

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

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

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

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

4.2 Das Kankurang Documentation Center in Janjanbureh in Gambia

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

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

Abbildung 23: Moussa Foon im Kankurang Documentation Center

© NCAC/Foto: Claudia Ba, 2017

keitsvorstellungen untersucht. Für die Analyse der äußeren Dimension der ikonischen Kohärenz werden die Zeit- und Raumentwürfe der Visualisierungen im KDC mit den atmosphärischen Raumbezügen Janjanburehs in Beziehung gesetzt. Dafür werden zunächst das städtebauliche Erbe, die Umgebung des KDC, die Architektur des Museums und die semantischen Raumbezüge beschrieben. Da sich das Museum auf dem heiligen Platz, dem Tuyang-Sita, befindet, kommen hier besondere Bezüge zum Tragen.

Die Akteurskonstellation verdeutlicht das Zusammenspiel verschiedener Identitätsrelationen. Den lokalen Akteuren gelingt es, entgegen den Erwartungen der Critical Heritage Studies, die Geheimnis-Ebenen des Kankurang im Dokumentationszentrum gegenüber einer nationalen Erbpolitik zu bewahren (Kap. 4.2.2).

Im zweiten Kapitel wird dann in Abgrenzung zur äußeren Dimension die innere Dimensionierung der Visualisierungen anhand des musealen Displays und der Bezüge der Bilder untereinander und in ihrer Diskursivierung durch Schrift und die Sprache des Museumsguides Moussa Foon analysiert.

Anschließend werden die gambische Zusammenarbeit mit der EU-finanzierten Entwicklungshilfe und deren Konsequenzen als eine neu hinzutretende äußere Dimension der ikonischen Kohärenz skizziert (Kap. 4.2.3). 2016 wurde das Kankurang-Festival aus Mitteln des EU Emergency Trust Fund for Africa revitalisiert. Die Motive der Entwicklungshilfe hinter diesen Projekten verdeutlichen verschiedene Kollektivierungsdiskurse und raumzeitliche Bezüge. In den Projekten Documentation Center und Festival verlaufen die Identifikationsmomente und Alteritätsproduktionen unterschiedlich. Hier zeigen die Visualisierungen die verschiedenen identitätspolitischen Haltungen, die zueinander in einem Spannungsverhältnis stehen (Kap. 4.2.4). Über

den visuellen Entwurf der permeablen Kulturation setzt sich Gambia in Bezug zu vielen Differenzgemeinschaften.

4.2.1 Äußere Dimension des KDC

›Janjanbureh‹ bedeutet wörtlich ›verstreuen‹ (Cissoko et al. 7). Nach dem Sieg Soundiata Keitas¹⁰³ gegen die Peul soll er ausgerufen haben: »Al janjan banko kan, fo moc moo see a la banko mara. [...] ›disperser-vous dans les pays afin chacun puisse commande sa terre.« (›Verstreut euch in den Ländern, damit jeder über sein Land herrschen kann.« [Ü.d.A.]) (a.a.O. 152-53) In Senegal erfolgt laut dem Kurator des Espace Kankourang, Sadibou Dabo, mit dem Wort ›Janjanbureh‹ eine Anspielung auf den Rhythmus der Tam-Tam-Trommeln des Blätterfestes.¹⁰⁴ Der Stadtname hat insofern nicht nur eine historische Bedeutung, im Sinne der sesshaft gewordenen Kämpfer Keitas, sondern auch eine semantisch-musikalische im Blätterfest des Kankurang-Initiationsritus.

Abbildung 24: Karte der »Major Historic Sites and Monuments of the Gambia«



© NCAC/Grafik: National Museum of the Gambia, 1990

Als Strafkolonie sicherten sich die Briten 1783 Gambia mit dem Vertrag von Versailles. Georgetown war vormals nach Georg IV. benannt und wurde zu MacCarthy Island umgetauft. Im Volksmund hingegen hielt sich hartnäckig die Bezeichnung ›Janjanbureh‹ (Webb 1994: 138). Die Insel diente zunächst als Stützpunkt des Sklavenhandels, später zur Wiederansiedlung befreiter Sklaven und war sogar zur Zwangsansiedlung von Straffälligen aus Großbritannien im 18. Jahrhundert angedacht worden. Aufgrund der unzugänglichen Position legten die Briten in Folge dieser Pläne auf MacCarthy das größte Gefängnis des Landes an. Der Plan einer Zwangsumsiedlung britischer Straftäter wurde schließlich als zu brutal gegenüber den Häftlingen abgelehnt (a.a.O. 136).

MacCarthy Island wurde noch 1823 als ein abgehangter Außenposten beschrieben, der für die territoriale Expansion Britanniens nutzbar gemacht werden sollte. Dieser

103 Der mandinkische Herrscher des malischen Großreichs im 13. Jahrhundert (siehe auch Kap. 4.1.3).

104 NCAC (2009) UNESCO File: Report. Meeting Agenda. Discussions on Origins and Significance of the Kankurang.

Ort schien den Briten geeignet, um die ab 1808 aus der Sklaverei befreiten Menschen umzusiedeln. In Janjanbureh lebten im Zuge der Umsiedlung etwa 1200 der 4000 befreiten Sklaven aus Sierra Leone (Webb 1994: 139). Die unzureichenden Vorbereitungen der Umsiedlung und Versorgung auf MacCarthy trugen dazu bei, dass die traumatisierten, ehemaligen Sklaven aus Sierra Leone, Nigeria und Ghana in einem ihnen nicht bekannten Land innerhalb der ersten Jahre verstarben. Anhand von Belegen des Historikers Gray zeichnet Patrick Webb eine dieser Umsiedlungen nach.

»The first batch of 200 liberated Africans (including 30 women and some children) arrived in 1832 in the middle of the rainy season. Three died on board ship. The rest were dropped on-shore over 60 kilometers short of Bathurst without adequate clothing, cooking utensils, tools or medicines [...]. The overseer marched the Africans towards town only to lose four men when crossing a river, and five more lives (including his own) in a battle with a local chief [...]. The remainder of the party made it to Bathurst only to be put on board ship for McCarthy Island.« (a.a.O. 140)

Nach ihrer Zwangsumsiedlung starben die Menschen auf MacCarthy an Unterernährung durch Missernten, Dürreperioden und Heuschreckenplagen sowie durch Angriffe lokaler Siedler. 1842 gab die britische Regierung jegliche Verantwortung gegenüber den Umgesiedelten ab. Sie erklärte, diese »have permission to return [to their homes], when they please.« (Ebd.) Das Projekt MacCarthy wurde für gescheitert erklärt und ab 1866 nicht mehr in einen neuen Budgetplan inkludiert. Laut Webb lebten um die Jahrhundertwende noch 500 von ehemals 1500 ansässigen und umgesiedelten Menschen aus Sierra Leone auf MacCarthy.

Mitte der 1990er Jahre ist Janjanbureh in einem desaströsen Zustand, bei stetig zunehmendem Bevölkerungswachstum seit der Kolonialzeit. »In the mid 1990s, [Georgetown] still has no bridge to link it to the mainland and investments on the island have been small. As a result, some of the ruins noticed in the 1890s [...] are still visible.« (Ebd.) Um ein mit Sträuchern überwachsenes Ziegelgebäude ist ein Streit entbrannt, ob es sich um ein ehemaliges Sklavenhaus oder eine Scheune für die Erdnussernte handelt (ebd.) (Abb. 25). Aufgrund einer Tourismuskarte des National Museum of the Gambia, die vor 1990 entstanden sein muss, schien der Streit beigelegt, da der Plan von einem Sklavenhaus spricht (Abb. 24 (10)).

Mit dem Sklavenhandel möchte die Bevölkerung nicht assoziiert werden. Weniger als 5 % gaben 1990 an, von ehemaligen Sklaven abzustammen. Webb begründet dies damit, dass bis zur Unabhängigkeit von 1965 die Nachfahren befreiter Sklaven als Wiedergutmachung mit einer gesonderten Schulausbildung unterstützt wurden, die es ihnen erlaubte, gute Positionen im Staat einzunehmen. Nach der Unabhängigkeit brach diese Unterstützung jedoch weg. Die Nachfahren der vor 170 Jahren verschleppten Akus und andere Ethnien, die bis vor 54 Jahren noch staatliche Unterstützungen erhielten, seien auf MacCarthy nun im Verschwinden begriffen (ebd.).

Die Stadt, die von zwei Seiten vom Gambiafluss begrenzt wird, ist durch einen sumpfigen Zufluss des Stroms geteilt. Ruinen der Fracht- und Handelsgebäude aus der Kolonialzeit zerfallen und sedimentieren die ehemalige Nutzung des Standorts. Der Handel wird über zwei betonierte Landstraßen geführt. Am nördlichen Flussufer gibt es eine Autofähre, die an der 300 Meter breiten Flussstelle nach Lamin Koto übersetzt.

Abbildung 25 (links): Sklaven- oder Erdnusshaus aus den 1840er Jahren, Janjanbureh, Gambia;
Abbildung 26 (rechts): Luftansicht von Janjanbureh und dem Kankurang Documentation Center



© Foto: Claudia Ba, 2017 (Abb. 25);

© Maps Data: Google, CNES/Airbus, Maxar Technologies, 2021

Die 4000 Menschen zählende Gemeinde besteht zu 90 Prozent aus Mandinka, die dort ab dem 15. Jahrhundert sesshaft wurden. Die eingeschossigen Häuser sind aus Beton gebaut und mit Wellblechdächern belegt. Von der betonierten Hauptstraße gehen als Seitenstraßen sandige Pisten ab. Eine lokale Schule, Hotels, Moscheen sowie administrative Gebäude aus Beton befinden sich in einem schlechten baulichen Zustand. An der Straße hängen Plakate der UNICEF-Kampagne gegen die Heirat Minderjähriger und weibliche Genitalverstümmelung, der Female Genital Manipulation (FGM).¹⁰⁵

Phänomenologie

Das Kankurang Documentation Center (KDC) liegt an der Peripherie der Stadt, im Süden von MacCarthy. Eine betonierte Brücke verbindet den rituellen Platz (Abb. 26 (1)) und das Dokumentationszentrum (2) mit der Stadt. Die Landschaft rund um Janjanbureh ist geprägt vom Anbau von Mangobäumen und agrarwirtschaftlichen Nutzungen.

Phänomenologisch kann das KDC als ein Zentrum mit Ausstellungsfläche, Schulraum und Büro eingeordnet werden. Janjanbureh verfügt nicht über ein eigenes Archiv, sondern ist an die Archiv- und Sammlungsbestände des National Museum of the Gambia in Banjul angeschlossen. Durch den Austausch von Exponaten und der Fortbildung des Museumspersonals stehen diese in einer engen institutionellen Bindung. Die Durchführung des KDC leiteten der Direktor Momodou Joof¹⁰⁶ und der stellvertretende Direktor des National Council for Arts and Culture (NCAC), Hassoum Ceesay. 2008

105 Female Genital Mutilation; »In the Gambia, an estimated 76.3 percent of women have been subjected to FGM, with the highest prevalence rates recorded in the Upper River Region. Similarly, over 40 percent of women aged 20-49 were married before the age of 18 years, while 16 percent of women of the same age cohort married before they turned 15.« (Unicef 2017)

106 Momodou Joof leitete 32 Jahre lang den National Council for Arts and Culture, von 1982 bis 2014. Sein Nachfolger als Generaldirektor ist Baba Ceesay. Momodou Joof fungiert auch als Vertrauensperson an öffentlichen Kundgebungen des National Council for Arts and Culture (Saliou 2014).

begannen die Planungen, 2016 wurde das Zentrum fertiggestellt.¹⁰⁷ Übereinstimmend sprachen sich die Kuratoren und die lokale Gemeinde für einen Neubau nahe des rituellen Platzes des Kankurang aus. Die alten Kolonialbauten wurden als unschickliches Setting für das KDC verworfen.¹⁰⁸ Es ist 2016 in Janjanbureh das erste und in Gambia das jüngste Museum und stellt durch seine Lage in der Central River Region, vier Fahrstunden von der Hauptstadt entfernt, ein singuläres und revolutionäres Projekt dar. Unlängst wurde ein neues Museum in Juffreh, dem Heimatdorf von Kunta Kinteh geplant, was auch als Teil einer Rundfahrt des Gambian Tourism Boards angedacht wird.

Der Fluss trennt den heiligen Wald, den Platz des Initiationsritus, Tuyang-Sita, und das KDC von der städtischen Bebauung. Der Tuyang-Sita liegt in direktem Blickbezug zum Museumsgelände. Der große sandige Platz ist der Versammlungsort für die Initiationsrituale der umliegenden Gemeinden. Auf dem Platz grasen Ziegen, Feuerholz wird von Jugendlichen aus dem Wald getragen, Kinder spielen auf dem Platz Fußball. Geennzeichnet ist der Platz durch einen großen Baobab-Baum und einige *Faara*-Bäume.

Moussa Foon ist einer von zwei Guides des Museumskomplexes. Die Anstellung erhielt er nach einmonatiger Ausbildung bei der NCAC in Banjul im Oktober 2016. Er betont, dass ich mich hier nur aufhalten könne, weil momentan keine Initiation stattfinde. Bis auf ein kleines Schild an der Hauptstraße befinden sich keine Hinweise im Stadtraum, die auf das KDC verweisen würden. Er spreche vor allem Tourist:innen bei ihrer Durchreise an, ob diese das Museum besuchen wollen. Im Dezember 2017 hatte Moussa Foon insgesamt 14 Besucher:innen empfangen. Es muss erwähnt werden, dass diese Zeit außerhalb der Touristensaison lag. Audiovisuelle Dokumente werden im Dokumentationszentrum nicht genutzt, und so ist dieser Ort, abgelegen vom Treiben der Hauptstraße in Janjanbureh, ein ruhiger, wenn nicht stiller Ort. Eine kontemplative Betrachtung der Bilder wird höchstens von den Jubelrufen der Fußball spielenden Kinder auf dem Tuyang-Sita unterbrochen.

Abbildung 27: Tuyang-Sita und Dokumentationszentrum



© Foto: Claudia Ba, 2017

Das KDC ist ein Gelände mit den Maßen 41 mal 63 Meter und mit fünf Gebäuden unterschiedlicher Nutzung, wobei vier in achteckiger Form gebaut sind. Der achteckige Innenraum des Museums ist etwas zurückgesetzt, so dass eine überdachte Terrasse

107 NCAC (2009) UNESCO File: Report. UNESCO-sponsored Kankurang Project. Report on the Establishment of the Gambia Kankurang Centre.

108 Ebd.

Schatten spendet. Ein ›Museums‹-Schild ist in Versalien über der Eingangstüre angebracht. Diese Tür ist in ihrer Axialität auf das Bantaba, den offenen Versammlungsraum in der Mitte des Geländes, angelegt. Die Exhibition Hall beherbergt neben der Ausstellungsfläche auch einen Büroraum. Hier können die Mitarbeiter die Broschüren und Touristenpläne ausgeben. Das Gebäude ist aus bewehrtem Beton, für das Dach wurden Holz und Wellblech verwendet.

Zunächst gelangt der Besucher des KDC zum Bantaba, einem überdachten, offenen Raum in der Mitte des Museumsareals. Ein Bantaba dient der Gemeinde als Ort der Versammlung und ist eigentlich ein schattenspendender Baum, wird aber zunehmend durch Betonbauten ersetzt. »The name ›Bantaba‹ is derived from the word for a large tree, which is called Bentennie in the Mandinka language and is a traditional meeting place for the men of the village« (Access Gambia 2018). Der Beton-Bantaba liegt in der Mitte der Anlage. Von dort blickt fällt der Blick auf die Exhibition Hall und dahinter auf den großen Baobab-Baum, den traditionellen Versammlungsort, den Tuyang-Sita (Abb. 27). Diese beiden Orte der Versammlung, die Bantabas, bilden eine Verbindungsachse zwischen dem rituellen Raum des Baobab auf dem Tuyang-Sita und dem institutionellen Raum des Beton-Bantaba des KDC.

Janjanbureh zeichnet sich durch eine mehrheitlich mandinkische Gemeinde aus. Deren zentraler ritueller Platz ist der Tuyang-Sita. Daneben wurde 2009 das KDC errichtet. Die beiden, gemeinschaftlich genutzten Räume, Beton-Bantaba und Baobab-Baum, liegen in einer Blickachse. Dennoch ist der rituelle Raum ungleich wichtiger als der Raum des Museums. Die Räume verfügen über eigene Atmosphären. Die verschiedenen Aggregatzustände, wie das temporäre Verbot des Betretens durch weibliche Museumsbesucher, werden nicht an die Logiken des Museums geknüpft, sondern an die Bedingungen der rituellen Kohärenz des Tuyang-Sita.

Museumsbau, Entwicklungshilfe und Migrationspolitik

Erste transnationale Workshops zwischen den senegalesischen und gambischen Delegationen finden zwischen 2008 und 2009 in Gambia statt. In den Komiteesitzungen wurde beschlossen, Mittel des Japan Funds-in-Trust vom Programm Meisterwerke einzuwerben, um damit den Bau des KDC voranzubringen. Nationale Workshops wurden 2009 auch von Radio Gambia und im Fernsehen übertragen.¹⁰⁹

Internationale Hilfsleistungen waren während der Amtszeit des Diktators Yammeh weitestgehend eingestellt worden. Seit seit Nachfolger Adama Barrow demokratisch ins Amt gewählt wurde, wurden internationale NGOs wieder ins Land gelassen, alte Partnerschaften gestärkt und neue begründet. Die Europäische Union und das International Trade Centre investierten elf Millionen Euro mit dem EU Emergency Trust Fund for Africa in Gambia. Die Bedingungen für die Finanzierungshilfen durch den EU Emergency Trust Fund wurden unter anderem im Gipfeltreffen in Valletta zwischen 33 afrikanischen Präsidenten und der EU festgelegt:

»The EU, its Member States and associated countries will step up efforts to mainstream migration into their development cooperation. In parallel, the newly established EU

109 NCAC (2009) UNESCO File: Report. First national workshop on Kankurang traditions of the Gambia.

Emergency Trust Fund for stability and addressing root causes of irregular migration and displaced persons in Africa will provide additional funding and will contribute to a flexible, speedy and efficient delivery of support to foster stability and to contribute to better migration management.« [Herv. i.O.] (Valletta 2015: 1-2)

Eines der geförderten Projekte durch den EU Emergency Trust Fund for Africa ist das mit 11 Millionen Euro unterstützte Youth Empowerment Project (YEP), welches Fluchtursachen durch Arbeitsmaßnahmen und Entwicklungshilfe bekämpfen soll (International Trade Centre 2017). Mit den Fördermitteln des YEP wurde 2017 das seit den 1980er Jahren ruhende Kankurang-Festival in Janjanbureh revitalisiert (EU Commission. Directorate General for International Cooperation and Development 2018). Die politischen Forderungen der EU zur Bekämpfung der sogenannten irregulären Migration aus Westafrika werden nun auch an Gambia gerichtet. Durch die neue finanzielle Unterstützung werden auch Projekte in Juffreh, dem Heimatdorf des fiktionalen Nationalhelden Kunta Kinteh, aufgebaut. Die jüngsten Pläne des Ministeriums für Tourismus sehen vor, das Zentrum Juffreh mit dem KDC zu verbinden. So wird erstmals seit den 70er Jahren die Erinnerungslandschaft Kunta Kintehs mit dem Kankurang-Dokumentationszentrum und Festival ideell verknüpft. Als ein nationales Identifikationsmoment wird der Geschichts- mit dem Kulturtourismus verwoben. Dies soll vor allem Fusionen aus der Entwicklungshilfe, Kommerzialisierung des Geschichtstourismus und neue Einnahmequellen ermöglichen.

