

Ina Roß

DIE EROBERUNG DES MUSEUMS

Aneignung und Mitgestaltung
des Tribal Museums Bhopal
durch seine indischen Besucher*innen



[transcript] → Edition Museum

Ina Roß
Die Eroberung des Museums

Editorial

Das Museum zwischen Vergangenheit und Zukunft

Die gesellschaftlichen Funktionen des Museums sind vielfältig: Als kuratierter Ausstellungsraum spiegelt es unser kulturelles Selbstverständnis wider und stellt es gleichzeitig in Frage. Als pädagogischer Raum ergänzt es schulische Lernorte um wichtige Kapazitäten. Als Raum des Sammelns und Bewahrens leistet es zentrale Beiträge zur Ausformung unseres kulturellen Gedächtnisses.

In dieser Weise exponiert, bietet das Museum einzigartige Möglichkeiten, die Themen und Probleme unserer Zeit erfahrbar zu machen. In der **Edition Museum** werden all diese Dimensionen verhandelt und auf dieser Basis Weichen für die Zukunft gestellt. Im Zentrum stehen Fragen der Nachhaltigkeit, der Digitalisierung, der Postkolonialität, der Inklusion sowie der kulturellen Repräsentation. Daneben widmet sich die Reihe auch ganz praktischen Fragen des Museumsbetriebs sowie seiner Organisation und seines Managements.

Das Spektrum an Publikationen reicht von multiperspektivischen Textsammlungen über monografische Studien bis hin zu Praxisleitfäden und anderen Lernmedien.

Ina Roß, geb. 1970, lehrt Kulturmanagement und Künstler*innenmarketing an der Universität des Saarlandes und an der Hochschule der Künste Saar. Sie war fünf Jahre lang in Neu-Delhi Dozentin für Arts Management an der National School of Drama (NSD) und an der Jamia Millia Islamia University. Sie forscht zum Kulturpublikum in der nicht-westlichen Welt, zur Marketingpraxis von Museen und Theatern in Indien und zu kreativem Künstler*innenmarketing. In ihren Veröffentlichungen zeigt sie besonders, wie das Publikum sich kulturelle Räume aneignet und den eigenen Bedürfnissen anpasst.

Ina Roß

Die Eroberung des Museums

Aneignung und Mitgestaltung des Tribal Museums Bhopal
durch seine indischen Besucher*innen

[transcript]

Dieses Buch ist die leicht überarbeitete und ergänzte Druckfassung meiner Dissertation »Nutzung und Aneignung im Museum in Indien. Eine Fallstudie zu Museumsbesucher*innen im Madhya Pradesh Tribal Museum Bhopal«, eingereicht am Institut für Kulturmanagement und Gender Studies an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Diese Publikation wurde durch die Publikationsförderung der mdw - Universität für Musik und darstellende Kunst Wien unterstützt.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 Lizenz (BY-ND). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, gestattet aber keine Bearbeitung.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.de>)

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen oder Derivate einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© Ina Roß

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Ina Roß, Berlin

Korrektur: Helena Frewert, Mainz

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6449-2

PDF-ISBN 978-3-8394-6449-6

<https://doi.org/10.14361/9783839464496>

Buchreihen-ISSN: 2702-3990

Buchreihen-eISSN: 2702-9026

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Für Jan

Inhalt

Allgemeine Anmerkungen	13

1. Einleitung	15
1.1. Vorbemerkung	15
1.2. Die Adivasi	19
1.3. Das Museum und sein Publikum in Indien: Situation und Forschungsstand	21
1.4. These dieser Studie	29
1.5. Theoretisch-methodische Ansätze der Arbeit	30
1.6. Struktur der Arbeit und Kapitelübersicht	36
2. Methodik der Untersuchung	39
2.1. Wahl der Methode und Erhebungsverfahren	39
2.2. Kategorienentwicklung	40
2.3. Forschungsprozess	40
2.4. Besonderheiten der Interviewsituation	42

Teil I: Das indische Museum und sein Publikum

3. Die Besucher*innen aus der Sicht kolonialer und einheimischer Museumsadministrator*innen	49
3.1. Die Besucher*innen aus Sicht der kolonialen Museumsadministratoren	50
3.2. Der Blick auf die Besucher*innen nach der Unabhängigkeit 1947	52
3.3. Die »defizitären« Besucher*innen und ihre Beziehung zum Museum	54
3.4. Schlussbemerkung	62
4. Das Museum in Indien – Drei historisch geprägte Perspektiven auf eine Institution	65
4.1. Das Museum als fremde Institution	65
4.2. Das Museum aus der Perspektive von Nation und »nation building«	68

4.3.	Museum und religiöse Revitalisierung	71
4.4.	Schlussbemerkung	74

Teil II: Vorstellung des Fallbeispiels MP Tribal Museum Bhopal

5.	Das MP Tribal Museum Bhopal in Zahlen, Fakten und Geschichte	79
5.1.	Das MP Tribal Museum Bhopal – Geschichte seiner Gründung	80
5.2.	Das MP Tribal Museum Bhopal in Zahlen	81
5.3.	Schlussbemerkung	84
6.	Gang durchs MP Tribal Museum Bhopal	85
6.1.	Topografie und Außengelände des Museums	85
6.2.	Der Eingangs- und Foyerbereich.....	88
6.3.	Der Museumsshop	90
6.4.	Der Gang als Verbindungselement und Inszenierungsraum	92
6.5.	Die Galerie-Ebene	93
6.6.	Die untere Ebene	101
6.7.	Schlussbemerkung	102
7.	MP Tribal Museum Bhopal – Hauptcharakteristika, leitende kuratorische Ideen und Publikum	103
7.1.	Hauptcharakteristika des Museums	103
7.2.	Leitende kuratorische Ideen	111
7.3.	Das Publikum	116
7.4.	Schlussbemerkung	119

Teil III: Empirische Untersuchung

8.	Das Besucher*innenbuch	123
8.1.	Besucher*innenbücher in Museen: Eine Chance zum Selbstausdruck für das Publikum	123
8.2.	Besucher*innenbücher in indischen Institutionen.....	125
8.3.	Das Besucher*innenbuch im MP Tribal Museum Bhopal	125
8.4.	Schlussbemerkung	139
9.	Einführung in die Nutzungsgruppen	141
10.	Das Museum als Dating-Ort	145

10.1.	Dating und seine räumlichen und sozialen Voraussetzungen in Indien – Literaturdiskussion und Typologie	147
10.2.	Die räumlichen Voraussetzungen für einen guten Dating-Ort	151
10.3.	Die interviewten Paare im Museum	152
10.4.	»Boyfriend« und »girlfriend« – heikle Bezeichnungen	154
10.5.	Museumskantine oder Coffee Shop?	155
10.6.	»Beziehungsnutzung« vs. »Kultur- und Bildungsnutzung«?	156
10.7.	Warum Paare sich hier wohlfühlen: Die geordnete Freiheit im Museum	157
10.8.	Was den Paaren nicht gefällt	161
10.9.	Was »Museum« für die Paare bedeutet	162
10.10.	Schlussbemerkung	163
11.	Das Museum als »adda«-Ort: Lieblingstreffpunkt zum Picknicken, zur gemeinschaftlichen Entspannung, und dafür, (freie) Zeit zu verbringen	165
11.1.	»Adda« und Essen im Museum: Literaturdiskussion und Kontextualisierung	167
11.2.	Die interviewten Gruppen im Museum	170
11.3.	Qualitäten des Tribal Museums für »adda« und Picknicken	173
11.4.	Schlussbemerkung	182
12.	Das Museum als kollektiver Nostalgie- und persönlicher Erinnerungsraum	185
12.1.	Symbolische Objekte und Orte im Museum	185
12.2.	Die Sehnsucht nach dem einfachen Leben in einer sich modernisierenden Gesellschaft: Literaturdiskussion und Kontextualisierung	188
12.3.	Die Narrative um das indische Dorf	190
12.4.	Die interviewten Gruppen im Museum	193
12.5.	Emotionen und Erfahrungen dieser Gruppe im Tribal Museum	197
12.6.	Schlussbemerkung	215
13.	Das Museum als Lernraum und Ort der Wissensaneignung	217
13.1.	Bildung im und durchs Museum	218
13.2.	Die interviewten Gruppen im Museum	219
13.3.	Praktisches Wissen vs. Bücherwissen	223
13.4.	Lernlandschaft Museum: Erforschen und Erfahren	226
13.5.	»Infotainment« – ja oder nein?	228
13.6.	Schlussbemerkung	231
14.	Das Museum als Ort für künstlerische Erfahrung und Inspiration, als Ideegeber für Kunsthandwerk und als Anregung für die Alltagsgestaltung der Besucher*innen	233

14.1.	Kategorien der Inspiration durch Museen	235
14.2.	Die interviewten Besucher*innen im Museum	238
14.3.	Atmosphärische Inspiration – das Museum als Quelle poetischer Anregung	240
14.4.	Die vorbildhafte Inspiration	247
14.5.	Schlussbemerkung	250
15.	Das Museum als Kulisse für Selfies und fotografische Selbstdarstellungen	251
15.1.	Selfie-Klicken als Praxis im Museum	252
15.2.	Selfie-Klicken im Museum – Die indische Diskussion	254
15.3.	Die interviewten Besucher*innen im Museum	256
15.4.	Selfies als Hauptmotivation, ins Tribal Museum zu gehen	259
15.5.	Das Unbehagen beim Selfie-Klicken und der Umgang damit	265
15.6.	Schlussbemerkung	272
16.	Aneignungsmuster im MP Tribal Museum Bhopal	275
16.1.	Soziale Landnahme	276
16.2.	Affektive Aufladung	278
16.3.	Biografische Aufwertung	281
16.4.	Kognitive und produktive Rezeption	284
16.5.	Schlussbemerkung	286
17.	Das MP Tribal Museum Bhopal – ein Modell für andere Museen?	
	Schlussbemerkung und Ausblick	287
18.	Literatur- und Quellenverzeichnis	297

Teil IV: Anhang

Organisationsstruktur und kommentiertes Organigramm	317
Raumpläne	321
Übersicht über die an der Ausgestaltung des Museums beteiligten indigenen Gemeinschaften	323
Liste der Mitglieder der Gründungskommission für das MP Tribal Museum	325
Die Besucher*innenzahlen des MP Tribal Museums Bhopal in 2018 und 2019 ...	327

Nachwort 329

Danksagung 331

Allgemeine Anmerkungen

Wörtliche Zitate wurden in der originalen Schreib- oder Sprechweise übernommen, das gilt auch für die Einträge des Besucher*innenbuchs. Rechtschreibfehler, grammatische oder anderweitig sprachliche Ungenauigkeiten wurden so belassen. Begriffe aus dem Hindi sind bei der ersten Nennung in Anführungszeichen gesetzt und werden erklärt.

Alle Interviews (von Besucher*innen, Museumspersonal, Museumskünstler*innen sowie Expert*innen) bevor sie Eingang in der Arbeit fanden, wurden transkribiert. Wörtliche Zitate aus den Transkriptionen werden mit Anführungszeichen und in kursiver Schrift gekennzeichnet. Der Interview-Zeitpunkt sowie die Interview-Sprache (Hindi oder Englisch), wird in der entsprechenden Fußnote vermerkt. Die Namen der interviewten Besucher*innen wurden verändert. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wurden indische Namen und keine numerischen Kennzeichnungen verwendet.

1. Einleitung

1.1. Vorbemerkung

Begonnen hat meine Geschichte mit dem Madhya Pradesh (MP) Tribal Museum in Bhopal (im Folgenden auch: Tribal Museum) 2014, ein Jahr nach seiner offiziellen Eröffnung und wenige Monate nach meinem Umzug von Berlin nach Neu-Delhi. Ich glaubte damals recht genau zu wissen, was ein Museum ist, wie seine Besucher*innen es nutzen und welche kulturmanagerialen Bedürfnisse diese Institution hat. Meine Erfahrungen mit den indischen Gegebenheiten waren damals noch zu sporadisch, als dass sie meine jahrzehntelang eingeübte europäische Kulturpraxis grundsätzlich hätten herausfordern können. So begegnete ich dem neuen Museum in Bhopal mit den typischen Fragen einer westlichen Kulturmanagerin: Welche kulturmanagerialen Instrumente ließen sich einsetzen, um das Museum besser und den Aufenthalt für Besucher*innen angenehmer zu machen? Welche Marketingmaßnahmen wären nötig, damit das Museum bekannter wird und mehr Publikum anzieht?

Je mehr ich jedoch zum Kulturleben vor Ort recherchierte und mit verschiedenen lokalen Institutionen, Künstler*innen und Kulturschaffenden arbeitete, desto nachdrücklicher wurden diese Annahmen in Frage gestellt. Der kamerunische Kurator und Kunstkritiker Bonaventure Soh Bejeng Ndikung¹ nennt diesen Prozess »Verlernen des Gegebenen« (*»unlearning the given«*)² und identifiziert ihn als eine Voraussetzung dafür, sich überhaupt für neue Eindrücke und neues Wissen öffnen zu können. Die Postkolonialismus-Forscher*innen Madina Vladimirovna Tlostanova und Walter D. Mignolo sprechen von *»learning to unlearn«* (Tlostanova, Mignolo 2012). *»[T]he given«* im Sinne von Ndikung sind Narrationen, Deutungsmuster und Lesarten, die uns zur Selbstverständlichkeit geworden sind. So musste ich feststellen, dass ich aus der eng fokussierten Perspektive einer in Deutschland ausgebildeten Kulturmanagerin nicht wirklich verstehen konnte, warum indische Besu-

1 Ndikung ist Gründer des Berliner Projektes SAVVY Contemporary, das sich als Kontaktzone westlicher und nicht-westlicher Kulturen versteht.

2 Vgl. SAVVY Contemporary Veranstaltung kuratiert von Elena Agudio und Bonaventure Soh Bejeng Ndikung in Zusammenarbeit mit dem Auswärtigen Amt vom 13.04.-15.04.2016.

cher*innen ins Museum gehen, welche Kriterien sie für einen gelungenen Aufenthalt haben und ob und wann sie eine tiefere emotionale Beziehung zu der Institution eingehen. Die einheimischen Besucher*innen³ waren für mich unlesbare Wesen und ihre Beziehung zum Museum ein undeutliches Feld.

So wurde mir klar, dass zunächst ein Stück Grundlagenforschung zu leisten war. Statt in gewohnter kulturmanagerialer Art Empfehlungen zu erarbeiten, wie man ein Publikum interessieren und binden kann, musste ich das Publikum des Tribal Museum auf ganz fundamentale Weise erst einmal kennenlernen – nicht nur seine soziale Zusammensetzung, sondern auch seine Motivation für den Museumsbesuch, seine Bedürfnisse und Nutzungsweisen, sein Verständnis davon, was ein Museum überhaupt ist und welche Rolle es im Leben der Besucher*innen spielen kann und soll. Mir wurde deutlich, wie viel es hier zu entdecken gab, wie sehr sich dieses Publikum von den mir vertrauten westlichen Museumsbesucher*innen unterschied, und was für prinzipielle Fragen aufzuwerfen und zu diskutieren waren, bevor man Marketing-Ratschläge und -Strategien daraus ableiten konnte. Gerade wenn man von kulturmanagerialen Interessen geleitet war, mussten zunächst grundlegende Klärungen vorgenommen werden, die (neben der auch sonst üblichen Herausarbeitung der Organisationsstruktur des Museums) in diesem Falle eben vor allem das Publikum betrafen. Dazu orientierte ich mich an ethnologischen und kulturanthropologischen Ansätzen, die mir helfen konnten, die Besucher*innenschaft und ihren Umgang mit dem Museum typologisch wie begrifflich genauer zu fassen. Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis dieser eingehenden, möglichst voraussetzungsarmen Verständnisbemühung. Sie soll die Basis etablieren, auf der kulturmanageriale Konsequenzen im engeren pragmatischen und präskriptiven Sinne erst möglich werden, und eine weiterführende Diskussion in diesem Sinne produktiv anregen.

Gleich zu Beginn meines Projektes war noch ein anderer Komplex zu bedenken, für den mich (wie viele andere Akademiker*innen und Zeitgenoss*innen) vor allem Edward Saids mittlerweile klassisches Buch »Orientalism« (1978) sensibilisiert hatte: die Problematik der angemessenen Repräsentation und der damit verbundenen Fragen von Macht, Dominanz und Unterdrückung im Diskursverhältnis zwischen »West« und »Ost«. Zu den einprägsamsten Beispielen in Saids Traktat gehört der Fall des französischen Romanciers Gustave Flaubert und seines Verhältnisses zur ägyptischen Tänzerin und Kurtisane Kuchuk Hanem, die der Erzähler zum Vorbild

3 Unter »einheimischem« Publikum werden in meiner Arbeit Besucher*innen verstanden, die indische Staatsbürger*innen sind. Als »lokales« Publikum bezeichne ich dagegen (besonders im Kap. 11) Besucher*innen, die in Bhopal oder im Einzugsgebiet der Stadt wohnen und damit das Museum regelmäßig nutzen können. Die museumseigene Statistik unterscheidet zwar zwischen »ausländischen« und »indischen« Besucher*innen, differenziert aber innerhalb der »indischen« Gruppe nicht weiter.

für mehrere literarische Figuren genommen hat. Hanem wird von Flaubert zum Modell einer orientalischen Frau stilisiert (in seinen Augen ein Wesen von ostentativer Weiblichkeit, emotionaler Unbekümmertheit und schrankenloser Sexualität), ohne jemals selbst zu Wort zu kommen und ihre eigenen Emotionen ausdrücken zu können. Flaubert spricht die ganze Zeit über und für sie, während er seinen Leser*innen erklärt, was das typisch Orientalische an ihr sei (Said 1995: 186–187). Darin steckt trotz der Besonderheit des literarischen Diskurses und der Zeitumstände des 19. Jahrhunderts ein allgemeineres Problem, das ebenso für wissenschaftliche und akademische Texte bedeutsam ist: Auch ich musste mich fragen, wie ich sicherstellen konnte, dass ich oder andere Repräsentant*innen nicht in unkontrollierter Diskursanmaßung für die einheimischen Besucher*innen sprechen würde, sondern dass die Angehörigen des Museumspublikums genügend Raum für ihre Selbstaussagen und -einschätzungen bekommen würden. Ich bemühe mich darum, indem ich im Untersuchungsdesign den Schwerpunkt der gesamten Arbeit auf den empirischen Teil lege, der ausführlich die Besucher*innen selbst zu Wort kommen lässt und die weiterreichenden Deutungen aus eingehenden Interpretationen konkreter Gespräche mit den Museumsnutzer*innen entwickelt und meine Kategorienbildungen in engem Bezug zu den eigenen Äußerungen der Besucher*innen vornimmt.⁴ Das Herantragen von Begriffen von außen versuche ich nach Möglichkeit zu vermeiden.

Seit die britischen Kolonialherren in Indien Museen etabliert haben, gibt es eine Diskussion über die einheimischen Besucher*innen, ihr Verhalten, ihre Nutzungsinteressen und ihren »Entwicklungsstand« (für die koloniale Ära u.a. Markham, Hargreaves 1936; Guha-Thakurta 2004; Singh 2009; Mathur, Singh 2015a; Prakash 1999, 2015; für die Zeit nach der Unabhängigkeit⁵ u.a. Sahasrabudhe 1966; Diwedi 1970–72; Bedekar 1974–75). Vor dem Hintergrund der aus westlichen Kultur- und Wissenschaftsdiskursen hervorgegangenen Institution erscheinen ihre indischen Nutzer*innen oft als defizitär: als nicht oder jedenfalls noch nicht kompetent im Sinne der Erwartungen der Betrachter*innen und daher bestenfalls eingeschränkt zu einem erfolgreichen, lohnenden Museumsbesuch fähig. Entgegen dieser Denk- und Wertungstradition stelle ich in meiner Arbeit die Handlungsfähigkeit (»agency«) von indischen Besucher*innen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Obwohl manche von ihnen zum ersten Mal überhaupt ein Museum betraten oder jedenfalls noch nie in einem anderen Museum waren, nimmt diese Arbeit sie

4 Siehe dazu ausführlich Kap. 2, S. 28–29.

5 Am 15. August 1947 wurde Indien unter seinem neuen Premierminister Jawaharlal Nehru vom damaligen britischen Empire unabhängig. Am 26. November 1949 konstituierte es sich als Republik. Die heutige Verfassung des unabhängigen Landes trat am 26. Januar 1950 in Kraft.

gewissermaßen als Expert*innen ihres eigenen Museumsaufenthaltes, als kompetente Nutzer*innen der Institution und als kulturelle Bedeutungsproduzent*innen ernst. Der »failure«-Diskurs, der, wie die Kunsthistorikerin Kavita Singh feststellt, mit Besucher*innen in Indien oft verbunden ist (Singh 2017: 1), soll abgelöst oder wenigstens in Frage gestellt und ergänzt werden durch die Wahrnehmung eines durchaus eigensinnigen und aktiven Publikums, das als Teil des »Museumsmachens«, der »Museumsproduktion« in Indien eine wichtige Rolle spielt.

Das Museum wird hier nicht primär über seine Objekte, Sammlung oder kuratorische Praxis und auch nicht aus der Management-Perspektive vorgestellt, sondern anhand der kulturellen und emotionalen Produktionsleistung seiner Besucher*innen. Die Arbeit bietet damit einen detaillierten und differenzierten Einblick in das Verhältnis von Museum und Publikum und bezieht dabei zivilisatorische und traditionelle ebenso wie subjektiv-emotionale Aspekte ein. Sie eröffnet damit, bei Anerkennung aller Herausforderungen, eine positive Zukunftsperspektive für die Museen in Indien und ihre Beziehung zu ihren Besucher*innen. In diesem Sinne ergänzt diese Studie die Diskussionen über Museen zu budgetären, personellen oder rechtlichen Aspekten um eine weitere Dimension.

Die Einleitung wird zunächst den Kontext, d.h. die Situation der Museen im postkolonialen Indien, beleuchten, in dem sich das Tribal Museum verortet. Hierbei werden Autor*innen aus verschiedenen wissenschaftlichen Feldern herangezogen, um die Herausforderungen, vor denen die Institution aktuell steht, konkret zu charakterisieren. Anschließend wird die Perspektive auf die Besucher*innen des Tribal Museums, die diese Studie einnimmt, im Vergleich zu anderen wissenschaftlichen wie offiziellen Sichtweisen auf einheimische Kulturnutzer*innen herausgearbeitet. In diesem Zusammenhang werden die wenigen vorliegenden empirischen Studien zum indischen Museumspublikum mit ihren Positionen vorgestellt. Dabei zeigt sich, dass die Debatte bisher kein wirklich befriedigendes Verständnis des indischen Museumspublikums erreicht hat.

Im Anschluss wird der theoretische Rahmen meiner Arbeit vorgestellt, die namentlich von den Forschungsansätzen der Cultural Studies und der Subaltern Studies inspiriert ist. Die Darstellung konzentriert sich vor allem auf solche Elemente dieser Konzepte (wie »agency« oder »Aneignung«), die für meine Beschäftigung mit den Besucher*innen des Tribal Museums tatsächlich maßgeblich waren. Der Schluss dieser Einleitung stellt dann die These der Gesamtarbeit vor, die die vorher skizzierte Perspektive des Museumsestablishments auf die einheimischen Besucher*innen in ihren Grundannahmen herausfordert. Doch zunächst einige Worte über die Gruppe, die dem Museum Inhalt und Namen gegeben hat.

