UNESCO eingenommen. Diese Negativfolie überlagert die lokalen Debatten um das Erbe. Die Überprüfung muss am empirischen Einzelfall stattfinden und fragen, inwieweit die UNESCO tatsächlich für Unterdrückung der Akteure, Ausbeutung durch den Nationalstaat und Folklorisierung und Standardisierung von Bräuchen verantwortlich gemacht werden kann.

Wie an den Authentizitätsdiskursen und der Frage kulturspezifischer Einordnungen von Sichtbarkeit und Immaterialität gezeigt werden konnte, sollte eine soziokulturelle Spezifik der Episteme von Raum und Zeit voraussetzungsvoll für eine Einordnung des analysierten Kulturerbes sein. Dieser aus westlicher Sicht – besonders von den *Critical Heritage Studies* – selten eingenommene Standpunkt zeigt, dass ein universelles Bild von Modernität, Sichtbarkeit und Materialität nicht vorausgesetzt werden kann. Es wird hingegen anhand dieser Punkte ein Afrika imaginiert, das wiederum der Vorstellung des Autochthonen entspricht. Durch den Negativen Nationalismus wird der ehemals kolonialisierte Staat als passiv begriffen. Anstelle einer postkolonialen Perspektivierung verschleiert der Negative Nationalismus die globalen Zusammenhänge und erklärt erneut, wer die Opfer der Gegenwart sind – die ›autochthonen‹ Gesellschaften. So entwickeln auch die *Critical Heritage Studies* keine neue Sicht auf die Dinge, sondern reproduzieren den Kollektivitätsbezug, den sie abzuschaffen suchen.

Angesichts dieser problematischen Sichtweise der CHS kann in dieser Arbeit eine alternative, aus dem empirischen Material gewonnene Perspektive angeboten werden, die die Akteure in Senegal und Gambia nicht als passiv begreift.

3.1.3 Strategien der Musealisierung in Westafrika

Im Folgenden werden die Strategien der Musealisierung des Kankurang beleuchtet und Rückbindungen an breiter gefasste Musealisierungsstrategien in Westafrika im Allgemeinen und an die Erinnerungslandschaften in Senegal und Gambia im Speziellen vorgenommen. Im Falle des Kankurang wurde von den beiden Nationalstaaten schon im Antrag zur Aufnahme in die Meisterwerke-Liste von 2004 für eine Visualisierung des Ritus durch lokale *community-based museums* optiert. Daher werden im Folgenden die Debatten um den Stellenwert von Museen und der Museumsarbeit durch die UNESCO-ICCROM und deren kulturelle Signifikanz beleuchtet.

Was Museen sind, was ihre politische und soziokulturelle Rolle in einer Gesellschaft ist, kann nicht einheitlich und eindeutig beantwortet werden (Baur 2013: 15). Folgerichtig können Strategien der Musealisierung nicht von einem kulturellen Kontext auf einen anderen übertragen werden. So sehen etwa Konzepte der Musealisierung im asiatischen Raum die Möglichkeit der Löschung von Erbe, nebst seiner Unbeständigkeit und Erneuerung vor, um besser mit den kulturellen Bedürfnissen von Erbe umzugehen, wie Rustom Bharucha schreibt. Sie kritisiert die westliche Auffassung von Musealisierung, deren Fokus auf Erhalt anstelle von Löschung, Erneuerung und lebendigen kulturellen Ausdrucksformen liegt (Alivizatou 2011: 45). Zu den Überlegungen über kulturelle Kontexte von Museumsstrategien zählt neben der kritischen Betrachtung von Praktiken der Museumsarbeit auch das Hinterfragen der Institution Museum selbst. So hat Erbe-Arbeit in Afrika nicht zwangsweise das Museum zum Ziel (Peterson 2015: 1). Eine kritische Museologie in Afrika findet vor allem in Bezug auf die ethnografischen Museen statt, »while new approaches such as the living museum, the community museum, and the peace museum have elicited new questions about museums and citizenship, beyond the administration of people and objects.« (Rassool 2018: xxi) Die Aushandlungen über Museen in Westafrika müssen in ihrer Historizität und kulturellen Spezifität betrachtet werden. Die Frage ist daher auch, obwohl Plinthen, Beton und Fotografien schon für die Konstitution eines musealen Displays ausreichen, oder inwiefern Erbe überhaupt in den Museen Westafrikas verhandelt wird (Peterson 2015: 29).

Erbe muss sprachlich und schriftlich angezeigt und kenntlich gemacht werden. Bilder stellen als Mnemotechnik in keiner Gesellschaft per se ein Erbe dar. Aus westlicher Sicht vermittelt die Einbettung von Visualisierungen in die entsprechenden Institutionen, die als Stätten des Funktionsgedächtnisses Erbe repräsentieren, wie Museen und Archive, Eindeutigkeit. Der Soziologe Karl-Siegbert Rehberg bezeichnet anhand der Praxis des Sammelns das europäische Museum als ein machtvoll Instrument der herrschenden Klassen. Durch Demokratisierungsprozesse avancierte das »moderne Museum zur Leitinstitution des Sammelns« (Rehberg 2015: 21) in Europa. Ein Museum kann als die Institution nationalen Erbes schlechthin und damit als Herrschaftsinstrument betrachtet werden, welchem jedoch in verschiedenen Gesellschaften unterschiedliche Bedeutungen zugesprochen werden.¹⁰ Die kulturelle Praxis der institutionellen Repräsentation von etwas als Erbe ist auf Erbevermittlungskonstruktionen in westafrikanischen Ländern nicht übertragbar. Erstaunlich ist daher, dass als Teil der UNESCO-Dokumentation die Promotion durch Musealisierungsprozesse vorgeschlagen wird und den Strategien des internationalen Museumsbunds ICOM folgt. Musealisierungsstrategien in Westafrika stellen einen mnemotechnischen Sonderfall dar.

Viele der noch heute existierenden Museen in Westafrika wurden während der Kolonialzeit gegründet. Die französische Kolonialverwaltung richtete 1936 das Institut française de l'Afrique Noire (IFAN) als Verwaltung für alle archäologischen, anthropologischen und ethnologischen Artefakte der *Afrique occidentale française* (AOF) ab 1895 ein. Erst 1966 wurde das IFAN in Institut Fondamental d'Afrique Noir umbenannt. Bis in die Gegenwart reichen die Debatten um die Objekte aus dem IFAN, deren Geschichte

10 Zu der Entwicklung des Museums seit dem Kuriositätenkabinett des 17. Jahrhunderts hin zu fürstlichen und nationalstaatlichen Sammlungspraktiken in Europa siehe (Rehberg 2015: 26).

meist mit den Erfahrungen des Kolonialismus beginnt. So wurden viele Objekte während des Kolonialismus aus der AOF in die Kronkolonie nach Dakar gebracht. Dieser bis heute vergegenwärtigte Verlust führte im Rahmen der Tagung ›Savoir ethnologique et collections africaine‹ im Quai Branly 2016 zu einem Wortbeitrag des Kunsthistorikers Romuald Tchibozo von der Université d'Abomey-Calavi aus Benin, adressiert an die Kollegen aus dem Senegal. Er forderte diese auf, doch zunächst die Objekte des IFAN an die Nachbarstaaten zurückzugeben, bevor Restitutionsforderungen an Europa gestellt würden. Anschließend fragten die senegalesischen Kunsthistoriker Ibrahima Thioub und Maguéyé Kassé: »Est-ce qu'on a besoin des musées?« – »Brauchen wird denn Museen? [Ü. d. A.]« (Thioub et al. 2016)

Museen waren und sind in Westafrika keine Orte für die breite Bevölkerung, vielmehr war lange Zeit sogar für lokale Intellektuellen der Zugang restriktiv. Diese Museen können also nicht mit dem Selbstverständnis der Institution Museum in Europa verglichen werden, sondern sind räumlich wie sozial isolierte Phänomene (Aradeon 2002: 134). Sie waren ein Symbol der Unterdrückung im kolonialisierten Afrika. »For colonial officers, museumisation was a useful way of placing contentious or dangerous objects out of the public domain.« (Peterson 2015: 5) Das Konzept Museum hat bis in die Gegenwart für die größten Teile der Bevölkerung keinerlei Bedeutung, da die Museen Objekte ihrer gelebten Kultur ausstellen und sich oft in den eher elitären, ehemals kolonialen Stadtvierteln befinden, die heute als administrative Zentren gelten (Arinze 2002: 99). Auch die Inhalte und Ausstellungspraktiken folgten dem kolonialen Interesse.

»Associated with [the historic colonial interest] is the tendency of our museums to be more inclined to the mere collection and exhibition of antiquities consisting of ethnographic and archaeological materials that make up our cultural history. This trend has created a situation where African museums are associated with objects that are regarded as ›dead‹ and ›lifeless.‹« (Ebd.)

Gleichzeitig sind Museen Teil einer hart umworbenen Erinnerungskultur und im Senegal auch zunehmend von Interesse für die wachsende Mittelschicht. Besonders im Senegal wurden seit der Unabhängigkeit 1960 durch den ersten Staatspräsidenten Leopold Sédar Senghor Anstrengungen unternommen, ein eigenes Nationalmuseum, das Musée des Civilisations Noires (MCN) zu errichten, was schließlich 2018 geschah (Le Monde 2018).¹¹ Das Museum sollte einen Wendepunkt für die Museen in Westafrika insbesondere in den Restitutionsdebatten darstellen (ebd.). Dennoch sind Museen in Senegal und Gambia für die breite Bevölkerung eher unzugängliche, restriktive Orte aufgrund ihrer städtischen Lage und auch der Eintrittsgelder. Hier kann höchstens mit dem Besuch außerafrikanischer Touristen gerechnet werden. Das heißt nicht, dass das Konzept des Museums nicht im Wandel begriffen wäre, wie beispielsweise in Ghana,

11 Das Musée des Civilisations Noires (MCN) wurde maßgeblich durch chinesische Investments finanziert. Nicht nur von europäischen Museologen, sondern aus allen wirtschaftlichen Bereichen Europas werden die chinesischen Investitionen mit Argwohn betrachtet. Langzeitprojekte wie das Erbeprojekt MCN, aber auch neue Verwaltungsstrukturen wie das Regierungsviertel Damnadio und der Ausbau von Autobahnen stellen neue Allianzen für ökonomische Abhängigkeiten, aber auch *Heritage*-Produktion dar.

wo urbane Kulturen und Alltagserfahrungen Einfluss auf die Ausstellungsinhalte nehmen (Debrah 2002: 111). Und es heißt auch nicht, dass Museen die einzigen Geschichte visuell vermittelnden Institutionen sind. Diese Institutionen sind vielmehr ephemerer oder auch informeller Natur und stärker in die Alltagswelt der Stadtbevölkerung eingebunden (Peterson 2015: 29). Neben Denkmälern sind Street Art, Graffiti und Wandgemälde, aber auch Grabkunst und Alltagspraktiken Formen der Aneignung von Erbe, die in der Stadt zu materiellen, ikonischen und taktilen Erinnerungsorten verwoben werden (Debrah 2002: 111).

Afrika und visuelles Erbe

Die Anthropologie und Kunstgeschichte in Afrika geben einen weiteren Eindruck von der Musealisierung und von visuellem Erben in Westafrika. Wie beschrieben, kann das Museum zunächst als für die westafrikanische Bevölkerung bedeutungsloses, im Westen aber bedeutsames Phänomen der Geschichtsvermittlung und des Erbens betrachtet werden (Aradeon 2002: 134; Arinze 2002: 99; Peterson 2015: 4). Daher eignet sich im Folgenden eine Weitung des Begriffs Musealisierung, um anschließend nicht nur eine phänomenologische Annäherung an die Kankurang-Museen vorzunehmen, sondern auch den Stadtraum und die Tourismusindustrie – sprich die Erinnerungslandschaften – miteinzubeziehen. Die Verknüpfung all dieser Wissensformen ergibt ein besseres Verständnis von Museen und Erbe Prozessen in Westafrika.