Der Museumsbau wird in zweifacher Hinsicht mit Entwicklungshilfe in Verbindung gebracht. Einerseits zielt die Konstruktion des KDC auf eine städtisch-logistische Entwicklung ab, andererseits sollen mit dem Kankurang-Festival neue touristisch-ökonomische Ausrichtungen angeregt werden. Am Anfang wurde das Projekt mit dem Village Development Committee (VDC) verpartnert, welches sich auf die Entwicklung Janjanburehs und der umliegenden Dörfer spezialisiert hat.¹¹⁰ Das Kulturerbe ist nun eng an die Bedürfnisse der Gemeinden in der Central River Region geknüpft, um eine autarke Ökonomie zu katalysieren.

Die Bauarbeiten begannen 2009 und verlangten zunächst, so wenige Bäume wie möglich zu fällen.¹¹¹ Während der Guss von Betonblöcken beginnt, werden Erdreich mit dem Gemeindetraektor abgetragen und Gruben für die Betonfundamente und Toiletten ausgehoben.¹¹² Die Arbeiten dauern neun Wochen. Anschließend werden die Gebäude mit Elektrizität versorgt, Wasseranschlüsse gelegt und die Dächer gedeckt.

Den Planungen gehen Sitzungen der senegambischen Delegation in Mbour, Banjul und Sédhiou voraus. Die Verhandlungssprache war Wolof, wie sich der Direktor des KDC, Hassoum Ceesay, erinnert.

»Heritage is ›ada‹, about intangible, you know, we say it is difficult to translate. You know, so, we use English or French. Like I said, whenever we are stuck for a word in Wolof, we use English or French.«¹¹³

110 Moussa Foon, Interview 2017.

111 NCAC (2009) UNESCO File: Report. Implementation.

112 Ebd.

113 Hassoum Ceesay, Interview 2017.

Zwischen den Delegationen wurde auf Wolof statt auf Mandinka verhandelt, da die Mandinka auch Wolof sprächen, andere Ethnien jedoch nicht Mandinka. Beispielsweise bezeichnen sich der senegalesische Direktor Hamady Bocoum und der damals noch stellvertretende Direktor Abdoulaye Aziz Guissé als Peul, während der damalige gambische Direktor Momodou Joof und sein Stellvertreter Hassoum Ceesay selbst Mandinka sind. Wenn Wolof für technische Begriffe nicht ausreichte, wichen die beiden Delegationen auf die respektive Nationalsprache aus.

Die vom Japan Funds-in-Trust zur Verfügung gestellte Summe für die Promotion des Kankurang belief sich auf 146.962 US-Dollar, die unter den beiden Beitragsstaaten paritätisch aufgeteilt werden sollten (UNESCO – Section of the Intangible Cultural Heritage 2006). Das geschätzte Budget für die Konstruktion des KDC, inklusive Lernmaterial und Transportkosten, wurde mit 805.956 gambischen Dalasi, also ungefähr 162.841 US-Dollar angesetzt.¹¹⁴ Somit scheinen für das KDC die aus dem Japan Funds-in-Trust zur Verfügung gestellten Summen ausgeschöpft worden zu sein. Mittels einer weiteren Finanzierung durch das Community-Driven Development Project (CDD) der Weltbank konnte eine Brücke zum Museum angelegt werden.¹¹⁵

Aus Sicht der lokalen Ältesten war der Bau des KDC vor allem den Bemühungen lokaler Politiker zu verdanken. Der mittlerweile verstorbene Historiker und Politiker Foday Jibani Manka¹¹⁶ rühmt sich in einem Artikel der gambischen Tageszeitung *The Point* als Initiator des Kankurang-Zentrums. »I also brought in my constituency, UNESCO funded project implemented by the National Council for Arts and Culture (NCAC) called the Kankurang Centre« (*The Point Newspaper* 2012). Die NCAC argumentiert, sie hätte erstmals bei einem konstitutiven Treffen 2008 der Bevölkerung Janjanbureh den Nutzen des KDC vermittelt und die Koordination des Projektes vorgestellt (Abb. 28).¹¹⁷ Tatsächlich scheint die Anregung für die Unterschutzstellung vom NCAC und dem Auswahlkomitee der UNESCO ausgegangen zu sein. Dennoch konnte eine lokale Implementierung nicht ohne die politische Bereitschaft vor Ort durchgeführt werden, die in der Person von Manka einen wichtigen Partner fand. Dem Politiker wurde das Kankurang Documentation Center gewidmet.

Alle Projekte, die in einem Zusammenhang mit dem Kankurang in Gambia stehen, wurden durch ausländische Hilfsgelder unterstützt. Weitere finanzielle Unterstützung und die Umsetzung erfolgen durch die Leitung der NCAC und die regionalen Akteure.

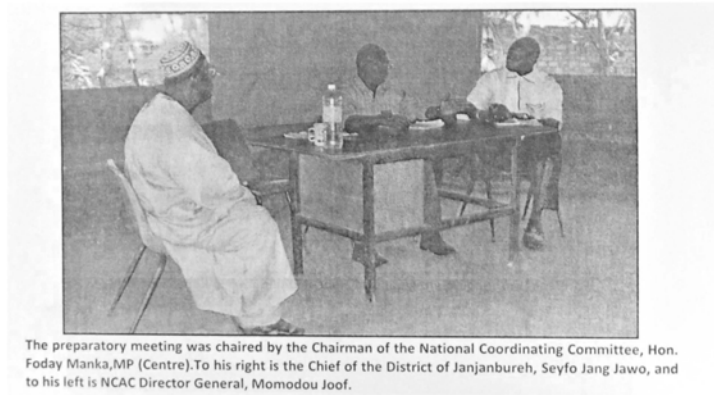
114 NCAC (2009) UNESCO File: Report. Budget Estimate.

115 Ebd.

116 Foday Jibani Manka wurde 1942 in Georgetown, heute Janjanbureh, geboren und verstarb 2014 in Banjul (*Daily Observer* 2014). Er war von 2007 bis 2014 gewählter Parlamentarier für die Alliance for Patriotic Re-orientation and Construction Party (APRC) in der Central River Region, die seit dem Militärputsch durch den Präsidenten Yahyah Jammeh die größte Partei Gambias war. Der studierte Lehrer, der auch 1977 an der englischen Universität in Leeds mit dem Commonwealth Fellowship lehrte, wurde nach seiner Rente Vorsitzender des Georgetown Development Committees (*The Point Newspaper* 2012). Als pensionierter Lehrer begann er 1997 mit der Recherche historischer Ereignisse und Orte, *A history of an Island Community from 1800 to date*. Manka beschreibt Janjanbureh in seinem Werk als die zweite Hauptstadt Gambias, aufgrund der dort 1835 gegründeten Methodistschule, die vielen, ihn eingenommen, eine Schulbildung erlaubt hätte (ebd.).

117 NCAC (2009) UNESCO File: Report on the Establishment of the Gambia Kankurang Centre.

Abbildung 28: Honorable Foday Manka



© NCAC, 2018

Das Hauptaugenmerk liegt auf den strukturellen und logistischen Verbesserungen der Lebensbedingungen vor Ort. Zugleich wird auch das Kankurang-Festival mit Geldern subventioniert, die nicht unbedingt eine langfristige und nachhaltige Entwicklungspolitik garantieren, sondern vor allem die Migration in die EU aufhalten sollen (siehe Kap. 4.2.3).

Im Rahmen dieser getätigten Entwicklungshilfe werden Begriffe wie ›Erbe‹ und ›Heritage‹ kaum verwendet. Vielmehr beziehen sich die Akteure auf Tradition, allerdings ohne den Zusammenhang mit dem Immateriellen Kulturerbe der Menschheit der UNESCO zu erwähnen. So betont der Lokalpolitiker Manka nicht das KDC im Zusammenhang des Immateriellen Kulturerbes, sondern als ein durch die UNESCO finanziertes Projekt. Das Erbe scheint aus dem Blick zu verschwinden, je mehr der Kankurang unter den Gesichtspunkten der Entwicklungshilfe betrachtet wird.

Das entspricht auch der Logik der Entwicklungshilfeakteure, müssen doch der Fortschritt der lokalen Wirtschaft bezeugt und ein Vorher-Nachher-Zustand dokumentiert werden, die eine Verbesserung belegen. Der Blick wird gleichermaßen in die Zukunft gerichtet. Die internationale Politik und Entwicklungshilfe der EU zielen auf den Ausschluss der Afrikaner und generalisieren die potenziellen Migranten als das globale Andere. Zugleich wird deutlich, dass die Sichtbarmachung des Erbes Kankurang in einem globalen Maßstab der Entwicklungshilfe gebilligt wird.

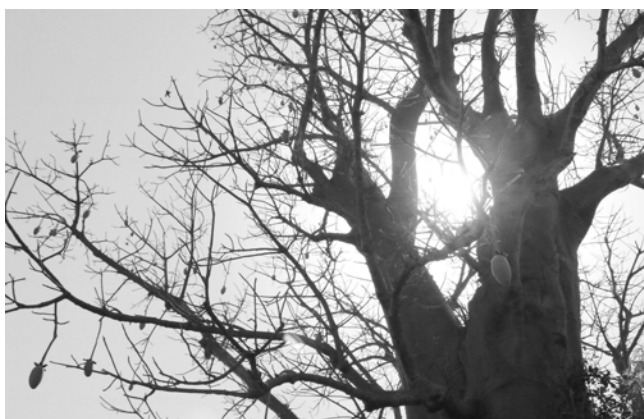
Räumliche äußere Dimension

Die traditionellen Bezüge des rituellen Raums sind hierarchisch höher eingeordnet gegenüber denen des institutionellen Raums des Dokumentationszentrums. In der Hierarchisierung des Blick- und Raumbezugs wird das Zentrum dem rituellen Platz, Tuyang-Sita, untergeordnet. Die Verweise von Visualisierungen aus den musealen Displays auf den Tuyang-Sita sind nicht wechselwirkend. Die Bilder im Museum

werden wissenskonstitutiv nur einseitig verwendet – der rituelle Platz muss sich nicht auf das Museum beziehen.

Ein Baobab (*Adansonia digitata*) bestimmt das Bild des Tuyang-Sita (Abb. 29). Dieser ist ein Symbol national übergreifender Identifikation, aber auch ein Zeichen der *côte sacré* des Initiationsritus. Dem Baobab werden heilende Kräfte und auch historisch signifikante Funktionen zugesprochen. Traditionell wurden die Griot-Sänger mumifiziert und in den Stämmen der Baobab-Bäume bestattet, da ihre Körper den Boden bei einer Erdbestattung unfruchtbar gemacht hätten. Der Baobab als Bantaba ist auch der Treffpunkt der Initiierten und verweist auf die im Kollektiv erfahrene, zyklische Zeit der Initiation. Sein semantischer Bezug ist wichtiger für die Konstitution des rituellen Initiationsplatzes als das Dokumentationszentrum mit seinem Beton-Bantaba.

Abbildung 29: Baobab auf dem Tuyang-Sita



© Foto: Claudia Ba, 2017

Erst durch das Zeigen der signifikanten Anordnung der Dinge durch Moussa Foon und die Bedeutungszuschreibungen wurden die Verhältnisse der Atmosphäre Museum und ritueller Platz analysierbar. Dafür verwende ich den Begriff der ›Atmosphäre‹, um ikonische Raumbezüge deutlich zu machen. Martina Löw schreibt nach Niklas Luhmann, dass durch platzierte Objekte im Raum Atmosphären sichtbar werden. Dieses Luhmann'sche Konzept der Atmosphäre erweitert Martina Löw durch die relationale Anordnung von Menschen und sozialen Gütern. »Raum ist eine an materialen Sachverhalten festgeschriebene Figuration, deren spürbare unsichtbare Seite die Atmosphäre ist.« (Löw 2001: 205) Die Anordnung, die den Raum atmosphärisch erscheinen lässt, wird durch die Praxis des Zeigens der materialen Sachverhalte decodierbar.

Die Atmosphäre des Raums wird bedeutsam durch das Zeigen Moussa Foons. Er lenkte die Aufmerksamkeit während des Museumsbesuches auf den Baobab des rituellen Platzes. Mit einem Fingerzeig deutet er auf den großen Baum, »normally during the circumcision period all they need is the tree.«¹¹⁸ Den rituellen Platz des Baobab

118 Moussa Foon, Interview 2017.

bezeichnete er als Tuyang. Tuyang-Sita bedeutet auch in Bezug auf ›sita‹, ›es ist Zeit, etwas zu tun‹. ›Ntuyang n sita‹, ›Lass mich hier sitzen‹, ist der repetitive Satz der Initiierten, der sie vor bösen Geistern schützt. Die zyklische Zeit des Initiationsritus, die sich in der sprachlichen Repetition durch die Initiierten ausdrückt, wird indexikalisch mit dem rituellen Raum des Baobabs verbunden.

Die Bedeutung des Wortes ›Tuyang‹ ist rituell mit dem Baobab verknüpft und verlangt vom Initiierten, sich dem Baobab leiblich-körperlich zuzuwenden. Diese leiblich-körperliche Hinwendung überhöht den Baobab zum Zentrum des kollektiven Erinnerungsortes der Initiation. Der Blickbezug zum Baobab verdeutlicht das zyklische Zeitverständnis einer mythologischen Geschichtsstruktur. Diese Atmosphäre wird durch die Museumsbegehung des KDC deutlich. Der rituelle Platz ist wichtiger als das Museum, in dem dieser nur durch Visualisierungen repräsentiert wird.

Bei einer Begehung des heiligen Platzes Tuyang-Sita erwähnt Moussa Foon außer dem Baobab einen daneben wachsenden Baum, den sogenannten ›Leberwurstbaum‹ (*Kigelia africana*, mande. ›faara‹, engl. ›camel foot tree‹, fr. ›arbre à saucisses‹), der den heiligen Wald markiert, in den sich die Initiierten zurückziehen. Die Rinden (mande. ›jaffo‹) des *Kigelia*, die während der Performance des Kankurang gekaut werden, wirken stimulierend auf das zentrale Nervensystem (Saini et al. 2009: 194). Die Früchte des *Kigelia* werden auch zur rituellen Anfertigung des Ifambundi-Kankurang und um Kleidung rot zu färben verwendet.

Die Visualisierung des *Kigelia* findet sich auch im Ausstellungsraum am Plakat ›Kankurang Types, Costums and Functions‹ (Abb. 30, rechts).¹¹⁹ Die Fotografie zeigt entgegen der Rede Moussa Foons drei sich ausruhende Männer im Schatten des Baumes, die auf den Wurzeln und Ästen des *Kigelia* Platz genommen haben. Sie wurde im Rahmen des ersten nationalen Workshops des NCAC aufgenommen und zeigt nicht brauchausübende Männer, sondern die Besucher des Workshops (Abb. 30, links). Foon deutet auf die Fotografie und betont einzig deren handlungsleitenden Aspekt der Initiation, die Bearbeitung der Rinden für die Herstellung der Kankurang-Maske.

»This is the camel foot tree, as you can see. This is the tree normally were the bark for the Kankurang is removed from. Though, it's a very, very hard tree. And you need to put on heavy gloves with sticks in your hand and you have to hit continuously to make sure you will have some of the bark from the camel foot tree.«¹²⁰

Moussas Aussage verdeutlicht die mit dem Bild verschränkten »[diskursiven Formen der Symbolisierung]« (Breckner 2010: 266), die sich auf sein explizites Wissen der Bearbeitung des Baumes während der rituellen Vorbereitungsphase beziehen.¹²¹ Durch seine Erfahrung im Umgang mit dem Abschlagen der Rinde weiß und erinnert sich

119 Ein *Kigelia* ist auch in der Broschüre des KDC abgebildet (Abb. 30). Hier wird der Baum ausschließlich in Verbindung mit der Herstellung des Kostüms des Kankurang durch die *jaffo*-Rinde erwähnt.

120 Moussa Foon, Interview 2017.

121 Aus der Verbindung der Bildunterschrift des Fotos und der Aussage Foons kann abgeleitet werden, dass die Rinden am Baum des *Kigelia* noch ›jaffo‹ genannt werden, wohingegen sie abgeschlagen vom Baum für die rituelle Herstellung des Kostüms als ›faara‹ bezeichnet werden. Während die Erwähnung der *Faara*-Rinde bei Moussa Foon nicht sanktioniert ist, wird die Aussprache von ›faara‹ in Mbour strengstens sanktioniert.

Moussa Foon, wie hart die Rinde des Baumes ist, und verbindet die Fotografie mit der kollektiven und körperlich-leiblichen Erfahrung der Maskenherstellung. Auf die in der Fotografie abgebildete Sequenz der sich ausruhenden Männer geht er hingegen nicht ein. Für ihn stellt die Szene eine kulturstrukturelle Typik dar. Den fotografierten Kigelia muss er auch nicht räumlich verorten, denn er befindet sich in unmittelbarer Nähe, auf dem Tuyang-Sita.