1.2. Die Adivasi

Indien ist Heimat verschiedener indigener Gruppen und Gemeinschaften, die vielfach in geografisch abgelegenen Wald- und Berggegenden leben und sich in ihrer religiösen und kulturellen Prägung, Sozialstruktur und ökonomischen Lage von der Mehrheitsgesellschaft deutlich unterscheiden. Mit der zunehmenden wirtschaftlichen Entwicklung und Urbanisierung des Landes schwinden die traditionellen Lebenssphären dieser Gruppen beträchtlich; viele ihrer Angehörigen migrieren in die Städte.

Laut den Soziologen Byomakesh Tripathy und Basanta Kumar Mohanta hat Indien »*the second largest concentration of tribal population which comes next to the African continent*« (Tripathy, B.; Mohanta, B. 2016: 1). Nach dem letzten indischen Bevölkerungszensus von 2011 (die nächste Zählung war für 2021 geplant, wurde aber aufgrund der Covid-Pandemie verschoben) machten indigene Gemeinschaften mit rund 104,3 Millionen Personen ca. 8,6 % der Gesamtbevölkerung aus. Sie stellten 11,3 % der ländlichen und 2,4 % der städtischen Population. Die Zahl der unterschiedlichen Gemeinschaften liegt nach offizieller Zählung bei 705 (Ministry of Tribal Affairs 2014: 36).

Die Mehrheit dieser Gruppen lebt in den Bundesstaaten Madhya Pradesh, Chhattisgarh, Jharkhand, Maharashtra, Gujarat, Rajasthan, Andhra Pradesh, Odisha und Westbengalen. Eigen ist diesen Gemeinschaften durchgängig eine vom Hinduismus, aber auch von den anderen in Indien vertretenen Religionen, klar unterscheidbare Glaubenswelt. Ihr Glaube hat nicht, wie Raghav Chandra in einer Studie über die religiöse Praxis indigener Gruppen in Indien feststellt, vorrangig eine soziale Funktion, um die Regulierung der Lebensführung oder die Etablierung moralischer Normen sicherzustellen. Ihre Religion ist vielmehr eng verbunden mit der Natur und ihrem natürlichen Lebensbereich, der für viele Gemeinschaften immer noch der Dschungel ist. Im Wald wohnen die Götter. Der Glaube der Indigenen schreibt Bäumen, Bergen, Pflanzen oder Steine Seele und Bewusstsein zu. Ahnenkulte bilden einen integralen Bestandteil ihrer sakralen Praxis; die eigenen Vorfahren sind wichtige Akteure im indigenen Pantheon (Chandra 2019: 33–36). Trotz der Eigenständigkeit ihrer religiösen Vorstellungswelt und Kulturpraxis finden sich bei den Indigenen jedoch auch Aneignungen aus oder Überschneidungen mit anderen religiösen Traditionen wie Hinduismus oder Buddhismus, etwa die Adaption von Gottheiten.

Viele dieser Gemeinschaften nutzen den Begriff »Adivasi« zur Selbstkennzeichnung, auch in der politischen Diskussion.⁶ Der indische Staat dagegen verwendet,

6 Für indigene Gemeinschaften wird in Indien im Allgemeinen sowohl der Begriff »Tribe« (Stamm) als auch das einheimische Wort »Adivasi« gebraucht. Beide werden oft synonym oder zumindest ohne klare Bedeutungsunterscheidung verwendet. So nennt sich z.B. das

trotz seiner kolonialen Herkunft und Geschichte, immer noch vielfach den Ausdruck »Tribe« (Stamm). In der Verfassung des Landes werden die Adivasi im Artikel 342 unter der Sammelkategorie »Scheduled Tribes« geführt; Gemeinschaften, die unter diesen Begriff gelistet sind, können bestimmte Sonderrechte geltend machen und auf Begünstigungen Anspruch erheben. Da in der Verfassung selbst nicht spezifiziert ist, welche Gruppen oder Gemeinschaften unter diese Klassifikation fallen, wurden 1965 Kriterien zur Identifikation erarbeitet, die bis heute gültig sind. Ausschlaggebend für eine Zuordnung zu den »Scheduled Tribes« sind danach das Vorhandensein von »(1) primitive traits, (2) distinct culture, (3) geographical isolation, (4) shyness of contact with the community at large and (5) backwardness« (Ministry of Tribal Affairs 2014: 25). Mit diesen Kriterien wurden die paternalistischen und abwertenden (»rückständig«, »primitiv«) Einstellungen der britischen kolonialen Administration gegenüber den Adivasi genauso wie ihre romantisierenden Zuschreibungen (»isoliert«, »scheu«) weitgehend ungebrochen in das administrative Weltbild des unabhängigen Indien übernommen.

Trotz spezieller Regierungsprogramme vor allem zur Förderung von Bildung, Frauenrechten und Gesundheit sowie intensiven Bemühungen von NGOs und Aktivist*innenvereinigungen gehören die Adivasi immer noch zu den ärmsten und am stärksten marginalisierten Gruppen der indischen Gesellschaft. Viele der traditionellen Adivasi-Lebensräume liegen in bodenschatz- und mineralreichen Gebieten, die für Bergbauunternehmen besonders interessant sind und tief eingreifende staatliche Infrastrukturinvestitionen anziehen. Sie wurden in den letzten Jahrzehnten zunehmend Gegenstand einer aggressiven Erschließungsstrategie, die für Adivasi oft den Verlust ihrer bisherigen Einkommensquellen und ihres hergebrachten Lebensumfelds sowie unfreiwillige Umsiedlungen und Migration zur Folge haben. Vor allem Angehörige der jüngeren Generation sind gezwungen, als ungelernte Arbeiter*innen in die Städte zu gehen (Douglas 2020: 73). Indische Aktivist*innen, als prominenteste unter ihnen die international bekannte Schriftstellerin und Literaturnobelpreisträgerin Arundhati Roy, kritisieren die offiziellen Bekenntnisse zur fortschrittlichen Entwicklung der Adivasi-Regionen als unaufrichtig: »Each time [the government] needed to displace a large population—for dams, irrigation projects, mines—it talked of ›bringing tribals into the mainstream‹ or of giving them ›the fruits of modern development‹« (Roy 2011: 5). Seit dem politischen Erstarken der hindu-nationalistischen

von mir untersuchte Museum »MP Tribal Museum«, während die Akademie, in deren Verantwortungsbereich es fällt, »Adivasi Lok Kala Evam Boli Vikas Academy« heißt. Da es in dieser Arbeit nicht um indigene Gemeinschaften und ihre sprachliche Repräsentation in Indien geht, sondern um die Institution Museum und ihr Publikum, wird auf eine ausführlichere Begriffsdiskussion an dieser Stelle verzichtet. Für alle Passagen, die sich mit indigenen Gemeinschaften in Indien beschäftigen, wird der Begriff »Adivasi« verwendet. »Adivasi« setzt sich zusammen aus den Hindi-Worten »adi«, das »Anfang« oder »frühere Zeiten« meint, und »vasi«, das sich mit »Bewohner*innen« übersetzen lässt (Bates 1995: 104).

Bewegung ist zudem eine Tendenz erkennbar, den Adivasi eine »wahre« Identität als ursprüngliche Hindus zuzuschreiben und sie damit gegen Muslim*innen oder Christ*innen in Stellung zu bringen (Froer 2006: 41).

Sowohl die Ahnenerinnerung als auch die Göttergeschichten der Adivasi werden mündlich tradiert. Diese Erzählungen und Mythen, in den Gemeinschaften oft in bardischer Tradition als Lieder vorgetragen, bilden die Grundlage der heutigen indigenen Kunst, wie wir sie sowohl im Kunsthandel als auch im Tribal Museum in Bhopal vorfinden. Seit einigen Jahren hat diese Kunst einiger indigener Gemeinschaften (vor allem der Gond, Warli, Saura, Bhil und Madhubani/Mithila) den internationalen Kunstmarkt erreicht. Ein Meilenstein der internationalen Karriere indigener Kunst aus Indien war die Ausstellung »Magiciens de la Terre« (Magier der Erde) 1989 im Centre Pompidou in Paris, kuratiert von Jean-Hubert Martin unter Beteiligung von vier indischen Künstler*innen, darunter zwei Vertreter*innen von indigenen Gemeinschaften: des Pardhan-Gond-Künstlers Jangarh Singh Shyam und der Mithila-Künstlerin Bowa Devi.

1.3. Das Museum und sein Publikum in Indien: Situation und Forschungsstand

1.3.1. Das Museum in Indien

Das Kulturleben im urbanen Indien durchlebt seit der ökonomischen Liberalisierung des Landes in den 1990er Jahren eine Umbruchphase. Kulturinstitutionen wie das Museum müssen in einer zunehmend vielfältigen Freizeit- und Unterhaltungslandschaft verschärft um Aufmerksamkeit kämpfen (u.a. Appadurai, Breckenridge 1995; Lukose 2005, 2009; Brosius 2010; Vajpeyi 2014; Bhattacharya 2006). Gleichzeitig gibt es eine kritische Diskussion über den Zustand der vorhandenen kulturellen Einrichtungen, speziell der Museen, und über ihre Fähigkeit, überhaupt eine signifikante Rolle im aktuellen Kulturleben zu spielen.

Wie im Kapitel über historische Perspektiven auf das Museum in Indien gezeigt wird (Kapitel 4), stand bereits sein institutioneller Beginn als kolonialer »Import« unter schwierigen Vorzeichen. Die Situation, in der sich die Besucher*innen oder Nutzer*innen dieser »geborgten Institution« (so der Schriftsteller und Literaturnobelpreisträger V.S. Naipaul) bis heute finden, kann man mit gutem Grund als »entfremdet« kennzeichnen: Es wird ihnen die Anpassung an eine von außen übernommene, durch die früheren Kolonialherren ihres Landes eingeführte Kulturpraxis abverlangt. Wie Bedekar zusammenfasst: »*In India [...] there is a general dissatisfaction with the models of museums which we have inherited from the British*« (Bedekar 1989: 7).

In diesem Sinne identifiziert Kreps für Museen in »*developing areas*« als größte Aufgabe: »*overcoming the museum's image (generally held over from colonial era style mu-*

seums)« als rückwärtsgewandte, allenfalls für die akademische Forschung relevante, elitäre Institution (Kreps 2003: 121). Ob und wie das Publikum diese Entfremdungskonstellation zu überwinden und sich die Institution Museum »anzueignen« vermag, wird daher entscheidend für die Frage nach einem bedeutungsvollen Verhältnis zwischen Museum und Besucher*in.

Bisher werden Museen von einer breiten Schicht der Öffentlichkeit überhaupt nicht wahrgenommen, was auch der Forschung bewusst ist. Die Anthropologin Shaila Bhatti, die sich mit den verzerrenden Auswirkungen des Eurozentrismus auf das Bild nicht-westlicher Museen beschäftigt⁷, stellt fest, dass postkoloniale Museen in Südasien allgemein als »*dysfunctional containers of dust*« angesehen werden (Bhatti 2012: 130). Kavita Singh, eine Expertin für die kolonialen und postkolonialen Museen Indiens, charakterisiert deren Zustand als »*deep slumber*« (Singh 2014: o.S.). Eine verschlafene Institution also, ohne wirkliche Bedeutung für die meisten Bürger*innen. Der Museumsexperte V.P. Dwivedi sieht einen Grund für die verbreitete Gleichgültigkeit darin, dass die Öffentlichkeit zu keinem historischen Zeitpunkt in die Etablierung und Gestaltung der Museen einbezogen wurde und daher auch kein Interesse an ihren Aktivitäten und Angeboten entwickelt hat (Dwivedi 1970–72: 104). Die Historikerin Ananya Vajpeyi, die sich mit den ideengeschichtlichen Grundlagen des modernen Indiens beschäftigt, diagnostiziert ein »*miasma of defeat and failure*«, das seit Jahrzehnten über den traditionellen Kulturinstitutionen Indiens liege und die Museen in »*dire straits*« lasse (Vajpeyi 2014: o.S.), im Gegensatz zu einer lebendigen zeitgenössischen Kunst- und Kulturszene.

Neben der kolonialen Gründungsbürde und dem schlechten Zustand und Image vieler Häuser wird als ein wichtiger Grund für die fehlende Beziehung zwischen dem einheimischen Publikum und dem Museum dessen Irrelevanz für das persönliche Leben namhaft gemacht. Der Kunsthistoriker P. Chandra erklärte schon Ende der 1940er Jahre aus historischer Sicht: »*The great storehouses of Indian culture have unfortunately remained for a long time a closed book to our masses, and no amount of propaganda will awaken them to their cultural heritage until and unless there is a personal touch about the whole business*« (Chandra 1948: 30). Nach seiner Einschätzung kann das Museum, solange es keine inhaltliche Berührung zwischen ihm und der Lebenswelt seines einheimischen Publikums gibt, als Institution in Indien nicht erfolgreich sein. Hinzu kommt, dass, wie Chowdhry kritisiert, die Museen einen wichtigen Teil des eigenen Erbes nicht präsentieren, nämlich die »*intangible aspects of heritage*«. Nach seinem Urteil konzentrieren sich die Museen in positivistischer Weise auf Objekte, schaffen es aber nicht, eine Kultur darzustellen. »*As a result these museums are not able to present a holistic view to the visitors*« (Chowdhry 2008: 47). So werde die Möglichkeit vergeben, eine Brücke zwischen der Lebenswelt des einheimischen Publikums, ihrer lebendigen Kultur und der Ausstellung und ihren Objekten zu schlagen.

7 Am Beispiel des Lahore Museum in Pakistan.

1.3.2. Das Museumspublikum in Indien

Kritisch sehen sowohl die Forschung als auch eine neue Generation von Museumspraktiker*innen das Verhältnis der Museen zu ihrem Publikum. Der Kulturwissenschaftler und Museumsexperte Jyotindra Jain diagnostiziert: »[T]he conventional museum model from another cultural milieu has largely failed in India in terms of wider public engagement«; es sei Zeit »for us to rethink the model« (Jain 2012 o. S). Die indische Öffentlichkeit hat sich die Museen nach seiner Einschätzung bis heute nicht wirklich zu eigen gemacht. Über solche eher allgemein kritische Feststellungen hinaus kristallisieren sich im Diskurs drei Positionen zu den konkreten Gründen der unbefriedigenden Situation heraus (neben der kolonialen Hypothek des Museums).

Erstens wird darauf hingewiesen, dass Besucher*innen und ihr Kommen von indischen Museumsadministrator*innen als selbstverständlich genommen werden. Eine Vertreterin einer neuen Generation von Museumspraktiker*innen ist Tejshvi Jain, Kuratorin und Gründerin von ReReeti⁸, einer Initiative, die indische Museen revitalisieren, d.h. sie näher an ihr Publikum heranführen und relevanter für die lokale Gemeinschaft machen möchte. Sie stellt fest: »[A]udience development was never a priority. It was always taken for granted that visitors would come to the museum« (Jain 2018: 25). Die zweite Gruppe von Beiträgen baut auf dieser Beobachtung auf und stellt fest, dass die scheinbare Selbstverständlichkeit des Museumsbesuchs mit einem Mangel an empirischer Forschung zu den Bedürfnissen und Aktivitäten von Museumsbesucher*innen einhergeht. So bemerkt die Kulturwissenschaftlerin Savia Viegas in Abgrenzung zur Situation der Publikumsforschung in Großbritannien: »[N]o significant surveys have been conducted in India« (Viegas 2001: 15). Die Museologin Lalima Chakrabarti erklärt aus managerialer Sicht: »[T]he state of visitors' survey as a tool of museum management in India is still in its infancy. None of the museums in India conduct regular surveys of visitors«. Die Gründe dafür sieht sie neben der unzureichenden Qualifikation des lokalen Museumsmanagements vor allem in einer budgetären Kalkulation. Das einheimische Publikum stelle (wegen der niedrigen Eintrittspreise) keinen bedeutenden Faktor für die Finanzierung dar und sei dementsprechend für Administrator*innen kein zentraler Adressat ihrer Überlegungen und Bemühungen (Chakrabarti 2007: 118).⁹

In einem dritten Diskussionssegment stimmt man den Feststellungen von Viegas und Chakrabarti über Defizite bei der Besucher*innenforschung zu, kommt jedoch zu einer anderen Einschätzung der Ursachen. In einem Report des British

8 Vgl. <https://www.rereeti.org/about-us/> (letzter Aufruf 21.10.19).

9 Chakrabarti vergleicht hierbei die Situation der indischen Museen mit der US-amerikanischen, nicht der europäischen. Für die staatlichen Museen vielerorts in Europa sind die Eintrittsgelder oft ebenfalls weniger relevant im Gesamtbudget. Gleichwohl werden den Besucher*innen und ihrer Zufriedenheit hohe Bedeutung beigemessen.

Council von 2014 über die Situation der indischen Museen heißt es, die meisten Museen seien »collection- and exhibition-focused and have no monitoring or evaluation of audience reaction or response« (British Council 2014: x). Damit wird als Grund für eine fehlende Besucher*innenforschung der starke Fokus der einheimischen Museumsadministrator*innen auf Sammlung, Exponate und Ausstellung identifiziert, der das Interesse am Publikum in den Hintergrund treten lasse. Der Kurator und Experte für südasiatische Museumspraxis Mark Elliott geht in diesem Kontext noch einen Schritt weiter. Er sieht nicht nur innerhalb der einzelnen Institutionen, sondern auch im gesamten lokalen Museumsdiskurs eine Konzentration auf die Objekte bei gleichzeitiger Vernachlässigung der Publikumperspektive. Er fordert daher eine Neuausrichtung der Museumsarbeit und ihrer Reflexion jenseits des ausschließlichen Fokus auf die Exponate, denn »that is not always where visitors' attention is focused« (Elliott:2006: 72).¹⁰ Damit tritt er für die Perspektive des Publikums, seine Interessen und Bedürfnisse als entscheidende Orientierungspunkte für die Bemühungen der Museumsmacher*innen ein. Elliotts Perspektive wird in meiner Arbeit aufgegriffen. Meine Untersuchung zeigt, dass Publikumsinteresse und -motivation breiter aufgefächert sind, als dass sie sich rein objektbezogen verstehen oder museumspraktisch befriedigen ließen.

1.3.3. Publikumsforschung im europäischen und nordamerikanischen Raum

Bislang gibt es nur wenige Studien, die einen empirischen Beitrag zum Verständnis des indischen Museumspublikums leisten (Mehta 1955¹¹; Naqvy, Venugopal, Falk, Dierking 1991; Viegas 2001; Chakrabarti 2007 und Bhatti 2012 zum Lahore Museum, Pakistan¹²).

10 Die anders gerichtete Aufmerksamkeit der Besucher*innen, auf die Elliott verweist, hat im Übrigen eine historische Dimension. Kavita Singh stellt fest, dass während der britischen Kolonialzeit in Indien die Besucher*innen nicht ins Museum kamen, um sich zu bilden, sondern um sich selbst zu feiern, zu essen und zu trinken und sich unterhalten zu lassen, vorzugsweise von Attraktionen, die nichts mit der Ausstellung oder selbst mit Kunst zu tun hatten (Singh 2009: 51–52).

11 Diese frühe Besucher*innenstudie »A study of the behaviour of visitors in a pre-historic exhibition« des Archäologen R.N. Mehta von 1955 stammt aus den Anfangsjahren der unabhängigen Museumsarbeit in Indien. Wie die darin vorgestellten Ergebnisse erhoben wurden, wird im Artikel nicht dargelegt. Wegen dieser methodischen Unklarheiten und ihres Alters wird diese frühe Studie an dieser Stelle nur als historische Referenz erwähnt.

12 Auch wenn Lahore heute nicht mehr (wie unter britischer Herrschaft) zu Indien gehört (sondern zu Pakistan), hat diese Studie durch die gemeinsame koloniale institutionelle Vergangenheit dennoch Relevanz für die Beschäftigung mit indischer Museumspraxis.

Im Kontrast dazu steht die weitreichende Publikumsforschung besonders im englisch- und deutschsprachigen Raum¹³, deren historischer Beginn von Wegner bis in die 1920er Jahre in den Vereinigten Staaten zurückverfolgt wird (Wegner 2016: 256).¹⁴

Der Schwerpunkt der meisten Arbeiten zur Publikumsforschung (besonders ausgeprägt gilt das für jene, die mit neuen digitalen Messverfahren arbeiten) liegt dabei auf dem Verhältnis der Besucher*innen zum Exponat oder zur Ausstellung. Nicht das Museum als Raum des Verhaltens und der Interaktion, sondern die lineare Beziehung zwischen Betrachter*in und Objekt steht im Mittelpunkt des Interesses. Das Besuchserlebnis wird eng fokussiert auf den Vorgang der Rezeption.¹⁵ Während Motivationen¹⁶ und gesellschaftliche Merkmale der Besucher*innen durchaus detailliert und differenziert dargestellt werden (u.a. Klein 1990, 1997; Treinen 1991; Falk, Dierking 1992, 2013; Falk 2013; Pekarik, Doering 1999; Kirchberg 2005; Hooper-Greenhill 2006), wird das Besuchserlebnis selbst seltener als soziales Phänomen¹⁷ analysiert und gedeutet; worin ein Museumsbesuch besteht und was sein Inhalt und Ziel ist (nämlich die Betrachtung von Ausstellungsobjekten), wird weitgehend selbstverständlich vorausgesetzt und kaum hinterfragt. Schon meine ersten noch unsystematischen empirischen Beobachtungen von einheimischen Besucher*innen in indischen Museen (Ross 2015) zeigten dagegen eine für mich als Europäerin überraschende Vielfalt von Nutzungs-, Verhaltens- und Interaktionsformen des Publikums, die sich keineswegs auf die Beziehung zwischen Besucher*in und Objekt/Ausstellung beschränkten. Dass ein Museum in Indien etwa ein bevorzugter Treffpunkt für unverheiratete Paare oder ein gern genutzter Ort für Picknicks ist, hat in der europäischen oder nordamerikanischen Museums-

-
- 13 Diese Publikumsforschung hat in den vergangenen Jahren durch die Digitalisierung noch einmal erheblich an Präzision und Quantifizierungsmöglichkeiten gewonnen. So werden z.B. durch mobiles Eye-Tracking (Eghbal-Azar, Widlok 2013; Eghbal-Azar 2016) oder durch Lokalisierungstechniken wie etwa RFID (Radio Frequency Identification) die Verweildauer vor Objekten und die Wege des Publikums durch die Ausstellung exakt erfasst. Durch die digitale Messung von Herzfrequenzen der Besucher*innen vor Exponaten werden Rückschlüsse auf Aufmerksamkeit und emotionale Beteiligung gezogen, wie z.B. im Projekt »eMotion – Mapping Museum Experience« (Tröndle et al. 2012).
 - 14 Wegner nennt in diesem Zusammenhang zwei Studien von Edward S. Robinson, 1928 und Arthur W. Melton, 1938. Reussner legt den Anfang von Publikumsforschung sogar in die 1880er Jahre nach Großbritannien und Deutschland (Reussner 2010: 28).
 - 15 Ein Grund dafür liegt auch darin, dass viele Befragungen sich vor allem an das Publikum von Sonderausstellungen richten (Wegner 2016: 276).
 - 16 Vgl. dazu vor allem die Arbeiten von Falk und Dierking und ihre Motivationstypologien für Museumsbesucher*innen.
 - 17 Außer in der allgemeinen Kategorie »Zeitverbringen mit Freunden und Familie«.

realität keine Entsprechung und tritt dementsprechend nicht in den Horizont der westlichen Publikumsforschung.