Auf welchen geografischen Rahmen bezieht sich der Name ›Afrika‹? Afrika, so der kongolesische Anthropologe Valentin-Yves Mudimbe, stellt eine Erfindung des Westens dar, über welche in Afrika selbst keine Einigkeit bestehe (Roberts 2008: 174). Der Kunsthistoriker Jan Vansina beschreibt, dass mit ›Kunst in Afrika‹ alles südlich der Sahara bezeichnet wird, der Kontinent als solcher aber zu keiner Zeit kunsthistorisch von Afrikanern als Gesamtes verstanden wurde. Daher spricht er nicht von einer afrikanischen Kunstgeschichte, sondern von einer Kunstgeschichte in Afrika. Durch den von Europäern geprägten Kunstbegriff, der alles Ephemere und Mobile wie Körperbemalungen und Frisuren als funktional für das kollektive Gedächtnis auszuschließt, kam es zu einer kunstgeschichtlichen Blindheit für die kulturellen Erzeugnisse Afrikas (Vansina 1999: 2-3). Auch wurde die afrikanische Kunst anderen räumlichen Sphären zugeteilt. Durch die europäische Kunstgeschichte zählen der Mittelmeerraum inklusive Nordafrika zu einer ganzheitlichen *Oikoumene* und die Künste in der Subsahara zu den ›regionalen Künsten‹ (Vansina 1999: 2-3). Eine einheitliche Kunstgeschichte oder ein einheitlicher Kunstbegriff in Afrika kann jedoch nur als ein historisches Konstrukt verstanden werden. Eine Einheitskonstruktion durch diese ›regionalen Künste‹ hat es in der Sahel-Zone nicht gegeben und hieraus ergeben sich wiederum Schwierigkeit bei der Benennung visueller Kohärenzbeschreibungen sowie Erbe- und Musealisierungsstrategien.

Die Schizophrenie im Umgang mit afrikanischem Erbe zeigt sich nicht nur in den Debatten über die ›Immaterialität des Erbes‹ und das Museum als den Sitz dieses Erbes, sondern auch an den Restitutionsdebatten. ›Stolz‹ ist ein immer wiederkehrendes Motiv in Erbedebatten, sowohl in Restitutionsdebatten als auch in Museumsstrategien in Afrika. So ließ sich Jacques Chirac in Bezug auf die durch illegalen Kunsthandel erlangten Nok-Skulpturen im Louvre dazu hinreißen, zu sagen, dass »those countries

that had lost valuable pieces would now be proud that their cultures were recognized as worthy of the Louvre.« (Yoshida 2008: 2) Auch bei den *Heritage*-Entrepreneur:innen der UNESCO klingen multiple Zukünfte Afrikas an, wenn es um den Stolz auf Kulturerbe geht (Aikawa-Faure 2008: 102). Die Objekte in den europäischen Museen werden zum Brennglas möglicher Zukunftsentwürfe, beispielsweise der Völkerverständigung: »heritage itself, regardless of whether it is tangible or intangible, is not a mute artefact of the past, but a register of the present which opens vistas into the future.« (Yoshida 2008: 7) Im Spielfeld von Erbe und Stolz wird die Verquickung von Institutionen und Erinnerungsorten betont, die sich aus der Hinwendung zum ›Immateriellen‹ in den Strategien und Programmen der UNESCO ableite (Mack 2008: 23). Es geht also nicht nur um den globalen Austausch und Kulturverständigung zwischen den ehemaligen Kolonialherren und den ehemals Kolonialiserten. Es geht um Nuancen der Moral in Ausstellungs- und Sammlungsbeständen. Es geht um Wissenstransfer, Finanzierungen und den Willen westlicher Museen, in Provenienzforschung und globale Zugänglichkeit von Sammlungsbeständen zu investieren. Dabei werden häufig die westlichen Diskurse der Provenienz mit den Narrativen der Entwicklungshilfe verknüpft (Bondaz 2016).

Raumvorstellungen über Afrika scheinen also auch in der Museumspraxis noch immer von imperialen Bildern geprägt zu sein. Rassistische und voreingenommene Ideen von Zeitlichkeit und Raum beherrschen auch die musealen Diskurse. Denn gleichzeitig mit dem erstarkenden nationalen Bewusstsein und Restitutionsforderungen aus Afrika zelebriert die UNESCO die Diversität der Kulturen, das Partielle und das Kleinteilige in Afrika und der Welt.¹² So beeinflusst die UNESCO die Wahrnehmungen über Mnemotechniken in Afrika im Besonderen durch die Konvention des Immateriellen Kulturerbes und der Schutzbedürftigkeit vermeintlich mündlicher, autochthoner Gesellschaften. Die Musealisierung in Afrika gewann parallel zum Programm der Meisterwerke ab den 1990er-Jahren rasant an Bedeutung. Die ehemalige Direktorin der Sektion Immaterielles Kulturerbe der UNESCO und Mitentwicklerin der Konvention, Noriko Aikawa-Faure, sieht die afrikanischen Museen in der Pflicht die, Dokumentation, Archivierung, Präsentation und Interpretation von immateriellen Kulturgütern vorzunehmen, welche auch neue Konzepte nach europäischem Vorbild adaptieren könnten (Aikawa-Faure 2008: 102). Neben dem Training von Museumspersonal sei die zentrale Aufgabe der afrikanischen Museen die Verbreitung des Wissens aus erhobenen Forschungen und die Herstellung eines neuen Bewusstseins (Aikawa-Faure 2008: 102).

Musealisierungsstrategien

Das Museum ist ein Ort der Kulturimagination und der Reproduktion von Bildern, der in einem europäisch-westlichen Kontext entstanden ist. Durch die Zielführung des Immateriellen Kulturerbes wird eine dynamische Zusammenarbeit mit Museen angestrebt. Seit der Unabhängigkeit der afrikanischen Staaten, aber insbesondere seit den 1990er-Jahren, hat eine Welle der Musealisierung und Archivierung eingesetzt.¹³

12 (UNESCO 2001, UNESCO 2003b, UNESCO 2009).

13 Durch unterschiedliche Zweige des ICOM oder ICCROM wurden Projekte gefördert, die sich mit geistigem Eigentum oder dem materiellen und immateriellen Erbe sowie dem Ausbau musealer Zusammenarbeit beschäftigen. Das Centre for Heritage Development in Africa (CHDA) mit Sitz

UNESCO, ICOM und ICCROM reflektieren ihre Eingriffe in diese in die Musealisierung überführte Erbestrategien jedoch nicht und stellen nicht die Frage, ob eine weltweite Standardisierung von museumsbezogenem Wissen und Praktiken erstrebenswert ist. Mittlerweile wird in der ICCROM der Museumsbegriff selbst diskutiert, besonders in Zusammenhang mit Partizipation, Teilhabe und Diversität. Damit greift die ICCROM die Repräsentationskrise auf, die die Museologie, Anthropologie und angrenzende Fächer bereits ergriffen hat. Viele Überlegungen zur Institutionalisierung von Museen in Afrika gehen Hand in Hand mit den Entwicklungen des Immateriellen Kulturerbes. Denn mitgedacht werden muss ein Ort, an dem die Dokumentation verwaltet und Objekte und Repräsentation gestaltet werden können. 2005 organisiert der British Council mit dem British Museum eine Konferenz in Mombasa mit dem Titel ›African Museums and Cultural Institutions in the 21st century‹, die auf der Konferenz ›Which museums for Africa?‹ aufbaute (Yoshida 2008: ix). Dabei geht es nicht nur um die Frage, welche Exponate gezeigt werden sollen, sondern auch, welches Museumsformat sich an welche Öffentlichkeit richten könnte (Bouttiaux 2007). Obgleich all diese Programme viel Wert auf eine sehr umfassende institutionelle Rahmung und auf Austausch legen, ist es für Museen in Senegal und Gambia schwierig, ein positives Image in der öffentlichen Wahrnehmung zu erlangen.

3.1.4 Erinnerungslandschaft Gambias

Gambia ist mit 12.000 Quadratkilometern und 2,1 Millionen Einwohnern der kleinste Staat Afrikas (Central Intelligence Agency 2018). Das Land verfügte 2019 über eine Analphabetenrate von 50,8 % der Bevölkerung ab 15 Jahren (Central Intelligence Agency 2021a). Dabei hat seit 1993, als die Analphabetenrate bei 59,1 % lag, ein Rückgang um fast 10 % stattgefunden, wobei überdurchschnittlich mehr Frauen Analphabet:innen sind als Männer (Pfeiffer 2001: 43). In Senegal ist die Alphabetisierungsrate mit

in Mumbasa, Kenia, deckt die anglophonen Staaten ab (Yoshida 2008: xi). Die 1998 gegründete École du Patrimoine africain (EPA) deckt die franko- und lusophonen Staaten Afrikas ab und wurde durch ICCROM-PREMA unterstützt. Beide Schulen profitieren von japanischen Geldgebern auf dem Sektor des *heritage management*, zum Beispiel im Bereich der Qualifizierung von Museumspersonal durch die Japan International Cooperation Agency (Mudenda 2008: 71). Im Jahr 1991 wurde der International Council of African Museums (AFRICOM) als unabhängige Nicht-Regierungsorganisation in Kenia in Zusammenarbeit mit dem International Council of Museums (ICOM) ins Leben gerufen als panafrikanische Museumsorganisation (Awina 2012: 1). AFRICOM bleibt trotz internationaler Kooperationen hinter den Erwartungen zurück. Dies liegt einerseits an den unregelmäßigen Finanzierungen, Krieg und Konflikten, unterfinanzierten Museen und untrainiertem Personal, andererseits an der Absenz einer einheitlichen Stimme afrikanischer Museen für die Repatriierung gestohlener Objekte, gegen Menschenrechtsverletzungen und den illegalen Kunsthandel (a.a.O. 4). Finanzierungen in Form von Spenden und das geringe Interesse der lokalen Bevölkerung erschweren eine langfristige Perspektive für Museumsprojekte und Austauschprogramme. 2010 verkündete die UNESCO-ICOM die Zusammenarbeit zwischen AFRICOM und Google, um die Sichtbarkeit von Museen und die Vernetzung von Museologen in Afrika auszubauen (UNESCO 2010). Auch das britische West African Museums Programme (WAMP), das 1982 gegründet und 1996 eine NGO wurde, wirkt an der Ausbildung von Museologen und an zahlreichen Publikationen in Westafrika mit (Yoshida 2008: xi).

51,9 % nur wenig höher als in Gambia (Central Intelligence Agency 2021b). Die erhobenen Analphabetenraten beziehen sich aber immer auch nur auf die Schriftkenntnis des Englischen beziehungsweise Französischen und erlauben keine Aussage darüber, wie Schrift im Alltag der Bevölkerung tatsächlich angewandt wird, wer wann auch die arabische Schrift verwendet oder Formen der lateinischen oder arabischen Schrift mit lokalen Sprachen verbindet (Pfeiffer 2001: 43). Allerdings können soziale Funktionen des Memorierens beobachtet werden, wie beispielsweise das Erinnern vieler sozialer Verhaltensnormen, Religionspraktiken, Ortsbeschreibungen und anderer Daten, wie auch Personen-Gedächtnisse, Sprichworte und Liedgut zu den Gedächtnisformen der Mandinka zählen, die vor allem den ländlichen Raum prägen (a.a.O. 42-43).

Gambia liegt schlauchförmig entlang des Gambia-Flusses, ist an allen Seiten vom Staat Senegal umgeben und grenzt im Westen ans Meer. Die Landesbreite variiert zwischen zehn und 50 Kilometern. Diese Grenzziehung geht auf die Kanonenkugelreichweite der Engländer zurück, die den Gambiafluss gegen Frankreich verteidigten.

Senegal und Gambia waren zwischen dem 15. und 19. Jahrhundert kolonialisiert, was auch als das atlantische Zeitalter bezeichnet wird, da sich der Handel auf die Deportation von Sklaven über den Atlantik konzentrierte (Wendl 2013). Westafrika wird durch den Kolonialismus und den Sklavenhandel geradezu erschüttert. Im 15. Jahrhundert gehen mit dem Eindringen der Portugiesen in das Wolof-Königreich Denyanke auch das Königreich Gabou (auch Kaabu, Gabu) und das malische Großreich unter (Ajayi et al. 1999: 301). Erst in den 1970er-Jahren, so der Historiker Sadibou Dabo, wird das Reich Gabou wieder eine Bezugsgröße in der Geschichtsschreibung.

»Un oubli étonnant a marqué, avant le Congrès d'études manding à Londres en 1972 et le Colloque sur les traditions orales du Kaabu de Dakar en 1981, la région, correspondant à l'ancien empire du Kaabu, d'où sont originaires les Manding de Mbour.« (»Ein erstaunliches Vergessen hatte vor dem Kongress der Mandinka-Studien in London im Jahr 1972 und dem Kolloquium über die mündlichen Traditionen Kaabus in Dakar im Jahr 1981 die Region geprägt, die dem alten Kaabu-Reich entspricht, wo die Mandinka aus Mbour herkommen. [Ü. d. A.]«) (Dabo 2014: 18)

Die Bezugnahme auf Gabou als den Ort der traditionellen Mythen der Mandinka ist seit dem erwähnten Kolloquium in das kollektive Geschichtsbewusstsein gerückt. Durch den Angriff der Peul aus Fuuta Jalon (Guinea-Bissau) wurde das Gabou-Reich zwischen 1863 und 1870 endgültig aufgelöst (a.a.O. 19). Die französischen und portugiesischen Kolonialadministrationen erschwerten es den Mandinka, ihre mündlichen Traditionen beizubehalten, die unter der Annexion durch die Peul und dann durch die Kolonialmächte verändert wurden (Dabo 2014: 19).