Abbildung 30: Camel Foot Trees at Tuyang site: The source of the bark/»Jaffo« (links); First national workshop on Kankurang Traditions of the Gambia, the Camel Foot Tree (Faara) which is found in larger numbers at Tinyang Sita (rechts)



© NCAC/KDC Brochure, 2016 (links); © NCAC/UNESCO File, 2009 (rechts)

Die Bildsequenz Kigelia im musealen Display wird zum Symbol kollektiven Handelns und zur Syntheseleistung, wenn Moussa durch seine Erinnerung die Konstitution des Raumes als zum rituellen Raum zugehörig nachzeichnet. Die Bildunterschrift der Fotografie lautet: »The environment at Tinyangsita showing Camel foot trees, the source of the Faraa used in the Kankurang costumes, 2009.«¹²² Durch seine Zuwendung zum Bild und im *as you can see* zeigt er durch das Beziehungsgefüge der deixis eine institutionalisierte Museumspraxis an.

Es werden durch die Visualisierungen mehrere Wirklichkeitsbezüge deutlich. Denn nun fungiert das Bild durch codierte Verweise auf ihren Referenten als Symbol (Breckner 2010: 267). Moussa Foons codierter Verweis bezeichnet den Baum als Geber der *Faara*-Rinde für das kollektive Herstellen des Kostüms, auch wenn die Fotografie dies nicht abbildet.

Diese wird in dieser Geste des Zeigens und Sprechens ein ›Anzeichen‹ von Handlungssituation und Wirklichkeit. Die ikonische Kohärenz erhält hier eine performative Formung, die eine lokal-repetitive Dimension aufweist. Moussa strukturiert gleichermaßen seine Raumwahrnehmung durch Syntheseleistung, seine Erinnerung und sein Spacing, die Betonung der Anordnung von Dingen im Raum. Er erinnert sich und synthetisiert die eigene leiblich-körperliche Erfahrung des Abschlagens der Baumrinde und gibt somit Auskunft über seinen Status als Initiierter. Zugleich bleibt er habituell in

122 NCAC (2016) Kankurang Documentation Center Broschüre: 17.

seiner institutionalisierten Rolle des Museumsführers, indem er mit der entsprechenden Gestik Objekte und somit Aspekte und Ausprägungen der (An)Ordnungen von Bildern, Skulpturen durch die relationale Positionierung seines Körpers hervorhebt (*spacing*)¹²³. Er verweist in dieser Doppelrolle, als Initiierter und Museumsführer, über die szenografische Choreografie der Fotografie hinaus, auf die rituelle Bearbeitung der Rinden. Darin wird der Diskursüberschuss der Visualisierungen deutlich. Hier zeigt sich die Konstruktion einer wiederkehrenden, lokalen Sinnstiftung des Ritus.

Entgegen den Erwartungen zeigt sich durch die Museumsanalyse die Hierarchisierung des Tuyang-Sita in Relation zum Museum umso deutlicher, wenn mittels der Fotografien im Museum auf den außenliegenden rituellen Platz verwiesen wird. Während für Foon die Abbildungen im Museum auf den Tuyang-Sita verweisen, bedarf es bei der Begehung des Platzes keiner Rückbezüge auf das Museum – die beiden institutionellen Räume werden separiert.

Der Tuyang-Sita ist ungleich wichtiger als erinnerungskonstitutioneller Ort und Anlass der Erinnerung als die Anlage des KDC und seine Visualisierungen. Der in Blickbezug zum Museum liegende rituelle Platz wird symbolisch aufgewertet. Die codierten Verweise des fotografierten Kigelia zeigen, dass die Herstellung des Kostüms, die Verortung des Kigelia und die episodisch wiederkehrende Zeitauffassung für Moussa Foon eine strukturskulturelle Typik darstellen. Die Fotografie muss nicht hinsichtlich ihres gesamten Symbolisierungspotenzials, zum Beispiel der Männer im Schatten des Baumes, ästhetischer Formgebung und Bildgestaltung hinterfragt werden, sondern sie stellt in der Kommunikation ein Anzeichen für eine natürliche, außerbildliche Wirklichkeit für Moussa dar.

Es gibt kein reziprokes Verhältnis oder eine Wechselwirkung zwischen der synthetisierten Raumerfahrung des Tuyang-Sita und den Visualisierungen des Museums. Auch wenn Sequenzen der Fotografien im Museum auf die Signifikanz der räumlichen Anordnung des Tuyang-Sita verweisen – bei der Begehung des Platzes muss das Museum nicht synthetisiert werden. Die Signifikanz des rituellen Platzes und die Anordnung der Bäume legen das strukturskulturelle Wissen über kollektive Handlungen und die Vergangenheits- und Zukunftsbezüge einer mythologischen Geschichtsauffassung offen. Das Museum verweist für Moussa Foon auf den danebengelegenen Tuyang-Sita, seine eigene Erfahrungswelt und somit Selbstbezeichnung als Initiierter. Den Bedingungen der rituellen Kohärenz Folge leistend, erhält Moussa Foon die Geheimnis-Ebenen der Phänomenstruktur Kankurang.

Durch die Visualisierungen des KDC werden die Geheimnis-Ebenen des Kankurang nicht aufgehoben. Weder gibt es eine Notwendigkeit, Raum und Ritus über das Museum zu explizieren, noch scheinen die Fotografien auch nur im Geringsten die Geheimhaltung herauszufordern. Während auf dem rituellen Platz das Erbe performativ und habituell ausgeübt wird, herrscht ein Bewusstsein dafür, welches Wissen für ausländische Gäste und Frauen wann im Museum explizit gemacht werden kann, um die Sakralität des Ritus nicht zu enttarnen. Der Museumsbau repräsentiert für Foon nicht den Kankurang, sondern er ist der performative Ort als Museumsführer.

123 Zum Zusammenspiel von *spacing* und Syntheseleistung räumlicher Konstitution, siehe (Löw 2008: 35).

Die Visualisierungen sind für Moussa Foon zugleich eine Mnemotechnik, die sich auf seine persönliche Erinnerung und Erfahrung bezieht. Diese strukturiert er nach der zyklischen Zeitauffassung durch das kollektive Handeln während der Initiation. Im Sprechakt wird von Foon auch kein Erbe betont, vielmehr werden Bezüge einer ewigen Vergegenwärtigung des Ritus im institutionellen Raum und der fortschreitenden Zeit im eigenen Leben und Erinnern hergestellt. Foon erinnert zwar an seine Erfahrung, der Besucher des Museums ist jedoch nicht designierter Erbe dessen, was repräsentiert und codiert wird, und wird daher von den Bedeutungszuweisungen ausgeschlossen.

Die Architektur und der semantische Raumbezug konnten zeigen, dass das KDC einer zeit- und raumkonstitutionellen Logik der rituellen Ordnung des Tuyang-Sita folgt. Im Museum hingegen werden durch die ikonische Kohärenz performativer Ordnung eine Visualisierung und auch deren Diskursüberschuss ermöglicht, die nicht in Bezug zum Ritus gestellt wird. Das direkte örtliche Nebeneinander verdeutlicht die zwei Atmosphären der Räume durch die beiden Formungen der ikonischen Kohärenzsicherung: hier der rituelle Platz, gekennzeichnet durch eine zyklische Zeitvorstellung und mythologische Geschichtsauffassung durch die rituelle Formung und somit unzugänglich für Visualisierungen; dort das Museum als eine performative Formung der ikonischen Kohärenz, die der primären Logik des Tuyang-Sita untergeordnet ist. Das Immaterielle Kulturerbe der UNESCO ist im Museum eine unverfängliche Darstellung des Ritus, die mit ausländischen und weiblichen Besucher:innen geteilt werden kann. Allerdings wird auch das Museum temporär für die Besucher unzugänglich, wenn die Initiation stattfindet. Das museale Display wird von den Akteuren nicht als eine Bedrohung der Geheimnis-Ebenen wahrgenommen. Für die Akteure ist der institutionelle Raum des Museums nicht das eigentliche Erbe, das es zu schützen gilt. Ihnen ist bewusst, dass hier explizit ein Wissen für die ökonomische Nutzung des Standortes vermittelt wird – und somit konstruieren die Akteure auch bewusst verschiedene Räume mit den Visualisierungen.

Die Akteure sind weder die Opfer einer internationalen UNESCO-Politik noch schutzlos der Visualisierung im Kontext des Museums ausgeliefert. Die Mechanismen der Revitalisierung des Kankurang-Festivals durch die Entwicklungshilfe wirken da schon qualitativ extremer auf die Geheimnis-Ebenen des Initiationsritus ein. Die Notwendigkeit, durch die Finanzierung aus der Entwicklungshilfe ein Festival auf dem Tuyang-Sita zu inszenieren, kommt der rituellen Kohärenz bedrohlich näher als der ikonischen Kohärenz der episodisch-lokalen Visualisierungen im Kankurang-Dokumentationszentrum.

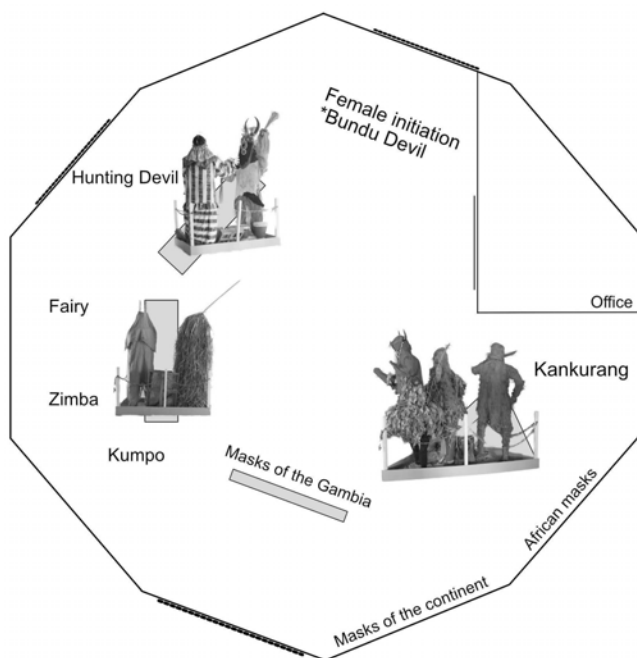
4.2.2 Innere Dimensionierungen der Visualisierungen im KDC

In der Rahmung der vorangegangenen Analyse der Atmosphären des KDC und des Tuyang-Sita wird nun eine Analyse der Visualisierungen in der Ausstellung in ihrer inneren Dimensionierung vorgenommen. Welche Zeit- und Raumentwürfe werden auch durch das relationale Verhältnis zwischen den Visualisierungen im KDC vorgenommen?

Gunter Weidenhaus schreibt, dass Geschichtsvorstellungen in interkultureller Perspektive herausgearbeitet und somit als »spezifische Konstellationen und Verhältnisse

von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, als soziale Produkte aufgefasst werden müssen.« (Weidenhaus 2015: 25) Dabei sind die Geschichtsvorstellungen von besonderem Interesse, die sich aus den Formungen der ikonischen Kohärenz aufzeigen lassen. Im Vergleich mit der äußeren Dimension drängt sich die Frage auf, ob sich die Vorstellungen der mythologischen Geschichtsstruktur des Initiationsritus und somit der äußeren Dimension des rituellen Platzes Tuyang-Sita auch im KDC manifestieren. Kann das museale Display die Geheimnis-Ebenen des Kankurang enthüllen, was in der äußeren Dimension, der Raumatmosphäre Tuyang-Sita, ausgeschlossen wurde?

Abbildung 31: Ausstellungsplan KDC, Janjanbureh



© Grafik: Claudia Ba, 2021

Die Geheimnis-Ebenen des Kankurang stellten bereits in der Planungsphase des Dokumentationszentrums eine wichtige Bezugsgröße zwischen den staatlichen und lokalen Akteuren dar. »What is apparent is that the Kankurang tradition is [...] threatened by globalization and advances in technology which have opened up the secrets of the tradition to the preying eyes of the uninitiated,«¹²⁴ fasste der Generaldirektor der NCAC, Baba Ceesay, die Entwicklungen der Gefahren für den Kankurang zusammen. Das spähende Auge Nicht-Initiiertes darf keine Bedrohung im Dokumentationszentrum darstellen. Daher ist nur ein kleiner Teil der Ausstellungsfläche des Zentrums überhaupt mit dem Kankurang bespielt (Abb. 31). Die Umsetzung des KDC sollte von

124 NCAC (2016) Kankurang Documentation Center, Broschüre, Baba Ceesay: 2-3.

Anfang an den Brauchträgern überlassen werden, wie die Archivdokumente der senegambischen Delegationen zeigen.

»Sacred aspects of the Kankurang which should not be exposed to women and uninitiated: the resolution on this matter was that the contents of any displays or presentation should be left to the local committees whose members are more au fait [sic!] with the prohibitions about the tradition.«¹²⁵

Die Kuratoren unterstützten nach eigenen Angaben die lokalen Gemeinden bei der Visualisierung des musealen Displays. Mehreren Formaten wurde zugestimmt, wie Skulpturen des Kankurang, Schwarz-Weiß-Analogfotografien von Peter Weil, zeitgenössischen, digitalen Farbfotografien von Jason Florio und Ölgemälden des gambischen Künstlers Modou Camara. Grundlegende Debatten der Darstellbarkeit handelten von der Sichtbarkeit für Frauen und Ausländer:

»There is need to strike a balance between the current emphasis on gender parity in access education and other activities and restrictions imposed by tradition. Furthermore, the traditional restrictions should not mean that people from foreign cultures are excluded from the Center.«¹²⁶

Im Vorfeld der Planungen des KDC war den Delegierten und Vertretern bewusst, wie fragil und gefährlich eine unerwünschte Visualisierung sein kann. Die senegalesische Delegation schloss daher die Kommemoration durch Festivals aus. Die gambische Gesandtschaft optierte hingegen für ein Festival und die Darstellung verschiedener Kankurangs, da diese nicht so sakral wie in Senegal seien.

Für die Anordnung visuellen Wissens im Dokumentationszentrum werden vier Kategorien entlang des Ausstellungsaufbaus vorgestellt, denn, »[der] Museumsraum setzt einen Spazierweg voraus, eine Reihenfolge, in der die Schaukästen, Exponate und Tafeln angeschaut und gelesen werden.« (Bal 2010: 29) Die Reihenfolge ist mit den Inhalten der Broschüre des Dokumentationszentrums deckungsgleich. Beim Betreten des KDC werden zunächst die »Masken von den Kontinenten« vorgestellt, die Masken verschiedener ethnischer Provenienz hervorgehoben und ein komplexes Verständnis von internationalen Riten und Festivals dargestellt. Anschließend wird der Besucher zu den »gambischen Masken« geführt, die eine Vielzahl ethnischer Masken unterschiedlichen Ursprungs und im Speziellen den Kankurang darstellen. Daran schließt sich ein umfangreicherer Ausstellungsteil an mit den weiblichen Initiationsmasken der Poro¹²⁷ und Bundu, also auch Beschneidungsrituale bei Frauen, die hier als historisches Moment

125 NCAC (2009) UNESCO File: Report. Gambia (40).

126 Ebd.

127 William P. Murphy schrieb 1980 über die Abwertung der Geheimnisse des Kpelle-Geheimbunds und des Poro-Geheimbunds durch die jüngere Generation. Er führte ein Zitat von Georg Simmel über die rituelle Herstellung von Geheimnissen an, die wichtiger geworden sei als der Inhalt der Geheimnisse selbst. »Simmel makes a similar point in his statement that the aura of secrecy bestows a group identity on a secret society that is more important sociologically than the content of the secrets: »In comparison with other associations, it here is the passion of secrecy – always felt and always to be preserved – which gives the group-form, depending on it, a significance that is far superior to the significance of content (1950: 363)« (Murphy 1980: 203)

kontextualisiert werden. Abschließend wendet sich die Analyse dem Zusammenhang zwischen Mediatisierungsformen und Paganismus zu, da sich viele Ölgemälde nicht mehr existierender Formen des Kankurang im Ausstellungsgebäude finden. Allen Bereichen ist gemein, dass sie nicht eine explizite Selbstkritik über das Museum äußern (Bal 2010: 30). Die relevant gemachten Zeit- und Raumentwürfe in den Visualisierungen der einzelnen Bereiche werden abschließend miteinander verglichen, um die inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz des KDC aufzuzeigen.

Im Allgemeinen bringen die Reihenfolge der Ausstellungsführung und der Evidenzcharakter der Fotografien ein ›So-ist-es‹ im Sinne einer zyklischen Zeitauffassung zum Ausdruck. Diese Spezifität afrikanischer Realitätsentwürfe, als in einer ausgedehnten Gegenwart liegend, ist die zugrunde gelegte Zeitstruktur der Ausstellung (siehe Kap. 3.3.3). Ihr Hauptnarrativ ist die Geschichtlichkeit wiederkehrender Bräuche und Riten.¹²⁸ Kontrastierend dazu sind daher die künstlerischen Darstellungen, wie Skulpturen und Ölgemälde, zu lesen.¹²⁹ Der Direktor Hassoum Ceesay erläutert, dass die Ölgemälde explizit Formen des Kankurang darstellen, die heute als Paganismus, also heidnische Riten, angesehen würden. Diese Gemälde symbolisieren eine abgeschlossene Vergangenheit; es gibt sie nicht mehr, daher wird das Medium der Kunst genutzt, um sie für das Museum zu visualisieren. Diese abgeschlossenen Episoden des Kankurang werden mit in die Ereignisstruktur der ausgedehnten Gegenwart verwoben.

Zunächst scheint es sich ähnlich mit den Schwarz-Weiß-Fotografien Peter Weils zu verhalten. Ausgestellt sind Fotografien seiner Feldforschungen über weibliche Beschneidungsrituale der 1970er Jahre. Da die weibliche Beschneidung seit 2008 in Gambia verboten ist, müssen die Fotografien aber als eine in der Geschichte liegende, abgeschlossene Praxis diskursiviert werden. Hier wird auch unter Ausschluss zyklischer Strukturen visualisiert, denn die Zukunft der Beschneidungsrituale muss ausgeschlossen werden. Hier müssen die Riten einer vergangenen Zeit historisiert werden – als Geschichte im Kollektivsingular.