Die Arbeiten aus dem englisch- und deutschsprachigen Raum gehen mithin von so grundlegend anderen Voraussetzungen in Bezug auf das Besuchserlebnis aus, dass sie nur sporadisch als ergänzendes Material herangezogen werden können, während sich die Diskussion der relevanten Literatur vor allem auf die Arbeiten mit lokalen Besucher*innen indischer Museen konzentrieren muss.

1.3.4. Publikumsforschung in Indien

Was die indische Diskussion angeht, so finden sich mit Blick auf die unterschiedlichen Vorgehensweisen und Zielsetzungen einmal Arbeiten, die einem vorwiegend positivistischen Ansatz folgen, der die Reaktion der Besucher*innen auf äußere Einflüsse im Museum dokumentiert. Die Studien sind entweder Bestandteile einer allgemeinen managerialen Bestandsaufnahme der Institution (Chakrabarti 2007: 116ff.)¹⁸ oder Einzelerhebungen (Naqvy, Venugopal, Falk, Dierking 1991)¹⁹. Das Hauptinteresse gilt hier der Evaluierung der Zufriedenheit der Besucher*innen mit den kuratorischen Angeboten des Museums, die entweder an Publikumsaussagen oder an der Verweildauer vor Exponaten abgelesen wird.

In dieser positivistischen Perspektive wird das Bild eines/einer vor allem reagierenden Besuchers*in gezeigt, man findet weder nuancierte Einblicke in Nutzungsinteresse, Motivation und Erfahrungen des Museumspublikums noch zu seinem Verhältnis zur Institution Museum. Die Bedeutung der Exponate für die Besucher*innen wird nicht in Verbindung mit sozialer Tradition, biografischen Referenzen oder anderen kulturellen Praktiken diskutiert. Wie jedoch Appadurai und Breckenridge feststellen: In »societies such as India, since in them the connoisseurship of ›art‹ as a distinct category is relatively underdeveloped, the visiting of museums is not sharply separated from other forms of leisure and learning« (Appadurai, Breckenridge

18 Chakrabartis Studie im National Museum Neu-Delhi erfasste 500 Besucher*innen; die Befragung wurde über einen Zeitraum von vier Monaten quantitativ, in vollstandardisierter Form, unternommen. Erhoben wurde vor allem statistisches Material wie z.B. geografische Provenienz, durchschnittliche Dauer des Aufenthalts im Museum, Geschlecht und Beruf der Besucher*innen. Die Motivation für den Besuch wurde in generalisierten Antwortoptionen wie dem Interesse an »places of interest in the city«, »seeing objects of art and civilization«, »knowing more about Indian art and civilization«, »place for research« oder »outings« erfasst (Chakrabarti 2007: 121).

19 Naqvy, Venugopal, Falk and Dierking haben über einen Zeitraum von sechs Monaten im National Museum of Natural History in Neu-Delhi gemessen, wieviel Zeit fünfzig indische Familien jeweils vor einzelnen Exponaten verbrachten, und ihre Beobachtungen in Interviews verifiziert (Naqvy, Venugopal, Falk, Dierking 1991). Die Studie konzentriert sich ausschließlich auf die Beziehung von Besucher*innen und Exponaten und fasst dieses Verhältnis vermittels der Kategorie der »viewing time«.

2015: 180). Diese unscharfe Abgrenzung des Museumsbesuchs von anderen kulturellen und sozialen Praktiken spricht sehr dafür, den Rahmen weiter zu stecken und größere Zusammenhänge einzubeziehen, als es in den weitgehend schematischen, quantifizierenden und den Museumsbesuch isolierenden Ansätzen möglich ist.

Andere Studien folgen dagegen einem gesellschaftlich konkreteren, sich aus dem südasiatischen Kontext herleitenden Ansatz (Viegas 2001, Bhatti 2012). Viegas Arbeit konzentriert sich dabei auf eine durch soziale (untere Schichten) und geografische (aus ländlichen Gegenden kommend) Merkmale gekennzeichnete Subgruppe von Museumsbesucher*innen.²⁰ Die Arbeit geht der Verbindung zwischen Museumsnutzung einerseits und kulturellen sowie religiösen Praktiken andererseits nach. Es stellt sich heraus, dass sich das Interesse an bestimmten Götterdarstellungen im Museum auf die eigenen Präferenzen der Besucher*innen innerhalb des hinduistischen Pantheons zurückführen lässt. Ebenso zeigt sich etwa, dass orale Traditionen in der lokalen Kultur der Besucher*innen ihre Hinwendung zu bestimmten Exponaten im Museum beeinflussen. Viegas Studie ist trotz methodischer Unklarheiten²¹ ein wichtiger Beitrag in der sonst unzureichenden Diskussion um das indischen Museumspublikum.

Bei Bhatti ist die Beschäftigung mit den Besucher*innen Teil einer postkolonialen Institutionenanalyse, in der das Publikum gleichberechtigt mit der kuratorischen Praxis und dem Institutionskonzept diskutiert wird.²² Bhatti unternimmt

20 Besucher*innen des Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya Mumbai (CSMVS), das frühere Prince of Wales Museum. Ihre Beschäftigung mit dieser Besucher*innengruppe dauerte zwei Jahre; dem besonderen Fokus auf dieses soziale Segment lag die Beobachtung zu Grunde, dass trotz des als elitär empfundenen Charakters der Institution (hinsichtlich des darin repräsentierten Geschmacks und wegen des kuratorischen Arrangements) bildungsferne und einkommensschwache Bevölkerungsgruppen den größten Teil des indischen Museumspublikums ausmachen (Viegas 2001: 17).

21 Viegas Studie arbeitet mit Besucher*innenbeobachtung; *open ended interviews*, die sowohl mit Gruppen als auch mit individuellen Besucher*innen geführt werden (das deutet auf eine teilstandardisierte Befragung hin); Beobachtungen von Besucher*innenbewegungen; schließlich zwanglosen Unterhaltungen außerhalb des Museums mit Besucher*innen nach ihrem Rundgang. Etwas später in ihren Ausführungen werden ausgeteilte Fragebögen erwähnt, und es wird beklagt, dass Besucher*innen sie wegwerfen oder dass Fragen von Frauen in der Gruppe nicht ausgefüllt werden. Das nun klingt nach einer (unbefriedigend verlaufenden) vollstandardisierten Erhebung. Es geht also aus der Darstellung nicht klar hervor, welche methodischen Ansätze verfolgt wurden. Keine Angaben finden sich über die Größe der befragten und beobachteten Gruppe, auch fehlt eine systematische Unterscheidung von Motivationen, Verhalten oder Nutzungen der Besucher*innen. Hinzu kommt, dass Viegas keine segmentierten Daten über ländliches, urbanes oder internationales Publikum des CSMVS zur Verfügung standen; sie greift zu diesem Punkt auf Schätzungen und Meinungen des Personals zurück. Insgesamt stellt ihre Studie keine empirisch belastbaren Aussagen über die Besucher*innen zur Verfügung, sondern lediglich Eindrücke und Einblicke.

22 Zeitraum der Untersuchung 2001 bis 2002.

keine systematische empirische Feldforschung.²³ Für meine Untersuchung ist ihre Arbeit dennoch besonders interessant, weil sie zum ersten Mal in der Forschungsliteratur einen beachtlichen Grad an Autonomie von Publikumsverhalten und Rezeptionspraxis gegenüber der offiziellen, von den Museumsautoritäten vertretenen Perspektive andeutet: eine Realität, die in meiner Arbeit eine zentrale Rolle spielen wird. Der Begriff der Autonomie wird allerdings bei Bhatti nicht weiter untersucht oder konzeptionell ausgearbeitet. Sie versteht ihn vor allem negativ, als das Nicht-Gebundensein durch versuchte Beschränkungen, und nicht so sehr aktiv, als Eröffnung und Kultivierung von Praxisräumen. Hier setzt das besondere Forschungsinteresse meiner Arbeit an.

1.3.5. Erfahrungs- und Praxisberichte als ergänzende Deutungsquellen

Im Kontrast zu den wenigen empirischen Forschungsarbeiten liegt ein umfangreiches Schrifttum von Erfahrungs- und Praxisberichten von Museumsdirektor*innen, Sammlungsleiter*innen und Museumsadministrator*innen vor, das sich mit den Besucher*innen beschäftigt. Diese vom indischen Museumsestablishment geführte Diskussion nimmt typischerweise eine normativ bestimmte, wertende und pädagogische Haltung gegenüber dem einheimischen Publikum ein. Das in dieser Literatur vorherrschende Publikumsbild²⁴ geht einher mit der Forderung, dass die Besucher*innen erzogen werden müssten (wie Kinder), um den Erwartungen des Museums zu genügen. Was für Erwartungen das sind, ist diesen Texten ebenfalls zu entnehmen: in der rhetorischen Figur des »idealen Besuchers«, der »idealen Besucherin«, seines/ihrer Verhaltens und seiner/ihrer »richtigen« Nutzung der Institution.²⁵

Den museumsautoritativen Texten zum Besuchs- und Rezeptionsverhalten des einheimischen Publikums liegt die Vorstellung eines weitgehend einseitigen, durch ein hierarchisches Gefälle geprägten Verhältnisses zwischen Museum und Besucher*innen zu Grunde. Unabhängige Dynamiken von Seiten des Publikums, die vielleicht auch über das zugrundeliegende Modell des Museums als Bildungseinrichtung oder Ausstellungsort hinausführen könnten, sind nicht vorgesehen.

In einem Spannungsverhältnis zu dieser schematischen Konstruktion stehen meine Erfahrungen mit den Besucher*innen des MP Tribal Museums in Bhopal.²⁶

23 Ihre Ergebnisse zum Engagement des Publikums basieren auf Beobachtungen von Besucher*innenverhalten und -reaktionen, auf mitgehörten Unterhaltungen der Besucher*innen, sowie auf Gesprächen mit Museumspersonal.

24 Zum Bild des einheimischen Publikums als defizitär siehe Kap. 3.

25 Zum »child« state« des einheimischen Publikums wie der rhetorischen Figur vom »idealen Besucher« oder von der »idealen Besucherin« ebd., S. 43ff.

26 Zur ausführlichen Begründung der Fallauswahl siehe Kap. 2, S. 28.

Die Publikumsbeobachtung in diesem Museum zeigt, dass es diverse Rezeptionsinteressen und vielfältige Formen der Nutzung durch das einheimische Publikum gibt, die eigenständig von den Besucher*innen und nicht auf Initiative oder Anregung der Museumsautoritäten ausgeübt werden. Diese unkonventionellen, gleichsam nicht programmgemäßen Nutzungsinteressen des Publikums haben sich bisher wenig in der Diskussion über indische Museen niedergeschlagen. Sie zeigen jedoch einen eigensinnigen und kreativen Umgang der Besucher*innen sowohl mit den Ausstellungsinhalten als auch mit dem Museumsraum. Die geringe Aufmerksamkeit für dieses Phänomen hat einerseits mit dem Mangel an empirischem Material zu tun, andererseits jedoch auch mit der Dominanz des »failure«-Diskurses, selbst wenn er in der Literatur kritisch diskutiert wird. Die eingespielten Positionen und Argumentationen verstellen den Blick auf die indischen Besucher*innen und ihr Nutzungsinteresse und -verhalten im Museum.

1.4. These dieser Studie

Meine Studie vertritt die These, dass die Museumsnutzung durch das einheimische Publikum mit den vom Museumsestablishment eingeführten Kategorien wie »defizitär« oder »not museum-minded« nicht angemessen charakterisiert ist. Sie entwickelt am hier untersuchten Fallbeispiel einen alternativen Zugang. Die Arbeit wird zeigen, dass es den einheimischen Besucher*innen des MP Tribal Museum auf eigenen Wegen gelingt, zu einer (besonders durch ihre historische koloniale Belastung) problematischen Institution ein selbstbestimmtes Verhältnis aufzubauen. Im Zuge der empirischen Auswertung wird beschrieben und typologisch rekonstruiert, wie die Besucher*innen eine solche belangvolle und eigenständige Beziehung zum Museum entwickeln. Diese praktische, eigensinnige Inbesitznahme des Museums lässt sich als Aneignung verstehen.

Die Besucher*innen nutzen das Museum als einen Ort, der ihnen soziale Aktivitäten erlaubt, die in anderen lokalen öffentlichen oder semi-öffentlichen Räumen nicht im gleichen Ausmaß oder mit ähnlicher Freiheit möglich wären. Diese Möglichkeiten sind besonders für Gruppen relevant, die in der urbanen Öffentlichkeit aufgrund der dort geltenden Normen benachteiligt und in ihrer Entfaltung besonders eingeschränkt sind: Frauen, unverheiratete Paare oder Angehörige sozial schwächerer Schichten. Besucher*innen, die aus diesen Gruppen stammen, bietet das Museum die Gelegenheit, die einengenden oder hinderlichen Bedingungen, die in der lokalen öffentlichen Infrastruktur herrschen, zumindest zeitweise und in einem Sonderraum zu überwinden. Das Museum ist zudem Inspirationsquelle für alltägliche und festive Handlungen sowie für kulturelle Aktivitäten seiner Besucher*innen und übernimmt auch damit Funktionen in ihrem Alltag. Mit diesen Nutzungsformen, die über die Rezeption der Ausstellungen hinausgehen, gelingt dem

Museumspublikum in Bhopal die selbstbestimmte Aneignung einer Institution, die im dominierenden Diskurs normalerweise als Fremdkörper im lokalen kulturellen Kontext erscheint.

Selbstbestimmte Aktivitäten sozialer Gruppen, denen die herrschende Wahrnehmung die Fähigkeit abspricht, sich auf eigenständige und produktive Weise mit ihren Lebensbedingungen auseinanderzusetzen, sind in zwei theoretischen Ansätzen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf besonders fruchtbare Weise thematisiert worden: den Cultural Studies und den Subaltern Studies im Rahmen der postkolonialen Studien. Diese Studie nimmt auf beide Ansätze Bezug. Die Subaltern Studies haben im geografischen und historischen Kontext Südasiens die Bedeutung der Eigeninitiative marginaler sozialer Gruppen herausgearbeitet; daran lehnt sich das Verständnis von »agency« an, das in meiner Arbeit zur Anwendung kommt. Die Cultural Studies zeigen im europäischen Zusammenhang, wie die Angehörigen solcher Gruppen die Normen und Verhaltensstandards hegemonialer Institutionen unterlaufen und diese Institutionen damit verwandeln und sich aneignen; auf den so geprägten Aneignungsbegriff greife ich in der vorliegenden Studie zurück. Die in diesen Forschungsrichtungen untersuchten Dynamiken einer eigenständigen Interpretation und Aneignung treten auch in der Art und Weise hervor, in der die Besucher*innen das Tribal Museum nutzen. Deshalb bilden diese Ansätze die maßgeblichen theoretischen Bezugspunkte der vorliegenden Analyse.

1.5. Theoretisch-methodische Ansätze der Arbeit

1.5.1. Subaltern Studies: Fundierung des »agency«-Begriffes

Begonnen als eine akademische Bewegung zur alternativen Geschichtsschreibung, bezeichnet Subaltern Studies heute eine durch Ausrichtung und Gegenstandsbe- reich definierte Variante sozialwissenschaftlicher Forschung vornehmlich in Indi- en, die in mehreren Disziplinen (wie Geschichte, Politologie, Anthropologie oder Literaturwissenschaft) ihre Anwendung findet. Im Folgenden zeichne ich kurz Ge- schichte und leitende Ideen der Subaltern Studies nach, um dann zu skizzieren, in welchem Sinne der Ansatz dieser Studie inspiriert. Im Kern geht es darum, auch nicht-dominante Aneignungsformen wahrzunehmen und ihre gesellschaftsgestal- tende Kraft zu erkennen.

Subalternität kann in verschiedenen Kategorien gesellschaftlicher Existenz festgestellt werden, etwa in Bezug auf Klasse, Kaste, Geschlecht, ethnische Gruppe, Sprache, Kultur oder eine Kombination dieser Kategorien.²⁷ »Subaltern« bezeich-

27 Das Phänomen der Intersektionalität ist erst spät in den Blickpunkt der Subaltern Studies gekommen.

net in diesem Kontext nicht nur Gruppen, die unter struktureller Gewalt leiden, sondern auch solche, denen keine Stimme in offiziellen Diskursen zuerkannt wird. Den Subaltern Studies liegt die Einschätzung zugrunde, dass selbst kritische intellektuelle Ansätze wie die marxistische Perspektive den vielfältigen und spezifischen Formen und Dynamiken der Marginalisierung, Zurücksetzung und Ungleichheit in Indien nicht gerecht werden und es einer umfassenderen Perspektive bedarf. Der Begriff »subaltern« selbst geht auf Antonio Gramsci zurück, der das Konzept der subalternen Identität in die Theorie des Klassenkampfes eingeführt hat. Die Subaltern Studies interpretieren Gramscis Begriff nun neu für den indischen Kontext (Ludden 2002: 1).

Die Anfänge der Subaltern Studies lassen sich zurück zum Ende der 1970er Jahre und nach Großbritannien verfolgen, wo eine Gruppe indischer und englischer Historiker*innen den Themenkomplex erstmals diskutierte. Der akademischen Öffentlichkeit ist der Ansatz seit dem Erscheinen der Essay-Bände »Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society« (mit den Autoren: Shahid Amin, David Arnold, Gautam Bhadra, Dipesh Chakrabarty, N.K. Chandra, Partha Chatterjee, Arvind N. Das, David Hardiman, Stephen Henningham, Gyanendra Pandey und Sumit Sarkar) seit 1982 in Indien bekannt geworden (Ludden 2002: 1). Konzentrierten die Subaltern Studies sich zunächst auf die Geschichtsschreibung Südasiens, so erstreckten sie sich bald auf das ganze Feld der postkolonialen Kritik (Prakash 1994: 1476). Regional reicht das Interesse mittlerweile längst über den indischen Subkontinent hinaus und bezieht etwa auch Afrika oder Lateinamerika ein. Gayatri Spivaks einflussreicher Aufsatz »Can the subaltern speak?« von 1985 machte die Subaltern Studies zu einem prominenten akademischen Thema und rückte vor allem das Thema der Repräsentation und Artikulation der Subalternität in den Vordergrund. In diesem Sinne stellt Spivak Fragen wie: »*With what voice-consciousness can the subaltern speak?*« Oder: Gibt es ein »*unrepresentable subaltern subject [...] that can know and speak itself*« (Spivak 1988: 27)?

Forschungsgeschichtlich und wissenschaftspolitisch erheben die Subaltern Studies den Anspruch, den elitären und voreingenommenen Charakter vieler akademischer Arbeiten im Bereich der Südasienskunde zu korrigieren (Guha 1982, vii). Sie unternehmen den Versuch, das historische und gesellschaftliche Handeln von Gruppen wahrzunehmen und zu deuten, die ansonsten als historische Subjekte nicht ernstgenommen wurden. Die Subaltern Studies schreiben diesen Gruppen und ihren Mitgliedern Eigeninitiative und Handlungsfähigkeit zu »*as [...] makers of their own destiny*« (Chakrabarty 2000: 11): Eigenschaften, die der dominante Diskurs ihnen aberkennt, und damit ihre Nicht-Wahrnehmung legitimiert. Wie etwa Prakash am Beispiel der Unruhen von Landarbeiter*innen im kolonialen Indien diskutiert, wurden solche Proteste von der herrschenden gelehrten Meinung als präpolitische Spontanphänomene interpretiert, die letztlich keine geschichtliche Bedeutung besäßen (Prakash 1994: 1483). Eine andere Ursache, warum diese

Gruppen »unhörbar« für die dominanten Narrative bleiben, sind ihre angebliche Irrationalität, ihre vermeintliche Unfähigkeit, sich logisch kohärent zu artikulieren oder ihr sogenannter Aberglaube: lauter Hinderungsgründe, in ihnen belastbare Zeug*innen in einem modernen säkularen Geschichtsschreibungsprozess zu sehen. Ihre Rationalitäten lassen sich nicht ins dominante Narrativ übersetzen und können aus ihm heraus nicht verstanden werden; sie werden daher verworfen und ignoriert.

Eine wichtige Voraussetzung für den neuen Ansatz ist, wie Guha feststellt, das »Hören« der »small voices«, die wir normalerweise nicht wahrnehmen, weil sie »are drowned in the noise of statist commands« (Guha 1996: 3). Angewandt auf die Diskussion über Besucher*innen im indischen Museum lässt sich sagen, dass hier das übertönende »Geräusch« die dominante, zunächst koloniale und später postkoloniale Interpretation der Institution ist, die das Verhalten des Publikums, seine Nutzungsmuster und Rezeptionsweise vorschreibt, ohne die »Stimmen« (d.h. sowohl die Selbstbeschreibung und das Selbstverständnis als auch die kulturelle Prägung und die kollektiven Bedürfnisse) der einheimischen Besucher*innen hinreichend einzubeziehen. Die Nicht-Wahrnehmung dieser Gruppen wird mit Zuschreibungen von »failure« (Versagen), »lack« (Nichtvorhandensein) und »inadequacy« (Unangemessenheit, Ungenügendsein), also von lauter Markern von Negativität und Defizienz, legitimiert (Chakrabarty 2000: 11).²⁸

Das Zuhören im Sinne von Wahrnehmen und das Hören als Beachten (entsprechend dem englischen »I hear you«) bedeuten nicht einfach eine allgemeine Offenheit, sondern setzen bereits eine grundsätzliche »Geneigtheit« in Richtung Verständnis voraus; Guha drückt das mit einem einprägsamen Bild aus: »one inclines a little on one side in order to listen« (Guha 1996: 9). Damit ist auf die Rolle der Empathie, womöglich sogar eines gewissen Maßes von Sympathie, im Erkenntnisprozess verwiesen. Gleichzeitig kommt ein Problem in den Blick: die (Macht-)Beziehung und ein eventuelles Gefälle zwischen Zuhörer*in (Forscher*in) und Sprecher*in (beforschte Person), die sich in unterschiedlicher Bildung, sozialem Status und (wie in meinem Fall) verschiedener nationaler und kultureller Verortung ausdrücken kann. Es stellt sich die Frage: Wie kann der Forscher oder die Forscherin »avoid the inevitable risk of presenting herself as an authoritative representative of subaltern consciousness« (Gandhi 1998: 2)?

Ein weiterer zentraler Begriff in den Subaltern Studies, der für diese Studie Bedeutung besitzt, ist »agency« (Handlungsfähigkeit). »Agency« ist mehr als Autonomie (Bhatti 2012) gegenüber oder Ignorieren von hegemonialen Regeln oder Limitationen; vielmehr bedeutet sie ein Aktivsein in einem prägnanten Sinne, als Ausdruck von Subjektivität und Eigeninitiative. Gruppen, deren Tun und Verhalten

28 Wie ich im Kap. 3 aus den historischen Dokumenten detailliert herausarbeite.

aus der quasi-offiziellen Perspektive staatlicher Autoritäten und bisheriger historischer oder sozialwissenschaftlicher Forschung als außergeleitet oder unbeachtlich erscheinen, werden in den Subaltern Studies Gestaltungsfähigkeit und Kompetenz zuerkannt. Es wird »*both the emergence and displacement of subaltern agency in dominant discourses*« (Prakash 1994: 1483) zum Thema gemacht, also die Tatsache, dass die Aktivität der Subalternen selbst dann, wenn sie unterdrückt oder verleugnet wird, in der Realität und im herrschenden Diskurs ihre Spuren hinterlässt.