Ab 1448 begannen die Portugiesen mit der Planung einer strategischen Nutzung des Gambia-Flusses. Ein Handel löste den nächsten ab – waren zunächst Indigo, Eisen und Kola gehandelt worden, wich dieser Handel dem Sklaven-, Elfenbein-, Gold- und Gewürzhandel (Ajayi et al. 1999: 304). Auch die ansässig gewordenen Mandinka handelten entlang des Gambia-Flusses, ausgehend vom heutigen Mali und dem Niger-Delta. Durch die Einnahmen aus der Erdnussernte konnten die Mandinka sich die Solidarität der Briten sichern und verdrängten ab Mitte des 16. Jahrhunderts die Wolof.

Die englischen Kolonialherren gründeten zunächst maritime Stützpunkte am Meer. Ein Fort wurde zu Ehren König James II auf den Namen James Island getauft, von wo aus der Gold- und Elfenbeinhandel und später auch der Sklavenhandel geführt wurden. Mit dem Abkommen des Pariser Frieden von 1763 sicherten sich die Engländer endgültig Gambia als Teil des britischen Empires.

Die Wirtschaft wurde ab den 1820er-Jahren nach den Bedingungen der britischen Kolonialherrschaft ausgerichtet. »First, the colonies were expected to provide raw materials (agricultural products and minerals) to feed the machines of the industrial imperial power. Second, the colonies had to import manufactured goods from the imperial power.« (Kaniki 1985: 382) In einem kapitalistischen Abhängigkeitsverhältnis wurden die Kolonien an die Metropole gebunden. Ab 1932 wurden in Gambia erstmals Gewerkschaften durch die britische Regierung zugelassen (Boahen 1985a: 632). In den Zwischenkriegsjahren formierten sich internationale Bewegungen des britisch besetzten Westafrikas. »The first was the National Congress of British West Africa [...] and the second was the West African Students Union formed in London.« (Ebd.)

Gambia wurde 1965 unabhängig und in den Commonwealth aufgenommen, trat unter dem Diktator Yahya Jammeh kurzfristig wieder aus und bat 2016 um die Wiederaufnahme, als das nun jüngste Mitglied des Commonwealth (Commonwealth Secretariat 2019).

Seit dem Sturz des 22 Jahre lang amtierenden Diktators Yahya Jammeh (1994–2016) befasst sich das Land mit der Aufarbeitung der Verbrechen der »Junglers«, der marodierenden Leibgarde und Elitetruppe Jammehs und der Polizeijunta durch die *Truth, Reconciliation and Reparations Commission* (TRRC) (Deutsche Welle 2019). Seit dem Amtsantritt des neuen Präsidenten Adama Barrow am 18. Februar 2017 befindet sich Jammeh auf der Flucht. Das Land ist heruntergewirtschaftet und vom ausländischen Tourismus abhängig (Central Intelligence Agency 2018).

Der Ballungsraum der *Greater Banjul Area* umfasst die Bezirke Kanifing, Serekunda, Bakau und Abuko und zieht die meisten arbeitssuchenden Menschen an. Etwa ein Viertel der gambischen Bevölkerung lebt in der *Greater Banjul Area*. Dort konzentrieren sich die ökonomischen Einnahmequellen auf den Tourismus. Joseph Ki-Zerbo schrieb schon 1990 über die negativen Auswirkungen des Sextourismus in Gambia. »Gambia, das im Wesentlichen ein Land der Erdnuß ist, wurde immer abhängiger vom Tourismus (vor allem der Skandinavier). Allerdings erscheinen die Auswirkungen desselben ganz und gar nicht positiv für Afrika zu sein.« (Ki-Zerbo 1981: 550) Die »Smiling Coast« geriet in die Schlagzeilen aufgrund der hohen Prostitutionsrate von Frauen, Männern, aber auch Minderjährigen (Freedom House 2012). Besonders die Sextourist:innen aus Großbritannien, Schweden und den Niederlanden stellen ein Problem dar, welches die neue Regierung unterbinden will. Die Regierung setzt nun auf den Natur- und historischen Tourismus, so Abdoulie Hydara vom Tourismusverband (Signer et al. 2017). Aufgrund dieser wirtschaftlich schwierigen und der politisch instabilen Lage sowie der Verfolgung Oppositioneller unter Jammeh »[riskieren, gemessen an seiner Bevölkerung, aus keinem anderen Land] so viele Einwohner die Flucht über das Mittelmeer.« (Ebd., Deutsche Welle 2017) Gambische Flüchtlinge und Wirtschaftsmigranten sind längst auch eine Realität deutscher Ballungszentren geworden.

Gambia hat verschiedene nationale Erinnerungsansätze entsprechend den jeweiligen politischen Umständen durchlebt. Als 1994 der Mandinka-Präsident Dawda Jawara in Gambia abgewählt und der Diola Yaya Jammeh Präsident wurde, fürchtete man in der mandinkischen Mehrheitsgesellschaft um den nationalen Stellenwert des Kankurang (de Jong 2007: 169). Erstmals wurde die Maske des Kumpo der Diola zu einem national-ethnischen Erbe erhoben. »This shows that masquerades are increasingly being turned into ›heritage‹, thereby validating the national politics of ethnic recognition, whereby each masquerade is made to stand for an ethnic group.« (a.a.O. 170) Trotz dieser Tendenzen der Re-Ethnisierung wurde der Kankurang unter dem Diola-Präsidenten Jammeh in die Liste der Meisterwerke und dann in die des Immateriellen Kulturerbes aufgenommen. Gleichzeitig fand eine Karnevalisierung des Kankurang im städtischen und ländlichen Raum statt. Ein Kankurang-Festival wurde in den 1980er-Jahren in Janjanbureh ins Leben gerufen. Weitere Festivals folgten diesem Vorbild und nutzten die Maske zum Zweck der Inszenierung nationaler Feiertage.

Das gambische International Roots Festival, das sich an die afrikanische Diaspora richtet, wurde bereits in den 1970er-Jahren eingeführt (UNESCO 2003c: 20). Auch der Kankurang wurde früh in den wichtigsten ökonomischen Sektor des Landes, den Tourismus, eingebunden. Besonders der Fita- und Wuli-Wuleng-Kankurang werden für Nationalfeiertage, aber auch profanere Feiertage und touristische Events verwendet. Der Anthropologe Peter Weil bemerkte bereits 1971 über die politische Aneignung des Kankurang in Gambia, dass die Anhänger der Peoples Progressive Party (PPP) die Symbole der Partei am Kostüm angebracht hätten (Weil 1971: 291). Eine der Fotografien von der Einweihung des Kankurang Documentation Center in Janjanbureh 2016 zeigt einen politischen Anhänger der APRC-Partei des damals amtierenden Präsidenten Yaya Jammeh. Sein T-Shirt trägt die Aufschrift ›100 % APRC‹. Die Partei ›Alliance for Patriotic Reorientation and Construction‹ unterstützte seit dem Militärputsch 1994 Yaya Jammeh in vier konsekutiven Präsidentschaftswahlen. Während im Senegal die Schwierigkeit besteht, den Kankurang und somit auch die mandinkische Ethnie in einen staatlichen Diskurs miteinzubeziehen, zeichnet sich in Gambia seit fast 50 Jahren eine politische und touristische Vereinnahmung des sichtbaren Teils des Ritus aus. Dadurch sind in den beiden Nationalstaaten unterschiedliche Diskursformationen entstanden, die sich auch in den Visualisierungsstrategien den Museen, Festivals und dem Kunstmarkt ausdrücken. Gambias Erinnerungslandschaft lässt sich in Weltkulturerbe-Stätten, Museen, heilige Stätte und Archive untergliedern. Um die vielschichtige und komplexe staatliche Erinnerungslandschaft darzustellen, beschreibe ich im Folgenden den sogenannten Roots-Tourismus, das Weltkulturerbe und abschließend das National Museum of the Gambia und die Zusammenhänge zum Kankurang-Dokumentationszentrum.

Kunta Kinteh und der Roots-Tourismus

Der Fokus der Erinnerungslandschaft Gambias liegt auf einer zentralen Figur und den damit verbundenen *lieux des mémoires*¹⁴. Diese Erinnerungsgeschichte Gambias ist die einer fiktiven Romanfigur. Kunta Kinteh heißt der Held, zu dessen Ehren 2001 das ehemalige Sklavenfort James Island umgetauft wurde. Er ist der Held des Romans *Roots: The Saga of an American Family* (1976) des US-Amerikaners Alex Haley, in dem der Autor seinen eigenen Wurzeln im Sklavenhandel Gambias und der Sklaverei auf den Baumwollplantagen Amerikas nachspürt. Kein Roman wirkte sich so nachhaltig auf die gambische Kommemoration der Sklavenzeit und die staatliche Identitätsbildung aus. Der Roman veränderte die Erinnerungslandschaft Gambias nachhaltig, so die Anthropologen David R. Wright und Alice Bellagamba.

Im Roman von Haley wird Kunta Kinteh im 17. Jahrhundert von den Briten nach Amerika verschleppt und trotz seines Widerstands auf den Namen Toby getauft. In der Adaption des Romans für den achteiligen Fernsehfilm *Roots* von 1977 wurde zunächst das Leben Kunta Kintehs in seinem Heimatdorf Juffur gezeigt. Das mandinkische Initiationsritual wird im Wald dargestellt, allerdings ohne Kankurang. Dort werden die Männer im Nahkampf geschult, was die US-amerikanische Historikerin Delia Mellis als Visualisierung eines kontrollierbaren und sicheren Rahmens männlicher Aggressionen beschreibt (Mellis 2017: 89). Diesem Ort der Freundschaft, dem Männerbund, werden die Männer jäh entrissen und Kinteh findet sich und seinen Lehrer angeketet auf einer Kogge der Royal African Company¹⁵ wieder. Die durchgeführte Initiation zum mandinkischen Mann kurz vor seiner Entführung wird zum Hauptnarrativ des Romans, untermauert den Stolz und den Kampf Kunta Kintehs gegen die Gewalttätigkeit der weißen Briten und Amerikaner. Roman und Film erzählen von der transgenerationalen Trauma der Familie Kinteh als Sklavenarbeiter in Amerika und von ihrer Ohnmacht.¹⁶ Im Film kehrt die in Amerika geborene Kizzy nach dem Tod ihres Vaters zur Baumwollplantage zurück, kratzt unter Tränen den Namen Toby aus der hölzernen Grabtafel und ritzt mit einem Stein den Namen Kunta Kinteh in das Holz. Sie erinnert sich noch an die Identität des Vaters, die er an seine Herkunft geknüpft hatte. Der Zuschauer sieht in der Folge, dass Kizzy die Heirat mit Sam Bennett, einem in Sklaverei aufgewachsenen Mann, ausschlägt. »Only a sense of identity allows black manhood under slavery, which by its very nature sets out to destroy identity.« (Mellis 2017: 91) Da Bennett folglich kein Mann ist, lehnt Kizzy die Hochzeit mit ihm ab. Das Narrativ des Stolzes auf die Herkunft und auf die Männlichkeit durch den Initiationsritus wurde zu

14 Gabriele Dolff-Bonekämper verwies darauf, dass bei Maurice Halbwachs und in Pierre Noras *Les lieux des mémoires* mit *lieux* sowohl Orte – wie es in der deutschen Sprache rezipiert wird – als auch der Anlass der Erinnerung gemeint sind. Siehe Ringvorlesung des DFG-Graduiertenkollegs »Identität und Erbe« am 18.06.2019: »Maurice Halbwachs. Mémoire collective. Ein Denkmodell«.

15 Die Royal African Company wurde 1672 gegründet und war eine der zwei großen Handelsorganisationen des britischen Empires. Ab 1689 verliert die Company an Einfluss und löst sich im 18. Jahrhundert auf (Malowist 1999: 36).