»Dabei zeigt sich, dass es sich bei der Idee einer linearen geschichtlichen Struktur mit offener Zukunft (vgl. Rammstedt 1975), wie sie im gegenwärtigen dominanten Konzept des Kollektivsingulars ›der Geschichte‹ (Koselleck 1979) verankert ist, um eine relativ junge (18. Jahrhundert), zunächst *westliche* Geschichtsauffassung handelt.« [Herv. d. A.] (Weidenhaus 2015: 25)

Während die Ausstellung insgesamt eine Zyklizität mit der Wiederkehr von Bräuchen als eine anthropologische Grundkonstante semantisiert, sind es die Darstellungen verbotener Praktiken und die episodischen Brüche, die somit Abweichungstoleranz darstellen. Diese spricht für eine Übertragungsdynamik der performativen Formung der ikonischen Kohärenz zur textuellen Kohärenz. Denn dann sind die Bilder nicht mehr lokal gebunden, und auch die Geschichtlichkeitsvorstellung wird überformt als Geschich-

128 Zur Unterscheidung von Geschichtlichkeit und Chronologie siehe Gunter Weidenhaus' Monografie *Soziale Raumzeit* (Weidenhaus 2015: 25-27).

129 Die Ölgemälde Camaras werden nicht als Kunst thematisiert und verfügen nicht über einen eigenen begleitenden Ausstellungstext. Auch der Museumsführer Moussa Foon spricht die Ölgemälde nicht in ihrer Funktion als Kunst an.

te im Kollektivsingular. Die weiblichen Initiationsriten verdeutlichen dieses Verständnis für die Geschichte als Kollektivsingular und kontrastieren die Ausstellung mit einem ›So-ist-es-gewesen‹. Dass es in der afrikanischen Alltagskommunikation, wie es der Ethnologe Mamadou Diawara schrieb, kein Auseinanderdriften des Erwartungshorizonts und des Erfahrungsraums durch einen Kollektivsingular ›der Geschichte‹ gebe, scheint daher überholt. Die Visualisierungen der weiblichen Genitalverstümmelung werden einer absoluten Vergangenheit und somit ›der Geschichte‹ zugeordnet.

Naturdarstellungen sind nicht Teil der Ausstellung, obwohl alle Masken ländlichen Gemeinschaften zugeschrieben werden. Der am meisten fotografierte Darstellungsort ist ein sozialer, in den meisten Fällen ein städtischer Raum. Eine große Bedeutung wird der geografischen Einordnung von Masken durch Karten eingeräumt. »Mittels einer kartographischen Visualisierung lassen sich die räumlichen Beziehungen unterschiedlicher local stories und deren diskursiver Praxis veranschaulichen.« (Bauriedl 2008: 304) Eine Weltkarte zeigt die Masken der Kontinente, die gambischen Masken werden auf einer Karte in den einzelnen Regierungsbezirken Gambias verortet. Im Gegensatz zu den analysierten Geheimnis-Ebenen des Kankurang werden hier Masken als vom Menschen gemacht kontextualisiert.

Die ausstellungsbegleitenden Texte über die Schönheit weiblicher Masken oder auch die Vielfalt anthropomorpher Darstellungen sind in Ausschnitten der Wikipedia-Seite ›Traditional African Masks‹ entnommen, deren identischer Wortlaut auch auf der Internetseite des National Museum of Ghana zu finden ist (The National Museum of Ghana 2019). Dabei handelt es sich weniger um eine museologische Kooperation als um die Kopie des Intertextes aus Wikipedia. Im Fall der weiblichen Masken verweist der Wikipedia-Artikel auf eine nicht näher bestimmbare Publikation des Historikers und Archäologen Alexander Ives Bortolot von der Columbia-Universität. In anderen Teilen stammen die Texte in Auszügen aus den online verfügbaren Katalogen des Fralin-Museums der Universität von Virginia, ehemals Bayly-Museum, zwischen 1993 und 1996 (Ray 1997). Gerade das Kopieren englischsprachiger Texte und Fotografien aus anglophonen Internetseiten und aus Wiki-Commons zeigt einen dynamischen Umgang bei der Erstellung des Museumsdisplays und der Broschüre, aber auch den postkolonialen Kontexten. Denn hier ist die Sprache der anglophonen Webseiten der Wissensgenerierung näher als die frankophonen Quellen aus Senegal oder die portugiesischen aus Guinea-Bissau.

Im Allgemeinen fehlen in der Ausstellung Angaben zum Zeitpunkt der Herstellung oder zur Urheberschaft der Darstellungen. Dabei ist weniger das Kopieren der weltweit zirkulierenden Inhalte ein Problem, als das Nicht-Kenntlichmachen. Problematisch ist es in zweifacher Hinsicht, da die Kopie nicht von den Kuratoren kenntlich gemacht wird, und das obwohl in der Broschüre des Dokumentationszentrums mit Quellen nachweisen gearbeitet wird und das NCAC auch für *intellectual property* zuständig ist.

Das institutionelle Selbstverständnis der NCAC als ein internationales Museumskomitee zeigt sich in der Reproduktion von Texten und Bildern von Internetauftritten anglophoner, internationaler Museen. Gegenüber den online verfügbaren und fluktuierenden Texten und Bildern wurde den Texten aus den konstitutionellen Sitzungen der

Abbildung 32: *Masks from the Continents*, KDC, Janjanbureh

© NCAC/Foto: Claudia Ba, 2017

senegambischen Delegation Vorrang gewährt.¹³⁰ Die Visualisierungen machen diese Bezugnahme auf international fluktuierende Quellen deutlich, also Inhalte der ikonischen Kohärenz textueller Formung. Diesen global-linearen Darstellungen erhalten den Vorzug vor Darstellungen aus einem lokalen Kontext. Damit wird auch wiederum eine Entfremdung von den Geheimnis-Ebenen des Kankurang auf lokaler Ebene zugunsten global-linearer Darstellungen vorgenommen.

Masken von den Kontinenten

Die Ausstellung öffnet am Eingang des Museums mit einer Weltkarte, die den Titel ›Masken von den Kontinenten‹ trägt und auch in der Broschüre abgebildet ist (Abb. 32). Die Weltkarte ist in sechs Kontinente untergliedert, die farblich voneinander abgesetzt sind und jeweils durch eine Maske repräsentiert werden. Afrika wird als Ursprung von Masken begriffen, sowohl logozentrisch als auch historisch. »It is believed that the earliest masks were used in Africa.«¹³¹ Dafür wird eine Holzmaske der Dogon aus Mali in Antilopenform aufgeführt. Sie spiele eine fundamentale Rolle zu Erntezeiten in vielen Kulturen Afrikas.¹³² Zeitkonstitutionell steht der Antilopenkopf für eine zyklische, an der Regenzeit orientierte Zeitauffassung. Für Europa wird die Abbildung einer Servetta-Mutta-Maske aus Venedig angeführt, die während religiöser Feiern in Europa getragen werde. Nord- und Südamerika werden ebenfalls durch eine venezianische Maske repräsentiert, die auf Bällen und an Halloween getragen werde und aus Europa stammen solle. Für Asien steht eine hölzerne südkoreanische Hahoe-Maske. Hier könnte ein erster Verweis auf die UNESCO vorgenommen worden sein, da zumindest

130 Der Bereich gambischer Masken des KDC ist eng mit dem Tourismusangebot Gambias verknüpft, so eng, dass einige der Texte im Offiziellen Tourismusführer Gambias 2017, wörtlich abgedruckt werden (Gambia Tourism Board 2017: 49).

131 NCAC (2016) Kankurang Documentation Center Broschüre: 6.

132 A.a.O. 9.

das südkoreanische Dorf Hahoe seit 2010 UNESCO Weltkulturerbe ist (Hahoe Village 2009). Australien wird durch die Sidakarya-Maske, die während Initiations- und Hochzeitszeremonien getragen wird, repräsentiert. Jedoch ist die Sidakarya eine balinesische Maske, insofern stimmt die geografische Zuordnung hier nicht.

Die Auswahl mag hinsichtlich der funktionalen, historischen und auch formgebenden Einordnungen der Masken irritieren. Zunächst einmal fällt auf, dass keine Masken von der UNESCO-Internetseite des Immateriellen Kulturerbes ausgesucht wurden. Durch die Suchfunktion der Seite wäre es auch möglich gewesen, eine konzeptionelle Verbindung zu anderen Masken herzustellen, die auch in der Liste eingetragen sind, sogar unter dem gleichen Schlagwort (siehe Kap. 4.1.5).

Weiterhin irritiert, dass die Masken nicht nach funktionalen oder materiellen Übereinstimmungen mit dem Kankurang ausgesucht wurden. Die fünf Masken zeigen eine Vielzahl an möglichen Funktionen, Materialien sowie weltlichen und religiösen Kontexten. Die Zuordnungen entwerfen eher ein fluides Verständnis von Masken außerhalb Afrikas und die Konstruktionen eher insularer Kulturen auf Kontinenten denn ein globales Netzwerk.

Immer wieder wird die besondere Stellung von Masken in einem afrikanischen Kontext betont. »In Africa masks have particular resonance because ritual and ceremonial masks are an essential feature of the traditional culture and arts of the people.«¹³³ Direkt neben der Karte der Kontinente werden mit einer Karte Afrikas spezifisch afrikanische Masken vorgestellt. Ägypten wird durch eine Totenmaske repräsentiert, die von Stan Florak für das Australian Museum fotografiert wurde. Sie ist auf der Webseite des Museums untertitelt mit »Ancient Egyptian mummy mask made from cartonnage. Probably from the Ptolemaic (332-30 BCE) or Roman (30 BCE–395 CE) Period. From Sediment in northern Egypt« (Australian Museum 2019). Auffallend ist, dass diese Maske keine gelebte Kultur repräsentiert. Die Karte afrikanischer Masken zeigt abermals eine Vielfalt verschiedener Funktionen. Eine einzige Maske symbolisiert einen weiteren männlichen Initiationsritus, die im Jahr 2005 in die Meisterwerke eingetragene Makishi-Maske aus Sambia, eine Chokwe-Maske. Diese könnte einen einmaligen Bezug zum Immateriellen Kulturerbe herstellen.

In dem Bereich »Masken der Kontinente« und »Afrikanische Masken« wird auf die Vielfalt von Masken mit verschiedenen funktionalen, ästhetischen, formellen und religiösen Aspekten verwiesen. Die Ausstellungsführung verläuft von den weltweiten über afrikanische hin zu den gambischen Masken, ehe der Kankurang adressiert wird. Losgelöst aus ihrer rituellen Performance, geben all die Visualisierungen wenig Aufschluss über ihren Gebrauchswert, ihre Funktionen, eine zeitliche Rahmung oder ihren institutionellen Charakter. Während die außerafrikanischen Masken aus museologisch-archivalischen Kontexten kopierte Abbildungen sind und auf die ästhetisierende Praxis der Musealisierung verweisen, werden die afrikanischen Masken in ihrem sozialen Kontext als eine gelebte Tradition betont.

Der Museumsführer Moussa Foon verzichtete bei seiner Führung auf die Erläuterung der Karten im Eingangsbereich und positionierte sich direkt zwischen den Kankurang-Skulpturen und der UNESCO-Plakette des Immateriellen Kulturerbes. Es

133 NCAC (2016) Kankurang Documentation Center Broschüre: 4.

bleibt zu spekulieren, ob dieser Teil der Ausstellung weniger zu seinem Repertoire der einstudierten Führung gehört oder ob er sich aufgrund des Anliegens der Forscherin gleich auf den Kankurang festlegt.

Insgesamt liegt die visuelle Gewichtung der Ausstellung eher auf den räumlichen Zuordnungen durch Karten als auf Zeitkonstruktionen, wie die Absenz chronologischer Einordnung oder die bloße Datierung der Masken in den ausstellungsbegleitenden Bildunterschriften bezeugen. Foon betont zudem die zyklische Performativität der Masken im Sinne einer Zeitkonstruktion, die wichtiger sei als Historizität. Warum auch sollte die Historizität von Masken betont werden, die im Sinne einer ausgedehnten Gegenwart immer wieder aufgeführt werden? Anstelle sich einer ohnehin schwierigen historischen Quellenlage anzunehmen, werden die Masken männlicher Initiationsriten in ein ›Es-ist-so‹ ewiger Vergegenwärtigung verwoben. Bedeutungsvoll werden Jahreszahlen und die Geschichte nur bei den weiblichen Initiationsmasken, die seit 2008 in Gambia verboten sind. Hier bemühen sich die Kuratoren um eine Einordnung durch letzte Jahreszahlen und der Semantisierung weiblicher Initiationsriten als ein vergangenes Erbe.

In den Bereichen ›Masken von den Kontinenten‹ und ›Afrikanische Masken‹ werden keine direkten Bezüge zur UNESCO-Konvention hergestellt. Vielmehr wird eine kultur-anthropologische Konstante der Maskenherstellung durch den Menschen und dessen Bedürfnis nach Performance behauptet. Nebensächlich scheinen die Funktionen der einzelnen Masken oder deren ambige oder generationale Spannungsverhältnisse. Die altägyptische Totenmaske als ein Relikt des Totenkults fällt augenscheinlich aus der Abfolge, da alle anderen Masken zu lebendigen Brauchausübungen zählen.

Für die Konzeption des KDC scheint das nebensächlich. Der Leitgedanke der Ausstellung ist die affirmative Darstellung von Masken als kultur-anthropologische Konstante und deren gegenwärtige Bedeutung in einem sehr weit gefassten Gegenwartsbegriff. Der Kankurang und die Masken werden als ›traditions‹ im Gegensatz zu ›heritage‹ semantisiert. ›Heritage‹ wird nur für die Bezeichnungen der UNESCO-Konventionen und Programme genutzt, während der Begriff der ›tradition‹ auf ein gelebtes Erbe verweist.¹³⁴

Gambische Masken

Die Analyse zeigt, dass das Land Gambia im Ausstellungskontext des KDC als Containerbegriff diskursiviert wird. Diese Idee des Raumes als ein Behälter wird in diesem Kontext mit Masken gefüllt. Dabei werden die Grenzen Gambias nicht direkt als kulturell permeabel thematisiert, aber der Nationalstaat als ein Gefäß, welcher viele Kulturen fassen würde. Durch Migration und interethnische Beziehungen würden die Masken von mehreren Ethnien in Gambia geteilt werden. Die Masken werden ihren ethnischen

134 Stefan Willer fasst ›Erbe‹ viel weiter. Erbe beziehe Traditionen mit ein. Traditionen sind Bestandteile von Erbe, können umgekehrt das Erbe jedoch nicht fassen. ›Tradere‹ sei zudem weniger affirmativ als das Erben. Der Traditionsbegriff ist näher an den Prozessen der Übertragung angelegt als an einer abgeschlossenen Handlung oder einem Produkt wie Erbe. Auch ist der Begriff der Tradition in beide Richtungen hin potenziell geöffnet für eine wertgeschätzte oder eine ungeschätzte oder gar überkommene Tradition (Willer et al. 2013: 7-8).

Abbildung 33: *Masquerades of the regions, KCD, Janjanbureh*

© NCAC, 2016

Gruppen zugeordnet, der Hunting Devil den Yoruba, der Zimba den Wolof und der Samai den Diola. Es wird aber kein Einfluss auf die Mehrheitsethnie der Mandinka und ihrer Masken dargestellt. Vielmehr fügt sich ein Bild des Nebeneinanders der Ethnien, die bei staatlich inszenierten Festivals zusammenkommen.

Die Karten der Masken dienen der globalen oder nationalen Zuordnung, die sich auf ein euklidisches Raumverständnis stützt. Die Fotografien werden mit Texten gerahmt, die die Migration anderer Ethnien nach Gambia darlegen. Gambia wird als ein Einwanderungsland kontextualisiert (Abb. 33), wohingegen Landflucht und Migration aus Gambia nicht angesprochen werden. Dieser Diskurs der Flucht und der Bekämpfung von Fluchtursachen durch die EU und deren Finanzierung des Kankurang-Festivals werden folglich verschwiegen (siehe Kap. 4.2.3).

Im Bereich der gambischen Masken wird viel Wert auf grenzüberschreitende Kulturgüter und den Kulturaustausch mit anderen Ethnien gelegt. So sind zum Beispiel der Simba der Wolof aus Senegal, der Bundu Devil der weiblichen Beschneidung aus Sierra Leone, der Kumpo der Diola aus der Casamance oder die Fairy der Aku Zeugnis einer lebendigen Migrationsgeschichte Westafrikas. Die historischen Zwangsumsiedlungen der Akus im 19. Jahrhundert aus Sierra Leone nach Janjanbureh werden hierbei nicht erwähnt – und somit die Maske wieder in die Ereignisstruktur einer ausgedehnten Gegenwart und nicht in die Geschichte gestellt.¹³⁵

135 Aufgrund der Überbevölkerung von Freetown wurden nach der Abschaffung der Sklaverei die christlich geprägten Aku von den Briten in Gambia angesiedelt. Zunächst wurden in Sierra Leone, Freetown, etwa 70.000 und 1860 100.000 befreite Sklaven angesiedelt. »[Overcrowding] in Freetown, in 1831, induced the authorities there to transfer larger numbers of Liberated Africans to The Gambia.« (Webb 1994: 138)

Im Museum wird die Vielfalt der Masken im gambischen Staat visualisiert. Die Fotografien fügen sich in die national-zyklische Dimensionierung der performativen Formung der ikonischen Kohärenz. Die gambischen Masken wurden vor allem bei nationalen Paraden von Jason Florio fotografiert. Der Direktor Hassoum Ceesay betont die gute Zusammenarbeit mit ihm.

»Jason is our good friend. Yeah, he did good photos for us. Because there was a Kankurang festival. We organize it here in Gambia. In a town called Soma. And Jason, we gave him a press card to take very good photographs for us. So that's a reason why I said, we do not lack good photographs.«¹³⁶

Für die Ausstattung des Ausstellungsraums wurde Florio gebeten, die Bilder aufzunehmen. Die Kompetenzen, die der renommierte Fotograf mit der entsprechenden Fototechnik anbieten konnte, überzeugten den Museumsdirektor für eine Kollaboration. Die ausgestellten Fotografien entstanden im Rahmen des Festivals in Soma. Entgegen den analogen Schwarz-Weiß-Fotografien von Peter Weil oder den kopierten Museumsfotografien aus dem Internet sind die Bilder von Florio ästhetisch einer Fotoreportage näher. Dessen Fotografien zeichnen sich durch eine dokumentarische Ästhetik aus, mit einer zentralen Figur in Bewegung in einem Ganzkörperformat, welches nicht den Kontext des Festivals verschweigt. Im Hintergrund sind Tribünen und Zuschauer zu sehen.