Mit Blick auf das Museum und seine Besucher*innen kann man feststellen: »small voices« im Sinne der Subaltern Studies sind hier nicht nur die Armen, Frauen, Angehörigen der niedrigen Kasten oder religiösen Minderheiten sowie die übrigen Unterprivilegierten der indischen Sozialhierarchie. Sondern die indischen Besucher*innen insgesamt (Angehörige der privilegierten Gesellschaftsschichten eingeschlossen) stellen eine von der ursprünglich kolonialen Institution und dem sie bis heute umgebenden Diskurs unzureichend beachtete und in ihrem Potential unterschätzte Gruppe dar, deren Eigensinn und »agency« es herauszuarbeiten gilt.

Auch diese Infragestellung der vom Kolonialismus geprägten Hierarchien und Wertungsmuster gehört wesentlich zum Impuls der Subaltern Studies, die sich als Teil des größeren Feldes postkolonialer Reflexion, Theoriebildung und Forschung verstehen. Mit der Wahrnehmung und Anerkennung solcher widerspenstigen oder eigensinnigen Aneignungen werden die koloniale Institution und ihre Festlegungen selbst einer Wandlung unterzogen. Damit wird das Element des Dialogs in das starre Gerüst der Institution eingeführt. Die Subaltern Studies haben nach eigener Einschätzung »*a radical rethinking of knowledge and social identities authored and authorized by colonialism and Western domination*« erzwungen (Prakash 1994: 1475). Als Ziel wird dabei jedoch in der Regel nicht »*rejecting or discarding European thought*« (Chakrabarty, D. 2000: 16) oder »*postcolonial revenge [...] to seek finally to marginalise the West*« (Gandhi 1998: x) gesetzt. Sondern es geht den Autor*innen eher um »*the task of exploring how this thought – which is now everybody’s heritage and which affect us all – may be renewed from and for the margins*« (Chakrabarty 2000: 16). Spivak bestreitet in einer bemerkenswerten Wendung den Randcharakter dieser »Ränder« und nennt sie stattdessen: »*the silent, silenced center*« (Spivak 1988: 25).

1.5.2. Cultural Studies: Fundierung des Aneignungsbegriffs

Ein Konzept, das in der Lage wäre, den von den Subaltern Studies vertretenen Anspruch im Hinblick auf eine empirische Analyse von Verhaltensweisen, kulturellen Praktiken und Orientierungen der als »subaltern« charakterisierten Gruppen und Akteur*innen einzulösen, wurde systematisch bislang wenig ausgearbeitet. Daher lohnt sich ein Blick auf die Birmingham School der Cultural Studies. Hier wurden Zugänge entwickelt, die ein ähnlich gelagertes Interesse verfolgen. Auch sie thematisieren ein Machtgefälle von Eliten und »Volkskultur« wie sie auch in Europa zur

Ausgrenzung bestimmter Formen der Kunst und des sozialen Verhaltens geführt haben. Die Cultural Studies untersuchen ursprünglich Gruppen, die innerhalb der westlichen kapitalistischen Länder nicht die Standards der dominanten Kultur bedienen und repräsentieren, sondern Praktiken, die von der herrschenden Kultur (darunter auch der Wissenschaft) diskriminiert werden. Sie nehmen also, mit Blick auf die westlichen Länder, eine Perspektive ein, die sich analog zu jener verhält, die durch die Subaltern Studies nahegelegt wird.²⁹ Insofern sind, nach einer Formulierung von Rolf Lindner, die »Cultural Studies immer schon ›Subaltern Studies‹, denen es um Kritik und Relativierung der dominanten Sichtweise geht« (Lindner 2000: 86).

Die Cultural Studies haben ihre spezifische Sichtweise zuerst vor allem im Rahmen von Analysen entwickelt, die sich mit Subkulturen von Arbeiterjugendlichen beschäftigten und deren kreative Stilschöpfungen zum Thema machten (u.a. Clarke 1981). Für meine Fragestellung sind vor allem jene Untersuchungen von Interesse, die Paul Willis vorgelegt hat. In »Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs« (Willis 1981) zeigt er, wie gesellschaftlich vorherrschende Vorstellungen von einem Aufstieg durch Bildung von den Arbeiterjugendlichen unterlaufen werden. Sie eignen sich die sozial-räumlichen Bedingungen der Schule und die dort geltenden Erwartungen auf eine eigene Art und Weise an, gerade indem sie eigene kulturelle Praktiken vor dem Hintergrund der eigenen Position in einer Klassengesellschaft geprägten Erfahrungen entwickeln und diese Praktiken den schulischen Verhaltensstandards als Inbegriff eines authentischen Lebens entgegensetzen. In seinen empirischen Studien und theoretischen Generalisierungen (Willis 2000) akzentuiert Willis, in Auseinandersetzung mit Bourdieu (Bourdieu 2018), gegenüber dem Gesichtspunkt der kulturellen Reproduktion jenen der »kulturellen Produktion«, wobei er dem Begriff der Aneignung (»appropriation«, Willis 2000: 74ff.) einen zentralen Stellenwert zuweist.

Ganz ähnlich der Intention der Subaltern Studies sehen diese Studien die Praktiken subkultureller oder »subaltern« Gruppen nicht, wie die herrschenden Theorien abweichenden Verhaltens, im Sinne eines Handelns, das hegemonialen Erwartungen und Normen nicht gerecht wird und damit gewissermaßen vor ihnen versagt, das also nur als defizitär oder deviant beschrieben werden kann. Willis versucht vielmehr, die Verhaltensweisen als eigene Praktiken zu begreifen, in denen die Kreativität und Authentizität dieser Gruppen zum Ausdruck kommen. Er beschreibt dies als eine eigene Form der symbolischen Produktion, als spezifische Art und Weise der Erzeugung von Bedeutungen (»meaning-making«) (Willis 2000: xiv), »as making sense of themselves as actors in their own cultural worlds« (ebd.).

29 Dies gilt vor allem für die frühen Studien, die das Forschungsprogramm der »Cultural Studies« begründeten. Später hat sich vor allem Stuart Hall mit dem postkolonialen Themenbereich auseinandergesetzt (vgl. u.a. Hall 1995).

Konstitutiv für diese Form ist der selektive Zugriff auf Objekte und gesellschaftliche Arrangements. Er wird gesteuert durch die eigenen Erwartungen, Erfahrungen, Interessen und Probleme, vor deren Hintergrund die sozialen Gegenstände als gleichsam passend angesehen und ausgewählt werden, um den eigenen Bedürfnissen und Orientierungen Ausdruck zu verleihen. Es ist nicht eine den Objekten und Arrangements schlechthin innewohnende Qualität, die diese Auswahl anregt und leitet. Sondern die Objekte und Arrangements eröffnen einen Selektionsraum für den auswählenden Zugriff der Akteur*innen. Sie erweisen sich als absorptionsfähig für die Zuschreibung eigener Bedeutungen und sie werden in Anspruch genommen, um die eigenen Handlungsmöglichkeiten zu erweitern. Die Akteur*innen nehmen so die Objekte gleichsam in Besitz. Willis benutzt im Rückgriff auf Marx den Begriff der »Aneignung« im Sinne von: *»appropriation of images, materials and meaning for personal use and meaning-making. This includes the locking and mooring of the ›objective possibilities‹ of select items to the sensibilities and interests, hopes and passions, dilemmas and fears of their users«* (Willis 2000: 74). Das Spektrum dieser Praktiken kann bis zur Aneignung öffentlicher Räume reichen, die kollektiv von Gruppen in die Arenen einer eigenen Praxis verwandelt und mit eigenen Bedeutungen ausgestattet werden. Willis betont immer wieder *»the active and productive nature«* (Willis 2000: 69) dieser Prozesse, in denen die Akteur*innen ihre eigene Identität zum Ausdruck bringen und sich ihrer versichern. Dies ist im Kontext meiner Arbeit besonders für die Beziehung der Besucher*innen zu den Museumsräumen relevant.

Mit dem Begriff der »Aneignung« verbinden die Cultural Studies eine theoretisch-methodologische Perspektive, an die meine Analyse der Verhaltensweisen der Museumsbesucher*innen anknüpft. Das geschieht auf dreifache Weise. Einmal wird der Umgang des Publikums mit dem Museum nicht vor dem Hintergrund eines einfachen Schemas von Konformität und Abweichung interpretiert. Dieses Schema liegt den im dritten Kapitel detailliert vorgestellten Perspektiven des Museumsestablishments zugrunde. Das Verhältnis der Besucher*innen zum Museum, seinen Objekten und sozial-räumlichen Arrangements wird in dieser traditionellen Sichtweise stets im Rückgriff auf Normen betrachtet, die als maßgeblich für eine korrekte und erfolgreiche Museumsnutzung gelten. Weichen die Besucher*innen von diesen Erwartungsmustern ab, so kann dies nur, wie oben erwähnt, als Defizit registriert werden. Sie leiden, so jene Argumentation, prinzipiell oder jedenfalls bis zum Erreichen eines höheren Bildungsstands, unter kulturellen Ausstattungsmängeln, die, wie Singh feststellt: *»affect [...] their capacity to enjoy and to ›own‹ the treasures within the museum«* (Singh 2003: 335).

Zweitens wird durch das Aneignungskonzept die Möglichkeit eröffnet, den Umgang der Besucher*innen mit dem Museum als ein eigenes, aktives Herangehen in den Blick zu nehmen, mit dem die musealen Objekte und Arrangements genutzt, ihnen Bedeutungen zugeschrieben und sie mit Sinn ausgestattet werden. Die Fra-

ge wird möglich, ob der Umgang mit dem Museum und seinen Exponaten auch als produktive Praxis der Besucher*innen begriffen werden kann.

Drittens lässt sich dann der Versuch unternehmen, das »Eigene« der Praxis vor dem Hintergrund der verschiedenen individuellen oder kollektiven Erfahrungen der Akteur*innen und ihrer Lebensbedingungen zu spezifizieren und zu konkretisieren. Auf diesem Wege gelange ich zur Identifizierung von Aneignungsmustern, die den Fluchtpunkt meiner Arbeit bilden. Meine Untersuchung wird im Museumspublikum Gruppen mit unterschiedlichen Nutzungsinteressen ausmachen und charakterisieren; dabei wird jeweils das Spannungsfeld zwischen den Bedürfnissen der Besucher*innen, den sozialen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen sowie den spezifischen Eigenschaften des Museums vermessen. Im Sinne meiner These, die sich gegen die Annahme einer Desinteressiertheit richtet, lässt sich zeigen, dass die Museumsbesucher*innen sehr wohl in eine belangvolle Beziehung zur Institution treten.

1.6. Struktur der Arbeit und Kapitelübersicht

Im ersten Teil (Kapitel 3 und 4) wird zunächst der Blick des kolonialen und danach des indischen Museumsestablishments auf die einheimischen Besucher*innen rekonstruiert (Kapitel 3). Dabei tritt der in dieser Sichtweise eingebettete Diskurs des Versagens, Defizitärseins und Nichtgenügens zu Tage, dessen Wirkungen sich im Verhältnis zwischen dem indischen Museum und seinem einheimischen Publikum bis heute bemerkbar machen. Kapitel 4 arbeitet das institutionelle Selbstverständnis des Museums in Indien auf Grundlage der Fachliteratur heraus und unterscheidet dabei drei Sichtweisen: Die »fremde« Institution und ihr institutioneller Beginn als kolonialer »Import«; das Museum im Prozess von »nation building« nach der Unabhängigkeit; und schließlich das Museum im Kontext einer offensiven religiös-kulturellen Selbstdefinition im gegenwärtigen Indien. Der erste Teil der Untersuchung bietet damit einen konzeptionell-geschichtlichen Rahmen, in dem sich mein Untersuchungsgegenstand, das 2013 gegründete MP Tribal Museum, faktisch und diskursiv verorten lässt. Darüber hinaus geben diese Kapitel Einblick in die Erfahrungen und Erwartungen, mit denen das Publikum des Tribal Museum in Bhopal an den Museumsbesuch und an die Institution herantritt. Insgesamt wird in diesem Teil meiner Arbeit die vorherrschende Perspektive auf Museum und Museumspublikum in Indien umrissen und entwickelt, von der sich dann meine Studie in der Herangehensweise und in den Ergebnissen absetzt.

Der zweite Teil (Kapitel 5, 6 und 7) stellt das MP Tribal Museum Bhopal in Statistiken, nach seinen Organisationsprinzipien und seiner Geschichte, hinsichtlich seiner kuratorischen Merkmale und Besonderheiten und schließlich in der Form eines Gangs durch das Haus vor. Wie Kreps über tribale Museen im nicht-westlichen

Kontext feststellt, sind sie zwar »*similar to Western-style museums in their basic functions, how they carry out these functions and for what purposes often differs dramatically from mainstream museum practices*« (Kreps 2003: 105). In diesen einführenden Kapiteln zum MP Tribal Museum wird deutlich werden, dass es sich in inhaltlicher Programmierung und Zielsetzung sowie in der Ausstellungspraxis von anderen Museen in Indien unterscheidet. Die Kapitel machen mit Szenario, Atmosphäre und Hintergrund bekannt, in deren Zusammenhang Besucher*innennutzung und -verhalten sich vollziehen und sichtbar werden.

Der dritte Teil bildet den Kern der Arbeit (Kapitel 8 bis 16): die empirische, auf eingehenden und flexibel geführten Besucher*innengesprächen basierende Untersuchung des Museumspublikums, die zur typologischen Unterscheidung unterschiedlicher Nutzungsweisen (Kapitel 10 bis 15) führt. Es treten dabei sechs Nutzer*innengruppen hervor, die vom Museum auf verschiedene, doch in allen Fällen von der Museumskonvention abweichende Art Gebrauch machen: als Ort fürs Dating; als Platz für Picknick und »adda«³⁰; als Lernraum und Ort der Wissensaneignung; als kollektiver Nostalgie- und persönlicher Erinnerungsraum; als Kulisse für Selfies und fotografische Selbstdarstellungen; als Ort für künstlerische Erfahrung und Inspiration sowie als Ideengeber für Kunsthandwerk und Anregung für die Alltagsgestaltung der Besucher*innen. Diese Nutzungen werden im Kontext der übergreifenden kulturellen und sozialen Voraussetzungen und Bedingungen diskutiert, die für Indien prägend sind. Die herausgearbeiteten Logiken der Museumsnutzung bilden die Grundlage dafür, anschließend auf einer höheren Abstraktionsebene ein Ensemble von Aneignungsmustern identifizieren und gegeneinander ausdifferenzieren zu können (Kapitel 16). Der empirische Teil wird eröffnet mit der Auswertung des Besucher*innenbuchs (Kapitel 8), das bereits erste Hinweise auf die Nutzungsinteressen und die emotionale Disposition der Besucher*innen gibt. Insgesamt zeigt dieser Hauptteil meiner Arbeit, dass es von Seiten des Publikums sehr wohl Bereitschaft und Fähigkeit gibt, ein intensives Verhältnis zum Museum aufzubauen. Hier liegt, aus der Perspektive des Kulturmanagements betrachtet, ein Potential der Besucher*innenentwicklung, das bislang von den meisten Museen in Indien nur unzureichend adressiert und mobilisiert wird.

30 Hindi für lange Gespräche und gemeinsames Zeitverbringen.

2. Methodik der Untersuchung

2.1. Wahl der Methode und Erhebungsverfahren

Wie die Darlegungen zum Forschungsstand gezeigt haben, gibt es kaum Analysen, die die Art und Weise der Aneignung von Museen durch das Publikum unter den Bedingungen in Indien in den Blick nehmen. Außer den wenigen in der Einleitung diskutierten einschlägigen Arbeiten liegen keine empirischen Untersuchungen vor, aus denen sich theoretische Erklärungsansätze ableiten lassen. Vor diesem Hintergrund kann mein eigenes Forschungsvorhaben nicht von theoretischen Annahmen ausgehen, die dann im Forschungsprozess zu prüfen sind. Auf hypothesentestende Verfahren der quantifizierenden Sozialforschung kann nicht zurückgegriffen werden.

Deshalb wird ein Vorgehen gewählt, das sich an die iterative Heuristik der Grounded Theory (Strauss 1994) anlehnt. Die theoretischen Unterscheidungen, die die Auswertung des empirischen Materials anleiten, werden im Forschungsprozess selbst sukzessive abgeleitet. Dabei geht es vor allem um die Ableitung typologischer Unterscheidungen, die es gestatten, unterschiedliche Weisen der Nutzung musealer Gegebenheiten durch das Publikum trennscharf herauszuarbeiten, um Nutzungs- und Aneignungslogiken sichtbar zu machen und auf den Begriff zu bringen. Zugleich werden diese gegenstandsbezogenen theoretischen Unterscheidungen im laufenden Forschungsprozess einer schrittweisen Prüfung unterzogen.

Die Untersuchung ist als Einzelfallstudie eines Museums konzipiert. Die Auswahl des Falls stützt sich auf eigene vorläufige empirische Beobachtungen von Besucher*innen indischer Museen (Ross 2015). Ausgewählt wurde das Madhya Pradesh (MP) Tribal Museum in Bhopal. Im Vergleich mit anderen indischen Museen stößt dieses Museum auf ein lebhaftes Publikumsinteresse. Es zieht Besucher*innen an, die eine große soziale, demografische und religiöse Spannweite ausmessen, und die das Museum auf ganz unterschiedliche Weise nutzen.

In der Arbeit kommen unterschiedliche Erhebungsmethoden zum Einsatz. Neben der Analyse von Dokumenten (Wolff 2017) (u.a. Besucher*innenbuch des Muse-

ums¹, interne Museumsreporte, Publikumsstatistiken) arbeite ich mit der Beobachtungsmethode (Lüders 2017, vor allem Beobachtung des Publikumverhaltens) und mit halbstandardisierten Interviews (Hermanns 2017; Meuser, Nagel 2009) unterschiedlicher Besucher*innengruppen sowie administrativem und künstlerischem Personal des Museums.

2.2. Kategorienentwicklung

Im Sinne des Theoretical Sampling werden dabei erste Kategorien entwickelt, die den weiteren Verlauf der Erhebung, die Auswahl weiterer Probanden und den Zugriff auf weitere Beobachtungssituationen steuern. Die Analyse des schrittweise erhobenen Materials dient zugleich der schrittweisen Spezifizierung der untersuchungsleitenden Kategorien (Böhm 2017), der Spezifizierung der entsprechenden Untersuchungsgesichtspunkte und auch der Erschließung kontrastierender Sachverhalte. Auf der Grundlage dieser fortgesetzt entwickelten Kategorien und Verallgemeinerungen werden wesentliche Nutzungsweisen interpretativ erschlossen und theoretisch gefasst. Die Auswertung der Dokumente, der Beobachtungsprotokolle sowie der Interviewprotokolle erfolgt zum einen auf der Grundlage der qualitativen Inhaltsanalyse (Mayring 2015). Zum anderen werden einzelne Passagen der Interviews auch mit sequenzanalytisch ausgerichteten hermeneutischen Verfahren (Reichert 2017) interpretiert.

Die im Rahmen des iterativen Vorgehens herausgearbeiteten Logiken der Museumsnutzung bilden dann die Grundlage für einen nächsten Schritt. Dieser beleuchtet die Nutzungstypen und -logiken im Zusammenhang der übergreifenden kulturellen und sozialen Voraussetzungen und Bedingungen, die für Indien prägend sind. Die typologisch unterschiedenen Nutzungsweisen werden so auf einer abstrakteren Stufe als Formen einer kulturspezifischen Aneignung musealer Bedingungen unter systematischer Hinzuziehung theoretischen Wissens über den gesellschaftlichen Kontext erklärt und auf den Begriff gebracht.

2.3. Forschungsprozess

Von Anfang 2014 bis Ende 2018 habe ich in Neu-Delhi, Indien, gelebt und gearbeitet.²

Als ich das Tribal Museum 2015 zum ersten Mal besuchte, hatte ich bereits ein Jahr in Indien verbracht und einige Erfahrungen mit einheimischen Kulturinstitu-

1 Vgl. Ross 2017c.

2 Als Dozentin für Kulturmanagement an der National School of Drama (NSD), Neu-Delhi.

tionen und ihren Publika gesammelt (Ross 2017a, 2017b). So waren mir etwa bereits Besonderheiten des indischen Alltags und Festkalenders vertraut, die ich später bei der Terminierung der Erhebungen berücksichtigen konnte. Den ersten Erhebungsdurchgang führte ich im November 2015 durch, zwei Jahre nach Eröffnung des Museums.³ Dem vorausgegangen war ein Besuch mit vorläufigen empirischen Beobachtungen. Über den Zeitraum von insgesamt drei Jahren hinweg (2015 bis 2018) führte ich mehrere Erhebungsdurchgänge durch, die jeweils eine Woche dauerten. Hierbei wurden neben dem »Normalbetrieb« des Hauses (an Wochentagen wie Wochenenden) auch unterschiedliche saisonale Besonderheiten, religiöse Feiertage (z.B. die hinduistischen Feste Holi oder Diwali)⁴, staatlich veranlasste Festivitäten (z.B. der Madhya-Pradesh-Tag)⁵ und verschiedene Jahreszeiten berücksichtigt.

Die Interviews wurden in mehreren Räumlichkeiten des Museums durchgeführt: in der Kantine, in den Galerien, in den Fluren; teilweise auch außerhalb auf den Rasenflächen des Geländes. Zu Beginn meiner Untersuchung hatte die Museumsleitung mir einen Tisch mit zwei gegenüberstehenden Stühlen in den Eingangsbereich des Museums gestellt. Dieser Aufbau ähnelte einer offiziellen Schalter- oder gar Vernehmungssituation. Nur wenige der Besucher*innen stimmten einem Interview in dieser Anordnung zu. Deshalb habe ich diese festgelegte Situation rasch zugunsten eines flexibleren und provisorischen Gesprächsarrangements aufgegeben. Wichtig für die Fruchtbarkeit der Interviewsituation war dennoch das gemeinsame Sich-Hinsetzen. Es verlängerte die Dauer des Interviews im Vergleich mit Gesprächen, die im Stehen geführt wurden.

Insgesamt wurden für die Arbeit 80 qualitative Interviews mit einer jeweiligen Länge von 10 bis 30 Minuten aufgezeichnet und später transkribiert. Die Interviews wurden entweder auf Hindi (mit Hilfe eines Übersetzers und einer Übersetzerin) oder auf Englisch geführt. Zur Verbreiterung und Abrundung der gewonnenen Eindrücke wurde auf Beobachtungsprotokolle sowie fotografische Dokumentationen von Publikumverhalten zurückgegriffen.

3 Das Museum wurde Ende 2013 eröffnet.

4 In dieser Zeit besuchen verstärkt Familienverbände das Museum.

5 Zu diesem jährlichen Festtag des Bundestaates Madhya Pradesh, der mit vielfältigen kulturellen Unternehmungen begangen wird, besuchen besonders Tourist*innen aus anderen Regionen Indiens Bhopal und auch das Museum.

2.4. Besonderheiten der Interviewsituation

2.4.1 Westliche Interviewerin

Eine eigene methodische Herausforderung stellte die Frage dar: Welche Auswirkungen hat es, dass ich als Forscherin aus einem westlichen Land die Interviews führe? Diese Tatsache war während des gesamten Zeitraums, in dem die Gespräche stattfanden, Gegenstand meiner Reflexion und Beobachtung. Ein Vorteil dieser Konstellation war, dass sie Neugier bei den Interviewten auslöste, was mir einen ersten Zugang zu den Gesprächspartner*innen erleichterte. Die Interviews begannen oft mit Fragen von Seiten der Interviewten an mich; vor allem erkundigte man sich, warum ich überhaupt in Indien sei. Bhopal ist eine Provinzstadt, die (anders als Metropolen wie Mumbai, Neu-Delhi oder Kolkata) nicht von vielen ausländischen Tourist*innen, Diplomat*innen oder internationalen Firmenvertreter*innen besucht wird. Eine Ausländerin ist damit, vor allem für Schichten, die selbst nicht reisen, ein Gegenstand besonderen Interesses. Wie mir wiederholt Gesprächspartner*innen sagten, war ich für sie Teil ihres Erlebnisses im Museum.