16 Der achteilige Episodenfilm wurde auch in den postkolonialen afrikanischen Staaten ausgestrahlt. Im Apartheitsregime Südafrikas blieb die Serie *Roots* verboten (Greenlee 2016: 6). Der Roman wurde 2016 in den USA mit afroamerikanischer Starbesetzung und unter den Eindrücken der Black-Lives-Matter-Bewegung neu verfilmt und diesmal auch in Südafrika ausgestrahlt.

einem identitätsstiftenden Moment für die Erinnerungslandschaft Gambias konstruiert. Nach der Veröffentlichung des Romans und des Films hatten sich die Erinnerungen an die Kolonialzeit Gambias drastisch verändert, so die Historikerin Cynthia Greenlee. »In the Gambia, scholars began noticing that the Roots story was drowning out local memories or legends of the past.« (Greenlee 2016: 2) Während vor der Ausstrahlung der Serie noch viele mündliche Geschichten, aber ohne Bezüge zum Sklavenhandel vorkamen, war nach der Ausstrahlung ein allgemeiner Diskurs über den Sklavenhandel und Episoden aus dem Film sowie Orte in die kollektive Erinnerung adaptiert (ebd.). Die Erinnerung an Kunta Kinteh würde die alten Geschichten der *Griot*-Sänger überdecken oder verdrängen. Konnten Anthropologen zuvor keine Erinnerungen aufschreiben, die mehr als einige Jahrzehnte zurückreichten, so kamen nun frühere Erinnerungen durch das Medium des Films hinzu. Infolge der ersten TV-Ausstrahlung 1977 wurde berichtet, dass senegambische Jugendliche aus Wut über das Unrecht Europäer in Dakar oder Banjul beschimpften. Das Potenzial dieser hoch emotionalen Erinnerungsarbeit wurde auch für Vermarktungszwecke genutzt. Auf der ehemaligen Sklaveninsel Île de Gorée im Senegal wurden die afroamerikanischen von den weißen Touristen getrennt.

Widerstandsmythen sind wirkmächtige Narrative – als Ermächtigung gegenüber den Weißen, die den ohnmächtigen versklavten Menschen verwehrt geblieben war.¹⁷ Eine zunehmend große Rolle spielen Emotionen wie Wut und Trauer bei der Erinnerungs- und Vermittlungsarbeit zur Kolonialzeit in Westafrika für touristische Zwecke.¹⁸ Die Aneignung der Figuren und Orte des Romans bot Anlass, die noch vor-

17 Ein weiteres Beispiel ist der Western *Django Unchained* des weißen US-amerikanischen Filmregisseurs Quentin Tarantino von 2012. Im Film befreit der ehemalige Sklave Django seine Frau Broomhilda von der Plantage »Candy Land«. In der letzten Szene erschießt er in einer fünfminütigen Sequenz alle weißen Angestellten der Plantage und sprengt das Haus in die Luft. Die Gewalttätigkeit und Kraft Djangos sollte der afroamerikanischen Community einen afroamerikanischen Westernhelden bieten, so der Regisseur. Allerdings wurden die Charaktere nicht einstimmig akzeptiert und Kritik an den stereotypen Rollenverteilungen und Geschichtsbezügen geäußert (Vogel 2018: 17). »Django Unchained became the most popular visual depiction of slavery since the Roots television mini-series in the 1970s.« (Ebd.) Obwohl der Film äußerst erfolgreich war, zeigte sich schnell, dass Tarantino durch die Gewalt des Hauptdarstellers ein Gegennarrativ entwickeln wollte, in dem Django sich von allen kollektiven Zwängen befreit und eine heroische, einzelne Figur wird. »While the film attempts to offer a revised history from the perspective of the nonwhite racial other, then, presumably shifting dispositions of power, it ultimately reveals the American desire to be done with slavery and its legacy once and for all rather than confront its complexity.« (a.a.O. 19) Joseph Vogel macht in seiner Kritik deutlich, dass die Heldenfigur Django keinen Schlussstrich unter die amerikanischen post-ethnischen Debatten setzen kann, der Film vielmehr als Wunschscenario eines weißen Regisseurs gedeutet werden kann mit seinen eigenen *agencies* und Machtverhältnissen.

18 Besonders der Museumsführer Joseph Ndiaye prägte seit 30 Jahren den Erinnerungsort Île de Gorée durch seine Führungen. Er übertrieb, dass im *maison des esclaves* bis zu 150 Menschen untergebracht und von dort verschifft worden wären. Dies ist logistisch unmöglich, das Anlegen von Koggen am Sklavenhaus funktioniert architektonisch nicht, dennoch hat sich der Diskurs von Ndiaye durchgesetzt. Die Debatten um diesen Erinnerungsort erhitzen sich in den 1990er-Jahren und reichen von Ki-Zerbo Annahme, Millionen Sklaven seien von Gorée verschleppt worden, bis hin zu der Vermutung anderer Wissenschaftler, dass auf der Gorée-Insel nie Sklavenhäuser existiert hätten. Hamady Bocoum und Bernard Toulhier zeigen, dass das Motiv der Pforte ohne Wiederkehr

handenen Forts aus der Kolonialzeit in Gambia als staatliche Erinnerungsorte neu zu denken – diesmal jedoch als Orte des Widerstands. Mit Bezug auf die Identifikationsmomente des Romans – das Heimatdorf Juffur, das Fort James¹⁹ und die Romanfigur Kinteh selbst – wurden Angebote für Afroamerikaner geschaffen, afrikanische Länder zu bereisen und dort ihre ›Wurzeln‹ wiederzufinden.

»Within two months of the first Roots broadcast in January 1977, the NAACP [US-American National Association for the Advancement of Colored People] began promoting ten-day Roots tours to five African countries for \$1,395 each. Its itinerary was an ›enslavement to free nation‹ whirlwind. The tour started in Senegal (with a stop on Gorée Island, which hosted more than a dozen slave-trading outfits), and ended in Sierra Leone and Liberia, two countries settled as colonies for freed U.S. slaves. By 1978, Senegal was expecting double its annual tourist traffic.« (Greenlee 2016: 2)

Seit 1996 findet das vom gambischen Ministerium für Tourismus ausgerichtete ›International Roots Homecoming Festival‹ statt (UNESCO World Heritage Centre 2003). Der Roman und die Verfilmung hatten nicht nur auf Gambias Erinnerungslandschaft Einfluss, sondern veränderten auch die Narrative über die Kolonialzeit in Westafrika. Über die Landesgrenzen hinaus erwachte das Interesse an einer breiten semantischen Dekolonialisierung. 1973 wurde die Hauptstadt Bathurst von 1816 in Banjul²⁰ umbenannt. Im Zuge der dynamisierten Erinnerungslandschaft wurde das Fort von James Island zu einem Sklaverei-Museum umgebaut und 2001 in Kunta Kinteh Island umgetauft. Kunta Kinteh Island ist seit 2003 Teil der repräsentativen Liste des Weltkulturerbes.

»Kunta Kinteh Island and related sites, the villages, remains of European settlements, the forts and the batteries, were directly and tangibly associated with the beginning and the conclusion of the slave trade, retaining its memory related to the African Diaspora.« (UNESCO World Heritage Centre 2003)

im Sklavenhaus, *Porte sans retour*, zudem ein gängiges Motiv westafrikanischer Erinnerungsorte zur Kolonialzeit darstellt und nicht nur auf der Île de Gorée verwendet wird (Bocoum et al. 2013: 8). Beispielsweise findet sich in Bénin, am Ende der ehemaligen Sklavenroute von Ouidah, eine *Porte sans retour*, deren Halbreiefs angekettete Menschen zeigen. Die *Porte sans retour* von Bénin zählt wie auch die Île de Gorée zum Weltkulturerbe.

- 19 Vom gambischen Tourismusboard wird die *Roots*-Experience angeboten, bei denen Touristen von der Heimatstadt Juffreh (auch Jufureh, Juffureh, Juffur, Juffuri, Dufur) von Kunta Kinteh zur Burg von James Island übersetzen können (Gambia Tourism Board 2017: 60).
- 20 Mandinka für Bambusinsel. Bathurst ist der Name eines Kolonialverwalters. Henry Bathurst, 3. Earl of Bathurst, wurde zur Supervision der britischen Kolonien bevollmächtigt. Bis heute gibt es in Toronto (Kanada) die Bathurst Street, die von Aktivisten 2016 in Blackhurst Street umbenannt wurde, allerdings ohne Referenz auf den Kolonialbeamten. Kensington Market in Toronto ist seit 30 Jahren die Nachbarschaft einer schwarzen Community, die sich auf die schwarze Geschichte des Stadtviertels fokussiert. Dort entstand 2016 mit den ERA Architects eine Kooperation zwischen dem afrokanadischen Buchladen ›A different Booklist‹ und der ›Ontario Black History Society‹. Als Titel einer Workshopreihe wurde die Bathurst in Blackhurst Street umbenannt (ERA Architects 2016). Vortrag bei ERA Architects in Toronto, 625 Church Street am 25.09.2018 im Rahmen des Austausches des DFG-Graduiertenkollegs ›Identität und Erbe‹ mit der Universität Ottawa, Kanada (17.-27.09.2018).

Die emotionalen Identifikationsmomente des Romans, der Stolz auf die Heimat, die inszenierte Männlichkeit, das düstere Erbe des Kolonialismus, erzeugten eine Dynamisierung der Erinnerung, Dekolonialisierungsprozesse und Resemantisierungen des nationalen Erbes. Der Roman und Film transformierten die Erinnerung des Kolonialismus zu einem Narrativ des Widerstands und der Ermächtigung über staatliche Erinnerungsorte. Der Roman bot den in der Diaspora lebenden Afrikanern einen räumlichen Bezugspunkt, um ihre Wurzeln (wieder) zu finden. Die Dynamisierung des nationalen Erbes mit einer Resemantisierung der Kolonialzeit erfolgte zeitgleich mit der touristischen Vermarktung. Diese Dynamisierung der Erinnerungslandschaft muss mit bedacht sein, wenn das Kankurang Documentation Center analysiert wird.

Diversifizierungsstrategien zwischen Erbekonstruktionen und Touristifizierung

Mit dem Juffreh-Abreda-Projekt werden erstmals UNESCO-Eintragungen des Weltkulturerbes und des Immateriellen Kulturerbes in Gambia miteinander verbunden. Die Heimatstadt von Kunta Kinteh, Juffreh, wird gemeinsam mit dem Kankurang-Dokumentationszentrum als touristische Attraktion vermarktet. Beide Narrative, die gelebte Kultur des Kankurang und die Widerstandsfigur Kunta Kinteh, werden in der neuen Diversifizierungsstrategie des Gambia Tourism Board beworben. Die materiellen und immateriellen ›Kulturgüter‹ Gambias sollen als Ressourcen für die lokale Ökonomie und eine Neuausrichtung des Tourismus dienen.

»As part of the product diversification strategy and the desire to bring the benefits of tourism to the rural areas renewed emphasis is being placed on revitalising some of the most treasured cultural heritage assets of the country. Through the Juffreh-Albreda Revamp Project which was initiated at the famous Roots destination, and the establishment and operation of a new museum on the ›Masquerade Traditions of The Gambia‹ at the Kankurang Centre in Janjangbureh, Central River Region, respectively, new opportunities are being created for visitors to savour the delights of both the tangible and intangible cultural heritage assets of the country.« (Gambia Tourism Board 2017: 50)

Durch die Investitionen sowohl in das Kankurang-Dokumentationszentrum als auch die Heimatsstadt Juffreh und das Fort Kunta Kinteh werden diese *lieux des mémoires* miteinander verwoben. Das Projekt steht auch unter dem Eindruck des sich seit Jahrzehnten in der Hauptstadt Banjul konzentrierenden Sextourismus und dem Wunsch nach einer Umstrukturierung auf einen nachhaltigen, geschichtsbezogenen Tourismus. Das neue Zentrum in Abreda-Juffreh soll eine Doppelnutzung erfahren: Die Anwohner können die überdachten Flächen als Markt nutzen, während sich Reisende in einem Touristeninformationszentrum informieren. Der Ausbau von Tourismusdestinationen außerhalb der *Greater Banjul Area* soll Perspektiven schaffen, die Landflucht aufzuhalten und Gambia in Bezug auf touristische Einnahmequellen zu dezentralisieren.

In der *Greater Banjul Area* befindet sich das National Museum of the Gambia und das Kachikally Museum. Das Kachikally Museum ist eine heilige Stätte mit Krokodilen (NCAC 2017). Neben dem Kachikally-Pool gibt es die heiligen Stätten von Kartong Folongo und Berending, die jeweils von einer Familie geleitet werden. Zu den Museen Gambias zählen das Sklavereimuseum in Juffreh, das Museum der Steinkreise in Was-

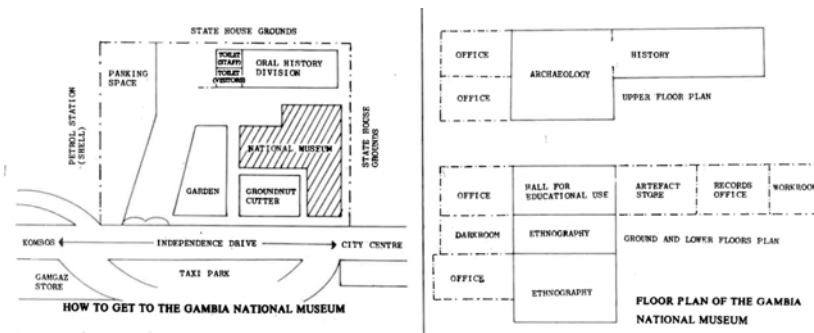
su und der Kerr-Batch-Steinzirkel in der *Central River Region* sowie der Triumphbogen Arch 22 in Banjul, der eine Ausstellung über Marabuts und Jujus zeigt (ebd.).