Obwohl die Ausstellung den Kankurang zum Anlass hat, wird ihm nicht viel Platz eingeräumt, wie die Analyse zeigt. Details aus den Geheimnis-Ebenen des Kankurang, wie die Herstellung der Maske, die personale Identität des Trägers, die Seklusionsphase oder die Beschneidung werden nicht beschrieben. Auch werden keine historischen Bezüge zum malischen Großreich und der Provinz Gabu hergestellt, wie es in Senegal der Fall ist (siehe Kap. 4.3.2). In dieser Abwesenheit des Kankurang nehmen andere Masken Stellvertreterfunktionen für die Visualisierung des nationalen Erbes ein. Die Ausstellung zeigt nur in einem von insgesamt fünf Themenkomplexen den Kankurang. Nun hätte aufgrund der Exponate und Eigenbeschreibung »Kankurang Documentation Center« angenommen werden können, hier sei etwas darüber zu erfahren. Jedoch werden die typisierten Aussagen der Phänomenstruktur Geheimnis-Ebenen – Schweigen, Krafterzählung und Fragmentarisches – hier wieder aufgegriffen (siehe Kap. 4.1.1). So wird zwar ein Erbe der UNESCO betont, werden Fotografien und Gemälde des Kankurang gezeigt, aber die Fragen über die Geheimhaltung und den Geheimbund der Männer, der Jäger von Komo, bleiben unbehandelt. Es stellt eine herausragende Leistung dar, auch in einem dem Kankurang gewidmeten Ausstellungsraum nichts von dessen Geheimnis-Ebenen zu erwähnen.

So wird auch nicht versucht, einen Geschichtsentwurf des Kankurang vorzunehmen. Ein Indiz dafür ist auch die fehlende historische Karte des malischen Großreichs, wie sie im Bewerbungsvideo und somit auf der UNESCO-Internetseite eingebettet ist. Der Direktor bedauert, dass es keinen Austausch von archivalischen Visualisierungen zwischen Senegal und Gambia für die Ausstellungen gegeben habe.¹³⁷ So habe das

136 Hassoum Ceesay, Interview 2017.

137 Ebd.

NCAC keine historischen Fotografien des Kankurang benutzt, obwohl diese vorhanden seien. Die Ausstellung der gambischen Masken stützt sich dabei ausschließlich auf die zeitgenössischen Fotografien Jason Florios aus einem Festivalkontext. In doppelter Hinsicht gelingt der Trug, die Bilder zu betrachten und einen Kankurang zu sehen, denn sie wurden auf einem Festival aufgenommen. Billigend nehmen die Kuratoren eine ansprechende Ästhetik der Fotografien in Kauf. In der Bandbreite an Möglichkeiten von Darstellungen wählten die Kuratoren die Fotografien Florios und ergänzten sie mit kleineren Ausdrucken von 2008, die auf Holz gezogen sind.

Diese kleineren Fotografien wurden im Rahmen eines Ereignisses aufgenommen, bei der letzten großen Initiation in Janjanbureh 2008. Die vielen Brettchen, Beschreibungen und Fotos sind wie ein Diskursüberschuss zu lesen, die den Hauptstrang der national-zyklischen Dimensionierung der ikonischen Kohärenz ergänzen. Alle kleinformatigen Fotografien zeigen die Vorbereitungen und Durchführung des Blätterfestes und den ersten nationalen Workshop der gambischen Delegation. Sie zeigen somit episodische Wiederholungen des Ritus. Muss bei den gambischen Masken immer eine Zyklizität behauptet werden, können im Gegensatz die kleineren Fotografien als Evidenzcharakter erhalten. Sie sind dem Hauptnarrativ der Zyklizität untergeordnet und betonen eine episodisch abgeschlossene Handlung in der Vergangenheit, die der letzten großen Initiation, die sich wiederholen wird.

So überrascht es wenig, dass die inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz der Visualisierungen des Dokumentationszentrums eine Strategie ewiger Vergegenwärtigung darstellen, anstelle eines historischen Archivs oder gar Museums. Die ikonische Kohärenz steht dem Ritus hier insofern nah, als sie nicht aus einer anderen Logik als der äußeren Dimension der Geheimhaltung des Ritus diskursiviert wird und auch die Grenzen der Geheimnis-Ebenen einzuhalten weiß. Und die ikonische Kohärenz steht dem Initiationsritus insoweit fern, als der Akt der Täuschung bewusst inszeniert wird, zum Beispiel durch die Fotografien von Festivals.

Nicht die lokalen Communities sind Opfer nationaler Kulturpolitik, sondern es sind die Kuratoren dieser Ausstellung, die sich dem Blick aller Nicht-Initiierten verwehrt. Die ikonische Kohärenz der Ausstellung ist in der äußeren Dimension einer zyklischen Zeit und dem heiligen Ort Tuyang-Sita der rituellen Kohärenz untergeordnet, die dem Modus der rituellen Kohärenz des Initiationsritus entspricht. Die Repetition des Gesagten, des schon Gesehenen, die Absenz der Geheimnisse, sind dem Initiationsritus nahe. Mit diesen Visualisierungen der ewigen Vergegenwärtigung der Geheimnis-Ebenen erkaltet auch das Potenzial einer Veränderlichkeit der Maske. Bildsequenziell und ästhetisch zeigt sich dieser Ausschluss von Varianz auch durch die Ganzkörperaufnahmen der Masken in einem nationalen Festivalkontext.

Die kleinen Fotografien des Initiationsritus von 2008 werden zu einem mnemotechnischen Moment der lokalen Identitätspolitik. Es wird ebenfalls keine Geschichte hergestellt. Die Jungen und der Ältestenrat, die schon verstorbenen Alten, die Wunder des Ifambundi-Kankurang, die Musiker, die Freundschaften, die Männerbünde – sie sind vergangen und liegen doch nicht so weit zurück, um selbst schon als Erbe deklariert zu werden. Sie reihen sich ein in die ewige Vergegenwärtigung der Tradition, ein Erbe *in the making* für den Außenstehenden, eine ikonische Kohärenzsicherung und somit ein Stabilitätsversprechen ewiger Vergegenwärtigung für den Innenstehenden, ein

Erbe für den inneren Zirkel, der sich sowieso einer anderen Medialität als des Zeigens im Museum bedient, wenn dieser sich an den Kankurang erinnern will.

Im Gegensatz zu den Zeitkonstitutionen der inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz werden die relationalen Raumbezüge nicht so zentral gemacht. Hier kann vor allem zwischen dem Globalen, den nationalen und lokalen Raumbezügen unterschieden werden. Während der Containerraum des Nationalstaates Eindeutigkeit vermittelt, zeigt sich das Globale als eklektische Vorstellung vieler lokaler Masken, die stellvertretend für Kontinente ausgewählt wurden. Diese stellen jedoch nicht virtuelle Räume, Globalisierung oder Netzwerke dar, sondern es handelt sich um fragmentarische Inseln, die die Objekte Masken mit den Kontinenten verknüpfen. Dabei scheint auch aus der Logik der rituellen Kohärenz des Ritus heraus der Raum nicht als primäres Strukturierungsmerkmal der visuellen Verknüpfungsleistung.

»Gerade wenn Raum nicht als Hinter- und Untergrund des Handelns konzipiert wird, sondern Raum in den Handlungsablauf eingerückt wird, muß Menschen eine Verknüpfungsfähigkeit zugeschrieben werden, durch die die einzelnen ›Körper‹ zu einer Anordnung verbunden werden.« (Löw 2001: 113)

Interessanterweise besteht diese Verknüpfungsfähigkeit in diesem Falle aus den insularen Einzelfällen lokaler Masken ohne eine erkennbare globale Netzwerkstruktur und verrät somit doch auch viel von der Weltauffassung und Wissenskonstitution im gambischen Kontext.

Dem Hauptnarrativ der Zeitkonstruktion ewiger Vergegenwärtigung der männlichen Initiationsmasken steht eine Position stark entgegen und deckt auf, was nicht mehr der national-zyklischen Dimensionierung der ikonischen Kohärenz angehören kann – die weiblichen Beschneidungsrituale. Diese Visualisierungen von Weiblichkeit werfen einen Schatten voraus auf ein düsteres Erbe, auf einen düsteren Zusammenhang und vielleicht auch auf eine düstere Zukunft für ein Beschneidungsritual an Jungen – an Kindern.

Visualisierte Weiblichkeit

»Mr. Sidibeh also explained the role of women in the Kankurang traditions as unquestionable. He stated that women provide food and water, and clapped during the festival«¹³⁸, schrieb der Journalist Fabakary Ceesay 2008 anlässlich des ersten nationalen Workshops in Gambia in Bezug auf die Darstellung von Frauenrollen im künftigen Kankurang Documentation Center. Seit dieser ersten Einschätzung hat sich die Haltung zur Rolle der Frau im Ausstellungskontext deutlich dynamisiert. Seit Beginn der Verhandlungen über die musealen Displays nahm die Frage um die Darstellung von Frauen eine zentrale Rolle ein.

»Nowadays, most of these women masks are rarely performed«¹³⁹, klärt die Broschüre über weibliche Initiationsmasken auf. Die Kategorie der ›women's masks and masquerades in Africa‹ wurde mit der Unterstützung von Peter Weil erstellt. Insbesondere dessen Texte aus den 1970er Jahren hatten Einfluss auf die Darstellung

138 NCAC (2009) UNESCO File: Report. Foroyaa News Paper. Features: 8.

139 NCAC (2016) Kankurang Documentation Center Broschüre: 2.

von Frauenmasken in der Ausstellung. Seine Untersuchungen galten hauptsächlich den Masken des Wuli-Distrikts in Gambia.

Taxonomisch sind die visualisierten Weiblichkeitsvorstellungen den anderen Bereichen der männlichen Masken und Initiationsritualen untergeordnet. Vom Eingangsbereich aus betrachtet, werden die Frauenmasken im hinteren Teil der Ausstellung sichtbar. Gezeigt werden zum Beispiel Generationsmasken der Mandinka-Frauen, wie die Kurukupaa- oder die Solingdingoo-Maske. Mit weiblichen Initiationen und Beschneidungen werden die Kutoo-, die Maamoo- und die Sontokuhoo-Maske assoziiert.¹⁴⁰ Die Masken der Initiationsriten werden in einer Vergangenheitsform präsentiert, was durch die Ästhetik der Schwarz-Weiß-Fotografien untermalt wird – es gibt diese Masken nicht mehr, abgeschaffte Rituale mit letztgültigen Jahreszahlen. Interessanterweise wird der Bundu Devil, eine Maske weiblicher Beschneidung aus Sierra Leone, nicht zum Bereich der weiblichen Masken und somit der absoluten Vergangenheit gezählt – sondern zu »Other masking traditions of the Gambia« (Abb. 34). Der Bundu Devil zählt zu den weiblichen Initiationsritualen der Senufo-Ethnie.¹⁴¹ Die Maske wird im KDC als eine Tradition dargestellt, die von Immigranten in den 1950er Jahren nach Gambia gebracht wurde und noch heute vorkommen würde.¹⁴² Dies drückt sich auch dadurch aus, dass der Bundu Devil als Farbfotografie abgebildet ist und nicht wie die anderen weiblichen Initiationsriten in Schwarz-Weiß. Der Bundu Devil ist also Teil der ewigen Vergegenwärtigung, der auch die männlichen Initiationsmasken zugeordnet werden.

Abbildung 34: *Costumes and Description. Bundu Devil*



© NCAC/KDC Brochure, 2016

- 140 Weitere Masken wie die Kurukupaa-Maske symbolisieren die Heirat von nicht-muslimischen Mädchen, die Solingdingoo-Maske wird als Bettelbrauch während der Regenzeit eingesetzt.
- 141 Aleida Assmann hat auf die sich verändernden Raumbezüge von Privatheit und Öffentlichkeit bei der Poro-Initiation der Senufo-Männer aufmerksam gemacht. Durch die neue Wohnarchitektur der Senufo wurden nicht nur Raumbezüge, sondern auch die vormals scharfen Geschlechtergrenzen, hier Männer, da Frauen, verschoben (Assmann et al. 1997: 14).
- 142 NCAC (2016) Kankurang Documentation Center Broschüre, Bundu Devil. *Costumes and Descriptions* : 24-25.

Das Jahr 2008 wird als ein Schwellenjahr in der Ausstellung inszeniert, da in diesem Jahr nicht nur die letzte große Initiation der Männer in Janjanbureh stattfand, sondern auch die letzte der Frauen. Ehemalige Initiationsriten der Frauen, die mit Beschneidungsritualen, der Female Genital Mutilation (FGM), zusammenhängen, werden in dem Bereich ›female maks‹ behandelt. Es gibt keine kritische Auseinandersetzung in den Texten oder der Ausstellungsbroschüre über FGM. Nur das gesprochene Wort des Museumführers Moussa Foon macht deutlich, dass es sich bei der Beschneidung von Frauen um eine mittlerweile staatlich verbotene Praxis handelt.

Am unteren Plakettenrand der UNESCO ist ein Bild mit Frauen aus Janjanbureh angebracht. Sie alle sind dem Fotografen abgewandt, sitzen im Schatten eines Baumes. Die Fotografie war nicht weiter auffällig gekennzeichnet und hätte auf eine der bereits beschriebenen Funktionen der Frauen innerhalb des Kankurang hindeuten können. Die Wichtigkeit und weitreichende Symbolik des Bildes werden erst durch die Bildunterschrift und durch eine indexikalische Geste Moussa Foons deutlich (Abb. 35). Er verwies auf die Fotografie, die er als die letzte Beschneidung von Frauen in Janjanbureh im Jahr 2008 bezeichnete.

Abbildung 35: Guide Moussa Foon



© Filmstill: Claudia Ba, 2017

»These are the young female initiates in Gambia in 2008. Here in Janjanbureh. As you know right now, female circumcision is always prohibited in the country here. It's no more practiced, so there is a stop to it. Campaigning to FGM in a decade. We are trying very hard to put a stop to it. And right now, here in Janjanbureh only the male circumcision is taking place. There is no female circumcision calling here anymore.«¹⁴³

143 Moussa Foon, Interview 2017.

Die Fotografie des weiblichen Beschneidungsrituals, auf welche Moussa Foon deutet, wird in direktem visuellen Zusammenhang mit dem Kankurang und der UNESCO-Plakette ausgestellt, aber die rechtliche Situation für den Besucher des Museums nicht veranschaulicht. Ist der Kankurang auch am Beschneidungsritual der Frauen beteiligt (gewesen)? Wieso fielen die beiden Ereignisse der männlichen und weiblichen Beschneidung zeitlich und räumlich zusammen? Mit Gewissheit kann gesagt werden, dass die Rolle von FGM insofern fraglich ist, als dass der Kankurang schon 2004, also vier Jahre vor der strafrechtlichen Verfolgung von FGM in Gambia, in die repräsentative Liste des Immateriellen Kulturerbes aufgenommen wurde.

Die Fotografie wird zugleich zur Trophäe des Fortschritts stilisiert, als Referenz für einen beendeten Ritus, dessen Durchführung nun vom Staat verboten ist. Moussa Foon schließt, dass ein symbolisches Kollektiv, das ›Wir‹, versuche, FGM ein Ende zu setzen. So wird bedeutsam, dass es aktuell noch Kampagnen gegen die weibliche Beschneidung gibt, wie es auch durch die UNICEF-Plakate im Stadtraum deutlich wird. Foons Aussage lässt darauf schließen, dass er mit ›Wir‹ die lokalen Gemeinschaften und möglicherweise NGOs, wie Just Act Gambia,¹⁴⁴ meint. Die Visualisierung wird zu einem wichtigen Beziehungsgefüge mit dem Emblem der UNESCO und dem Immateriellen Kulturerbe. Hier soll die Zusammenarbeit mit der UNESCO und den Partnerorganisationen gegen FGM hervorgehoben werden. Die Visualisierung ist zugleich als Bruch in der Geschichte eingebettet.

Da der Kankurang bereits 2004 in die repräsentative Liste aufgenommen, FGM aber erst 2008 auf nationaler Ebene strafrechtlich verfolgt wurde, ging deren Verbot nicht mit den Wünschen eines zu säubernden Kulturerbes einher. In den Vorbereitungen des gambischen Wahlkampfs startete *The Guardian* mit der Aktivistin Jaha Dukureh eine weltweite Kampagne ›Global Multimedia Campaign to End FGM‹ (Lyons 2015). Das sofortige Verbot, das der damalige Präsident Yahya Jammeh medienwirksam aussprach, überraschte selbst die Aktivistin Dukureh:

»I'm really amazed that the president [Jammeh] did this. I didn't expect this in a million years. I'm just really proud of my country and I'm really, really happy,« she told the *Guardian*. »I think the president cared about the issue, it was just something that was never brought to his attention.« (Ebd.)

Sie führt aus, dass das Verbot mit dem nahenden Wahlkampf und Verlust von Wählerstimmen zusammenhing, dass der Präsident nun FGM offiziell verbot (GIZ 2011: 2). Die WHO geht in einer Statistik von 2008 noch von einer Prävalenz von 78,3 % beschnittener Frauen im Alter zwischen 15 und 49 Jahren in Gambia aus (WHO 2008: 29, Annex 3). Unter den Mandinka ist die Quote weiblicher Genitalverstümmelung mitunter die höchste. Mandinka-Frauen würden bis zu 84 % hinter der traditionellen Beschneidung von Frauen stehen, wohingegen Wolof-Frauen, die häufiger in den Hauptstädten lebten und dort die Mehrheitsgesellschaft bilden, 12 % der Befürworter:innen darstellen (Lyons 2015). Das Kankurang-Dokumentationszentrum wurde 2016 eröffnet, als Jammeh noch an der Macht war. Dieser hatte während seiner Amtszeit erklärt, dass der

144 Just Act Gambia ist eine seit 2015 registrierte Jugendorganisation, die durch den National Youth Council in Gambia gegründet wurde.