Bei den jungen Paaren, die das Museum als Dating-Ort nutzen, ermöglichte mir die Tatsache, dass ich Ausländerin bin, überhaupt erst ein Gespräch. Sie wussten, dass Dating in der westlichen Kultur eine eingeführte Praxis ist, die gesellschaftlich wie kulturell nicht missbilligt wird. Ich stand außerhalb der traditionellen indischen Normen und Wertungsmuster (die sich durch solche Dating-Toleranz durchaus nicht auszeichnen) und war keiner Partei in den einheimischen Moraldebatten zuzuordnen. Durch diese mir zugeschriebene Neutralität oder freundliche Offenheit ließen mir die Gesprächspartner*innen auch sensible oder für sie vielleicht kompromittierende Informationen (oft mit leiser Stimme) zukommen. Auf einer eher alltagspraktischen Ebene war es zudem unwahrscheinlich, dass ich als Ausländerin Teil eines sozialen Netzwerkes oder einer Familie sein sollte, die das Paar kennen konnte. Damit fühlten sich die Interviewten sicher, dass weder ihre Identität noch ihre Aussagen die Autoritäten ihres sozialen Umfeldes erreichen konnten. Bei einer einheimischen Interviewerin wäre das nicht auszuschließen gewesen. Obwohl meine Gesprächspartner*innen wussten, dass ich ihre Aussagen (wenn auch anonym) veröffentlichen würde, sahen sie in meinen internationalen Leser*innen dagegen keine Gefahr.

Eine weitere positive Auswirkung meiner kulturellen Herkunft war, dass die Museumsbesucher*innen mir oft Zusammenhänge oder Sachverhalte ausführlicher erklärten, als sie es bei einer indischen Interviewerin für nötig gehalten hätten. Diese Erklärungen, selbst von mir bekannten Tatsachen, transportierten oft Interpretationen und Wertungen, die mir halfen, die Motivationen meiner Gesprächspartner*innen besser zu verstehen. Im Falle der sozial schwächeren Schichten dienten diese Erklärungen auch dazu, meine Interviewten mir gegen-

über durch die Demonstration von Kompetenz zu stärken. Das galt vor allem für männliche Gesprächspartner. Zum Beispiel erklärte mir ein Interviewter die mythische Heldengeschichte des Gottes Ram (aufgeführt jedes Jahr im mehrwöchigen Theaterspektakel Ramleela), in der er als Laiendarsteller aufgetreten war. Dass er sich mir als Ausländerin gegenüber als kulturelle Autorität etablieren konnte, stärkte sein Selbstbewusstsein als jemand, der etwas zu sagen hat. Danach, bei seinen Antworten auf meine konkreten Fragen zum Museum, gab er sich erkennbar Mühe, mir ausführlich und sorgfältig zu antworten.

Als Ausländerin gehörte ich im Bewusstsein meiner Interviewpartner*innen automatisch, ohne Wissen um meinen tatsächlichen sozialen Status, zur Oberschicht. Angehörige der indischen Elite gingen daher oft wie selbstverständlich davon aus, dass ich den Bildungskanon⁶ und überhaupt die relevanten kulturellen Codes mit ihnen teilte. Ein Beispiel dafür war die Anspielung auf Thomas Hardys Roman »Far from the Madding Crowd« durch eine Interviewte und ihre Irritation, als ich den Bezug selbst nach zweifacher Wiederholung nicht verstand. Dass ich als Ausländerin mich nicht in englischer Literatur des späten 19. Jahrhunderts auskannte, kam ihr nicht in den Sinn, denn alle Angehörigen der gebildeten indischen Oberschicht werden in dieser Art Schrifttum unterwiesen. So musste meine Gesprächspartnerin annehmen, dass ich ihr einen Augenblick gemeinsamer kultureller Identifikation bewusst verweigerte – was sichtbare Irritation auslöste.

Die Tatsache, dass man mit einer Ausländerin sprach, führte bei manchen Interviewten überdies dazu, dass sie mir gegenüber als »Botschafter ihres Landes« auftraten und keinerlei kritische Bemerkungen machten oder zuließen. Das Interview nahm damit von ihrer Seite einen offiziellen Charakter an, in dem sie diplomatisch agierten. Als ich z.B. fragte, ob man nicht eine Diskussion der konkreten sozialen Situation der Adivasi im Museum vermisste, beendete eine Interviewte⁷ das Thema mit der Bemerkung: »Wir werden diese Sache nicht diskutieren, weil wir denken, dass die Regierung gut auf die Tribals aufpasst.« Eine solche Frage von einer Ausländerin verletzte den Nationalstolz; sie wurde nicht als Einladung zu einer Diskussion verstanden, sondern löste eine direkte Abwehrreaktion aus.

2.4.2 Gesprächspartner*innen aus sozial schwachen Schichten

Angehörige sozial schwächerer Schichten teilten ebenfalls die selbstverständliche soziale Verortung einer Ausländerin in der Oberschicht. Das Kommunizieren zwischen den Schichten in Indien ist stark hierarchisch geprägt, mit klar festgelegten

6 Die Kinder der indischen Oberschicht werden in der Regel entweder in privaten englischsprachigen Internaten oder in anderen englischsprachigen Privatschulen in Indien erzogen und studieren in vielen Fällen in den USA oder Großbritannien.

7 Interview am 06.11.2016 auf Englisch.

Rollen, und hat oft einen rein funktionalen Anweisungsscharakter von oben nach unten. Manchmal wurde mir eine offizielle Funktion zugeschrieben, vielleicht sogar verbunden mit der Regierung, und damit wollten Mitglieder der unteren sozialen Schichten nichts zu tun haben. Sie reagierten in der Regel vorsichtig, misstrauisch und zurückhaltend auf mich, wie man jemandem in einer höheren Position begegnet. Sie wollten die hierarchische Situation, in die unser Gespräch sie versetzte, möglichst schnell beenden, da sie für sie mit der Gefahr von Fehlern und von schwer überschaubaren möglichen Konsequenzen solcher Fehler verbunden war. Die Annahme, dass ein Gespräch mit mir einen offiziellen Charakter habe, führte bei ihnen dazu, dass sie lieber nicht mit mir geredet hätten. Ich musste mir daher besondere Mühe geben, sie als Gesprächspartner*innen mir gegenüber zu stärken oder sie mit Gesten (Schokolade für ihre Kinder, zum Sitzen einladende Handbewegung, besonders höfliche Grußformel usw.) von der hierarchischen Situation abzulenken.

Schon Viegas in ihrer Studie zu Besucher*innen im Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya (CSMVS)⁸ in Mumbai hat festgestellt, dass Arme, die aus dörflicher Umgebung ins Museum gekommen waren, besonderen Widerstand gegenüber dem Ausfüllen von Fragebögen an den Tag legten. Diese Besucher*innen, so Viegas' Erklärung, nahmen an, dass der Vorgang für sie in irgendeiner Form mit Kosten verbunden war. Während die Männer die Fragebögen selbst einfach wegwarfen, versuchten sie zu verhindern, dass die Frauen in ihrer Familie diese Bögen überhaupt in die Hand bekamen (Viegas 2001: 15). In ähnlicher Weise war auch bei meinen Gesprächspartner*innen vom Fuß der sozialen Pyramide die Tendenz spürbar, sich von der Ansprache aus einer für sie nicht durchschaubaren Höhenzone fernzuhalten.

Interviews mit Besucher*innen aus sozial schwachen Schichten sind kurz, wenig detailliert und direkt in den Antworten. Sie schweifen in ihren Antworten selten ab oder vertiefen Gesagtes. Auch Vergleiche sind in den Antworten selten. Sie warten auf konkrete Fragen, die konkret beantwortet werden. Ihre Antworten umfassen selten mehr als zwei Sätze. Keine*r dieser Besucher*innen fragte mich etwas zurück, z.B. wo ich herkomme oder warum ich diese Befragung mache, wie es bei anderen Interviewpartner*innen ein gängiges Einstiegsszenario ins Gespräch war. Es fehlt das Selbstbewusstsein, sich als gleichberechtigte*r Partner*in in der Interviewsituation zu fühlen. Man merkt auch, dass diese Gruppen ungeübt darin sind, Eindrücke zu verbalisieren oder darüber zu reflektieren.

Neben Besucher*innen aus den unteren sozialen Schichten waren jüngere muslimische Frauen (die verschleiert ins Museum kamen) am schwersten zu einem Interview zu bewegen. Hier ließen ihre männlichen Begleiter es oft nicht zu, dass ich mich mit ihnen zu einem Gespräch separierte. Gespräche kamen nur dann zustan-

8 Früheres Prince of Wales Museum.

de, wenn eine ältere Frau aus der Gruppe bereit war, als Aufsichtsperson dazukommen.

2.4.3 Interviews mit Angehörigen der Adivasi-Gemeinschaften

Die Besucher*inneninterviews, die als Grundlage für die Erstellung der Nutzungsgruppen (Kapitel 9 bis 15) dienen, enthalten keine Gespräche mit Mitgliedern der Adivasi-Gemeinschaften. In den drei Erhebungsjahren habe ich keine Vertreter*innen dieser Gruppen als Besucher*innen im Museum angetroffen. Zwar habe ich Gespräche mit Adivasi auf dem Gelände des Museums geführt, jedoch waren sie keine Besucher*innen im Sinne von »Publikum«, sondern Angestellte oder Honorarkräfte des Museums oder der Regierung von MP. Das Museum lädt zu besonderen Anlässen Angehörige der Adivasi-Gemeinschaften ein, auf den museumseigenen Bühnen oder, bei offiziellen Empfängen, auch im Foyer des Museums aufzutreten. Sie werden mit Bussen aus ihren Dörfern nach Bhopal geholt und für ihre Auftritte entlohnt. Eine andere Gruppe von Adivasi, mit denen ich gesprochen habe, war auf Einladung der Regierung gekommen, um an einem Umzug anlässlich des »Madhya-Pradesh-Tags« teilzunehmen. Sie wurden auf dem Gelände des Museums in Wohnheimen untergebracht. Alle Interviewten aus den Adivasi-Gemeinschaften fielen also aus dem Sample meiner eigentlichen Untersuchung heraus, da ihre Motivation für den Besuch von außen bestimmt war (es handelte sich in der einen oder anderen Form um »Engagements«) und eine Abhängigkeit gegenüber Museumsleitung und Regierung bestand. Damit standen sie in einem prinzipiell anderen Verhältnis zur Institution als meine übrigen Gesprächspartner*innen.

Teil I: Das indische Museum und sein Publikum

3. Die Besucher*innen aus der Sicht kolonialer und einheimischer Museumsadministrator*innen

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit dem Bild der einheimischen Museumsbesucher*innen¹ aus der Sicht zunächst kolonialer und später indischer Museumsadministrator*innen. Zu Beginn wird die koloniale Perspektive auf das Publikum kurz anhand moderner Forschungsliteratur zum Thema skizziert. Etwas ausführlicher behandle ich die Zeit des unabhängigen Indien.² Anhand von repräsentativen schriftlichen Erfahrungsberichten, Analysen und Interviews von Museumpraktiker*innen³ wird der vorherrschende offizielle Blick auf die Besucher*innen vorgestellt. Akademische Analysen flankieren die Positionen aus der Programmrhetorik und der Alltagsrealität des Museumsbetriebes. Das Kapitel entwickelt dabei die Wunschvorstellung, die Verantwortliche und Expert*innen sich vom idealen Besucher oder der idealen Besucherin im Unterschied zum tatsächlichen, »defizitären« Publikum machen. Die aus der Sicht der Museumsmacher*innen bestehenden Defizite der realen Besucher*innenschaft werden näher spezifiziert und im Kontext beleuchtet. Als bedeutsam erweist sich in diesem Zusammenhang das Fortschrittsmotiv, öfters erkennbar an der signalhaften Formel *not yet* (noch nicht), mit der die hoffentlich bald durch die nationale Entwicklung überwundene, einstweilen aber noch herrschende Rückständigkeit der indischen Museumsverhältnisse und des ihnen korrespondierenden Publikums bezeichnet wird. Insgesamt wird in diesem Kapitel der Blick des Museumsestablishments auf das Museumspublikum vorgeführt und damit ein diskursiver Hintergrund geschaffen, von dem sich später die Ergebnisse meiner empirischen Recherchen abheben werden.

1 In diesem Kapitel wird »Besucher*in« synonym mit »einheimische Besucher*in« gebraucht.

2 Von den späten 1940er Jahren bis heute.

3 Für das Bild des/der Museumsbesuchers*in im unabhängigen Indien stütze ich mich auf die Jahrgänge der Zeitschriften »Studies in Museology« und »Journal of Indian Museums«, auf die Tagungsbände der Museums Association of India, auf den Report »The Museums of India« von Markham und Hargreaves (1936). Außerdem auf Interviews mit Dr. Venu Vasudevan, Direktor, National Museum Neu-Delhi (12. April 2016); Rajesh Purohit, Direktor, Indian Museum Kolkata (20.11.2018); Dr. Nita Sengupta, stellvertretende Kustodin und Kuratorin der Sektion Kunst, Indian Museum Kolkata (19.11.2018).

3.1. Die Besucher*innen aus Sicht der kolonialen Museumsadministratoren

In der Literatur zu den indischen Museen während der kolonialen Ära wird das Verhältnis der kolonialen Institution zu ihren einheimischen Besucher*innen zum Thema gemacht. Dabei entsteht das Bild einer/eines »defizitären« einheimischen Besuchers*in, der/die als Herausforderung und manchmal sogar als Gefahr für das Museum und seine Objekte erscheint (vgl. u.a. Markham, Hargreaves 1936; Guha-Thakurta 2004; Singh 2009, 2017; Mathur, Singh 2015a, 2015b; Prakash 1999, 2015).

Die Historikerin Romila Thapar skizziert den Charakter der von der Kolonialmacht konzipierten Institution Museum so: »*In setting up museums it was additionally intended to state that the colonizing power was giving attention to understanding the alien cultures over which it ruled. The attention tended to be paternalistic and not participatory*« (Thapar 2014: o.S.). Dieser paternalistische und nicht partizipatorische Zuschnitt zeigt sich auch im Verhältnis zur indischen Öffentlichkeit. In ihrem Bericht »The Museums of India«, basierend auf einer Untersuchung der Museen im britischen Raj⁴ zwischen 1928 und 1935, beschreiben Sydney Markham (»Empire Secretary« der »Museums Association« im Vereinigten Königreich) und Harold Hargreaves (pensionierter Generaldirektor des »Archaeological Survey of India«) ihren Eindruck vom einheimischen Publikum:

»It irresistibly reminded one of the old-fashioned fairs in England, with people walking round every one of the side shows, and being rather amused by what they saw. They were particularly interested in exhibits which fell within their comprehension. They crowded round the cases showing indigenous games, village industries, agricultural operations etc.« (Markham, Hargreaves 1936: 61).

Dieser Report über die Museen in Indien ist ansonsten eine nüchterne und oft durchaus von Verständnis geprägte Bestandaufnahme. Das Publikum jedoch, das mit unterhaltungssüchtigen Besucher*innen eines Jahrmarkts oder Rummels verglichen wird, erscheint als inkompetent und gleichsam fehl am Platz. Ihm werden breites Interesse und umfassende Neugier abgesprochen und ein limitiertes Auffassungsvermögen zugeschrieben, das über Gewohntes nicht hinausgeht.

Diese Interpretation der Besucher*innenschaft als ignorante und vergnügungsorientierte Menge finden Mathur und Singh generell in der kolonialen Perspektive auf das einheimische Publikum, wobei sie auf die angenommene Unabänderlichkeit dieser Defizite hinweisen: »*Indian museums-goers were seen by colonial officials as an uneducable or uncivilisable public*« (Mathur, Singh 2015b: 204). Aus Sicht der Museumsautoritäten komme das Publikum »*not to be educated but to celebrate itself; to eat and*

4 Der Raj ist das britische Kolonialreich auf dem indischen Subkontinent in der Zeit von 1858 bis 1947.

drink and be entertained in the fine grounds and foyers, to ignore the lessons the museum was trying to give» (Singh 2009: 52). Dass diese Sicht in der Tat vorherrschte, aber doch mit einer etwas produktiveren Haltung verknüpft sein konnte, zeigt eine andere Stelle im Report von Markham und Hargreaves. Hier wird ein Fest auf dem Gelände des Museums in Madras beschrieben, zu dem 130.000 Besucher*innen kamen: »*And although the interior of the Museum was packed and produced the inevitable accompaniment of fingered glass, betel-nut spit and dirty marks on the walls, one realized that this was one of the surest ways of interpreting the outside world to the masses of India*« (Markham, Hargreaves 1936: 61). Es wird zwar einerseits ein Publikum vorgestellt, das die Benimm- und Hygienevorstellungen der Autoren und ihrer Leser*innen eklatant missachtet. Gleichzeitig jedoch wird diesen einheimischen Besucher*innen nicht gänzlich abgesprochen, vom Museumserlebnis profitieren zu können. Im Gegenteil: Das unverkennbare Interesse des Publikums legt den Schluss nahe, dass das Museum trotz seines scheinbaren Missbrauchs ein besonders geeignetes, machtvoll Instrument der Weltdeutung für die einheimischen »Massen« sein kann. Das vermag freilich nur zu gelingen, wenn eine gewisse Bereitschaft der Autoritäten besteht, das normwidrige Verhalten der Besucher*innen zu tolerieren, um ihnen dadurch den Zugang zum Museum und seinen Erfahrungspotentialen erst zu ermöglichen. Dass das Publikum aus konventioneller europäischer Sicht als ungebildet oder unzivilisiert erscheint, wird hier also nicht einfach als abwertendes Urteil ausgesprochen, sondern zugleich als Herausforderung für die Institution entdeckt.

Eine rein negative Einstellung der kolonialen Administratoren gegenüber ihrem einheimischen Publikum rekonstruiert Guha-Thakurta. Nach ihrer Einschätzung werden die Besucher*innen als hinderlich für die Entwicklung der Institution und für die Entfaltung ihres wissenschaftlichen und bildenden Potentials begriffen (Guha-Thakurta 2004: 79ff.). Diese von Guha-Thakurta diagnostizierte Haltung, das einheimische Publikum geradezu zur Gefahr zu erklären, geht noch über die ebenfalls kaum empathische, aber immerhin nicht ausdrücklich feindselige Charakterisierung von Besucher*innen als »*strangers*« hinaus, die Doering für europäische Museen im 18. und frühen 19. Jahrhundert feststellt, in denen das Publikum sich dankbar bewusst zu sein hatte, dass »*it has been granted a special privilege*« (Doering 1999: 1).

Im Unterschied dazu konstatiert Prakash eine eher widersprüchliche, paradoxe Haltung des kolonialen Museums gegenüber seinem einheimischen Publikum. Die ignoranten, abergläubischen, ungebildeten Besucher*innen werden zwar einerseits beklagt, aber andererseits verbürgen sie die Existenzberechtigung des kolonialen Museums. Das koloniale Unternehmen hatte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend den moralischen Anstrich einer »*civilizing mission*« (Prakash 2015: 98) gegeben, in der das Museum eine pädagogische Rolle spielte. Doch, so Prakash, »*the project of colonial pedagogy required the ›unlearned‹ Indian*« (Prakash 2015: 93). Die moralische Begründung der kolonialen Präsenz und ihrer Institutionen hing direkt von

den Defiziten der Untertan*innen und des aus ihnen bestehenden Publikums ab. Dementsprechend wurden Aktivitäten wie z.B. performative Formate oder visuelle Attraktionen und Sensationen in den Ausstellungsbetrieb aufgenommen, die den »unlearned« Indian« ins Museum ziehen sollten. Das Museum war zwar als öffentlicher Raum im Prinzip allen zugänglich, die starke Fokussierung auf die bildungsfernen sozial schwachen Schichten jedoch entfremdete die einheimischen Eliten. In ihren Augen entwickelte sich das Museum zu einem visuellen Lerninstrument für die Volksmassen, das ihrem eigenen, entwickelteren Geschmack und Interesse wenig zu bieten hatte. Prakash zitiert den Sanskrit-Forscher Dr. Bhau Daji Lad (nach dem später das Victoria and Albert Museum im heutigen Mumbai umbenannt wurde)⁵ mit seiner Einschätzung des Museums als »book with broad pages and large print« (ebd.: 96). Das Museum besaß aus Sicht der Eliten weder die gewünschte subtile Kultiviertheit in der Präsentation noch bot es hinreichend Distinktionschancen gegenüber der einheimischen Menge. Diese Wahrnehmung hat bis heute Auswirkungen auf die soziale Zusammensetzung des Museumspublikums.

3.2. Der Blick auf die Besucher*innen nach der Unabhängigkeit 1947

In der Anfangszeit nach der Konstitution Indiens als unabhängiger Staat herrschte in weiten Bereichen des sozialen, politischen und kulturellen Lebens ein hohes Maß an idealistischer Zuversicht. Dieser Idealismus ist auch in der Diskussion um die indischen Museumsbesucher*innen zu spüren. Sie werden, so der hoffnungsvolle Ansatz dieser optimistischen Epoche, nun nicht mehr als abhängige koloniale Subjekte gedacht, sondern als verantwortungsvoller Bürger*innen. Es wird ein positives Besucher*innenbild kreiert, als Adressat und Gegenüber für eine neue, nationale Museumsidee. Die idealen Besucher*innen werden als wissenssuchend, lernwillig und fortentwicklungsorientiert dargestellt. Sie dienen als Folie, vor der die Bestandsaufnahmen des tatsächlichen Publikums in den Museen Kontur gewinnen. In der Figur dieser idealen Besucher*innen wird ein Hauptmotiv der frühen Unabhängigkeitsjahre sichtbar: der Fortschrittsgedanke. Er zielt auf Perfektionierung des Einzelnen wie der gesamten Gesellschaft und erscheint in den verschiedensten Ausprägungen im gesellschaftlichen Diskurs.

In der Eröffnungsansprache vor der »Museums Association of India«, die der Schriftsteller Krishnalal M. Jhaveri am 28. Dezember 1947 hielt, wird der Doppelcharakter des Fortschrittsgedankens deutlich, der einerseits Hoffnung verbürgt, andererseits aber auch die bisherige Rückständigkeit Indiens akzentuiert:

5 Dr. Bhau Daji Lad Mumbai City Museum.

»In advanced countries the museum is a meeting place of various literary clubs and research societies, affording encouragement to all seekers of knowledge and turning it into an educational and cultural centre. Unfortunately in India that museum consciousness is not yet aroused to the extent it should be« (Jhaveri 1948: 1).

Jhaveri sieht das aktuelle defizitäre Museumspublikum als Ausdruck eines historisch bedingt unbefriedigenden kulturellen und sozialen Zustands, der freilich jetzt verändert und verbessert werden kann. Der Signalausdruck für diese Fortschrittsperspektive ist das »not yet«, das »noch nicht«, das die einstweilen noch bestehende, aber in Zukunft aufhebbare Distanz zwischen dem realen und idealen, dem bisherigen kolonialen und künftigen nationalen Publikum bezeichnet. Der Weg führt vom fehlenden Museumsbewusstsein in der Gegenwart hin zu einem Verständnis der Institution als Ort für Wissen und Lernen in der nahen Zukunft.