Das National Museum ist das größte Museum Gambias und wurde 1985 vom damaligen Präsidenten Dawda Kairaba anlässlich der 20-jährigen Unabhängigkeit des Staates eröffnet. Es befindet sich in einem ehemaligen Verwaltungsgebäude aus der Kolonialzeit.

»The [...] old colonial building in Banjul [has itself] a rich history, having served in the 1920s as the Bathurst Club for European residents, later, the British Council, and in the 1960s as the Legislative Assembly. From 1970 to 1985, it served as the Gambia National Library.« (Ebd.)

Das Museum zeigt chronologisch die Entwicklung seit der Steinzeit hin zu westafrikanischen Königreichen, sodann verschiedene ethnische Migrationsphasen, den Kolonialismus und die Unabhängigkeit, außerdem Ethnografika lokaler Riten und traditioneller Musikinstrumente. Auffällig ist dabei die Ausstellungspraxis, die sich an Kategorien von Objekten gemäß ihrer materiellen Form orientiert. Zum Beispiel die Musikinstrumente im Keller des Museums: Die Funktionen der Trommeln und ihre Bedeutungen werden hier nicht näher beschrieben, sondern einer ethnografischen Logik wie zur Kolonialzeit untergeordnet (Peterson 2015: 6). Die hauseigene Sammlung begann 1970 durch den Verein »Friends of the National Museums Association«. 1974 kam der Rat für Denkmalpflege hinzu, die »Monuments and Relics Commission«.

Abbildung 3: Floor Plan National Museum of the Gambia



© NCAC/National Museum of the Gambia, 2001

Da diese Kommission jedoch nur eine beratende Rolle innehatte, wurde 1983 eine Teilung in die »Museums and Antiquity Division« und die »Oral History and Antiquities Division« vorgenommen. In der Verantwortung der »Museums and Antiquity Division« liegt nun die Ausstattung des Nationalmuseums, das Weltkulturerbe und die Denkmalpflege. Das Nationalmuseum wird vom National Council for Arts and Culture (NCAC) verwaltet.

Die NCAC wurde 1989 gegründet und ist eine semi-autonome Institution. Mit dem Slogan »A future for our past« werden der Schwerpunkt und die Programmatik der Erbe-

Setzungen der NCAC deutlich. Seit 2003 liegen die Aufgabenbereiche der NCAC im Bewahren, der Entwicklung und Förderung der gambischen Kunst und Kultur. Die acht Mitglieder des Rates werden direkt durch den Präsidenten berufen (NCAC 2017). Der Museumsrat ist in drei technische Departments unterteilt – die Direktion des kulturellen Erbes, die Direktion für Literatur und darstellende Künste sowie die Direktion geistigen Eigentums. Direktor ist seit 2008 Baba Ceesay.

Der stellvertretende Direktor Hassoum Ceesay ist für das kulturelle Erbe und die Direktion des geistigen Eigentums verantwortlich. Der Historiker verwaltet das National Museum of the Gambia in Banjul und das Kankurang-Dokumentationszentrum, dessen Implementierung und die Kooperationen mit dem Tourist Board und Geldgebern aus der Entwicklungshilfe sowie mit NGOs und Universitäten er koordiniert. Gemeinsam mit dem Asien-Afrika-Institut der Universität Hamburg unter der Leitung von Henning Schreiber und mit Mitteln der Gerda-Henkel-Stiftung arbeitet das NCAC an dem Projekt eines »Digital National Archive« mit »Fokus [...] auf mündlichen Überlieferungen und [...] rund 6.000 Audioaufzeichnungen sowie 500 ergänzenden Dokumenten [der] Geschichte Westafrikas, insbesondere Gambias, Senegals, Guinea-Bissaus und Malis« (NCAC 2017). Das National Museum of the Gambia wirbt auf seiner Ausstellungsfläche auch für das Kankurang-Dokumentationszentrum in der Central River Region. Die Werbetafel akzentuiert die Einschreibung in die Meisterwerke-Liste, da der Kankurang damals noch nicht in die Konvention des Immateriellen Kulturerbes überschrieben worden war. Das Kankurang-Dokumentationszentrum ist somit direkt mit dem NCAC und an die Sammlungsbestände des National Museum of the Gambia angegliedert.

Abbildung 4: National Museum of the Gambia



© NCAC/Foto: Claudia Ba, 2017

Die Ausstellung im National Museum of the Gambia behandelt die Geschichte der Region anhand von künstlerischen Artefakten, beispielsweise Ölgemälden des Kankurang von dem zeitgenössischen Künstler Modou Camara. Visualisierungen des Kan-

kurang finden sich im gesamten Museum. An der Eingangstür wird der Besucher von einer mannshohen Kankurang-Statue empfangen, geflochten aus den Rinden des *Faara*-Baumes und ausgestattet mit Eisenmacheten. Weitere Statuen und Ölgemälde befinden sich im Ausstellungsraum verteilt.

»The visualisation and the objectification of Kankurang have a longer history than is recognised in the UNESCO documentation. In The Gambia, the transformation of Kankurang into ›heritage‹ has been pursued for even longer than in Senegal. The National Museum in Banjul presents Mandinko traditions as part of the national cultural heritage.« (de Jong 2007: 175)

Im ersten Stockwerk wird eine Sonderausstellung zu Initiationsritualen gezeigt. An einer Pinnwand zwischen rituellen Objekten und neben einer Fotografie eines jungen Initierten hängt eine Beschreibung zu Beschneidung und Initiation.²¹ Die weiblichen wie männlichen Beschneidungsrituale werden als Praxen dargestellt, die mit dem christlichen wie auch islamischen Glauben vereinbar seien. Obwohl weibliche Genitalverstümmelung (FGM) in Gambia seit 2008 strafrechtlich verfolgt wird, nimmt das National Museum of the Gambia nicht direkt Bezug auf die strafrechtliche Verfolgung der weiblichen Beschneidungsrituale.

Auffallend ist, dass im National Museum of the Gambia andere Fotografien als im Kankurang-Dokumentationszentrum in Janjanbureh benutzt werden. Die Ölgemälde des Künstlers Modou Camara finden sich in beiden Museen, was eine gewisse Kontinuität der Ausstellungspraxis schafft. Die Zirkulation der Bilder ist institutionell und lokal. In der Broschüre des Dokumentationszentrums sind die Gemälde auch abgedruckt. Die Skulpturen des Ifambundi-Kankurang aus den Rinden des *Faara*-Baumes sind in gleicher Größe und jeweils mit Macheten in beiden Museen vorhanden. Die NCAC hat Visualisierungen zusammengestellt, die zwischen dem Museum in Banjul und dem in Janjanbureh fluktuieren und ausgetauscht werden.

Die Erinnerungslandschaft Gambias zeigt sich vielfältig, durch die Adaption des Romans *Roots* als ein nationales Moment der Identifikation und die vielen Museen, die sich auf alle Regierungsbezirke Gambias verteilen. Die Vermarktung der Museums- und Erinnerungslandschaft wird als eine Ressource gegen den Sextourismus ins Feld geführt. Die Museen und Kulturgüter werden mittlerweile als ein *asset*, eine Ressource für den lokalen Tourismus verstanden. Das Kankurang-Dokumentationszentrum wird nicht nur beworben, sondern auch in neue Routen für Touristen integriert, die sich früher auf die Mündung des Gambia-Flusses beschränkten. Die Herausforderung, Maßnahmen gegen den Sextourismus zu ergreifen und den Tourismus neu auszurichten, sowie die allgemein unsichere politische Lage und die Aufarbeitung von Verbrechen aus der Zeit der Diktatur Jammehs erschweren die Erbpflege und Touristifizierung. Gambia als eines der ärmsten Länder Afrikas setzt hier vor allem auf eine Diversifizierung der staatlichen Erinnerungslandschaft für einen panafrikanischen und diasporischen Tourismus.

21 Display Circumcision/Initiation. National Museum of the Gambia. Fotodokumentation Claudia Ba, 2017.

3.1.5 Erinnerungslandschaft Senegals

Die Franzosen kolonialisierten den heutigen Senegal ab 1600. Die Einnahme der Küstenregion war von herausragender Bedeutung und 1638 wurde ein erster Handelsposten entlang des Senegal-Flusses eingerichtet sowie 1659 ein Handelsposten in Ndar, welches nach König Louis IX in Saint-Louis umgetauft wurde (McLaughlin 2008: 83). Die Île de Gorée, welche vormals holländisch besetzt war, kam 1678 als Handelsposten hinzu. Im 18. und 19. Jahrhundert florierten die Hafenstädte Saint-Louis, Gorée und Rufisque insbesondere durch den Sklavenhandel (ebd.).²² Frankreich schloss die westafrikanischen Kolonien zur *Afrique Occidentale Française* (AOF) zusammen und Dakar löste 1857 Saint-Louis als Sitz der Kronkolonie in Westafrika ab (a.a.O. 84). Mit der Verlagerung der Handelsrouten nach Dakar wurde Saint-Louis wirtschaftlich und strukturell abgebaut.

Neue wirtschaftliche und soziale Ordnungen entstanden zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der Abschaffung des Sklavenhandels. Ab 1905 kamen somit in Westafrika andere soziale Ordnungen zum Tragen (Bellagamba 2015). Folge des Sklavenhandels war auch die Institutionalisierung und Ethnisierung bestimmter Bevölkerungsgruppen, die bis heute eine Rolle spielt. So wurden die Peul künstlich in eine niedere Kaste, die der Sklavennachkommen (*jiyadoo*), und eine adelige Kaste (*rimbe*) eingeteilt, was schon während des Kolonialismus zu ethnischen Spannungen führte. Alice Bellagamba betont, »[the] end of an old type of domination – in this case chattel-style slavery – has ultimately paved the way for a new one.« (Ebd.) Der Anthropologe Jean-Loup Amselle fasst zusammen, dass erst die koloniale Besatzung der Franzosen die Notwendigkeit einer essenzierten Selbstbezeichnung als Mandinka oder Peul geschaffen habe (Bruijn et al. 1997: 20). Alice Bellagamba schreibt, dass sich in der oberen Casamance auch gegenwärtig noch viele Menschen als Nachkommen der Sklaven identifizierten. Dabei ist zwischen dem vorkolonialen Kastensystem, in dem die Mandinka die Diola versklavt hatten, und dem institutionalisierten Kolonialismus durch die Europäer zu unterscheiden. Der Anthropologe Peter Mark beschreibt, dass der Terminus »Diola« selbst erst mit den luso-afrikanischen Gemeinden der Kolonialzeit einsetzt. »Many present-day West African ethnic groups are in part the product of the colonial period.« (Mark 1998: 13) Nach dem Verfall der Kolonialmacht Frankreichs wurden vorkoloniale Strukturen wieder aufgegriffen und das alte System der Unterdrückung reproduziert, dessen Trennlinien nun häufig zwischen den städtischen und ländlichen Kasten verlaufen. Die sozialen, ethnischen, wirtschaftlichen und geografischen Ungleichheiten verschwanden nicht, sondern sie verschoben sich (Bellagamba 2015).

Die Casamance, die durch die koloniale Grenzziehung geografisch vom Wirtschaftszentrum Dakar getrennt ist, ist nur über den Seeweg oder die Transgambia-Autobahn erreichbar. Der Zuzug in die Ballungsräume führte ab den 1970er-Jahren

22 Sowohl die Sklaveninsel Gorée als auch Saint-Louis zählen heute zum Weltkulturerbe der UNESCO. Unlängst ist ein Streit um den am 9. Mai 2018 inaugurierten »Europaplatz« auf der Île de Gorée entbrannt, wie auch um die Reiterstatue Faïdherbes' in Saint-Louis als Symbol der Unterdrückung während des Kolonialismus. Polemisch wird gefragt, »Montrez-nous la place d'Hitler en France« – »Zeigt uns den Hitler-Platz in Frankreich.« [Ü. d. A.] (Sall 2018)

zu ethnischen Konflikten, in deren Konsequenz die politischen Unruhen in der Casamance zwischen 1990 und 2004 ausbrachen. Die Bewegung der MFDC (Mouvement des Forces démocratiques de la Casamance) forderte mit der Unterstützung der Diola und Guinea-Bissaus die Unabhängigkeit der Casamance (Gerdes 2008). Die Bewohner der Casamance fühlten sich durch ihre multiethnischen und luso-afrikanischen Einflüsse kulturell auch Guinea-Bissau näherstehend. Die Grenze Gambias und somit die Trennung vom größeren Teil Senegals wird ethnisch als härter begriffen, da in Gambia die Mandinka die Mehrheitsgesellschaft stellen.