Islam die weibliche Beschneidung nicht vorsehe (BBC 2015). Seit dem Amtsantritt seines Nachfolgers, der von dem 22-jährigen autokratischen Regierungsstil Jammehs zu einer demokratischen Regierungsform übergang, sehen Aktivisten gegen FGM die Gefahr, dass es zu einem Wiederaufleben der Traditionen kommen könnte (Peyton et al. 2018). Von NGOs und in den Medien wird bedauert, dass es weder vor noch nach der Einführung der Gesetze Jammehs belastbare Erhebungen gab (ebd.).

Zwischen staatlichem Verbot, Aktivisten und Aufklärungskampagnen und dem Versuch der Umdeutung der weiblichen Beschneidung zu einer schädlichen und schändlichen Tradition findet sich die 20 cm x 10 cm große Fotografie im KDC. Sie ist ein Bekenntnis zu internationalen Menschenrechten und zugleich als Randerscheinung im Gesamtbild des Kankurang inszeniert. Ihre symbolische Signifikanz erhält sie durch die Nähe zur Plakette der UNESCO und die Verbalisierung von Moussa Foon während der Ausstellungsführung. Undeutlich bleiben die Zusammenhänge des Kankurang mit der weiblichen Genitalverstümmelung.

Mediatisierungsformen von Paganismus

Teile der Ausstellung sind mit Ölgemälden des Künstlers Modou Camara bespielt, die aktuelle und vergangene Formen des Kankurang darstellen. Ausgewählte Ölgemälde zeigen nicht mehr praktizierte Formen, wie der Direktor des KDC, Hassoum Cessay, präzisiert. Zwei der insgesamt sieben Ölgemälde befinden sich im Dokumentationszentrum von Janjanbureh, die anderen sind im National Museum in Banjul ausgestellt. Nicht alle Gemälde von Camara sind direkt dem Paganismus zuzuordnen. Der von ihm gemalte *Faara*-Kankurang, auch Wuleng Wulengo, wird als noch praktizierter Kankurang dargestellt. Dieser unterscheidet sich vom Ifambundi-, oder Königs-Kankurang, der sich durch die ganzkörperbedeckenden Rinden des *Faara* ausdrückt. Der von Camara gemalte Jamba Jabaly aus grünen Mahagoniblättern und Rinden ist in Gambia der berühmteste. Er überbringt Botschaften und kann Frauen dazu auffordern, ihn singend zu begleiten. Dieser wird auch im Rahmen des Kankurang-Festivals aufgeführt, weshalb eine Fotografie von Jason Florio das Frontispiz der Broschüre des Kankurang Documentation Centers zielt. Andere Formen des Kankurang, wie der Wuri, der Korsay, der Dembaning nyaako, der Basango, der Senkoo und der Mamoo werden als weniger wichtige Formen vorgestellt. Insgesamt können in Gambia mindestens acht Formen des Kankurang gezählt werden, wobei einige eine doppelte Namensführung haben und andere bereits nicht mehr existieren, wie die Senkoo- und Mamoo-Maske (Abb. 36).

»Some of these masquerades are extinct. You don't see them now. Because they are associated with paganism. And now people are Christian or Muslim. Nobody wants to be associated with paganism. So, some of these masquerades are extinct. So, we are lucky to have old photographs. If not, you know, we use an artist to give an impression.«¹⁴⁵

Die nicht mehr existierenden Formen des Kankurang, Senkoo und Mamoo, werden mithilfe von Analogfotografien Camaras malerisch interpretiert.¹⁴⁶ In seinen Bildern ent-

145 Hassoum Cessay, Interview 2017.

146 Die Mamoo-Maske würde auch für weibliche Initiationen verwendet, wie es noch im Antragstext an die UNESCO steht (UNESCO 2003c: 8). Im Kontext der Ausstellung des National Museums of

Abbildung 36: Gemälde der Senkoo- und Mamoo-Maske



© NCAC/Gemälde: Modou Camara, 2016

wickelt er einen ausgearbeiteten Figur-Grund-Bezug. So ist die Form des Kankurang zentral dargestellt, mit den ihn kennzeichnenden Attributen. Der Bildgrund zeigt meist Menschen, die klatschend, tanzend oder trommelnd an dem Ereignis teilnehmen (Abb. 37, 38).

Abbildung 37: Gemälde der Maske Basango und Mamoo Kankurang



© NCAC/Gemälde: Modou Camara und Charles Obakpolor; Foto: Claudia Ba, 2018

the Gambia scheint die Mamoo-Maske als eine bereits vergangene Form, dargestellt durch das Ölgemälde von Modou Camara.

Im Vergleich mit der Lithografie von Gray und Dochart von 1825 wird deutlich, dass die Zentralität der Figur und ihre Ansicht in der Totale immer noch ein bildbestimmendes Thema sind (Abb. 9). Im Gegensatz zur Lithografie von 1825 werden in Camaras Ölgemälden Personen mit in die szenographische Choreografie einbezogen. Der Kankurang wird weniger als eine botanische Studie als eine romantisierte Figur stilisiert. Die pastosen Farben im Hintergrund tragen zu einer Tiefe des Bildes bei und fordern die Konzentration auf die Bildmitte, den jeweiligen Kankurang.

Die Gemälde stellen eine institutionelle Verbindung zwischen Banjul und Janjanbureh dar. Denn im KDC und auch im National Museum of the Gambia in Banjul sind die Gemälde Camaras ausgestellt. Die Gemälde des Basango, Mamoo, Senkoo, Dembanding, Wuleng Wulengo und des Jamba werden in Banjul gezeigt. Sie befinden sich am Treppenaufgang, der die beiden Seiten des Museums flankiert (Abb. 37).

In Janjanbureh sind nur zwei Gemälde eines Senkoo- und ein Mamoo-Kankurangs vorhanden, also zweier heidnischer, nicht mehr existierender Formen.¹⁴⁷ Entgegen den Erwartungen sind die in Janjanbureh ausgestellten Gemälde nicht Repräsentationen der wichtigsten Kankurang-Formen. In der Broschüre heißt es, dass der Wulengo, Jamba Jabaly und der Fita die wichtigsten Formen sind, denen die anderen untergeordnet seien. Diese Visualisierungen hängen allerdings im National Museum of the Gambia. Tatsächlich scheinen vor allem bildästhetische Kriterien für die Auswahl des Standorts ausschlaggebend gewesen zu sein. Gemälde mit einem bewegten und ausgearbeiteten Hintergrund sowie einer szenografischen Choreografie befinden sich in der Hauptstadt Banjul, wohingegen die Gemälde, die mit keinem ausgearbeiteten szenografischen Bildgrund, im KDC in Janjanbureh ausgestellt sind. Alle sieben Gemälde sind von derselben Größe, die Qualität des Figur-Grund-Bezugs scheint daher als ein Qualitätsmerkmal gewertet worden zu sein.

Die Gemälde des Kankurang können zu einer performativen Formung hin zur textuellen Formung der ikonischen Kohärenz gezählt werden. In ihrer institutionellen Rahmung können sie als Kanon historisierender Bilder, im Sinne Jussens, angesehen werden, die in eine Geschichtsauffassung im Kollektivsingular münden. Die Analyse der institutionellen Verbindungen zwischen dem Nationalmuseum und dem Dokumentationszentrum legen dies nahe. Wie auch die Karten der Broschüre und im Dokumentationszentrum, sind auch die Gemälde räumlich gebunden und können zum Nationalstaat Gambias insgesamt gezählt werden. Durch die künstlerische Interpretation Modou Camaras ist durch das Gemälde zugleich eine Bezugnahme auf noch praktizierte Formen des Kankurang als auch auf ehemalige Formen möglich.

Zusammenfassung

Die Zeit- und Raumbezüge der inneren Dimensionierung der ikonischen Kohärenz der Visualisierungen im KDC sind vielschichtig. In Beziehung zur äußeren Dimension der ikonischen Kohärenz konnte durch die Atmosphäre des Tuyang-Sita zunächst bestimmt werden, dass das KDC gegenüber dem rituellen Platz für die Brauchträger eine relational untergeordnete räumliche Bedeutung einnimmt. Aus der Analyse des Tuyang-Sita konnte eine mythologische Geschichtsstruktur abgeleitet werden. In dieser Auffassung

147 NCAC (2016) Seenko-Kankurang und Mamoo-Kankurang, KDC-Broschüre.

wird der Kosmos der initiierten Männer als in einer Zeit liegend begriffen. Alle zeitlichen Ereignisse verlaufen parallel und in einem Raum (Weidenhaus 2015). In dieser Form retrospektiver Erinnerung sind die Ahnen mit den Lebenden in einem Raum und in einer Zeit verbunden (Assmann 2002: 61).

Der institutionelle Raum des KDC wird den Logiken des Tuyang-Sita untergeordnet. So können Nicht-Initiierte das Museum nicht während einer Initiation auf dem Tuyang-Sita betreten. Die Visualisierungen zeigen so zunächst auch das KDC als einen Ort ewiger Vergegenwärtigung – in den Zeitstrukturen gelebter Traditionen, die keiner Historisierung bedürfen. Raumkonstitutionell sind dabei die globalen Bezüge eher eklektisch und inselhaft, statt auf die textuelle Formung des Kankurang auf der Internetseite der UNESCO einzugehen und die Bräuche netzwerkartig miteinander zu verknüpfen.

Zugleich werden die Visualisierungen mit der Geschichte des Nationalstaates Gambia und dessen Festivals verschoben. Gambia wird als ein Einwanderungsland visualisiert, in dem Riten mit anderen eingewanderten Ethnien geteilt werden. Mit den Bildern Jason Florios im Rahmen nationaler Festivals ist der Trug gelungen, da Repräsentationen des Kankurang von Festivals inszeniert werden. Es kann wiederum argumentiert werden, dass diese Visualisierungen der Logik der Geheimnis-Ebenen nahestehen, zeigen sie ja keinen »echten« Kankurang.

Zunächst wurde gezeigt, dass die Geheimnis-Ebenen der rituellen Kohärenz in der Logik des Tuyang-Sita auch in den Visualisierungen des KDC angewendet werden. Die Zusammenarbeit mit den lokalen Akteuren legte von Beginn an die Geheimhaltung des Ritus und seiner visuellen Umsetzung fest. Die Logik der Geheimnis-Ebenen wurde auf die Ausstellung übertragen, in der dem Kankurang einerseits nicht viel Platz eingeräumt wird, andererseits die Geheimnis-Ebenen nicht visualisiert werden. Zudem stellen die Fotografien des Kankurang von Festivals eine gelungene Inszenierung dar. Sie stehen weniger mit dem Initiationsritus als mit seiner nationalen Festivalisierung in Zusammenhang. Keine der Darstellungen von Jason Florio zeigt einen Kankurang im Initiationsritus. Ungeachtet des Authentizitätsanspruchs werden die Masken als Grundhaltung der Ausstellung in einer ewigen Vergegenwärtigung der Riten, des »Es-ist-so«, präsentiert.

Im Gegensatz zur mythologischen Geschichtsstruktur des Tuyang-Sita, werden die Visualisierungen des KDC zu einer »gesellschaftsgeschichtlichen Gegenwart« (Weidenhaus 2015: 25) gerechnet. Das zyklische Geschichtsbewusstsein im KDC ist eine Geschichtlichkeit, die ohne Subjekt gedacht wird, als eine ewige Vergegenwärtigung von Masken, männlicher (und leider auch weiblicher) Initiationsriten und des Kankurang.

Diesem Hauptnarrativ des zyklischen Geschichtsbewusstseins werden lokale Episoden untergeordnet. Hier wurden die kleineren Fotografien von bilateralen Workshops und der »letzten großen Initiation 2008« identifiziert. Das episodische Zeitverständnis in einem lokalen Setting wird durch die abgeschlossenen Handlungen diskursiviert. Diese abgeschlossenen Ereignisse werden in die Zyklizität eingegliedert. Innerhalb dieses Hauptnarrativs Zyklizität werden die kleinen Fotografien als Markierungen von Episoden gesetzt, die gleichsam mit einer ewigen Gegenwart verbunden werden. Diese stehen nicht außerhalb der Logik der Zyklizität, sondern markieren immer wieder in der Vergangenheit liegenden Punkte, die wiederholt werden.

Diesem Hauptnarrativ des ›Es-ist-so‹ werden die Visualisierungen der weiblichen Genitalverstümmelung als ein abgeschlossener Vergangenheitsentwurf entgegengestellt. Dieses ›Es-ist-so-gewesen-und-kann-nie-wieder-sein‹ der Schwarz-Weiß-Fotografien Peter Weils schafft ein Geschichtsbewusstsein für das Ende (nicht aller!) weiblichen Initiationsriten. Grundsätzlich wird in den Visualisierungen der weiblichen Beschneidungsriten eine abgeschlossene Vergangenheitsform verwendet, da es sich mittlerweile um eine Straftat handelt. Die meisten Bilder sind in Schwarz-Weiß gehalten, um die Historizität der weiblichen Initiationsriten zu behaupten. Dennoch überrascht die Haltung zu FGM – so findet in den Texten keine Problematisierung statt. Erst durch die Gesten und das gesprochene Wort des Museumsführers wird deutlich, dass es sich um eine Straftat handelt. Innerhalb der weiblichen Masken tritt der Bundu Devil der Senufo als Farbfotografie hervor, der als Ritus immer noch praktiziert wird. Wie auch die Fotografien der männlichen Masken, ist die Bundu Devil Maske farbig gehalten und somit ein weiterer Hinweis auf einen gegenwärtig noch ausgeführten Ritus.

Dieser Bruch der Visualisierungen weiblicher Initiationsriten mit der Zyklizität der männlichen Riten zeigt eine weitere Geschichtsauffassung im KDC – die des Kollektivsingulars Geschichte. Die Zukunft wird durch das historische Ereignis der Zäsur von FGM unbeherrschbar und muss umso vehementer verteidigt werden: ›Es wird die weibliche Beschneidung nie mehr geben‹, könnte diese Aussage lauten. Bei FGM bedarf es eines absoluten Vergangenheitsverständnisses, eines Abschlusses, letztgültige Jahreszahlen. Diese Visualisierungen kontrastieren nicht mehr nur das zyklische Zeitverständnis, sondern werden der Zyklizität unvereinbar gegenübergestellt. Der Bruch ist absolut. Diese Riten sind historisiert, sie können nicht mehr stattfinden, ›Es-ist-so-gewesen‹. Auch die zwei Formen des Paganismus in den Ölgemälden von Modou Camara können zu diesem linearen Geschichtsbewusstsein gezählt werden.

Das heißt, Mamadou Diawaras Feststellung über die Inexistenz des Kollektivsingulars der Geschichte in der Alltagskommunikation Afrikas kann abgelehnt werden. Eine Besonderheit ist allerdings bei diesem Kollektivsingular zu berücksichtigen – wird dieser doch nur einer sozialen Gruppe, der der Frauen, zugerechnet. Die männlichen Masken sind weiter Teil der großen Erzählung der Zyklizität der Riten. Dass der Kankurang als lebendiges Kulturerbe gefeiert und die weiblichen Initiationen als schändliches Kulturerbe historisiert werden, wird durch die Visualisierungen unmissverständlich deutlich.

Die Vielfalt der ikonischen Kohärenz im KDC macht deutlich, dass zugleich sowohl national-zyklische, global-insulare als auch lokal-episodische Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz den Kollektivierungsdiskurs der Mandinka-Ethnie in Janjanbureh stabilisieren. Dabei wird in der äußeren Dimension eine Hierarchisierung vorgenommen, die zunächst den heiligen Platz des Tuyang-Sita als zentral für die Raum- und Zeitkonstitutionen indiziert. Dieser Raumordnung werden die Visualisierungen im KDC untergeordnet. Am stärksten ist im KDC das Narrativ der Zyklizität mit ihren Episoden, die sich der mythologischen Geschichtsstruktur des Tuyang-Sita unterordnet. Diese Zyklizität wird einem absoluten Vergangenheitsbegriff für die weiblichen Initiationsmasken gegenübergestellt.

Bevor ich zu einem Zwischenfazit über die ikonische Kohärenz des KDC komme, möchte ich noch die Visualisierung einer weiteren äußeren Dimension darstellen, die des Kankurang-Festivals, welches 2018 revitalisiert wurde.

4.2.3 Eine neue äußere Dimension – das Kankurang-Festival

Die Analyse zeigte, dass der Kankurang im KDC bewusst in nationale und lokale Raumbezüge auch zum Tuyang-Sita eingebettet ist. Dabei wurde vor allem die räumliche Hierarchisierung der äußeren Dimensionen – der rituelle Raum, Tuyang-Sita, und der untergeordnete institutionelle Raum, das KDC – erfasst. Aus dieser Hierarchisierung konnte erschlossen werden, dass die Atmosphäre des KDC dem Tuyang-Sita untergeordnet wird. Das Museum ist ihm unterstellt, die Räume beziehen sich dabei nicht wechselwirkend aufeinander. Dies erlaubte die Einschätzung, dass die Geheimnis-Ebenen, also die räumlichen Sphären des Initiationsritus, geschützt bleiben. Auch das KDC ist dieser äußeren Dimension in ihrer Zyklizität untergeordnet, darf es doch bei Ausübung des Brauches nicht betreten werden. Im KDC selbst wurden sowohl repetitive Geschichtsauffassungen als auch die Geschichte im Kollektivsingular abgelesen.

In Ergänzung dieser Geschichtsauffassungen und Raumentwürfe werden nun die finalen Analysen des Kankurang-Festivals in Janjanbureh vorgestellt. Anhand seiner Visualisierungen in textueller Formung der ikonischen Kohärenz tritt nun eine entscheidend empfindliche Darstellung des Kankurang neben die Visualisierungen im Kankurang Documentation Center. Denn nicht nur wird er auf dem heiligen Platz aufgeführt und visualisiert, er wird auch in eine neue Logik, die der Entwicklungshilfe, überführt. Dabei treten nochmals neue Akteure zu der Aushandlung über den Kankurang sowie dessen Identitätsrelationen, Differenzgemeinschaften und Geschichtsauffassungen hinzu.