Dieses von Jhaveri verwandte »noch nicht« wird im Museumsdiskurs des unabhängigen Indien häufiger zur Charakterisierung der einheimischen Besucher*innenschaft herangezogen, es ist ein typischer Ausdruck der Zeit, der aktuelle Unvollkommenheit und positive Perspektive miteinander verbindet. Die Schattierungen und Bedeutungsnuancen des Motivs sind vielfältig; das Publikum kann als »noch nicht« hinreichend gebildet, an die Institution Museum gewöhnt oder in der allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklung fortgeschritten erscheinen. In jedem Fall werden die Besucher*innen in eine imaginäre Wartezone versetzt, in der entweder, wie Jhaveri es konstruiert, sich die äußeren Umstände und damit auch das Bewusstsein der Besucher*innen ändern – oder in der die Besucher*innen, unabhängig von äußeren historischen und sozialen Umständen, individuell Qualitäten erwerben, die sie für die Institution Museum qualifizieren. Jhaveris ideale Besucher*innen entsprechen seiner Vorstellung vom Museumspublikum so genannter »fortschrittlicher Länder«, dem er intellektuelle Überlegenheit gegenüber seinem einheimischen Publikum zuschreibt – »noch« jedenfalls. Jhaveri sieht eine große Zukunft für Indien, seine Museen und deren Publikum. Der Blick auf die Errungenschaften anderer, progressiverer Länder führt also nicht zu einem permanenten Minderwertigkeitsgefühl, sondern ist vom Optimismus unterlegt, dass in Indien das ersehnte »*museums consciousness*« ebenfalls erreicht werden wird. Das Fortschrittsmotiv nimmt der Defizit-Diagnose ihre deprimierende Note.

Wie ideale Besucher*innen das Museum nach Meinung der Museumsleitung nutzen sollen, kann anschaulich im ersten Ausstellungsführer (»A brief guide to the National Museum«) des neugegründeten National Museum in Delhi aus dem Jahr 1962 nachvollzogen werden.⁶ Geschrieben wurde er von der amerikanischen Museumsexpertin Grace Morley, die als Gründungsdirektorin amtierte. Morley führt in

6 Das National Museum wurde am 18. Dezember 1960 eröffnet.

dieser Broschüre auf 32 Seiten durch die einzelnen Räume und stellt exemplarisch besondere Schätze der Sammlung vor. Der Museumsführer gibt dabei nicht nur einen Eindruck von den Exponaten, sondern zeichnet auch ein anschauliches Bild des imaginierten Publikums. Demgemäß richtet sich das Museum vor allem an zwei Gruppen von Besucher*innen: Wissenschaftler*innen und allgemein Bildungsinteressierte. Morley erwähnt an drei Stellen (21, 25, 31), dass »*chairs are provided for the comfort of visitors and books are at hand for their enjoyment and instruction as they rest*« (21). Ausruhzonen sind also nicht allein zum Entspannen gedacht, sondern sind Teil der Lernlandschaft Museum. Dazu gehören auch die »*study lounges*«, in denen sich die Besucher*innen vertiefend mit dem Gesehenen beschäftigen sollen. Ferner wird besonders auf die »*study collection*« (bestehend aus Kopien) hingewiesen, die für ein wissenschaftlich motiviertes Publikum eingerichtet wurde. Der/die vorgestellte Besucher*in der Broschüre wird also in scharfem Gegensatz zu den vorherrschenden Charakterisierungen des Museumspublikums der kolonialen Ära nicht als unterhaltungsorientiert gesehen, sondern als wissenssuchend und studierbereit.

Diese Erwartung an die Besucher*innen kann sich bis in eine moralische Dimension steigern, wie ein Text des Forschers V.S. Agrawala über Fragen der internen Museumsorganisation aus der Zeit unmittelbar nach der Unabhängigkeit zeigt. Nachdem er zunächst über die Pflichten des Museumspersonals gesprochen hat, erklärt er: »*It is at the same time the duty of the public to take interest in the museum and to help in keeping the institution and its workers in proper format*« (Agrawala 1948: 23). Ideal sind für ihn also Besucher*innen, die nicht nur ästhetisches und intellektuelles Interesse zeigen, sondern auch Verantwortung übernehmen – weil sie nämlich erkennen, dass sie es nicht mehr mit einer kolonialen Institution zu tun haben, sondern mit einer, die zu ihnen selbst gehört, deren Funktionieren und Gedeihen sie angeht. Der/die Besucher*in soll aus einer passiven Haltung als Rezipient*in und Konsument*in gewissermaßen in die einer/s Stakeholders überführt werden. Was Agrawala für das künftige Publikum und seine Museumsnutzung ins Auge fasst, geht also über ein bloß angemessenes, sachgemäßes Verhalten noch hinaus in Richtung Identifikation und Treuhänderschaft.

3.3. Die »defizitären« Besucher*innen und ihre Beziehung zum Museum

Die staatliche Unabhängigkeit hat mithin den normativen und geschichtsperspektivischen Rahmen des Besucher*innenbildes verändert. In der Deskription jedoch ist eine erstaunliche Kontinuität festzustellen. Trotz Idealismus und Aufbruchsstimmung findet sich der Topos der defizitären Besucher*innen als konstante Einschätzung des Museumsestablishments durch alle Jahrzehnte der indischen Museumsgeschichte hindurch. Insofern lebt hier, obwohl in vielen anderen Bereichen der Ge-

sellschaft koloniale Setzungen in Frage gestellt und korrigiert werden, das koloniale Bewusstsein fort. Es wird dabei nicht nur eine spezifische Wahrnehmung aus der Epoche und den Wertungsmustern des Raj fortgeschrieben, sondern es entsteht insgesamt der Eindruck von Stagnation und Geschichtslosigkeit im Verhältnis zwischen Institution und Besucher*innen. Dem offiziellen Fortschrittsmotiv aus den frühen Tagen des unabhängigen Indiens, das mit der Figur des »noch nicht« zwar Defizite anerkennt, aber doch eine baldige Verbesserung vorhergesagt hatte, wird auf diese Weise schließlich die Grundlage weitgehend entzogen.

So klagt der Museumsexperte V.P. Dwivedi zu Beginn der 1970er Jahre: »*Despite the fact that we have been independent for over two decades and have made rapid strides in many fields, our people still lack ›museum-mindedness‹*« (Dwivedi 1970–72: 106). Das Fortschrittsmotiv wird hier aus der Erfahrung der ersten Unabhängigkeitsjahrzehnte heraus einer kritischen Neubesichtigung unterzogen und faktisch desavouiert. Die sozialen und ökonomischen Entwicklungen, die sich in anderen sozialen Bereichen durchaus, wie Dwivedi analysiert, in »*rapid strides*« vollziehen, ändern nach seinem Urteil frustrierenderweise nichts an der Beziehung zwischen Museum und Publikum, Museum und Gesellschaft. Hier scheint die Zeit stillzustehen. Das Museum mitsamt seinen weiterhin inkompetenten Nutzer*innen wirkt wie ein exterritorialer sozialer Raum, der an der allgemeinen Dynamik nicht teilhat.

3.3.1. Die Besucher*innen als Kinder

Die Wahrnehmung von Stagnation konkretisiert sich besonders anschaulich in der Abbildung der Besucher*innen als unselbstständige und unartige, ewige Kinder, die in der Literatur nicht selten anzutreffen ist. Dem Publikum wird dabei eigenständige verantwortliche Handlungsfähigkeit abgesprochen – eine Operation, mit der zugleich individuelle Entlastung wie eine kollektive Entmündigung verbunden sind. So schreibt V.H. Bedekar, einer der führenden Museologen des unabhängigen Indiens: »*Museologists can not neglect the truth [...] They will be sadly mistaken in thinking they are addressing ›adults‹ when the physical age of the visitor is adult* (Bedekar 1974–75: 25). Die altersmäßig erwachsenen Besucher*innen sind nach Bedekars Einschätzung gleichwohl keine Erwachsenen im Sinne der Beherrschung der vom Museum verlangten Kulturtechniken.

Wie sich dieses ewige Kind im Museum verhält, dem widmet Bedekar eine ausführliche Passage. Er sieht die Unerwachsenheit nicht nur als Ausdruck von Unkenntnis oder individuellem Fehlverhalten der Besucher*innen, sondern identifiziert hier einen generellen Wesenszug:

»The majority of Indian visitors tend to start their museum visit by putting on the ›child‹ state, ready to find excitement and pleasure, to laugh, to yield to strong stimuli, to explore, to have a multi-sensory experience, to satisfy their curiosity

about everything unfamiliar and, in general, be ready to get involved in a warm relationship. The ›child‹ in the visitors, even grown-ups, is nervous but excited at the entrance of the museum and characteristically does not bother to read all the rules and regulations governing the entry. [...] It loves mystery and expects to see it. [...] The ›child‹ also appears to ruminate and tends to speak to itself, loudly expressing the passing thoughts uppermost on its mind. It shows a typical sense and signs of helplessness when the ›parent‹ in the form of museum staff tries to control its behaviour. The ›child‹ is unsteady and does not wait and watch and assimilate the message of each exhibit unit as a step in a visually presented logical argument. This is what the ›parent‹ in a museum wants it to do but the ›child‹ has other ideas [...] The predominant feeling the ›child‹ gets at the end of its museum visit is that of frustration because of the parental demand on it to learn about the significance of the exhibits [...] The ›child‹ feels inadequate [...] The lay public leaves the museum with a feeling of relief from parental pressure and not with a sense of fulfilment« (Bedekar 1974–75: 23).

Das Museum und sein Personal erscheinen, wie der Text bereits ausspricht, gegenüber diesem Besucherkind in einer Eltern- und Erzieherrolle – nicht in einem Verhältnis von gleich zu gleich gegenüber dem Publikum, sondern mit dem Auftrag, den Besucher*innen ihre unreifen Phantastereien abzugewöhnen und ihnen Rationalität und Realitätssinn beizubringen:

»What is required is to understand the ›child‹ in the visitors participating [...] but gradually making him aware of the need to take an ›adult‹ attitude so that data from the world, as embodied in the displayed materials, can be usefully processed or interpreted by him« (ebd.: 25).

Bedekar sieht für das Museum die Aufgabe, eine Erziehungsanstalt für die Nation zu sein, in der die Kind-Besucher*innen durch behutsame Wissenszufuhr zu erwachsenen Menschen erzogen werden. Das Museum wird in der Rolle von autoritären »Eltern« imaginiert (und mit dem Begriff auch tatsächlich bezeichnet), die die Kind-Besucher*innen unterweisen und anleiten, deren forderndem Zugriff sie jedoch ausweichen und sich entziehen möchten. Auch in Sahasrabudhes Erläuterungen spiegelt sich indirekt das Bild des/der Besuchers*in als Kind: »*The average Indian adult [...] needs to be ›spoon-fed‹, he has to be brought into the museum and given experiences that will be for him immediately profitable and satisfying*« (Sahasrabudhe 1966: 42).

Die Besucher*innen müssen also vom Museum mit kleinen Wissens-Portionen gefüttert werden und sie brauchen unmittelbare Gratifikationen. Diese Charakterisierungen der Rolle des Museums im Verhältnis zum Publikum erinnert an Bennetts Analysen zu den Anfängen der öffentlichen Museen »*as vehicles for popular education and, on the other, their functioning as instruments for the reform of public manners*« (Bennett 1995: 90). Solche Einschätzungen des Publikums sind weit entfernt von den idealen

Besucher*innenvorstellungen V.S. Agrawalas oder Grace Morleys, die interessierte und bildungshungrige Bürger*innen, die Verantwortung für ihre Institution übernehmen, postulierten und adressierten.

Die Motivation des einheimischen Publikums, überhaupt ein Museum zu besuchen, wird ebenfalls im Bereich kindlicher Eigenschaften vermutet. So stellt der Kunsthistoriker A. Banerji fest: »*To the ordinary man in India the museum is just a Curio House*« (Banerji 1948: 82). Ein Ort, an dem man, vergleichbar mit dem Rummel, vor allem staunt und sich amüsiert. Mit dem Wort »*just*« (»nur«) markiert er die Verengung und Entwertung der Institution, die in seinen Augen mit einem solchen (Miss-)Verständnis einhergeht. Die Korrektur dieser angeblich weitverbreiteten Fehlinterpretation des Museums ist ein wichtiges kulturpolitisches Ziel in diesen Jahren, wie die Rede des ersten Premierministers Indiens, Jawaharlal Nehru, anlässlich der Einweihung des National Museum in Delhi im Dezember 1960 zeigt. Nehru sieht es als vorrangige Aufgabe dieser neuen Vorzeige-Institution, dass sie das Museum als würdige und relevante Kultur- und Bildungseinrichtung gegen die alte Wunderhaus-Vorstellung durchsetzt (Banerjee 1990: 120ff.)⁷.

Dass dies mit dem einheimischen Publikum schwer sein werde, konstatiert Satyamurti am Beispiel der naturhistorischen Museen:

»A Natural Museum can be transformed not only into a treasure house of preserved and identified collections of specimens to which students and scholars can turn for research and study but also into a veritable fairyland of nature itself [...] with an irresistible popular appeal« (Satyamurti 1965: 28).

Das Wunderhaus-Ambiente, das andere Autor*innen als eine Hürde vor dem richtigen Verständnis der Institution sehen, wird hier durchaus einfühlsam in seiner Attraktivität aus Sicht der Besucher*innen erfasst: Es seien gerade die spektakulären und staunenerregenden Eigenschaften, die eine einheimische Öffentlichkeit anziehen und eine Besucher*innenschaft daraus hervorbringen.⁸ Dennoch wird es bis heute von Museumsadministrator*innen als wichtige publikumspädagogische Aufgabe gesehen, das Verständnis vom Museum als Wunderhaus zu korrigieren. Die stellvertretende Kustodin des Indian Museum Kolkatta, Nita Sengupta, erklärt in einem Interview im November 2018: »*We tried to make them understand that this is not a magic house. As there are huge mammals and huge elephant skeletons, they find this place to be magical. But it is not.*« Auf meine Nachfrage, ob diese Haltung bei den Besucher*innen immer noch derart stark dominant sei, antwortet sie:

7 Für eine genauere Diskussion von Nehrus Rede im Bildungskontext siehe Kap. 13, S. 222.

8 Die Erwartung eines Spektakels, Wunders oder magischen Erlebnisses als Besuchsmotivation wird später in der Analyse der so genannten religiösen Kultur-Komplexe (RKK) erneut relevant. Siehe dazu Kap. 4.3.

»Yes. Actually, this is the first museum in Asia, in the subcontinent, and that's why they call this a »jadu« or »wonder house«. I think this is the fact. Earlier, Indian people didn't know what a museum is. Britishers wanted to establish a similar kind of museum in Eastern India. But Indian people didn't know about museums. Maybe because of that this has become a wonder house«.⁹

Die Unwissenheit der Besucher*innen über die Institution Museum, ihren eigentlichen Zweck sowie die darin implizierte Erwartung an Rezeption und Verhalten der Nutzer*innen hat sich nach Senguptas Einschätzung für das Indian Museum selbst 70 Jahre nach Indiens Unabhängigkeit immer noch nicht grundlegend gewandelt.

3.3.2. Fehlverhalten und Abweichung von den Museumregeln

Eine konkrete Manifestation der defizitären Besuchers*innen findet sich in der Ignoranz des Publikums (vor allem, wenn es niedrigen sozialen Schichten entstammt) gegenüber Museumsregeln und Museumsprotokoll. Mathur und Singh sehen eine »*notorious unwillingness on the part of India's subaltern masses to follow the museum's cultural script*« (Mathur, Singh 2015a: 9). Symbolischer Ausdruck dafür sind die hohe Dichte und Vielfalt an Verbotsschildern, die sich in den Museen Indiens bis heute finden.¹⁰ Das Abweichen von den Museumregeln drückt sich etwa im Anfassen der Exponate, in als respektlos geltendem Verhalten (wie lautem Reden) oder gar in der Beschädigung der Ausstellungsstücke aus.

Eine besonders prominente Form des Fehlverhaltens und eine vielfältige Quelle von Regelverletzungen wird in der Umwidmung des Museums in einen sakralen Raum durch die Ausübung kultischer Praktiken durch das Publikum gesehen. Dass Besucher*innen vor bestimmten Ausstellungsgegenständen religiöse Rituale vollziehen, beten, die Exponate dabei berühren, singen oder Opfergaben niederlegen, findet in vielen Texten über Museen auf dem indischen Subkontinent Erwähnung (u.a. Wakankar 1977–79; Viegas 2001; Elliott 2006; Mukherjee 2015; Ross 2015).

Mukherjee beschreibt eine Szene, in der eine Gruppe von Besucher*innen, geführt von einem älteren Mann, ins Museum kommt, »*to touch the feet of Hindu and Buddhist sculptures. For them these sculptures were not lifeless works of art but living images of gods*« (Mukherjee 2015: 249). Wakankar schildert eine ähnliche Situation:

»I was once moving amongst well placed idols in an important museum in our country. [...] A group of villagers was ahead of me. Everybody was bowing down before the images of Gods and sometimes even offering flowers and bits of coins.

9 Interview Dr.in Nita Sengupta 19.11.2018.

10 Diese übliche Verbotsschilderpraxis in Museen hat die Autorinnen Kavita Singh und Saloni Mathur zum Titel ihres Buches über Museen in Südasien inspiriert: »No touching, No spitting, No praying«.

I followed them silently, listening to their discourses. They were wondering why the government had spent such large sums to bring and exhibit these broken images. One of them remarked that to worship broken idols was ruinous and this was the reason why the nation was not prospering! [...] They could never have an idea why these deities, which they had been worshipping under a tree or on mud platform of ›Sitalamata‹, have been removed from there and installed on expensive pedestals in museums« (Wakankar 1977–79: 32).

In Mukherjees und Wakankars Beschreibungen wird deutlich, dass für diese Museumsbesucher*innen das historische Interesse der Exponate, ihr Platz in der Kunstgeschichte oder ihre ästhetischen Qualitäten keine Rolle spielen, sondern ausschließlich ihre spirituelle Kraft (die sich verlieren oder ins Negative umkehren kann, wenn die Kultbilder beschädigt sind). Diese spirituelle Kraft wirkt unabhängig vom Ort, an dem die Objekte sich befinden, der säkulare Ausstellungsrahmen des Museums hat darauf keinen Einfluss. Satyamurti schreibt über das Verhältnis von Besucher*innen und Objekten:

»[I]n India as in many other countries, art and archaeology are intimately linked with religion [...] and hence the vast majority of our people being by nature sentimentally attached to their religion, their temples and the sculptures of the deities and mythological characters, are naturally inclined to be enthusiastically interested, with an almost religious fervour, in the [...] heritage of the country which has a strong religious background« (Satyamurti 1965: 31).

Die Mehrheit der einheimischen Besucher*innen scheinen sich nur für Exponate zu interessieren, die eine religiöse Konnotation haben. Nach Satyamurtis Auffassung haben diese Gefühle und persönlichen Anhänglichkeiten, die die indische Öffentlichkeit für ihre Skulpturen und Götterdarstellungen in Tempeln entwickelt und empfindet, nichts im Museum zu suchen.

Gefühlsäußerungen gegenüber Exponaten stehen aus dieser Perspektive immer unter »Religionsverdacht« und werden als Angriff auf die Säkularität des Museumsraums gewertet. Mit der Sorge vor sakralem Missbrauch wird tendenziell die gesamte Emotionalität tabuisiert; das »Religionstabu« des Museums wächst sich zu einem »Emotionalitätstabu« aus, in dem nur ein rationaler, kognitiver Zugang zu Objekten erlaubt ist. Das Museum als säkularer Raum wird zur Chiffre einer generell restriktiven Art, das Verhalten der Besucher*innen zu regulieren. So wird die (im Museumsprotokoll missbilligte) Neigung des indischen Publikums, Objekte anzufassen, die nicht zuletzt in der religiösen Praxis des Tempelbesuchs mit seinen vielfältigen Berührungsaktivitäten verankert ist, als Ausdruck eines tiefen, unkontrollierbaren seelischen Dranges der Besucher*innen gedeutet. In diesem Sinne beobachtet Jeychandran:

»Although they were occasionally restricted from doing so, most of the visitors could not restrain their tactile urge and would touch the objects; especially the stone sculptures, which they leaned in to feel while the guards were preoccupied« (Jeychandran 2015: 239).

Die Besucher*innen, so erscheint es hier (besonders durch die Täuschungsmanöver im Umgang mit dem Wachpersonal) setzen ihre Bedürfnisse subversiv gegen die Museumsregeln durch. Aus dieser Sicht ist nicht einfach Unkenntnis des akzeptierten Museumsverhaltens der Grund für das unerwünschte Benehmen, sondern ein aktiver, regelwidriger Eigensinn. Zum restriktionsbedürftigen Verhalten des Publikums, in dem sich solcher Eigensinn äußern kann, gehören nicht nur das Beten, Respektsbezeugungen vor den Ausstellungsobjekten oder ihre Berührung, sondern auch etwa das laute Reden oder Lachen: letztlich der Gesamtbereich der auffälligen, sinnlich wahrnehmbaren Äußerungen von Gefühlen. Mit solchen umfassenden Tabuisierungen wird es dem Publikum erschwert, eine Beziehung zu den Objekten aufzubauen – obwohl es, wie Bedekar in seiner Charakterisierung des/der Besuchers*in als Kind feststellt, eigentlich willens ist »*to get involved in warm relationship*« (Bedekar 1974–75: 23).

Das Misstrauen gegen das Publikum geht so weit, dass Chandra nicht so sehr den organisierten Kunstraub als Herausforderung für Museen und ihre Exponate sieht, sondern erklärt: »*We have to guard against damage that may be caused to exhibits by thoughtless and negligent handling by visitors. Our visitors, it would appear at the present, simply cannot be expected to treat exhibits with the respect that they deserve*« (Chandra 1961–64: 50). Hier erkennt man, wie die Problematik des Publikumsverhaltens auf die konservatorische Realität übergreift. Die Einschätzung, dass das Verhalten von Besucher*innen gefährlicher für die Exponate sei als Raub, hat einen dramatischen, alarmierenden Ton. Diese Gedankenfigur, die indischen Besucher*innen als Gefahrenquelle für das Museum und die ausgestellten Objekte zu konstruieren, reicht bis in die koloniale Museumsdiskussion zurück (Guha-Thakurta 2004).

3.3.3. Das Defizit der einheimischen Mittelschicht

Die regulatorische Liberalisierung Indiens (siehe Einleitung) hat umfangreiche ökonomische und gesellschaftliche Veränderungen mit sich gebracht und das Spektrum der Unterhaltungs- und Bildungsmöglichkeiten erheblich erweitert. Der ehemalige Direktor des Nationalmuseums in Neu-Delhi, Venu Vasudevan, charakterisiert die potentiellen Besucher*innen seines Hauses so:

»Half of Delhi, because we have a huge middle class, half of Delhi would have traveled abroad. And a large majority of the people who have traveled abroad would have gone to a museum. But not one of them would ever consider it important to visit this museum. [...] A museum visit in London or in Paris is part of the tourism

experience. It is an exotic experience for them. [...] Coming back to your homeland going to a museum is not part of your own cultural ethos. So why would you do it?»¹¹

Vasudevan umreißt hier eine neue soziale Realität und ihr Verhältnis zur Kulturinstitution Museum. Das vom National Museum adressierte einheimische Publikum (vor allem in Delhi) gehört einer Mittelschicht an, die neuerdings unter veränderten ökonomischen Bedingungen und mit erweiterten sozialen Möglichkeiten agiert. Dieses Publikum ist gut ausgebildet, weithin recht wohlhabend, in beträchtlichem Maße mit internationalen Reiseerfahrungen ausgestattet und daher vielfach mit den Museen ausländischer Metropolen vertraut oder zumindest bekannt. Ihre neu gewonnenen oder gewachsenen Kompetenzen jedoch bringen diese Angehörigen der Mittelschicht nicht als Publikum in den einheimischen Museumskontext ein. Sie nehmen trotz verbesserter individueller wie kollektiver Voraussetzungen für den kulturellen Konsum die eigenen Museen nicht an.