Für den Historiker Dabo stellte der Konflikt in der Casamance zwischen 1992 und 2001 einen Weckruf dar, das immaterielle Kulturerbe zu schützen, da die mündlichen Überlieferungen und Erbe im Allgemeinen besonders von Krieg betroffen seien (Dabo 2014: 20). Der Nachbarstaat Gambia nahm zur Zeit der Unruhen Flüchtlinge aus der Casamance auf.

»Mandinka« ist nicht nur eine historisch sich wandelnde Zuschreibung von Ethnizität, sondern gegenwärtig auch eine Form der Selbst-Identifikation, besonders im Spiegel konstruierter Differenzgemeinschaften. Die Autoren Mirjam Bruijn und Han van Dijk treffen eine Unterscheidung zwischen dem ethnischen Selbstverständnis der Mandinka und dem der Peul.

»Mandingue réfère à un pays d'origine de beaucoup de groupes ethniques différentes. Peul est le nom d'un groupe ethnique, chez qui l'image du nomadisme est importante, donc sans pays d'origine.« (»Mandinka bezieht sich auf ein Ursprungsland mit vielen verschiedenen ethnischen Gruppen. Peul ist der Name einer ethnischen Gruppe, in dem das Bild des Nomadentums sehr wichtig ist, das also ohne ein Ursprungsland auskommt. [Ü. d. A.]«) (Bruijn et al. 1997: 14)

Die Mandinka beziehen sich auf den territorialen Ursprung des malischen Großreichs und den Vasallenstaat Gabu. In den früheren territorialen Grenzen des Reiches Gabu liegen bis heute die mehrheitlich von Mandinka bewohnten Siedlungen im Senegal (siehe oben, Abb. 2 in Kap. 1.).

Die Erinnerungslandschaft und die Musealisierungsprozesse in Senegal befinden sich im Umbruch. Am 6. Dezember 2018 eröffnete das Musée des Civilisations Noires (MCN) in Dakar, dessen Planung bereits vom ersten Staatspräsidenten Leopold Sédar Senghor in den 1970er-Jahren angedacht worden war. Das MCN ist das größte Museum in Westafrika und beherbergt neben zeitgenössischer Kunst auch die während der Kolonialzeit nach Dakar gebrachten Ethnografika aus ganz Westafrika. Das MCN sei, so der Direktor Hamady Bocoum²³, vor allem ein Gegenbild zur Ausstellungspraxis des Westens mit den fetischisierten Objekten aus Afrika. »[Il] faut vraiment définitivement se débarrasser de cette image exotique de l'Afrique.« (»Man muss sich wirklich endgültig dieses exotisierten Bildes von Afrika entledigen.« [Ü. d. A.]²⁴ Das Museum hat zum

23 Prof. Hamady Bocoum ist Archäologe und ehemaliger Direktor der Direction du Patrimoine Culturel. Während seiner Amtszeit wurde der Kankurang in die Meisterwerke-Liste eingetragen. Anschließend leitete er das geisteswissenschaftliche Institut an der Universität Cheikh Anta Diop in Dakar. Seit 2014 leitet er als Generaldirektor das Musée des Civilisations Noires (MCN).

24 Hamady Bocoum, Interview 2017.

Auftrag, sich nicht in der klassischen Repräsentation von Objekten zu erschöpfen, sondern, wie Hamady Bocoum betont, ein offener Ort des Austauschs und der Performanz zu sein.²⁵

»On ne va pas oublier les gens ... comme on a fait pendant les expositions coloniales-là, les expositions dans les vitrines.« (»Wir werden nicht die Menschen vergessen ... wie man es während der Kolonialausstellungen gehandhabt hat, diesen Ausstellungen in Vitrinen.« [Ü. d. A.]²⁶

Diese kuratorischen Ziele hypostasieren allerdings auch den lang empfundenen Anspruch Senegals, das Erbe ganz Westafrikas zu verwalten und somit die supranationale Bedeutung des Senegals in der Region herauszustellen – nicht zuletzt in einem geschichtlichen Bezug zum Panafrikanismus. Eines der Ziele ist es, Stolz und Hoffnung in den jungen Senegalesen und auch bei den in der Diaspora lebenden Afrikanern zu wecken.

»Donc, et l'objective, c'est que les jeunes africaines ou ceux qui sont à la diaspora, quand ils viennent dans ce musée-là, que nous ne sentons pas nostalgique – mais qu'ils se sentirent fières d'eux-mêmes. Faisant une haute estime d'eux-mêmes. Qu'ils comprennent, ils n'étaient pas toujours les dernières de la classe, que l'Afrique a porté de contributions extraordinaires au patrimoine scientifique et technique de l'humanité.« (»Also, das Ziel ist, dass junge Afrikaner oder diejenigen, die in der Diaspora sind, wenn sie in dieses Museum kommen, dass sie keine Nostalgie empfinden – sondern, dass sie stolz auf sich sind. Eine hohe Wertschätzung ihrer selbst bekommen. Dass sie verstehen, dass sie nicht immer Klassenletzte waren, dass Afrika außergewöhnliche Beiträge zur Wissenschaft und Technik der Menschheit geleistet hat.« [Ü. d. A.]²⁷

Für Bocoum ist die Aufgabe des Museums die Rekontextualisierung der Geschichte, die nicht mehr nur ein schwaches Afrika, sondern einen Ort der Innovation und des Fortschritts zeigt. Sein Museumskonzept richtet sich auch an die in der Diaspora lebenden afrikanischen Menschen, ohne damit eine Migrationspolitik im Sinne der *»retour aux sources«*, der Rückkehr zu den Wurzeln, zu propagieren.

Gleichzeitig macht der Kurator deutlich, dass er eine Zurschaustellung von Objekten nach dem Vorbild ethnografischer Sammlungen im MCN ausschließt. Die Darstellung des Kankurang fällt laut ihm somit a priori für eine Ausstellung aus, denn dies würde empfindlich in die Sakralität des Initiationsritus eingreifen.

»Non. Il n'y a pas une espace Kankurang. Il n'y'a pas une espace Kankurang dans le musée. Mais il y a le Kankurang sous ces dimensions exotériques et peut-être éviter à une exception.« (»Nein. Es gibt dort keinen Raum für den Kankurang. Es gibt keinen Raum für den Kankurang im Museum. Aber es gibt die exoterischen Dimensionen, die könnten vielleicht eine Ausnahme darstellen.« [Ü. d. A.]²⁸

25 Hamady Bocoum, Interview 2017

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Ebd.

Neben dem Musée des Civilisations Noires befindet sich in Dakar das Musée de Théodore Monod des Institut Fondamental d'Afrique Noir (IFAN), welches an die Universität Cheikh Anta Diop angeschlossen ist und bereits 1905 gegründet wurde (Abb. 5).

Abbildung 5: Musée Théodore Monod, Dakar



© Foto: Claudia Ba, 2017

Das Musée de Théodore Monod befand sich zum Zeitpunkt meiner Feldforschung 2017 und 2018 partiell in einem Renovierungsprozess, wie der Direktor und Kunsthistoriker El Hadji Malick Ndiaye erklärt. Auch im Monod finden sich keine Visualisierungen des Kankurang, jedoch des Xooy-Brauchs²⁹ der Sereer, der 2008 ebenfalls als Immaterielles Kulturerbe eingeschrieben wurde. Der Fokus für die Neuausrichtung der permanenten Ausstellungsfläche liegt nach Ndiaye auf einer stärker diskursiven Perspektivierung anstelle der bisherigen chronologisch-geografischen Anordnung von Ethnografika.

Seit seinem Amtsantritt im Jahr 2015 hat El Hadji Malick Ndiaye neue Formate im Museum umgesetzt. Wechselausstellungen in den oberen Räumen nehmen spezifisch afrikanische Kulturgegenstände in den Fokus, bspw. eine Ausstellung über Textilien ›Tissus de l'Afrique‹. Außerdem installiert Ndiaye Wechselausstellungen, die der urbanen und popkulturellen Szene Dakars Rechnung tragen, wie die ›Urban Art Exposition‹ 2018. Im weitläufigen Garten des Museumsgeländes richtet Ndiaye regelmäßig Podiumsdiskussionen und Foren aus. Diese zielen auf eine Einbindung der lokal-urbanen Kulturrakteure ab und bringt so zumindest temporär die Jugend in die während der Kolonialzeit errichtete und vornehmlich administrativ genutzte Altstadt zurück. Dies ermöglicht auch eine neue Aneignung der Architektur und des städtischen Raums.

Im Museum Théodore Monod (dem vormaligen Nationalmuseum) befindet sich die in den 1990er-Jahren angelegte und seitdem kaum veränderte Ausstellungsfläche über

29 Der Xooy ist ein kollektiver Prophezeiungsritus bei den Sereer in Zentral-Senegal während der Regenzeit. Siehe dazu (UNESCO – Intangible Heritage Section 2018).

westafrikanischen Kulturen. Zu sehen sind hier Ausstellungsstücke der Ethnien Baï-nuk und Diola, Masken aus Benin, Nigeria, der Elfenbeinküste, Ghana, Guinea, Mali, Mauretanien und Togo, sowie Video-Installationen des Weltkulturerbes Bassari-Land (UNESCO World Heritage Centre 2012).

Eine Video-Installation zum Immateriellen Kulturerbe zeigt den Xooy – einen nach dem Kankurang unter Schutz gestellten Brauch. Das Video ist identisch mit dem Videomaterial, welches auf der UNESCO-Internetseite eingebettet ist (UNESCO – Intangible Heritage Section 2018). Es handelt sich also bei dem im Monod-Museum gezeigten Video um das Bewerbungsvideo an die UNESCO. Der Kankurang ist hingegen nicht ausgestellt, auch nicht das Video auf der UNESCO-Internetseite. Der Direktor El Hadji Malick Ndiaye deutete an, dass dieses Display noch aus der Zeit seiner Vorgänger stamme, die Bedeutung des Kankurang auch ihm allerdings nicht geläufig sei. Die Zuständigkeit hierfür läge bei der DPC, mit der das Museum Théodore Monod institutionell nicht verbunden sei, da es im Gegensatz zur DPC nicht zum Kulturministerium gehöre, sondern der Universität Cheikh Anta Diop unterstehe. Die Ethnie Mandinka wird in der gesamten permanenten Ausstellung nur ein einziges Mal erwähnt, und zwar in Bezug auf die Frauen der Mandinka.

Ein Fruchtbarkeitstanz Kagnalène der Mandinka-Frauen ist durch eine Fotografie repräsentiert.³⁰ Der Initiationsritus der Mandinka-Männer wird nicht ausgestellt. Ein Argument für diese Absenz ist, dass die Mandinka im Senegal eine Minderheit darstellen.

Senegal ist ein betont multiethnischer Staat mit fünf offiziellen Sprachen. Die Erinnerungslandschaft Senegals vereint kollektiv-ethnische Gedächtnisse, individuelle Gedächtnisse, aber auch nationale Rechtfertigungsnarrative. In den ethnischen Gedächtnissen werden soziale Ordnungen auch durch verschiedene Raumbezüge hergestellt – während sich die Peul an Fouta Toora im Norden Senegals und an ihrem nomadischen Ursprungsmythos einer Herkunft aus Indien über Ägypten orientieren, sind die Wolof vor allem in den Ballungszentren beheimatet. Die Mandinka wiederum legen ihren Ursprungsmythos auf das Mali-Großreich und die Provinz Gabu fest.

Die Archive stellen im Senegal einen wichtigen Speicher dar und werden daher als Bestandteile musealer Institutionen in ihren respektiven Zuständigkeiten nachgezeichnet. Etwa zur Zeit der Ratifizierung der Weltkulturerbe-Konvention 1976 wurde unter dem senegalesischen Präsidenten Abdou Diouf das Archive culturelle eingerichtet. Das

30 Der senegalesische Philosoph und Soziologe Lamine Diédhiou, der den Kagnalène für einen authentischen Ritus hält, erklärt, dass Frauen, die von Unfruchtbarkeit gepeinigt sind, zunächst einen Magier ihres Vertrauens aufsuchen, um mit Fetischen und periodischer sexueller Enthaltsamkeit die Unfruchtbarkeit zu beheben zu versuchen. Sofern sich die Partnerschaft noch nicht aufgelöst hat, weil der Mann die »éboroodia« (sterile Kuh) verlassen hat oder die Frau sich auf Liebschaften mit anderen Männern eingelassen hat, folgt das eigentliche Ritual. Dann wird ein *djinn*, ein Geist der Ahnen, verantwortlich gemacht. Die Frau verlässt das Haus und zieht in ein anderes Dorf, wo sie von den Frauen zu ihrem Eheleben befragt wird. Nach Geisteraustreibungen darf die Frau zurückkehren und tritt wieder in das Eheleben mit ihrem Mann ein (Diédhiou 2004: 142). Es ist fraglich, ob es sich bei dem »Kagnalène«-Ritus um den »Dimba touloung« des Bewerbungstextes handelt. Denkbar ist auch, dass es sich um zwei spezielle Riten handelt, die sich auch in ihrer Ausführung und Regelmäßigkeit unterscheiden.