2018 fand zum ersten Mal seit den 1980er Jahren wieder ein Kankurang-Festival in Janjanbureh statt. Es dauerte drei Tage, es waren politische Vertreter wie auch Akteure aus der Entwicklungshilfe eingeladen, dem Spektakel beizuwohnen.¹⁴⁸ Auf dem Tuyang-Sita wurden überdachte Sitzplätze aufgebaut, um den Besuchern aus über zehn Nationen einen Schattenplatz während der dreitägigen Aufführungen zu bieten. Finanziert wurde das Projekt durch das Youth Empowerment Project (YEP) der EU sowie dem International Trade Center (ITC) in Zusammenarbeit mit dem Gambia Tourism Board (GTB) und Association of Small Scale Enterprises in Tourism (ASSET).

Das YEP, das aus den EU-Mitteln des Emergency Trust Fund for Africa finanziert wird, verfolgt die Strategie der Hemmung ›irregulärer Migration‹. Der Schwerpunkt des YEP liegt auf der Revitalisierung des Kankurang-Festivals, das seit den 80er Jahren geruht hatte. Dabei benennt der EU Emergency Trust Fund for Africa nicht den Zusammenhang mit der UNESCO und dem Immateriellen Kulturerbe. Das YEP kontextualisiert das Programm als Schutz kulturellen Erbes bei gleichzeitiger Steigerung

148 Sowohl der Kulturminister von Gambia, Amat Ba, sprach im Rahmen der Eröffnung des zweiten Kankurang-Festivals 2019 als auch der Aktivist Omar Jammeh von Just Act Gambia.

Abbildung 38: Werbeflyer Kankurang-Festival 2019, Janjanbureh



© ITC, 2019

des regionalen Tourismusaufkommens, mit der Zielsetzung, neue ökonomische Möglichkeiten zu schaffen (EU Commission 2018).

Mit dem YEP soll die ›irreguläre Migration‹ nach Europa aufgehalten werden. So werben Erfolgsgeschichten auf der Webseite des YEP von ehemals in Libyen versklavten Menschen, die nach ihrer freiwilligen Rückkehr nach Gambia mithilfe von Mikrokrediten ein eigenes Einkommen generieren konnten. Nach Eigenangaben des YEP und der EU-Kommission wurden bislang 100.000 Menschen durch die Maßnahmen direkt erreicht und über die Schwierigkeiten der ›irregulären Migration‹ aufgeklärt. Mit dem in Europa steigenden ›Migrationsdruck‹, der sogenannten ›Flüchtlingskrise‹ und dem Rechtsruck in vielen europäischen Nationen hat die EU-Kommission die Bekämpfung der ›irregulären Migration‹ der nach Europa flüchtenden oder migrierenden Menschen längst außerhalb der EU-Grenzen in das Hoheitsgebiet sogenannter ›Drittstaaten‹, vor allem in Nordafrika, verlagert. Dort werden Anreize und Finanzierungen aus der Entwicklungshilfe der EU meist mit der militärischen Intervention und Stationierung der Agentur der Europäischen Union Frontex gepaart (European Border and Coast Guard Agency). 2019 stimmte die Kommission einer Mandatserweiterung von Frontex mit einer Finanzierung von 12 Milliarden Euro bis 2027 zu, die Abschiebungen in Drittstaaten wie auch die Bekämpfung von Fluchtursachen aus Afrika, auch bei umstrittenen Einsätzen im Mittelmeerraum, vorsieht.

Während also mit Entwicklungshilfen der EU die gambische Bevölkerung ermutigt wird, innerhalb der Nationalgrenzen zu bleiben, wird für die Sicherung der EU-Außengrenzen in Afrika der tausendfache Betrag ausgegeben (Brot für die Welt 2019). Teile der Finanzierung der EU-Kommission wurden 2015 bei dem Valletta Summit auf Malta zwischen 33 afrikanischen Präsidenten und der EU festgelegt.

»Der [Nothilfefonds für Afrika] war nur ein Schritt in einer breit angelegten EU-Politik gegenüber Afrika: Agenda für Migration, Afrika-EU-Partnerschaft, Aktionsplan für Migration, Marshallplan mit Afrika, Compact mit Afrika, Valletta-, Khartum- und Rabat-Prozess, ein einziges Labyrinth bedruckter Seiten. All diese Konzepte haben ein gemeinsames Ziel: die Migration nach Europa zu stoppen.« (Schlindwein 2019)

So wird auch das Kankurang-Festival Teil der EU-Politik gegen die ›irreguläre Migration‹ von Menschen aus Westafrika. Eine reguläre Migration wird nicht gesondert von der EU unterstützt. Im Gegenteil: Die Entwicklungshilfen werden teilweise an Abkommen mit den Nationalstaaten über die sogenannte »operative Rückführung irregulärer Migranten« (Schlindwein 2019) geknüpft. Besonders kooperative Staaten, die Flüchtlinge und Migranten durch ein Rücknahmeabkommen wiederaufnehmen oder durch die die bekannten Fluchtrouten verlaufen, werden mit zusätzlichen Geldleistungen der EU, besonders auch aus Deutschland, unterstützt.

»Mit [einer] Milliarde Euro stattete Deutschland die nigrische Armee mit Fahrzeugen und Radargeräten aus. Die Franzosen brachten ihren nigrischen Kameraden Verhaftungstechniken bei. Frontex entsandte Verbindungsbeamte nach Niger.« (Ebd.)

Durch innerafrikanische Grenzsicherung und Abschiebungen der EU wird laut Schlindwein die Freizügigkeit in Afrika aufs Spiel gesetzt, für die sich die EU selbst so rühmt. Im Transitland Niger, in dem bisher Freizügigkeit galt, wird nun die Durchreise für Menschen erschwert. Das weiträumige Umfahren der meist an Wasserstellen stationierten Patrouillen wird für die Busfahrer und Passagiere zum lebensbedrohlichen Risiko.¹⁴⁹ Die Zahlen der über das Mittelmeer geflüchteten, registrierten Flüchtlinge nach Europa sind seit 2016 daher rückläufig, weil die Grenzsicherung weit vor die europäischen Grenzen verlegt wurde. In Libyen werden seit dem jüngsten Militärputsch von General Chalifa Haftar in Gharyan und Tripolis Menschen versklavt.¹⁵⁰

Der Valletta-Aktionsplan sieht vor, die Maßnahmen der Grenzsicherung und die ›kontrollierte Rückführung‹ der in der Diaspora lebenden Menschen auszuweiten (Valletta 2015: 4). So wurden vor Weihnachten 2018 in Berlin Plakate für eine freiwillige Rückkehr von Seiten des Bundesministeriums des Inneren, für Bau und Heimat und dem Bundesministerium für Migration und Flüchtlinge mit dem Motto ›Return from Germany‹ ausgehängt. Durch Geldanreize für die Reisekostenerstattung und Mietzuschüsse wurden die Menschen gelockt, auf jeglichen Rechtsanspruch, auch bei einem

149 »Immer mehr Migranten verdursten auf dem langen beschwerlichen Weg durch die Sahara. Anfang Juni 2017 erklärte das Rote Kreuz in Niger: Ein Lastwagen war mitten in der Sahara liegen geblieben. Nur sechs Menschen konnten sich zu Fuß bis zur nächsten Wasserquelle durchschlagen. Zwei der Überlebenden führten Retter danach zum Unglücksort, an dem 44 Leichen gefunden wurden, darunter 17 Frauen und sechs Kinder. [...] Albert Chaibou, Journalist aus Niger und Gründer einer Migranten-Notruf-Hotline, hingegen klagt: ›Unser Land ist im Dienst Europas zum Friedhof verkommen.« (Schlindwein 2019)

150 »Auswärtiges Amt sieht ›KZ-ähnliche Verhältnisse« (dpa 2017), »Europas Schandfleck liegt in Libyen« (Gauto 2019), »Migrant slavery in Libya« (BBC 2018), »Libya migrant ›slave market‹ footage sparks outrage« (BBC 2017), »Where lives are auctioned for \$ 400« (Elbagir et al. 2017), »Libya opens investigation into slave auctions« (Said-Moorhouse et al. 2017).

Asylverfahren, zu verzichten und in ihr Land zurückzukehren. Bei der plakatierten Werbeaktion waren auch die Nationalflaggen Senegals und Gambias abgebildet. In Gambia warb bereits 2017 der Bundespräsident Frank Walter Steinmeier um ein Rücknahmeabkommen kurz nach dem Amtsantritt des neuen gambischen Präsidenten, Adama Barrow¹⁵¹. Bislang wurde ein solches Rücknahmeabkommen von Gambia nicht gegengezeichnet.

Abbildung 39: Fita Kankurang on display at the 1980 Janjanbureh Cultural Festival



© ITC

151 Adama Barrow, geboren 1965 in Mansajang Kunda, wurde 2016 nach friedlichen, demokratischen Wahlen zum Präsident Gambias gewählt. Er gehörte der vormals oppositionellen Partei United Democratic Party an. Adama Barrow war selbst 1988 nach Deutschland geflohen, sein Asylantrag wurde damals jedoch abgelehnt, wie die Deutsche Welle anlässlich des Staatsbesuchs von Frank Walter Steinmeier am 13.12.2017 schrieb. »Als 22-Jähriger war er 1988 – angelockt durch die angeblichen Erfolgsgeschichten seiner Freunde und Cousins – nach Europa gekommen. Wie alle jungen Leute habe er geglaubt, dass in Deutschland das Geld an Bäumen wachse, erinnert sich Barrow. Sein Asylantrag in Karlsruhe wurde abgelehnt, Barrow in die Heimat abgeschoben. Eine Welt sei damals zusammengebrochen. ›Chana [sic! Gambia] und Deutschland beschließen Reformpartnerschaft. Steinmeier will Ghanaer [sic! Gambier] zum Bleiben bewegen«, erzählt der Staatschef vor jungen Leuten im Berufsbildungszentrum GTTI in der Hauptstadt Banjul zum ersten Mal öffentlich. Aber er habe nicht aufgegeben. Er habe seinen Glauben zurückgewonnen und Gambia zu seinem Deutschland, zu seinem Europa, zu seinem Amerika gemacht: ›Wenn du einmal diese Überzeugung gewonnen hast, dass du es in deinem eigenen Land schaffen kannst, dann wird dich nichts aufhalten, dann wird es keine mehr Grenzen geben. Lasst uns dieser Überzeugung folgen, dann werden wir als Land vorankommen. Daran glaube ich, und das ist meine Botschaft.« (Deutsche Welle 2017)

Der Leiter des Janjanbureh Culture and Events Committee ist Omar Jammeh. Jammeh hatte bislang in dem Projekt Just Act Gambia gearbeitet und übernahm die Leitung des Kankurang-Festivalkomitees. Im Mittelpunkt des jährlich ausgetragenen Festivals stehen die Liveaufführungen des Jamba-Jabaly-Kankurang auf dem Tuyang-Sita, Konzerte und dadurch angeregte Investitionen in die Hotellerie und die lokale Gastronomie (Abb. 39). Das Event wurde im Rahmen des Mboka-Festivals beworben. Dessen Werbeslogan lautet: »An African Diaspora, One World, Pan African experience!« (Just Act Gambia 2019) und steht im Zeichen eines panafrikanischen Tourismus, der sich explizit an Afrikaner in der Diaspora richtet. Mboka bedeutet auf Wolof »Familie«, und die erklärten Ziele sind ein nachhaltiger Tourismus, Bekämpfung von Armut und FGM. Die Sponsoren sind gambische und internationale Hilfsorganisationen, die Teilnahme erfolgt auf Spendenbasis. Anwohner konnten Stoffe, Cremes und andere Produkte an Touristen verkaufen.

Der Zusammenhang zwischen der Entwicklungshilfe und einem nachhaltigen Tourismus, auf den die gambische Regierung setzt, ist laut Mamadou Diawara ein »Rechtfertigungsritual« für die Nationenbildung (Diawara and Rösenthaller 2013: 133). Sowohl Fernsehsender als auch das Radio und Zeitungen, aber jüngst auch Facebook, dienen der Bewerbung dieser nationalen Festivals. Dabei stehen der Ausbau einer lokalen Zivilgesellschaft genauso im Mittelpunkt wie die Entwicklung des Landes mithilfe des Tourismusangebots.

Im Besonderen wurde das Kankurang-Festival von Geldern aus der EU unterstützt. Das Youth Empowerment Project (YEP) kann als ein weiteres Mittel der Entwicklungshilfe und des langen Arms der Migrationspolitik der EU interpretiert werden.

»The revival of the Kankurang festival is part of efforts to preserve cultural heritage and boost tourism in Janjanbureh, thereby creating new economic opportunities for young Gambians in Janjanbureh and surrounding villages.« (EU Commission 2018)

Dass der Kankurang als Immaterielles Kulturerbe von der UNESCO klassifiziert wurde, erwähnt keine der ausführenden Organisationen. Auch die EU erwähnt die Unterschutzstellung mit keinem Wort, sondern verweist stattdessen auf Kulturerbe oder Tradition. Die beiden Sphären als Kulturerbe der UNESCO und Projekt der Entwicklungshilfe scheinen hier unvereinbar zu sein. Der Zusammenhang des Immateriellen Kulturerbes und die gleichzeitige Implementierung des Tourismus werden verschwiegen. Auch werden keine Bezüge zu Senegal oder Guinea-Bissau hergestellt, da sich die europäischen Kooperationspartner ganz auf den nationalen Kontext und die Fluchtursachen aus Gambia beschränken.

Historische Bezüge spielten im KDC bei den Visualisierungen des Kankurang keine Rolle. Er wurde als Form ewiger Vergegenwärtigung visualisiert, als eine wiederkehrende und gelebte Tradition. Historische Fotografien werden nun jedoch von den Partnern der Entwicklungshilfe online veröffentlicht, um die Historizität des Kankurang-Festivals in Janjanbureh als ein Erbe zu betonen, das revitalisiert wurde (Abb. 40). Bereits in den 1980er Jahren fand ein Festival statt, das dann allerdings vernachlässigt

wurde. Eine analoge Fotografie aus den 80ern auf der Facebook-Seite des YEP soll als geschichtlicher Verweis auf dieses Erbe des Festivals dienen.¹⁵²

Dabei wird nicht der Kankurang als ein kulturelles Erbe mit ausgedehnter Gegenwart im Sinne des zyklischen Verständnisses kontextualisiert, sondern das Festival selbst als historisches Erbe visualisiert, das es zu schützen und zu revitalisieren gelte.

Abbildung 40: YEP and the revival of Janjanbureh Kankurang Festival



© ITC, 2021

Neu ist auch die Ausrichtung des Festivals auf dem Tuyang-Sita, der zuvor in seinem Aggregatzustand und in den Diskursgrenzen ›Initiation‹ kontextualisiert wurde. Moussa Foon schloss beispielweise aus, dass ich mich auf dem Platz und im Museum zu Zeiten des Initiationsritus aufhalten könne. Die Diskursgrenze zwischen städtischem Raum, Museumskomplex und heiligem Platz wird nun zugunsten des Festivals aufgehoben. Der Eingriff wird weder von dem Festivalkomitee noch vom YEP problematisiert.

Der Eingriff in die Geheimnis-Ebenen ist insoweit vollzogen, als dass der Kankurang hier aktiv finanziell als eine Form des Spektakels auf dem atmosphärischen Tuyang-Sita unterstützt wird. Dies wird von den Akteuren der Entwicklungshilfe und politischen Vertretern international sichtbar dokumentiert. Dabei wird die ikonische Kohärenz der mythologischen Geschichtsstruktur und dem Geist des Raumes des Tuyang-Sita in Relation mit dem KDC aufgehoben. Nun können Formen des Kankurang aufgeführt und audiovisuell dokumentiert werden. Diese sind dem Fortschrittsdenken der Entwicklungshilfe in ein Vorher-Nachher untergeordnet, die Visualisierungen des Kankurang werden zu einer ökonomischen Erfolgsgeschichte und zur Entwicklung Janjanburehs auf den Internetseiten der Projekte stilisiert (Abb. 40). Spannenderweise ist auf der Webseite des European Trust Fund for Africa und dem YEP-Programm zur Revitalisierung des Festivals kein Kankurang abgebildet, sondern die Kostüme der Simba der Wolof-Ethnie. Kongenial wird auch hier die Bedeutung in den Visualisierungen des Staates Gambia als Entwicklungshilfepartner mit all seinen

152 The Gambia Youth Empowerment Project, <https://www.facebook.com/yepgambia>, geprüft am 30.06.2021.

umfassenden Ethnien deutlich, die allesamt von der ›irregulären Migration‹ abgehalten werden sollen.

Die Äußerungen aus diesem Zusammenhang zeigen, dass die Akteure aus zwei Gründen auf Tradition statt auf Erbe rekurrieren. In der Logik des KDC und der lokalen Akteure muss Erbe nicht diskursiviert werden, es bestand ja kein Bruch, auch ist die Gemeinde auf keine nach außen gerichtete affirmative Anerkennung ihres Erbes angewiesen. Die Akteure tradieren ihre rituelle Kohärenz im Ritus außerhalb des musealen Displays. Es ist ja noch Tradition, also gelebte Kultur. Der Begriff des ›Heritage‹ ist im Museum ausschließlich für die UNESCO reserviert.

In der Logik der Entwicklungshilfe des Festivals ist es besser, die mythologische Geschichtsstruktur zu verschweigen und die Bilder des Kankurang mit wiederbelebter Tradition zu diskursivieren. Mit den Visualisierungen der Entwicklungshilfe wird so eine Geschichtsauffassung der Linearität mit Potenzial und Fortschritt entwickelt, die auch in der Konstitution des Bruchs liegt. Es habe eine Kankurang-Festival gegeben, dass nun durch die Entwicklungshilfe aus den EU-Mitteln wiederbelebt wurde. Diese Geschichte mit Brüchen kann so auch als ökonomische Entwicklungsgeschichte des Standorts Janjanbureh angelegt werden.

4.2.4 Die permeable Kulturation und visualisierte Identitätsrelationen

Aus den äußeren Dimensionen und inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz der Visualisierungen des Kankurang im Dokumentationszentrum in Gambia konnten verschiedene Identitätsrelationen und Alterierungsprozesse abgelesen werden. Die Analyse zeigte, dass dabei verschiedene Kollektive im Zusammenhang der Geheimnis-Ebenen konstruiert werden, aber auch durch neue Akteure andere Formen der konstruierten Differenzgemeinschaften hinzutreten.