Vasudevan sieht in dieser Verweigerungshaltung nicht das Resultat eines bewussten, begründeten Vergleichs zwischen internationalen und indischen Museen und Museumserfahrungen, sondern ein tiefsitzendes habituelles Charakteristikum der betreffenden gesellschaftlichen Gruppe: Die indische Mittelschicht schätze das Eigene nicht und damit auch nicht die eigenen Museen. Viele Autor*innen, vor allem in den Anfangsjahren der Museumsbewegung in Indien, sahen in der als rückständig empfundenen gesellschaftliche Realität den Hauptgrund für die mangelhafte Beziehung zwischen der Institution Museum und ihren Besucher*innen. Bei Vasudevan kehrt sich diese Diagnose gewissermaßen um: Gerade die avancierten, von den Errungenschaften der Moderne profitierenden Bevölkerungsschichten stellen aus seiner Sicht die eigentliche Problemgruppe dar. Wie schon Dwivedi in den 1970er Jahren stellt Vasudevan fest, dass diese Fortschritte nicht, wie geglaubt, automatisch museumsaffines indisches Publikum hervorbringt, sondern dass die Beziehung zwischen Publikum und Museum unverändert gestört bleibt: »*The museum still hasn't entered the cultural, intellectual, emotional space of the Indian. You know, even the Indian middle class, even the Indian who goes abroad.*«¹² Das Museum hat nach Vasudevans Einschätzung in keiner Hinsicht eine Verbindung zu seinen Besucher*innen oder potentiellen Besucher*innen aufgebaut.

Dieses Verdikt über die Museumsfremdheit der einheimischen Mittelschicht wird auch von der Kunsthistorikerin Guha-Thakurta für das älteste Museum im Land, das Indian Museum in Kolkata, geteilt. Anlässlich des 200jährigen Jubiläums des Hauses zu seinem Verhältnis zur Stadt befragt, erklärt sie: »*[T]here isn't a great museum-going culture that has evolved among the Indian middle classes. The museum exists*

11 Interview Dr. Venu Vasudevan 12. April 2016.

12 Ebd.

as a treasure trove and scholars will always visit it and so will tourists. But the Indian Museum does not really attract the city» (Indian Museum 2017: 290). Auch Guha-Thakurta bezieht sich auf die fehlende Kultur der Schätzung und Nutzung des Museums als einen gegebenen, unabänderlichen Zustand, den Museumsmacher*innen zu akzeptieren haben. Obwohl das Indian Museum schon seit 200 Jahren in Kalkutta/Kolkata präsent ist, hat es ihrer Meinung nach in der gesamten Zeit seiner Existenz keine wirklichen Wurzeln in der Stadt schlagen können. Es sei vielmehr ein Fremdkörper geblieben, für den sich nur Forscher*innen und Tourist*innen interessierten.

3.4. Schlussbemerkung

Die Beziehung zwischen dem Museum in Indien und seinen einheimischen Besucher*innen ist seit ihrem Beginn auf beiden Seiten von Schwierigkeiten und Überforderungen geprägt. In der Anfangsphase nach der Unabhängigkeit herrschte zunächst die Fortschrittsgewissheit, dass sich das unbefriedigende Verhältnis zwischen der Institution und ihrem Publikum nachhaltig verbessern werde, sobald soziale und bildungspolitische Probleme in der weiteren Gesellschaft gelöst seien. Dieser Optimismus wurde in späteren Jahren von den Museumsadministrator*innen relativiert. Mit dem Fortgang des Modernisierungsprozesses gerät die ursprüngliche Fortschrittserwartung sogar eher noch stärker unter Druck: In einem Indien, dass unter dem Einfluss von ökonomischer Liberalisierung und sozialer Dynamisierung zunehmend in Bewegung gerät, scheint das Verhältnis zwischen dem Museum und seinen Besucher*innen im Gegenteil hartnäckig und frustrierenderweise zu stagnieren. Das Museum wirkt damit wie ein exterritorialer, von den historischen Prozessen abgeschlossener gesellschaftlicher Raum. Wurde dabei während der längsten Zeit des 20. Jahrhunderts noch die Rückständigkeit der Besucher*innen im Sinne fehlender intellektueller wie kulturellen Voraussetzungen als Hauptgrund für ihr Unverhältnis zum Museum angesehen, wird später besonders der unzureichenden Wertschätzung des Eigenen durch die indische Mittelklasse die Schuld an der mangelnden »museum-mindedness« gegeben. Im einen wie im anderen Fall wird die Verantwortung ganz überwiegend auf der »Nachfrageseite«, bei den Besucher*innen, verortet.

Die meisten Autor*innen lassen eine paternalistische und pädagogisierende Vorstellung davon erkennen, wie Besucher*innen sich in einem Museum verhalten sollen und welche Funktion Museen gegenüber den Besucher*innen erfüllen sollen. Die obrigkeitliche und nicht etwa auf Partizipation ausgerichtete Orientierung, die Romila Thapar (Thapar 2014) für das koloniale Museum feststellt, besteht auch nach dem Ende der britischen Herrschaft und sogar bis in die Gegenwart weiter. Ebenso ist der Topos der defizitären einheimischen Besucher*innen, wie er aus der

Literatur über die koloniale Ära rekonstruiert werden kann, in den einschlägigen Aussagen aus der Zeit nach der Unabhängigkeit gleichfalls weiter anzutreffen.

Die Texte lassen den Eindruck eines rigiden Museumsprotokolls entstehen, das sich ungeachtet gesellschaftlicher und sozialer Veränderungen weiterschreibt. Es manifestiert sich in den Anfangsjahren nach der Unabhängigkeit besonders in der Figur der idealen Besucher*innen, die regelkonform den feststehenden Zweck des Museums anerkennen und korrekt den Anforderungen nachkommen, die sich daraus für sie ergeben. Umgekehrt ergibt sich aus diesem Museumsprotokoll auch, welches Verhalten als defizitär oder dissident zu gelten hat.

Solches Verhalten kann nicht einfach als »anders« eingestuft und toleriert werden, sondern unterliegt prinzipieller Abwertung oder Sanktionierung. Besonders im Fokus stehen dabei der Verstoß gegen den säkularen Charakter des Museums (wenn Besucher*innen die Ausstellungsobjekte regelwidrig als Kultgegenstände behandeln) und intensive Äußerungen von Emotionalität. Besucher*innen, die sich solchen Fehlverhaltensweisen hingeben, erscheinen als unreif, wenn nicht unmündig – eine Wahrnehmungsweise, die sich mit der Klassifikation einheimischer Museumsbesucher*innen als »Kinder« verbindet. Obwohl der vermeintliche Kind-Zustand detailliert in seinen Erscheinungsformen und Konsequenzen dokumentiert wird, bleibt die Frage, was genau beim Betreten des Museums diese eigentümliche Veränderung im Publikum auslöst, nicht nur unbeantwortet, sondern sie wird nicht einmal gestellt. Ebenso wird nicht diskutiert, welche Folgen die Tabuisierung von Religion und Emotionalität für den möglichen Aufbau einer Beziehung des Publikums zum Museum haben mag.

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

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

4.1. Das Museum als fremde Institution

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Der Gott, dem der Tempel geweiht ist.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3. Museum und religiöse Revitalisierung

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

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

8 Gründerin Kiran Nadar.

9 Gründer Ajay und Swati Piral.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4. Schlussbemerkung

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

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

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

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

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

Teil II: Vorstellung des Fallbeispiels MP Tribal Museum Bhopal

5. Das MP Tribal Museum Bhopal in Zahlen, Fakten und Geschichte

In diesem Kapitel wird das Museum aus managerialer, statistischer und institutionsgeschichtlicher Perspektive sowie in seiner Einbettung in den städtischen Kontext von Bhopal vorgestellt. Das Kapitel stellt auch die Entwicklung der konzeptionellen Idee für das Museum bis hin zu ihrer Umsetzung vor. Da die Gründungsgeschichte des Museums nur bruchstückhaft schriftlich dokumentiert ist, wurde sie aus Interviews mit damals beteiligten politischen und institutionellen Akteur*innen sowie aus Gesprächen mit der Architektin rekonstruiert. Schließlich wird das Publikum in seiner quantitativen Entwicklung und seinen finanziellen Aufwendungen für den Museumsbesuch aufgeschlüsselt.

Madhya Pradesh (MP) ist, nach Rajasthan, der flächenmäßig zweitgrößte Bundesstaat Indiens.¹ Der Hauptteil der Bevölkerung MP's gehört religiös dem Hinduismus an, die größte Glaubens-Minorität sind die Muslime. Hindi ist die offizielle Sprache. Adivasi-Gemeinschaften machen über 20 Prozent der Bevölkerung des Bundesstaates aus. Bhopal ist die Hauptstadt von MP. Bhopal verfügt über eine gute kulturinstitutionelle Infrastruktur. Die meisten Museen der Stadt sind auf der und um die Anhöhe der Shyamla Hills gelegen. Neben dem MP Tribal Museum finden sich dort in unmittelbarer Nachbarschaft das State Museum of MP (eröffnet 2005) und das Indira Gandhi Rashtriya Manav Sangrahalaya (National Museum of Man, nach Bhopal umgezogen 1986.) Etwas weiter entfernt am Fuß des Hügels liegen das Bhopal Science Centre (eröffnet 1995) und der Bharat Bhavan (eröffnet 1982).

1 Die Bevölkerung von MP beträgt über 70 Mio. Einwohner*innen. Quelle: Census of India 2011. Der Bezirk Bhopal hat eine Gesamtbevölkerung von ca. 2.3 Mio. Einwohnern. Quelle: Census Madhya Pradesh 2011.

5.1. Das MP Tribal Museum Bhopal – Geschichte seiner Gründung²

Das MP Tribal Museum wurde am 6. Juni 2013 durch den damaligen indischen Präsidenten Pranab Mukherjee eingeweiht. Der Einweihung war eine Bauzeit von acht Jahren (2003 bis 2011) vorausgegangen, die Baukosten betrugen umgerechnet knapp 4,9 Mio. Euro. Das Museumsprojekt wurde umgesetzt im Auftrag der Regierung des Bundesstaates Madhya Pradesh in Kooperation zweier Ministerien: des Tribal Welfare Department und des Cultural Department (Projekträger). Verantwortlich für das Gebäude war das Architekturbüro Kamath Design Studio, New Delhi.

Die Vorgeschichte des Museums reicht bis weit in die 1990er Jahre zurück. Die »Adivasi Lok Kala Evam Boli Vikas Academy« (ALKEBVA), die sich als Organisation des Kulturministeriums von MP mit der Erhaltung und Erforschung der Adivasi-Kultur im Bundesstaat beschäftigt, hat in den 1990er Jahren Studien in Auftrag gegeben, die als Grundlage für das kuratorische Konzept eines Museums fungieren sollten.³ Die Ergebnisse dienten schließlich als Basis für die Nachbauten tribaler Wohn- und Lebensverhältnisse im Museum; auch hat man damals eine Liste von Adivasi-Künstler*innen erstellt, die später für die Ausgestaltung des Museums engagiert wurden.

Nach Fertigstellung des Gebäudes im Jahr 2011 kam das Projekt unter die alleinige Verantwortung des Kulturministeriums und die Planungsphase der Ausstellungen begann. 2011 wurden nach Aussagen des Programmverantwortlichen des Museums, Ashok Mishra, für alle 51 Bezirke von MP Forschungsteams gebildet.⁴ Ihr Auftrag war es, in den Adivasi-Gebieten die Lebensweisen der Gemeinschaften zu studieren, Objekte zu sammeln sowie Foto- und Filmaufnahmen zu erstellen.⁵ Im Anschluss erfolgte die Ausgestaltung des Museums, die weitere zwei Jahre in Anspruch nahm, von 2011 bis 2013.

2012 wurde zur Steuerung des Prozesses vom MP Kulturministerium ein Komitee berufen, das sowohl beratende als auch kontrollierende Funktion hatte. Diesem Gremium gehörten neben dem Gründungsdirektor des Museums und einem Vertreter des Kulturministeriums, die Architektin des Hauses, der Direktor und der Kurator des »Museum of Man« in Bhopal, zwei Archäologen, zwei Ethnologen, ein Mu-

2 Es gibt außer einem schriftlichen Report aus dem Jahr 2013 keine schriftlichen Aufzeichnungen. Dieser Report ist ein internes Papier und nicht öffentlich zugänglich. Er lag mir vor.

3 Government of MP Department of Culture.

4 Die Teams, die ausgesandt wurden, bestanden jeweils aus einem offiziellen Vertreter des Kulturministeriums, einem Fotografen, einem Researcher und einem Künstler. Interview Ashok Mishra 02.11.2016 auf Hindi.

5 Eine Liste aller gesammelten Objekte befindet sich im Report an das Beratungsgremium für das MP Tribal Museum, von der Adivasi Art and Language Development Academy vorgelegt am 30. April 2013 auf Hindi, Appendix 4.

seologe, ein Historiker, ein (»urbaner«) Künstler⁶, ein Vertreter des Ministry of Tribal Affairs und drei Adivasi-Künstler*innen an. Am 30. April 2013 legte dieses Komitee einen Abschlussbericht über die Realisierung des Museums vor. Der Bericht gibt unter anderem eine detaillierte Auflistung aller vom Museum beschäftigten Mitglieder von Adivasi-Gemeinschaften.⁷ Laut dem Report waren an der Ausgestaltung des Museums 483 Mitglieder aus 15 Adivasi-Gemeinschaften beteiligt. Die stärkste Gruppe darunter war die der Gond.⁸ Heute leitet die Adivasi Lok Kala Evam Bolik Academy (ALKEBVA) das Museum offiziell im Auftrag des Kulturministeriums von Madhya Pradesh.⁹ Inhaltlich ist der Programmdirektor Ashok Mishra verantwortlich, der zusammen mit dem Ausstellungsdesigner Chandan Singh Bhatti alle kuratorischen Entscheidungen trifft.¹⁰ Die vielfältige Einbindung von Personal aus Adivasi-Gemeinschaften wurde auch nach der Eröffnung des Museums fortgesetzt. Im laufenden Museumsbetrieb sind diese Mitarbeiter*innen stark präsent (als Galerieaufsichten, Ticketverkäufer*innen, Arbeiter*innen, Künstler*innen) und für die Besucher*innen auch sichtbar. Im Management der Institution oder auf der Führungsebene dagegen finden sich keine Mitglieder der Adivasi-Gemeinschaften.

5.2. Das MP Tribal Museum Bhopal in Zahlen

Das gesamte Museumsgelände ist ca. 2,83 Hektar groß, es ist damit nach dem fußläufig entfernten National Museum of Man das zweitgrößte auf den Shyamla Hills. Das Museum hat von Dienstag bis Sonntag von jeweils 12 Uhr bis 19 Uhr geöffnet. Montag ist Ruhetag. Um das Museum zu besuchen, müssen indische Staatsbürger*innen 10 Rupien bezahlen.¹¹ Ausländer*innen zahlen das Zehnfache, 100 Ru-

-
- 6 Der indische Kunstmarkt trifft eine deutliche Unterscheidung zwischen Adivasi-Künstler*innen und Künstler*innen, die sich an der zeitgenössischen internationalen Gegenwartsmoderne orientieren (so genannte »urbane Künstler*innen«). Letztere sind oft Absolvent*innen von Kunstakademien, während die indigenen Künstler*innen meist innerhalb ihrer Familien unterrichtet werden. Die Unterscheidung wirkt sich in der finanziellen Einträglichkeit der Arbeit ebenso aus wie in Prestige und Anerkennung.
 - 7 Inklusive Name, Foto, Name der Adivasi-Gemeinschaft und Höhe der gezahlten Löhne.
 - 8 Adivasi Art and Language Development Academy Report, siehe Anhang Nr.3.
 - 9 Die Büroräume der ALKEBVA befinden sich im Museum. Die Akademie ist jedoch nicht nur für das Museum zuständig, sondern für alle Adivasi-Kulturprogramme in MP. Damit arbeiten die meisten ihrer direkten Mitarbeiter*innen nicht im operativen Museumsmanagement. Zur Zeit meiner Arbeit wurde die Akademie von Vandana Pandey geleitet.
 - 10 Zur Leitungsstruktur und managerialen Besonderheiten des Museums siehe das kommentierte Organigramm im Anhang Nr.1.
 - 11 Der Betrag entspricht umgerechnet ca. 14 Cent. Das ist ein üblicher Preis für den Besuch eines staatlichen Museums in Indien.

prien.¹² Für eine Fotoerlaubnis sind zusätzlich 50 Rupien zu entrichten.¹³ Die Besucher*innen werden am Ticketschalter erfasst, wobei ausländische Besucher*innen gesondert gezählt werden. Kantinenbesucher*innen müssen kein Ticket lösen und werden somit in der Erfassung nicht berücksichtigt, ebenso wenig das Publikum der abendlichen Theaterveranstaltungen. Abgesehen von der Aufgliederung in ausländische und indische Besucher*innen wird bei der Herkunft der Besucher*innen nicht differenziert; man kann also nicht ersehen, ob die indischen Besucher*innen aus der Stadt Bhopal, aus dem Bundesstaat Madhya Pradesh oder aus anderen Regionen des Landes stammen.

*Besucher*innenzahlen Museum in 2015¹⁴*

Monat	Indische Besucher*innen	Ausländische Besucher*innen	Erworbenene Fotoerlaubnisse*
Januar	4.400	58	518
Februar	4.122	60	445
März	4.575	87	512
April	4.539	19	510
Mai	4.852	11	567
Juni	6.033	8	708
Juli	5.039	15	624
August	6.433	48	678
September	5.059	28	556
Oktober	5.914	50	658
November	6.670	58	687
Dezember	8.428	73	1003
Gesamt	66.064	515	7466

*Fotos mit dem Mobiltelefon sind ohne Fotoerlaubnis möglich und damit nicht erfasst.

12 Der Betrag entspricht umgerechnet ca. 1.40 Euro. Dass der Eintrittspreis für ausländische Besucher*innen signifikant höher liegt, ist übliche Praxis in staatlichen wie privaten Museen Indiens.

13 Der Preis ist für indische wie ausländische Besucher*innen gleich.

14 Die Zahlen stammen aus dem jährlichen Report des Museums ans Department of Culture, Government of MP. Es liegen mir vom Museum autorisierte Kopien dieser Listen vor.

*Besucher*innenzahlen Museum in 2016*

Monat	Indische Besucher*innen	Ausländische Besucher*innen	Erworbene Fotoerlaubnisse
Januar	5.076	54	560
Februar	7.196	32	838
März	6.786	14	745
April	6.447	35	696
Mai	6.791	34	751
Juni	5.441	48	598
Juli	5.322	46	606
August	8.535	111	927
September	10.457	76	1239
Oktober	9.114	113	1126
November	7.632	135	965
Dezember	7.749	113	996
Gesamt	86.546	811	10.047

*Besucher*innenzahlen Museum in 2017*

Monat	Indische Besucher*innen	Ausländische Besucher*innen	Erworbene Fotoerlaubnisse
Januar	9.114	113	1.126
Februar	7.632	135	965
März	7.749	113	996
April	6.401	27	857
Mai	7.911	17	909
Juni	9.493	27	1.356
Juli	100.090	47	1.379
August	19.963	58	1.295
September	7.517	39	1.079
Oktober	9.698	80	1.491

Monat	Indische Besucher*innen	Ausländische Besucher*innen	Erworbene Fotoerlaubnisse
November	10.601	102	1.498
Dezember	17.444	151	2.518
Gesamt	213.613	909	15.469

Wie die Statistik zeigt, hat sich die Anzahl der einheimischen Besucher*innen über einen Zeitraum von drei Jahren seit der Eröffnung mehr als verdreifacht.¹⁵ Die Anzahl der ausländischen Gäste stieg dagegen moderat. Dieses Museum ist damit keine internationale touristische Attraktion, sondern ein Haus für die einheimische Bevölkerung. Es gibt keine spezifischen saisonalen Anstiege, keine Monate, in denen in jedem Jahr der Besucher*innenandrang verlässlich besonders hoch ist. Die Monate mit den höchsten Besucher*innenzahlen waren: November und Dezember in 2015; September und Oktober in 2016; Juli und August in 2017.

5.3. Schlussbemerkung

Wie die Statistiken zeigen, ist das MP Tribal Museum in Bezug auf die Besucher*innennachfrage eine Erfolgsgeschichte. Die Zahlen steigen nicht nur durchgängig an, sondern der Anstieg wird auch von Jahr zu Jahr steiler. Das ist umso signifikanter, als das Tribal Museum in der Nachbarschaft von zwei bereits etablierten Institutionen (State Museum, National Museum of Man) situiert ist, die ein ähnliches Zielpublikum ansprechen. Die Besucher*innenzahlen legen die Frage nahe, ob das Tribal Museum über das übliche Kulturpublikum hinaus neue Zielgruppen (Museums-Erstbesucher*innen)¹⁶ für sein Haus gewonnen hat. Es ist vor allem in der einheimischen Bevölkerung beliebt, während ausländische Tourist*innen nur einen kleinen Prozentsatz im Gesamtergebnis ausmachen. Die Statistik des Museums erfasst dabei nur die tatsächlichen Ausstellungsbesuche, die sonstige Nutzung des Hauses (z.B. Cafeteria oder Theater, untere Etage oder Museumsaußenflächen) wird dagegen nicht berücksichtigt. Damit dürften die tatsächlichen Besucher*innenzahlen noch höher liegen. Insgesamt machen die hohen Zahlen zudem die Frage interessant, ob das Museum oft nicht nur einmal besucht wird, sondern mehrfach. Die Zahlen lassen vermuten, dass es neben seiner kulturellen Attraktivität noch weitere spezifische Bedürfnisse bestimmter Bevölkerungsgruppen vor Ort erfüllt.

15 Die Zahlen von 2018 und 2019, die den Zeitraum nach der Durchführung meiner Besucher*innenbefragungen betreffen, finden sich im Anhang Nr. 5.

16 Diese Vermutung bestätigt sich in den Interviews mit den Besucher*innen.

6. Gang durchs MP Tribal Museum Bhopal

In diesem Kapitel wird ein Gang durch das Tribal Museum unternommen. Während in den Kapiteln zu den Nutzungsgruppen (Kapitel 9 bis 15) gesellschaftliche Bedingungen oder spatiale Gegebenheiten des öffentlichen Raums diskutiert werden, soll in diesem Kapitel der räumliche Kontext innerhalb des Museums aus der Publikumperspektive vorgestellt werden.¹ Das Kapitel folgt in seiner Anordnung einem idealtypischen Rundgang, wie er von der Museumsautorität vorgesehen ist. Wie die Kapitel zu den Nutzungspraxen der Besucher*innen zeigen werden, wird diese vorgesehene Dramaturgie von den Besucher*innen eher selektiv befolgt. Der Rundgang dient in meiner Darlegung gewissermaßen als Folie, vor deren Hintergrund der Eigensinn in der Nutzung durch die Besucher*innen deutlich wird. Im Rahmen der idealtypischen Tour werden vor allem solche Objekte oder räumliche Arrangements ausführlicher diskutiert, die dann in den Kapiteln zu den Nutzungsgruppen und zu den leitenden kuratorischen Ideen und Hauptcharakteristika des Museums relevant werden. Damit liefert dieses Kapitel kein umfassendes Inventar des Museums, sondern gibt einen inhaltlich fokussierten Eindruck der im Museum vorhandenen Exponate und ihrer Anordnung.