Archiv spezialisiert sich auf Sammlungen der *oral history* und audiovisuelle Aufnahmen. Mit einer Reform durch das Kulturministerium von 2003 wurde das Archive culturelle von seinem ursprünglichen Standort auf andere Institutionen, wie die Direction du Patrimoine Culturel (DPC), verteilt. Gegenwärtig scheinen Zuständigkeit und Zugänglichkeit des Archivs ungeklärt. Während des Feldforschungsaufenthaltes 2018 wurde durch den Direktor der DPC ein Zugang zum Archive culturelle nicht gewährt, da dieses in seiner erst teildigitalisierten Form, bestehend aus CDs, aber auch Akten, Bändern und Negativen, nicht leicht zugänglich wäre. Umso paradoxer scheint, dass im Antragstext von 2003 dem Archive culturelle schon eine zentrale Rolle beigemessen wird.

»Mieux, depuis 2003, la Direction du Patrimoine Culturel a engagé, avec le soutien de l'UNESCO, un programme de numérisation des archives culturelles du Sénégal [...] qui concerne entre autres les rites d'initiation où le Kankurang figure en bonne place.«
 (»Noch besser, seit 2003 hat die Direktion des Kulturerbes, mit der Unterstützung der UNESCO, ein Digitalisierungsprogramm des Kulturarchivs Senegals [...] durchgeführt, das unter anderem die Initiationsriten betrifft, in denen der Kankurang eine herausragende Rolle spielt. [Ü. d. A.]«) (UNESCO 2003c: 19)

Das Archive culturelle stellt laut Antragstext den Mittelpunkt der Dokumentation von Initiationsriten im Senegal dar. Der Senegal fördere zudem die Einschreibung von Kulturgütern, die im Archive culturelle seit den 1970er-Jahren aufgeführt sind. Workshops zu den Inventarlisten des Immateriellen Kulturerbes richtet die UNESCO gemeinsam mit dem senegalesischen Kulturministerium aus (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2018b).

In Dakar befindet sich auch das Nationalarchiv, welches über eine visuelle Abteilung verfügt. Das ebenfalls vom Kulturministerium geleitete Institut Fondamental d'Afrique Noir (IFAN) verwaltet das Archiv des Museums Théodore Monod und das audiovisuelle Archiv an der Université Cheikh Anta Diop.

Der Antragstext hebt auch die Wichtigkeit der nationalen Erbetage und Kunstfestivals Senegals im Zusammenhang mit der Promotion des Kankurang hervor. Das senegalesische Kulturministerium veranstaltete zwischen 1999 und 2005 zahlreiche Events. Im Rahmen des jährlich veranstalteten Festival National des Arts et Cultures (FESNAC) oder des Festival mondial des arts nègres (FESMON) in Dakar bzw. der Casamance schufen Künstler Repräsentation des Initiationsritus (UNESCO 2003: 19). Ein besonderer Fokus lag laut dem Antragstext auf einer Ausgabe von FESNAC, die speziell Initiationsriten gewidmet war (UNESCO 2003c: 23). Also war der Kankurang zu Beginn der Einschreibung in viele Kunst- und Kulturevents eingebunden, die vom Kulturministerium Senegals angeregt wurden. Die Einbindung zeitgenössischer Künstler sollte den Stolz auf ein gemeinsames, nationales Erbe wecken. Die international bekannten Festivals der Bildenden Künste dienen dem Staat als Mediatisierung von nationalem Kulturerbe. Die nationale Kulturpolitik hat damit seit Jahren auf eine junge, dynamische Kunstszene gesetzt und mit den internationalen Kunstfestivals ein eigenes Profil geschaffen. Traditionen dienen als Stabilisierung von kollektiven Identitätskonstruktionen und als eine Ressource für künstlerisch-hybride Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit.

»In Senegal the term *retour aux sources* refers to the participation in traditional rites and has connotations of linking people to their collective past, which is thought to have a healing effect on the alienation produced by modern urban life. [It] is clear that the term denotes a central theme in Senegal's national culture. [This] discourse articulates a sense of nostalgia and a need to recover the past by at least preserving a memory of tradition.« (de Jong 2007: 175)

Im Senegal dient die Chiffre ›zurück zu den Wurzeln‹ als ein Code der national-künstlerischen Identitätsressource, d.h. als eine Form der Introspektion einer ›senegalesischen Identität‹. In Gambia richtet sich hingegen das *Roots*-Festival an eine internationale afrikanische Diaspora, die dadurch ihre Wurzeln (wieder)entdecken könne.

Gegenwärtig wird ungern eine direkte Verbindung zwischen dem Kulturministerium und dem Kankurang hergestellt. So sagte der ehemalige Direktor der DCP, Hamady Bocoum, der heute der Direktor des Musée des Civilisations Noires ist, er würde auf keinen Fall einen Kankurang ausstellen oder aufführen lassen.³¹ Zum Beginn meiner Erhebungen 2017 war der Kankurang im Senegal ein stark diskutiertes Kulturgut geworden, dessen Brauchträger sich zahlreichen äußeren und inneren Bedrohungen ausgeliefert sehen. Dieses von Konflikten zerrüttete Erbe bietet immer weniger Tendenzen für eine nationale Identitätsressource, als welche es noch im Antragstext geschildert wurde.

Stadtraum und Denkmalsetzungen

Elemente der materiellen nationalen Erinnerungslandschaft reichen zurück auf die senegambischen Steinkreise, die im fünften Jahrhundert errichtet wurden, und ziehen sich über die Bauten und Statuen der Kolonialzeit bishin zu modernen, postkolonialen Artefakten. Die Ausrichtung der zeitgenössischen Kulturpolitik im Senegal, spezifischer in Dakar, liegt seit einigen Jahren auf einer boomenden Kunst- und Designszene, die sich in jährlichen Schauen und internationalen Messen feiert.

Der ehemalige Präsident Abdoulaye Wade eröffnete 2010 das begehbare Monument de la Renaissance Africain an der Atlantikküste. Zwei ineinander geschlungene Körper eines Mannes und einer Frau richten ihre Blicke nach Westen, im Arm hält der Mann ein Kind. Die nur dürtig bekleidete Frau rief dabei viel Spott in der Bevölkerung hervor. Die begehbare Bronzestatue wurde gar als postkolonialer Fetisch bezeichnet (de Jong et al. 2010: 188). Dennoch wurde hier die ikonografische Bezugnahme auf Nkrumah, den Vater des Panafricanismus, deutlich und das Monument stellt in seiner Monumentalität ein neues Selbstbewusstsein des Nationalstaates Senegal dar (a.a.O. 190).

Die Heroenfiguren bieten Anlass zur kollektiven Erinnerung im Senegal. Der Kulturwissenschaftler Hans-Jürgen Lüsebrink kann nachweisen, dass in den postkolonialen Staaten Westafrikas eine Umdeutung der Kanonisierung nationaler Identifikationsfiguren stattfand. Dabei wurden Heroen wie die *Tirailleurs Sénégalais*, die Senegal schützten, nachträglich ebenso positiv besetzt wie die Widerstandsfiguren des muslimisch-muridischen Glaubens und Könige der untergegangenen Königreiche. Diese Figuren eigneten sich in der sich politisch neu ausrichtenden Gesellschaft für historisch-nationale Identifikationsdiskurse.

31 Hamady Bocoum, Interview 2017.

»Die ›Tirailleurs Sénégalaises‹, sodann die Kriegerkaste der ›Ceddo‹ im nördlichen Senegal als Verkörperung des Widerstandswillens sowohl gegen die islamische wie gegen die europäische Eroberung und schließlich herausragende vorkoloniale Herrscherfiguren wie Samory, El Hadji Omar, Ahmadou Bamba, Almamy Albouri, Samba Guéladiégvi und Soundiata, die erstmals in literarischen Texten (als Kurzfassungen mündlicher Epen) sowie publizistischen Texten Eingang in die europäischsprachige Schriftkultur und die hiermit verknüpften Legitimationssphären fanden, wurden seit Ende der sechziger Jahre, im Kontext der Schul- und Curriculareformen, zu festen Bestandteilen des historischen Gedächtnisses postkolonialer afrikanischer Gesellschaften.« (Lüsenbrink 1998: 422-23)

In der Neuausrichtung öffentlicher Denkmale, Plätze und Gebäude fand gleichzeitig eine symbolisch-nationale Resemantisierung statt. Bei diesen Prozessen der Umdeutung des gebauten kolonialen Erbes zeichnete sich zwischenzeitlich ein abnehmendes Interesse im öffentlichen Diskurs ab. So zierte bspw. noch immer die Statue des französischen Kolonialgouverneurs Faïdherbe den Stadtraum von Saint-Louis. General Faïdherbe war 1852 in den Senegal versetzt worden und führte dort 1857 die Senegalschützen ein. Das Denkmal Faïdherbes von 1891 trägt die Inschrift ›A son gouverneur L. Faïdherbe le Sénégal reconnaissant‹ (in Anerkennung Senegals an seinen Gouverneur L. Faïdherbe). Nach starken Regenfällen fiel die Statue im September 2017 von ihrem Sockel:

»C'était l'occasion rêvée de s'en débarrasser une fois pour toute mais la municipalité a décidé contre toute attente de la remettre, ce qui a soulevé beaucoup de colère, regrette Khadim N'Diaye, membre du collectif [Faïdherbe doit tomber].« (»Das war die erträumte Chance, dieses Ding ein für alle Mal loszuwerden, aber die Gemeinde hat sich entgegen aller Erwartungen entschieden, sie wieder aufzustellen, was ganz schön viel Ärger verursacht hat«, bedauert Khadim N'Diaye, Mitglied der Gruppe [Faïdherbe muss fallen]. [Ü. d. A.]«) (AFP 2018)

Da Faïdherbe auch Infrastrukturen ausbaute und die Grenze gegen die Mauren verteidigte, schlussfolgert der Historiker Amadou Bakhaw Diaw, dass die Statue durchaus ambig verhandelt wird. Die 1978 in Lille/Frankreich aufgestellte Kopie der Faïdherbe-Statue rief postkoloniale Aktivist:innen auf den Plan, die die Statue abbauen wollten. Vor diesem Hintergrund überrascht die heutige Zurückhaltung über die Wiedererrichtung der Faïdherbe-Statue in Saint-Louis. 1972 wurde deutlicher und einheitlicher für die Umbenennung öffentlicher Denkmale und Institutionen gesprochen.

»Ein Beispiel für einen radikalen Akt symbolischer Umdeutung im öffentlichen Raum stellt das Lycée Faïdherbe in Saint-Louis dar, ursprünglich benannt nach dem französischen Eroberer des Nordsenegal, das jedoch 1972 seinen Namen in Lycée El Hadj Omar umbenannte – und mit El Hadj genau jenen Toucouleur [sic! Peul] Fürsten zur Identifikationsfigur erhob, der 1882 von Faïdherbe gefangengenommen, gedemütigt und ins Exil gebracht wurde.« (Lüsenbrink 1998: 423)

Wurde 1972 noch eindeutig Stellung zur Umbenennung bezogen, verhält sich die Bevölkerung gegenwärtig gegenüber den Symbolen des Kolonialismus ambiger. Ausnahmen stellen neue Denkmalsetzungen dar, wie die Einweihung des Europaplatzes (Place de

l'Europe) am 9. Mai 2018 auf der ehemaligen Sklaveninsel Île de Gorée, der vormalig Kanonenplatz hieß.

»Certains la comparent à une ›rue Hitler en Israël‹, une ›Place de l'Allemagne à Auschwitz ou Buchenwald‹, une ›Place Serbie à Srebrenica‹. («Bestimmte Leute ziehen den Vergleich zu einer ›Hitlerstraße in Israel‹, einem ›Deutschlandplatz in Auschwitz oder Buchenwald‹, einem ›Serbienplatz in Srebrenica‹. [Ü. d. A.]») (Bayo 2018)

Die hitzige Debatte um den Europaplatz auf der Île de Gorée zeigt den starken Willen gegen neue Denkmalsetzungen, die einen positiven Bezug zu Europa aufweisen. Als historischer Vergleich dienen häufig die Shoa oder das ›Dritte Reich‹. Als alternative Namensgebung wurde von Aktivisten unter anderem vorgeschlagen, den Platz nach der afroamerikanischen Flüchtlingshelferin der ›Underground Railroad‹ in Kanada, Harriet Tubman, zu benennen (ebd.). Die Umbenennung des Platzes führte vor allem zu heftigen Debatten auf Social-Media-Kanälen, Online-Petitionen verlangten die erneute Umbenennung des Platzes. Schließlich wurde nach weltweiten Protesten von Aktivist:innen der Europaplatz in Platz der Freiheits- und Menschenwürde (Place de la Liberté et de la Dignité humaine) umgetauft, insbesondere in Gedenken an den von einem Polizisten ermordeten schwarzen US-Amerikaner George Floyd und alle afrikanischstämmigen Menschen weltweit (Le Monde 2020). Auch die Erinnerungslandschaft im Senegal also – und insbesondere die auf die Phase des Kolonialismus zurückgehenden Erinnerungsorte – werden heute nicht mehr nur national bewertet und ausgehandelt, sondern international wahrgenommen.