Aus der Phänomenstruktur der rituellen Formung der ikonischen Kohärenz wurde bereits ersichtlich, dass die konstruierte Alterität primär alle Nicht-Initiierten beinhaltet, also ethnische (alle Nicht-Mandinka), geschlechtliche (alle Frauen) und hierarchische (nicht-initiierte Mandinka) Differenzgemeinschaften. Diese Logik entspricht der äußeren Dimension der Visualisierungen des KDC, dem Tuyang-Sita und der rituellen Ordnung dieses heiligen Platzes. Diese Prozesse der absolut rigiden Ausgrenzung Anderer finden sich auch in den Visualisierungen des KDC. Diese äußere Dimension des Tuyang-Sita dient als Atmosphäre der Geheimhaltung einer mythologischen Geschichtsstruktur. Hier herrscht die rituelle Kohärenz vor, es finden keine Visualisierungen statt, die empfindlich in die Geheimnis-Ebenen eingreifen könnten. Diese Geschichtsstruktur im Sinne von ›Geschichten‹ wird mit der Raumvorstellung eines von Geistern bewohnten Raum verknüpft – so verweist der heilige Ort über seine lokale Spezifik hinaus auf das gesamte kohärenzsichernde Wissen der Mandinka-Männer.

Relational ist der äußeren Dimension das Dokumentationszentrum untergeordnet. Diese Analyse wird durch die lokal-episodischen Narrative der letzten Initiation von 2008 unterstützt, die sich ebenfalls einer ausgedehnten Gegenwart des Ritus zuordnen lassen. Der Bruch mit der mythologischen Geschichtsstruktur und der Zyklizität des Ritus wird erst anhand der weiblichen Initiationsrituale deutlich – diese können und dürfen aus Sicht des Staates Gambias nicht mehr stattfinden und werden folglich

historisierend in Schwarz-Weiß-Fotografien visualisiert. Doch auch in diesem Verbot finden sich Gegensätze, beispielsweise durch die Farbfotografie des Bundu Devils, eines ghanaischen weiblichen Initiationsritus, der nach wie vor ausgeübt wird. Dabei wird Gambia in der Logik der inneren Dimensionierungen der ikonischen Kohärenz als ein Einwanderungsland, anstelle eines Auswanderungslandes, kontextualisiert. Die nationale Identität wird als eine permeable Kultur konstruiert, die es auch anderen Ethnien erlaube, ihre Kultur in Gambia auszuüben und in der mandinkischen Mehrheitsgesellschaft enkulturiert zu werden.

Das Kankurang-Festival tritt seit 2018 als eine neue äußere Dimension der ikonischen Kohärenz textueller Formung hinzu. In den Visualisierungen der Entwicklungshilfe der EU vollzieht sich ein lineares Zeitbewusstsein, welches die Geschichte in ein Vorher-Nachher strukturiert. Hier muss der Fortschritt, also der Erfolg des Projekts, wie auch die überwundenen Brüche in der Geschichte des Kankurang-Festivals semantisiert werden. Diese Historisierung musste nicht einmal im Kankurang Documentation Center angewandt werden, da hier der Kankurang als gelebte Tradition einer ausgedehnten Gegenwart visualisiert wurde. Raumkonstitutionell werden Gambia in den Visualisierungen des YEP-Programms der EUTF für Afrika als Auswanderungsland und die EU als Einwanderungsraum diskursiviert – beide jedoch statisch als Container-räume. Das Alterieren findet nun in Bezug auf die zu unterstützenden Staaten selbst statt – der gambische Staat mit all seinen Ethnien wird als ›das Andere‹ ausgegrenzt.

Abschließend soll über das generalisierte Andere und die Differenzgemeinschaften in den Visualisierungen des KDC resümiert werden. Über die Analysen, was als Anderes oder Anderer visualisiert wird, möchte ich zu einer Erkenntnis über die konstruierten Identitätsrelationen kommen (Tabelle 6). Wie gezeigt werden konnte, sind mittlerweile viele Akteure am Kulturerbe in Gambia beteiligt. Zwei verschiedene Akteurskonstellationen, die mit den Visualisierungen des Kankurang in Gambia arbeiten, konnten dabei distinguiert werden, zum einen das National Center for Arts and Culture (NCAC) in Zusammenarbeit mit den lokalen Akteuren des Kankurang Documentation Centers in Janjanbureh, zum anderen die Akteure des Youth Empowerment Project (YEP) der EU-Kommission und das gambische Tourismusministerium.

Kankurang Documentation Center

Die Ausgangslage der Analyse der ikonischen Kohärenz lag zunächst auf der äußeren Dimension der Visualisierungen des KDC und den Raum- und Zeitbezügen des Museums im Stadtraum und anschließend auf der inneren Dimensionierung, welche Raum- und Zeitbezüge das Museumsdisplay selbst produziert. Im Museum konnten die Geheimnis-Ebenen im Sinne des Ausschlusses Nicht-Initiierten, wie auch in der rituellen Kohärenz des Kankurang in Relation zum Tuyang-Sita beibehalten werden.

Weder die Herstellung der Maske noch die Seklusionsphase oder das Wissen darüber wurden in den Displays adressiert, stattdessen fanden sich auch hier die typisierbaren Aussagen über die Geheimnis-Ebenen des Kankurang. Die meisten Fotografien zeigten dazu Festivals oder bereits nicht mehr vorhandene Formen des Ritus. Im Museum konnte eine relativ rigide Identitätsrelation der Mandinka zu ihren vielen Differenzgemeinschaften reproduziert werden. Das generalisierte Andere sind alle Nicht-

Initiierten. Auch die afrikanische Frau wurde als ehemalige Brauchausübende nunmehr politisch untersagter Beschneidungsrituale aus dem Zeitverständnis der Zyklichkeit der männlichen Masken ausgeschlossen.

Keht man nun diese Konstruktion der Differenzgemeinschaft um und betrachtet, wie ein ›Wir‹ in der Welt konstituiert wird, zeigt sich eine nationale Rahmung, die die Mandinka als eine exogame Ethnie und Gambia als ein Einwanderungsland mit einer permeablen Kultur darstellt. Die einzelnen Masken werden den Regierungsbezirken des Landes zugeteilt. Hier wurde entgegen der adaptiven Rigidität gegenüber Differenzgemeinschaften eine adaptive Diffusion von Kultur konstruiert. Der gambische Staat wird als offen und plural visualisiert. Hier zeigt sich ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen dem rigiden Verständnis der Mandinka-Männer und der Kulturnation, welches seinen Ausdruck in der Vielzahl anderer ethnischer Masken in Gambia findet. Der Kankurang wird letztlich nur auf drei Schautafeln, drei Skulpturen und den lokal-episodischen Fotografien der letzten Initiation 2008 visualisiert.

Afrikanische komplexe Gesellschaften haben Strategien entwickelt, der Standardisierung durch Visualisierungen im Museum gerecht zu werden, ohne die Phänomenstruktur der Geheimnis-Ebenen aufzudecken. Die Akteure sind weniger Opfer eines internationalen Bildregimes, als vielmehr die Produzenten und Redakteure der Diskursgrenzen und der Signifikanz, indem sie eine adaptiv rigide Form der Kollektivierung durch die Visualisierungen vornehmen (Straub 2018). Mit adaptiver Rigidität ist gemeint, dass der Kankurang museal präsentiert werden kann, ohne die eigenen Stabilitätsbehauptungen durch ein sich stabilisierendes, kulturelles Bildgedächtnis zu gefährden. Das KDC bewahrt die Geheimnis-Ebenen durch die ikonische Kohärenz performativer Formung in seiner lokal-zyklischen und national-zyklischen Dimensionierung.

Dennoch zeigte sich auch hier über die Nebennarrative eine hinzutretende Geschichtlichkeit, die des linearen Zeitbewusstseins, die dem Ritus vormals fremd war. Denn hier kontrastieren die ehemaligen Beschneidungsriten an Frauen eine textuelle Formung der ikonischen Kohärenz, die sich nicht mehr durch die rituelle Wiederholung strukturiert, sondern für immer abgeschlossen sein muss (Tabelle 6).

Kankurang-Festival

Als eine weitere Vergleichsebene tritt seit 2018 das Kankurang-Festival mit seinen Akteuren hinzu. Im Gegensatz zur permeablen Kultur Gambias im KDC zeigt sich durch die Kontrastierung der Visualisierung des Kankurang-Festivals eindrucksvoll, wie wenig durchlässig die Grenzen der EU sind. Gambia wird von der EU-Kommission im Sinne eines euklidischen nationalen Raums kontextualisiert. Für die EU sind Gambia das generalisierte Andere und die Europäische Union ein euklidischer Raum des Ausschlusses und eines rigiden Identitätsregimes.¹⁵³ Mit der finanziellen Hilfe aus dem YEP des EUTF for Africa zeichnet sich eine Identitätsrelation ab, die nicht mehr von

153 Unter der EU-Kommissarin Ursula von der Leyen soll die Kommission, die sich auch mit Migration beschäftigt, künftig die Bezeichnung »Protecting the European Way of Life« tragen. (<https://www.europarl.europa.eu/legislative-train/theme-promoting-our-european-way-of-life/fiche>, geprüft am 11.03.2021)

den Brauchträgern, sondern von den Heritage-Entrepreneuren der Tourismusindustrie Gambias und den Geldgebern der Entwicklungshilfe perspektiviert wird. Die Auffassungen des Staates Gambias als Differenzgemeinschaft wirken hier weniger permeabel, sondern entwickeln sich zu einer totalen Rigidität durch den Ausschluss der Anderen durch die EU.

Dabei wird nicht Erbe, sondern Tradition besonders betont. Den Traditionsbegriff greift die Entwicklungshilfe der EU auf, mit einem linearen Zeitbewusstsein des Fortschritts. Durch die Finanzierungen soll ein Progress herbeigeführt werden. Erst mit dieser ökonomischen Implementierung des Festivals durch die Entwicklungshilfe, die das Spektakel auf dem Tuyang-Sita fördert, scheint die rituelle Integrität selbst gefährdet.

Lief dem Ritus vormals ein Bildgedächtnis zuwider, ist dieser nun in Abstimmung mit dem Promotionszwang der Entwicklungshilfe auch an weitere Visualisierungen textueller Formung gebunden. Das Festival muss nun auch ausländischen Besuchern offenstehen, und die Durchführung und der Progress müssen über die Internetpräsenzen global bezeugt werden.

Eine neue Form der Historisierung des Kankurang-Festivals tritt hinzu – eine behauptete Historizität, die nicht einmal das Museum herzustellen brauchte. Dies führt unweigerlich zu einer Signifikanzverschiebung und Überformung der Formungen der ikonischen Kohärenz. Die Differenzgemeinschaft verändert sich abermals im Festival, da Frauen und Nicht-Initiierte nun aufgrund des ökonomischen Nutzens am Spektakel teilnehmen. Auch die Grenzen zwischen dem rituellen Raum des Tuyang-Sita und dem institutionellen Raum des KDC werden verschoben. Die Räume der Initiation, der Stadt und des Museums werden durch das Kankurang-Festival miteinander verwoben – und kommen so durch den ökonomischen Anreiz der Entwicklungshilfe, den Kankurang als Spektakel aufzuführen, dessen Geheimnis-Ebenen ein deutliches Stück näher.

Im Sinne der Entwicklungshilfe sind die Mandinka die Differenzgemeinschaft, das aus der Perspektive der EU generalisierte Andere. Mit den Investitionen soll die lokale Bevölkerung letztendlich einen Anreiz erhalten, nicht ihre Gemeinde und den gambischen Staat zu verlassen. Längst ist die EU-Außenpolitik auf eine solche Totalität der Identitätsrelationen ausgelegt. »Totalität ist absolut exklusiv wie absolut inklusiv; ein Zustand des Entweder-oder, der ein Element der Gewalt enthält« (Erikson 1973: 168). Durch die Politik der Schließung der EU-Außengrenzen und absoluter Rigidität gegenüber dem Anderen nimmt die EU Einfluss auf die Diskursgrenzen eines durch die UNESCO geschützten Ritus als Immaterielles Kulturerbe der Menschheit in Gambia. Momentan koexistieren also vier Identifikationsrelationen und Differenzierungsgemeinschaften in Bezug auf den Kankurang in Gambia, die dabei durchaus auch in gewaltvoller Hierarchisierung zueinander stehen (Straub 2018).

Zusammenfassung – vier Identitätsrelationen

Als erste Identitätsrelation seien die absolute Rigidität und Schließung des Raums des Tuyang-Sita durch die lokalen Brauchträger genannt; zweitens die Konstruktion des gambischen Staates als eine permeable Kulturnation mit Motiven der Enkulturation anderer einwandernder Ethnien in die Mehrheitsgesellschaft der Mandinka; drittens die

adaptive Diffusion bis hin zur Multiplizität des Ritus als Spektakel durch die Heritage-Entrepreneure der gambischen Tourismusindustrie und den finanziellen Anreizen der EU Entwicklungshilfe; viertens die auf absolute Rigidität und auf Totalität ausgelegte EU-Außenpolitik, die sich als neuer Akteur in die Finanzierung des Kankurang-Festivals eingebracht hat (Tabelle 6).

Anhand der Akteurskonstellationen und Identitätsrelationen aus den Visualisierungsanalysen konnte gezeigt werden, dass zunächst das Programm der UNESCO in der lokalen Implementierung des Museumskomplexes eine Weiterführung der Geheimnis-Ebenen bewahrte. Durch das Hinzutreten der EU und die Finanzierungen des Kankurang-Festivals wurden die Zeit-, Raum- und somit Visualisierungsgrenzen verschoben, und zwei Formen des generalisierten Anderen treten hinzu – die Mandinka als potentielle Migranten und folglich ihr Ausschluss durch die EU-Außenpolitik und der Staat Gambia als Auswanderungsland. Die jeweilige Formung der ikonischen Kohärenz erzeugt in ihrer Konsequenz verschiedene in Konflikt stehende Identitätsrelationen.

Während im Museum eine ewige Vergegenwärtigung des Ritus als Tradition, im Sinne gelebter Kultur, konstruiert wird, steht das Kankurang-Festival im Modus des Progresses und der politischen Semantisierung eines Vorher-Nachher gelungener Entwicklungshilfe. Die Ziele eines Schutzes und Bewahrens des Kulturguts, wie es den Heritage-Akteuren vorschwebt, verschwinden aus dem Blick, wenn die Identitätspolitik der Entwicklungshilfe in den Fokus rückt.

Eine moralische Einschätzung changiert hier notgedrungen zwischen staatlicher Entwicklung, dem Schutz- und Promotionsprogramm der UNESCO und dem Ritus. Moralisierend zu argumentieren, ist jedoch nicht Ziel dieser Arbeit. Durch das Aufzeigen der gleichzeitig existierenden Konstruktionen von Differenzgemeinschaften wurde für das KDC gezeigt, dass die verschiedenen Akteurskonstellationen verschiedene raumzeitliche Bezüge der ikonischen Kohärenz ausbilden und sich daraus unterschiedliche, auch in Spannung zueinander verlaufende, Geschichtlichkeiten sowie Raum- und Zeitbezüge ableiten lassen.

Wie gezeigt werden konnte, kann der Ritus nicht von seiner rituellen Kohärenz her gedacht werden, sondern wird durch seine Visualisierungen und das Bildhandeln zu einer ikonischen Kohärenz mit verschiedenen Formungen, von rituell, über performativ, bis hin zur textuellen Formung. Die rituelle Kohärenz wird in einen neuen Kontext, den der ikonischen Kohärenz ritueller Formung im Zeitalter globaler Sichtbarkeit, überführt. Bildgebende Mnemotechniken des kulturellen Bildgedächtnisses müssen dabei per se nicht dystopisch für das Kulturerbe sein, wie die Analyse des KDC zeigte. Vielmehr ist es den Akteuren gelungen, sich adaptiv mit den Brauchträgern auf eine national-zyklische Visualisierung zu verständigen.

Tabelle 6: Ikonische Kohärenz des Kankurang Documentation Centers in Janjanbureh, Gambia

	Tuyang-Sita	Museales Display KDC
Formungen	rituelle Formung	performative Formung
Äußere Dimension <i>räumlich</i> <i>zeitlich</i>	Tuyang-Sita als heiliger Raum omnispatal omnipräsent	dem Tuyang-Sita untergeordnet lokal und ortsgebunden zyklisch
Innere Dimensionierung <i>räumlich</i> <i>zeitlich</i>	Äußere Dimension und innere Dimensionierung kommen zur Deckung.	Bruch in der Geschichte lokal linear
Idealtypische innere Dimensionierung	omnispatal-omnipräsent	lokal-zyklisch <u>untergeordnet</u> : lokal-linear, national-linear
Identitätsrelationen und Differenzgemeinschaften	absolute Rigidität nur die initiierten Männer	adaptive Diffussion Gambia als Einwanderungs- gesellschaft
Geschichtsauffassung	Kultur produziert Geschichten. mythologische Geschichtsauf- fassung	Zyklizität <u>untergeordnet</u> : Linearität
	Kankurang-Festival	
Formungen	textuelle Formung	
Äußere Dimension <i>räumlich</i> <i>zeitlich</i>	räumlich entbunden hier: linear fortschreitend	
Innere Dimensionierung <i>räumlich</i> <i>zeitlich</i>	Containerräume Gambia und EU national, supranational linear	
Idealtypische innere Dimensionierung	national-linear supranational-linear	
Identitätsrelationen und Differenzgemeinschaften	absolute Rigidität Hemmung der Migration in die EU Totalität der EU-Außengrenzen	
Geschichtsauffassung	Geschichte im Kollektivsingular	

4.3 Espace Kankourang in Mbour in Senegal

Was ist ein Museum? Dieser Frage wird anhand der phänomenologischen Beschreibung des Espace Kankourang in Mbour nachgegangen. Denn der kleine Ausstellungsraum dort war ein Zimmer in einer Privatschule, welches temporär als Kankurang-Museum eingerichtet worden war. Der Ausstellungsraum selbst wurde zwar nicht als Museum bezeichnet, synthetisierte jedoch diese Ähnlichkeit. Durch die Bezeichnung ›Espace Kankourang‹ wurde zudem ein lebendiges Kulturerbe betont, dem, wie die Ana-