Die bereits erwähnten Senegalschützen dienen bis heute als Identifikationsfiguren mal des Widerstandes, mal des Schulterschlusses mit Frankreich. Die Senegalschützen kämpften an der Seite Frankreichs im Deutsch-Französischen Krieg, im Ersten und Zweiten Weltkrieg sowie im Indochina-Krieg Frankreichs. Im Ersten Weltkrieg kamen so auch Senegalesen in Kriegsgefangenschaft im sogenannten Halbmondlager Wünsdorf bei Berlin.³² Dem Berliner Tageblatt zufolge waren 1915 im Halbmondlager »etwa 3800 bis 4000 Mohammedaner, Araber, Gurthas, Marokkaner, Sudan- und Senegalneger [...] gefangen« (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung Freitag, den 9.07.1915: 6), die von den Engländern und Franzosen aufgrund rassifizierender Ideologie streng getrennt wurden.

Im Zweiten Weltkrieg kam es am 19. und 20. Juni 1940 zu Zusammenstößen des französischen Heeres mit der SS-Division Totenkopf, was als Massaker von Chasselay bezeichnet wird und die brutale Ermordung von 188 Senegalschützen zur Folge hatte. Heute erinnert dort das Gräberfeld der Tatas (Streifen heiliger Erde) an die gefallenen afrikanischen Soldaten. In Deutschland stellt diese Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg eine weitestgehend verdrängte oder vergessene Erzählung dar.

Im Stadtteil Thiaroye in Dakar befindet sich eine Wandmalerei, die an ein weiteres Massaker von 1944, diesmal an den heimgekehrten Senegalschützen durch die französische Kolonialverwaltung, erinnert. Nachdem die Soldaten vier Jahre in deutschen Frontstammlagern gefangen gehalten worden waren, verlangten sie bei ihrer Ankunft

32 Dort wurde die erste Moschee Deutschlands errichtet, um die Gefangenen zum Djihad gegen die Franzosen und Engländer umzustimmen (Schlott 2015).

in Dakar ihren Sold. Sie setzten das Auto des Generals Dagan fest, als dieser sich aus Thiaroye entfernen wollte. Als er ihnen anbot, sie bald auszuzahlen, ließen die Schützen von ihm ab. General Dagan hatte jedoch deren Verhalten als einen Affront gegen seine Autorität empfunden und veranlasste einen Vergeltungsschlag.

»Le général commandant supérieur de Boisboissel, revenu de tournée, donne son accord pour une intervention le 1er décembre 1944 au matin avec 3 compagnies indigènes, 1 char américain, 2 semi-chenillés, 3 automitrailleuses, 2 bataillons d'infanterie, 1 peloton de sous-officiers et hommes de troupes français. Bilan : 24 tués, 11 décédés des suites de leurs blessures, 35 blessés, 45 mutinés emprisonnés.« (»Der Oberbefehlshaber von Boisboissel gab nach seiner Rückkehr am Morgen des 1. Dezember 1944 seine Zustimmung, mit drei einheimischen Kompanien, einem amerikanischen Panzer, zwei Halbkettenfahrzeugen, drei Panzerwagen, zwei Infanterie-Bataillonen und einem Zug Unteroffizieren und Männern der französischen Truppen zu intervenieren. Ergebnis: 24 Tote, 11 Tote erlagen später ihren Wunden, 35 Verwundete, 45 Gefangene. [Ü. d. A.]«) (Mabon 2002: 90)

Als erster französischer Staatspräsident nannte François Hollande 2012 das Massaker eine Tragödie. Die Wandmalerei in Thiaroye-Dakar zeigt die gesichtslosen, erschossenen Soldaten neben ihren Särgen. Die rote Farbe des Schriftzuges fließt wie Blut die Betonmauern hinunter. 1944 markierte den Wendepunkt in der Beziehung zwischen Frankreich und den kolonialen Streitkräften. Auch ein Denkmal auf einem Kreisverkehr unweit des Hafens von Dakar erinnert heute an den Einsatz der Senegalschützen.

Die senegalesische Diaspora ist weltweit vertreten und die Erinnerungslandschaften spannen sich somit auch global auf. Wesentlich sind die Bezüge zu Frankreich als ehemaliger Kolonialmacht. Trotz der erschwerten Visa-Bestimmungen wohnen in Frankreich viele Senegalesen. Senegalesen sind stark in der afrikanischen Diaspora vertreten, sowohl im frankophonen Kanada als auch in Frankreich und der EU im Allgemeinen. Die Einnahmen der Migranten fließen meist in den Senegal zurück, circa 2 Milliarden Euro jährlich. Aber auch die Migration in die Länder der westafrikanischen Wirtschaftsgemeinschaft CEDEAO/ECOWAS, in der Reisefreiheit gilt, ist hoch. Erinnerungen an die Großväter, die als Senegalschützen im Ersten und Zweiten Weltkrieg für Frankreich kämpften, sind noch in lebendiger Erinnerung. Senegals Erinnerungslandschaft ist tief verwoben mit Europa. Das Land, das circa 15 Millionen Einwohner zählt, kennt in jeder Familie oder in jedem Freundeskreis und in jeder Generation Menschen, die nach Europa (zumindest temporär) migrierten.

Dabei befindet sich die Erinnerungslandschaft Senegals seit über einem Jahrzehnt in einem tiefgreifenden Umbruch – durch kolossale Bauten und ein neues Sendungsbewusstsein der nationalen Politik und die zentrale Stellung Senegals innerhalb der westafrikanischen, frankophonen Länder. Gleichzeitig werden Bezüge zu Europa nur bedingt gutgeheißen und es gibt Tendenzen zu einer Erinnerungskultur, die sich dieser Beziehung zu entledigen sucht. Diese möchte ich als »Neue Bewegung ohne Europäer« bezeichnen.

Neue Bewegung ohne Europäer

Die Prozesse um die Erinnerungslandschaft Senegals zeigen, dass künftige Erinnerungskonzepte und Museen ohne Europäer gedacht werden. Dies ist durch drei Entwicklungen der Emanzipation begründet: einerseits durch die dynamisierte Diskussion um Restitutionen afrikanischer Objekte aus europäischen Sammlungen, andererseits durch die autarken Konzepte der Museen in Gambia und Senegal, die notgedrungen auch ohne restituierte Objekte aus Europa operieren, und drittens durch die neue Unabhängigkeit von der europäischen Entwicklungshilfe, die aber mit der Finanzierung durch China und somit neuen Abhängigkeiten einhergeht.

Auch wenn dies zunächst widersprüchlich klingt, so ist doch grundlegend, dass die westafrikanischen Museen trotz des Ikonoklasmus in Bezug auf die Kolonialzeit ihre Museen fortgeführt haben. Der Direktor des MCN, Hamady Bocoum, befürwortet einerseits die Restitution afrikanischer Objekte, bestärkt aber auch die Ansicht, dass diese Objekte nur einen kleinen Teil des kulturellen Lebens in Afrika überhaupt ausmachen und man als westafrikanischer Kurator nicht nur in Abhängigkeiten von Europa denken könne.³³

Die Zeit der europäischen Hegemonie über die Objekte, aber auch über das Konzept des Museums scheint gezählt und die westliche Vormundschaft wurde in den letzten drei Jahren in eine tiefe Krise gestürzt. Neue Impulse um die Frage der Restitution kommen nun aus Europa selbst, wie dem *Restitution Report* der französischen Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy und des senegalesischen Philosophen Felwine Sarr zu entnehmen ist. Gleichzeitig stehen die altgedienten Kuratoren der neuen Euphorie der Restitution skeptisch gegenüber und warten nicht auf deren Realisierung. Hamady Bocoum stellt fest :

»Le problème que nous avons aujourd'hui – quand vous dite art africain, on veut dire, l'art africain, c'est ça qu'était collecté pendant la période de rencontre. C'est le regard des ethnologues sur nous. La conséquence, vous mettez ces objets d'art, dit d'art africain voulez mettre dans le musée d'art africain, personne n'y va.« (»Das Problem, das wir heute haben – wenn Sie afrikanische Kunst sagen, dann wollen wir sagen, afrikanische Kunst ist das, was während der Periode des Aufeinandertreffens gesammelt wurde. Es ist der Blick der Ethnologen auf uns. Die Konsequenz ist, wenn sie hier diese Kunstobjekte, besagte afrikanische Kunst, in ein Museum für afrikanische Kunst stellen, wird niemand dorthin gehen. [Ü. d. A.]«)³⁴

Zeitschichten des Kolonialismus und der Ethnografie sind immer noch bedeutungstragend, doch hat ein Ringen um deren Bedeutungshoheit eingesetzt. Mit einer aufstrebenden Mittelschicht im Senegal hat auch das Werben um Besucher in Museen begonnen und es werden neue Angebote geschaffen, um die Bevölkerung in die Nationalmuseen zu locken.

Diese Zusammenhänge werden vor allem auch durch die Phänomene einer vernetzten Museumslandschaft katalysiert. So diskursiviert das Nachrichtenmagazin *Au*

33 Hamady Bocoum, Interview 2017.

34 Ebd.

Sénégal den zeitlichen Zusammenhang zwischen dem durch Barack Obama 2018 eröffneten National Museum of African American History and Culture (NMAAHC) und dem Musée des Civilisations Noires (Au Sénégal 2019). Betont werden die Hoffnungen auf eine künftige Zusammenarbeit, wohingegen die sich in europäischen Sammlungen befindlichen Objekte nach wie vor als von ihren räumlichen und kulturellen Ursprüngen entfernte Artefakte verhandelt werden: »La mémoire de l'Afrique est souvent consignée loin du continent.« (»Das Gedächtnis Afrikas ist oft weit vom Kontinent verfrachtet worden. [Ü. d. A.]«) (Ebd.)

Neue internationale Kooperationen und finanzielle Unterstützungen für kulturelle Großprojekte aus China haben auch ein neues Kräfteressen in der Museologie hervorgebracht. Diese Projekte entwickeln sich zu nicht-europäischen Kooperationen, die ohne den Ballast der Kolonialzeit auskommen. So zeichnen sich insgesamt eine Resemantisierung eines geteilten Erbes und eine Abwendung der afrikanischen Institutionen von den europäischen ab.

Die Diskurse über die Restitution werden von europäischer Seite nicht immer mit westafrikanischen Kolleg:innen ausgehandelt, auch mit der Begründung, dass die Kapazitäten oder die Institutionalisierung der Kunstgeschichte in den westafrikanischen Ländern noch nicht so weit seien. Die Restitutionsdebatte bleibt somit bis auf einige Ausnahmen ein innereuropäischer Dialog der Kuratoren, statt eine globale Perspektive nehmen. Während in Europa die lang geforderte Aufarbeitung der Sammlungsbestände nur zögerlich stattfindet, sind die lokalen Diskurse in Afrika von anderen Problematiken und Zusammenhängen gekennzeichnet.

Die Erinnerungslandschaft Senegals mit ihren aus der Kolonialzeit stammenden Museen und Archiven wird von den Bestrebungen des unabhängigen Staates eingeholt. Die neuen Musealisierungstendenzen, wie die DAKART oder auch das MCN, zeugen von einer neuen Unabhängigkeit, als Semantisierungen der Nation im Aufbruch. Gerade der wirtschaftliche Aufschwung Senegals und das Mantra von »der sichersten Demokratie in Westafrika« ziehen Investoren ins Land. All das weist auf eine neue Erinnerungsbewegung ohne Europäer hin.

Gleichzeitig werden öffentliche Denkmale kolossaler und das panafrikanische Sendungsbewusstsein Senegals größer. In diese Tendenz fügt sich auch die seit Jahrzehnten stattfindende Resemantisierung von kolonialen Denkmalen und der Widerstand gegen bestimmte Denkmalsetzungen.

Welche Mnemotechniken?

Im vorliegenden Kapitel wurde ein weiter Bogen gespannt, von den Darstellungen supranationaler Institutionen wie der UNESCO zum Erbe in Westafrika und einer Perspektive auf die nicht nur materiellen Erinnerungslandschaften Gambias und Senegals. Wie Kultur letztlich visuell erinnert und vererbt wird, ist kein monokausales oder binär darstellbares Phänomen. Es ist vielmehr von (Um-)Brüchen und Lücken gekennzeichnet.