6.1. Topografie und Außengelände des Museums

Das MP Tribal Museum liegt etwas außerhalb des Stadtzentrums von Bhopal, auf den Shyamla Hills. Die Shyamla Hills sind eine ruhige Gegend, in der es kaum private Wohnhäuser gibt, sondern vor allem öffentliche Einrichtungen, darunter mehrere Museen. Da keine Buslinien hierherführen, sind die meisten Museumsbesucher*innen individuell motorisiert; sie kommen entweder mit dem Auto oder per Zweirad, auf Motorrädern, die in Indien auf ihren verlängerten Sitzbänken oft ganze Familien transportieren können, oder mit der Autoriksha.

¹ Dieses Kapitel basiert auf einer akustisch aufgenommenen Führung durchs Museum am 09.09.2015 mit der Museumsangestellten Nidhi Chopra und Gesprächen mit den Architekt*innen, dem Designer und Museumspersonal.

Bildtafel 1: Eingangstor zum Gelände des MP Tribal Museums



Bildtafel 2: Museumsgebäude



Der Besuch des Tribal Museum beginnt unten am Haupttor. Wie praktisch alle öffentlichen Einrichtungen in Indien ist das Museum eingezäunt; der Einlass erfolgt durch ein Tor, an dem Wärter sich Namen, Telefonnummern der Besucher*innen sowie die Kennzeichen ihrer Fahrzeuge notieren. Über dem metallenen Zufahrtstor ist zusätzlich ein großes Holzportal angebracht. Es besteht aus drei geschnitzten Baumstämmen, auf denen übergroße plastische Darstellungen von Spinnen, Meerestieren, Schildkröten und Vögeln zu sehen sind. Die Stämme sind vollständig mit Schnitzarbeiten bedeckt und damit auch ohne Farbe reich dekoriert. Das Holzportal deutet sowohl die Ästhetik als auch die inhaltlichen Motive des Museums an, vergleichbar einer musikalischen Ouvertüre, und bereitet damit auf die Hauptsache vor. Es ist so platziert, dass man es gut von der Straße aus sehen kann.

Das Museum befindet sich inmitten der artenreichen einheimischen Flora, mit Bambus, Neem und Banyan. Im »Design Concept« haben die Architekt*innen des Museums, Revathi und Vasant Kamath (vom Büro Kamath Architects) die Symbiose von Natur und Kultur in ihrem Projekt hervorgehoben. Das spiegelt das vertraute, häufig anzutreffende Motiv, dass die Adivasi-Gemeinschaften »im Einklang mit der Natur« leben und gewissermaßen Naturmenschen seien: »*The ecology of the space and built form encompasses both nature and culture and it is from the metaphoric amalgam of the two and their visual balance that the building derives its architectural expression*«. ² Bereits in der Großzügigkeit des landschaftlichen Designs wird eine Rezeptions- und Nutzungsmöglichkeit des Museums vorbereitend angedeutet (nämlich als parkartige Anlage), die bei dem Publikum tatsächlich großen Anklang findet. Noch vor dem Betreten des eigentlichen Gebäudes wird das Publikum durch den imposanten Quasi-Natureindruck auf das bevorstehende Erlebnis eingestimmt. Am Ende der Auffahrt markiert ein mit Holzvögeln verzierter Baum den Übergang zum Vorplatz. Der Vorplatz selbst ist eine große landschaftsarchitektonische Einladungsgeste. Von hier aus können die Besucher*innen die gestaltete Außenfassade des Museums bereits sehen, aber auch das angrenzende »State Museum«; die beiden Häuser sind nur wenige Meter voneinander entfernt. Im hinteren Drittel (von der Auffahrt aus gesehen) des Vorplatzes, nahe am Museumsgebäude, steht eine übergroße »hirausti« aus Eisen. ³ Auf ihren acht Armen können die Besucher*innen zentrale Informationen über das Museum auf Englisch (rechte Seite) und auf Hindi (linke Seite) finden. Unter dem Stichwort »creation« ist zu lesen: »Tribal Communities«. Hier wird dem Publikum schon signalisiert, was im Haus selbst als kuratorisches Konzept erkenn-

2 Kamath, R., Kamath, V.: Museum for Tribal Heritage at Bhopal. Design Concept. Vorgelegt und präsentiert am 16.07.2004 in Bhopal. Das Projekt wurde von Revathi Kamath geleitet, sie wird im Folgenden als Architektin bezeichnet. Sprachliche Unregelmäßigkeiten wurden bei Zitaten aus diesem und anderen englischen Texten nicht korrigiert.

3 Eine »hirausti« ist eine Lampe, die einem Ritual der Agariya verwendet wird.

bar werden wird: Das Museum stellt nicht nur die Kunst und Kultur der Adivasi-Gemeinschaften aus, sondern die Adivasi sind selbst Akteur*innen.

6.2. Der Eingangs- und Foyerbereich

Die Außenfassade des Gebäudes ist von der Gond-Künstlerin Durga-Bai Vyam mit einem Relief gestaltet, das die Geschichte des Flusses Narmada darstellt. Den Betrachter*innen wird hier bereits ein Motiv des Museums präsentiert: das Museum als eine städtische Inszenierung, die mit den beiden Interpretationen von Adivasi-Kultur spielt: als Tradition und als zeitgenössische Kunst.

Im Eingangsbereich führt die Sichtachse den Blick der Besucher*innen zunächst zur gegenüberliegenden Seite (Norden), die nach draußen zum Garten vollständig geöffnet ist und nur am Abend durch Bambusmatten verschlossen wird. Der erste Eindruck, den sie im Foyer dieses Hauses bekommen, ist nicht der einer geschlossenen Box, sondern eines offenen, lichten und luftigen Gebildes. Links neben der Eingangspforte des Museums befinden sich Ticketschalter und Rezeption. Rechts gegenüber ist der Museumshop. Hinter dem Museumshop führt eine spiralförmige Rampe ins Untergeschoss. Besucher*innen, die nur die Cafeteria⁴ aufsuchen möchten, können diese Abkürzung nehmen und brauchen nicht durch die Galerien zu gehen. Für den Cafeteria-Besuch muss kein Ticket gelöst werden. Diese Option der kostenlosen Nutzung der Museumsräume außerhalb des Galerie-Bereichs ist vor allem relevant für Besucher*innen, die das Museum nicht als reine Ausstellungshalle nutzen möchten, sondern selektiv am Museumsraum und seinen Möglichkeiten interessiert sind.⁵ Hingewiesen wird auf diese museumseigenen Service-Einrichtungen mit Holzschildern auf Hindi und Englisch.

Das zweisprachige Konzept wird im gesamten Leitsystem des Museums (sowohl im Gebäude als auch draußen auf dem Gelände), inklusive der Werkbeschreibungen, durchgehalten.⁶

4 Cafeteria und Kantine werden synonym verwendet.

5 Siehe dazu die Kap. 9 bis 15.

6 In Museen der indischen Metrostädte oder in Kultur-Institutionen entlang der internationalen touristischen Routen ist die Auszeichnung auf Hindi und Englisch üblich. Museen der kleineren Städte verwenden eher die lokale Sprache und Hindi.

Bildtafel 3: Außenfassade des Gebäudes, Gestaltung Durga-Bai Vyam



Bildtafel 4: Sichtachse Eingangsbereich



6.3. Der Museumsshop⁷

Im Museumsshop gibt es nur wenige Bücher und Broschüren. Es dominieren die Objekte, vor allem Figuren aus Ton, Pappmachée, Metall oder bemalte hölzerne Cut-Outs für Kinder. Die meistverkauften Produkte sind Metallglocken und »dekorative Objekte für zu Hause«.⁸ Das Publikum kann im Museumsshop jene Objekte kaufen, die sie für ethnisches Flair in einem authentisch-alternativen indischen Haushalt brauchen. Die Produkte werden auf weißen verzierten Holzregalen präsentiert, die eigens von den Adivasi-Künstler*innen des Museums hergestellt wurden. Die Ästhetik dieser Regale ist den Besucher*innen (wenn sie den Shop am Ende einer Museumstour aufsuchen) aus einer der Galerien (Galerie »Guest State«) bereits bekannt. Gerade deshalb ist es für manche einheimischen Besucher*innen, denen das Phänomen »Museumsshop« unvertraut ist, nicht leicht, den Rollenwechsel von Betrachter*innen zu potentiellen Käufer*innen, die die Ware anfassen und prüfen, zu absolvieren. Nachfragen, ob die Objekte nun wirklich käuflich erworben werden können, sind nach Auskunft des Personals häufig.⁹

Alle Stücke im Laden wurden von indigenen Produzent*innen in ihren Dörfern im Auftrag des Museums hergestellt. Einige der größeren Objekte kommen aus den Werkstätten des Museums selbst. Das führt dazu, dass, wie die Verkäuferin feststellt, »die Produkte hier sich sehr von den Sachen unterscheiden, die man auf den Märkten finden kann.«¹⁰

Der Shop ist nicht nur in Präsentation und Exponaten eine Fortsetzung der Ausstellung, sondern in Bhopal sind die Shop-Objekte vom Museums-Designer Chandan Singh Bhatti und vom Programmdirektor Ashok Mishra auch kuratiert. Dieses Verständnis des Museumsshops gibt auch die Verkäuferin wieder: »Wir behandeln das hier nicht als Shop. Wir wollen hier auch die Kunst zeigen, die wir im Museum präsentieren. [...] Wir sind nicht hier, um Geld zu verdienen. Das hier ist Kunst, und wir müssen auch hier an dieser Stelle unsere Kultur zeigen.«¹¹ Die Grenze zwischen Ausstellungsstücken und Shop-Produkten ist von zwei Seiten her fließend. Einerseits werden die Exponate im Shop weniger kommodifiziert, als man von einem »Geschäft« erwarten könnte. Andererseits sind die Exponate im Museum, wie später noch ausführlicher zu diskutieren sein wird, nicht so klar als »Originale« zu beschreiben. Darüber hinaus können Besucher*innen einige im Museum gesehene Objekte über den Museumsshop für zu Hause bestellen.

7 Der Museumsshop wurde 2017 umgebaut und neueröffnet. Der Text gibt den Stand bis 2017 wieder.

8 Interview Museumsshopverkäuferin Varsha Meshram 09.09.2015 auf Hindi.

9 Ebd.

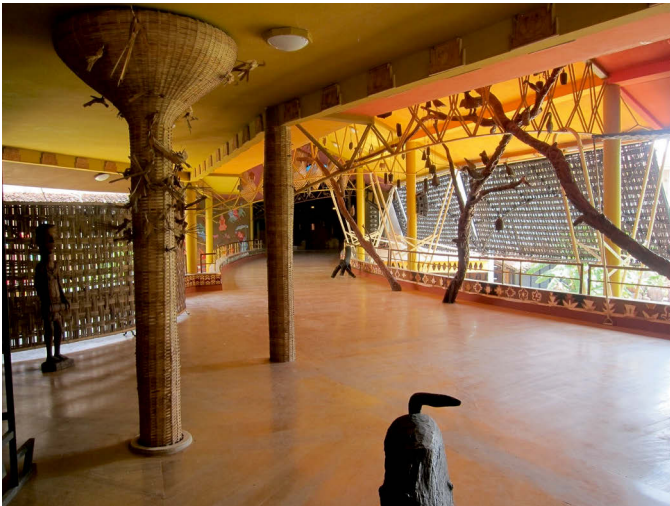
10 Ebd.

11 Ebd.

Bildtafel 5: Museumsshop



Bildtafel 6: Gang Galerieebene mit Glockenbaum



6.4. Der Gang als Verbindungselement und Inszenierungsraum

Das erste Objekt im Gang ist ein Glockenbaum. Eine der größeren Glocken hängt in erreichbarer Höhe. Viele der Besucher*innen, Kinder wie Erwachsene, lassen sie erklingen: ein akustischer Willkommensgruß, aber auch eine Reminiszenz an Hindu-Tempel.¹² Am Beispiel des Glockenbaums kann man nicht nur ein fließendes Ineinanderspiel zwischen Sakralem und Säkularem erkennen, sondern vor allem zeigt sich hier, dass in dem Museum die Adivasi-Kultur mit exotischer Distanz, aber eben auch in Kontinuität mit dem hinduistischen Mainstream inszeniert wird. Damit situiert sich das Museum im Zentrum der Gesellschaft, obwohl es die Kultur des gesellschaftlichen Randes präsentiert. Die Inszenierung dieser Kontinuität erzeugt bei den Besucher*innen das Gefühl von Sich-Auskennen und Kompetenz, ein Empfinden, das sich für den später diskutierten Prozess der »Aneignung« als bedeutsam erweisen wird.

Der Gang ist als Übergangsraum zwischen »drinnen« und »draußen«, zwischen Bau und Natur, konzipiert; er ist ganzwandig dem natürlichen Licht und dem Außenbereich geöffnet. Für die Besucher*innen, die das Museum vor allem als einen Ort zum gemeinschaftlichen Zeitverbringen nutzen, bildet der Gang eine Flaniermeile, auf der man entlangschlendern, aber auch stehenbleiben und über die Brüstung nach draußen blicken kann. Er ist logistisches Verbindungs- und Strukturelement, aber er »transportiert« auch wichtige inszenatorische Qualitäten dieser Ebene. Neben dem Glockenbaum sind, den Gang entlang, schwarze hölzerne Leoparden- und Tigerfiguren aufgestellt, die als Sitz- oder Kletter-Elemente dienen. Sie sind Ausstellungsobjekte, aber ebenso Gebrauchsgegenstände und Servicestruktur. Sie haben keine exakten lebensweltlichen Entsprechungen in den indigenen Dörfern, aber sie verwenden und zeigen Adivasi-Ästhetik, -Handwerklichkeit und -Motive. Sie sind Neukreationen für das Museum und somit für einen urbanen Kontext. Chandan Singh Bhatti erklärt die Idee:

»Wir haben versucht, Kunstfertigkeiten und Fähigkeiten der Adivasi auch für andere Objekte zu nutzen, wie zum Beispiel für urbane Stühle, Vorhänge oder andere dekorative Elemente. Wir wollten die alten traditionellen Fertigkeiten auf ein urbanes Szenario treffen lassen. Sodass wir zeigen, dass für diese Traditionen auch alternative Verwendungen möglich sind.«¹³

In diesen Objekten werden den Besucher*innen die Adivasi als kreative Designer*innen präsentiert, die mit ihrer Fantasie und Ästhetik die kalte Urbanität wärmer, schöner oder authentisch indisch machen können. Hier begegnet dem

12 Die Glocke im Tempel ist über dem Eingangsportal angebracht; sie wird von den eintretenden Gläubigen angeschlagen, um die Götter zu wecken.

13 Interview Chandan Singh Bhatti 22.03.2016.

Publikum ein weiterer Gesichtspunkt, unter dem Adivasi in diesem Museum repräsentiert werden: Im Außenbereich wurden sie als Naturvölker vorgestellt, hier sind sie kreative Designer*innen, deren Fantasie und Fertigkeiten als Gestaltungsmittel für moderne Gebrauchsgegenstände genutzt werden können.

6.5. Die Galerie-Ebene

Die Galerie-Ebene, die Hauptausstellungsebene des Museums, umfasst fünf Galerien mit permanenter Bespielung: »Cultural Diversity«, »Tribal Life«, »Tribal Aesthetic«, »Tribal Spiritual World« und »Guest State«. Diesen im südwestlichen Teil des Museums befindlichen Galerien liegt die nach Norden hin weisende Themen-Galerie »Tribal Games« gegenüber. Ebenfalls auf der Galerie-Ebene befinden sich eine Halle für wechselnde Ausstellungen¹⁴, ein Auditorium und eine Seminarhalle. Alle Räume dieser Ebene sind durch den Hauptflur verbunden.

Die Galerien stehen dem Gang inszenatorisch gegenüber. Ihre Räume sind fast fensterlos in gedämpftem Licht gehalten, nur die Exponate werden angestrahlt. Die Galerien sind vom Designer als eine höhlenartige Entdeckungs- und Abenteuerlandschaft angelegt, mit Einbauten, Winkeln, Verstecken oder Verdeckungen. Der von Helligkeit durchströmte Flur wird hier zur Lichtung, im Kontrast zum »Wald« der Galerien (vom Galerien-Bereich als »forest« spricht schon die Architektin): Hell und Dunkel, Auftauchen und Eintauchen bestimmen den Erlebnisrhythmus, den das Gebäude zusätzlich zur Dramaturgie der Ausstellungen dem Publikum beschert. *»Der Fluß der Bewegung ist vorrangig. Der/die Besucher*in, der/die nach einer Galerie auf den Gang tritt, kann etwas Atem schöpfen, bevor er/sie die nächste in Angriff nimmt.«*¹⁵ Das Wort »in Angriff nehmen« (sie benutzt den englischen Begriff »tackle«), evoziert auch von Seiten der Architektin das Abenteuer- und Eroberungselement. In allen Galerien begegnen den Besucher*innen sogenannte Galerie-Führer, ausschließlich junge Männer, die die Tickets kontrollieren, aber auch dem Publikum über Ausstellung und Exponate Auskunft geben sollen. Galerie-Führer kommen aus einer der sieben im Museum vertretenen Adivasi-Gemeinschaften. Es gibt ansonsten keine Führungen. Persönliche Führer*innen sind in Indien in allen Kulturerbestätten, Tourismusorten oder Gedenkstätten üblich. Dass sie fehlen, ist eine Kritik am Museum, die von den Besucher*innen in den Interviews immer wieder geäußert wurde.

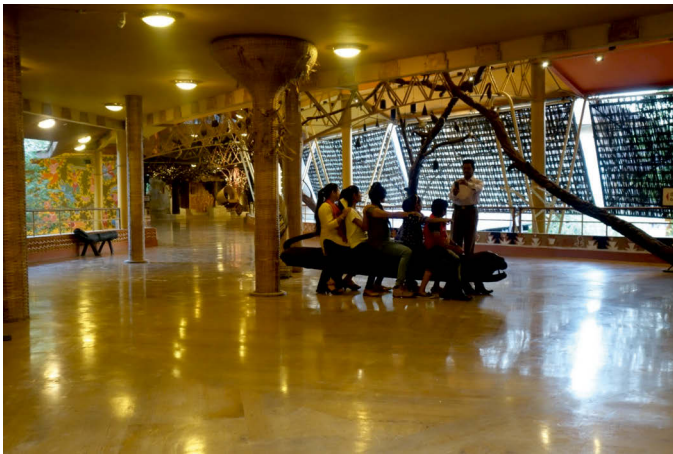
14 Die Halle war bis zu meinem letzten Besuch in 2018 noch im Umbau.

15 Interview Revathi Kamath 15.10.2015.

Bildtafel 7: Hölzerne Tierfigur, Gang Galerie-Ebene



Bildtafel 8: Nutzung der Tierfiguren durch Besucher



6.5.1. Galerie »Cultural Diversity«

Die Galerie »Cultural Diversity« war 2015 noch nicht fertiggestellt.¹⁶ Hier soll später eine geografische Übersicht über die Adivasi in MP gezeigt werden. Geplant ist eine große Karte, auf der alle indigenen Gruppen des Staates eingezeichnet und die topografischen Bedingungen (Flüsse, Berge) ihrer Dörfer sichtbar werden. Geplant sind auch Darstellungen von indigenen Gemeinschaften in benachbarten indischen Staaten wie Gurajat oder Rajasthan. Hinzu sollen Exponate von indigenen Kulturen weltweit kommen, wie z.B. von australischen oder afrikanischen Aborigines. In dieser Galerie werden indigene Gemeinschaften als nicht-moderne und nicht-urbane Kulturen vorgestellt. Die Adivasi-Gemeinschaften werden im Museum also unterschiedlich sozial platziert, manchmal am kreativen Rand der Mehrheitskultur und manchmal in exotischer Distanz zur hegemonialen Urbanität und Lebensweise. Dieser Raum betont eher ihre exotische Position.

Bevor die Besucher*innen in die nächste Galerie treten, können sie vom Gang aus hinunter in einen der Innenhöfe sehen. Die westliche Seite dieses Innenhofes ist mit einer großen Wandarbeit mit dem Titel »Story of Gond Princess Manchalani & King Babadandi« des Gond-Künstlers Ram Singh Urveti geschmückt. Die Arbeit erzählt die Geschichte einer mythischen Dynastie; sie besteht aus vielen Forex-Flachfiguren, die vergrößert und zu einem Gesamtensemble zusammengesetzt wurden. Der Künstler bemerkt zur Bedeutung dieser Arbeit:

»Normalerweise wollen Leute von mir immer Papier- oder Leinwandarbeiten, auf denen ich immer nur ein Detail oder eine Szene aus der Geschichte der Gond-Könige erzählen kann. Bei der Wandarbeit für das Museum konnte ich die gesamte Geschichte darstellen. [...] Wenn die Leute aus meinem Dorf kommen, dann begleite ich sie. Und sie sind sehr stolz, dass ich es war, der diese Arbeit im Museum gemacht hat.«¹⁷

In den Wandarbeiten werden die indigenen Künstler*innenpersönlichkeiten als Produzent*innen oder Reproduzent*innen ihrer Kultur präsentiert.

6.5.2. Galerie »Tribal Life«

Dieser Ausstellungsraum ist wie ein »Musterdorf« gestaltet. Den Besucher*innen werden verschiedene Typen von Adivasi-Häusern aus ganz Madhya Pradesh vorgestellt: Bauten im Stile der Gond, Korku, Sahariya, Baiga und Bhil. Alle Häuser sind begehbar. Im Mittelpunkt der Galerie steht ein zwei-etagiger Holzturm. Die Besucher*innen können auf den Turm klettern und von oben das »Musterdorf« begut-

16 Bei meinem letzten Besuch im Museum 2018 war sie ebenfalls noch Baustelle.

17 Interview Ram Singh Urveti 09.09.2015.

achten. Von dort aus sieht man, dass alle Dächer der Häuser einander berühren, sodass ein oberirdischer symbolischer Weg durch das Dorf entsteht.

Alle Bauten sind in den verschiedenen künstlerischen Handschriften der Adivasi-Gemeinschaften bemalt und gestaltet. Der Gang durch die Bauten ist für die Besucher*innen daher auch ein Gang durch eine Ausstellung von Wandmalereien und Reliefs. Soweit es der Ausstellungsraum zulässt, werden auch topografische Besonderheiten der Standorte nachgebildet, indem man zum Beispiel das Bhil-Haus auf einem künstlichen Hügel, etwas abseits der anderen Gebäude, platziert hat – denn die Bhil wählen für ihre Siedlungen meist einsame Plätze auf Anhöhen. Zwischen zwei Häusern ist ein kleiner Außenbalkon angebracht, auf dem die Besucher*innen ins Freie treten können und sich plötzlich über dem dschungelartigen Wald des Außenbereichs befinden. Auch hier das Wechselspiel von Drinnen und Draußen.

6.5.3. Galerie »Tribal Aesthetic«

Die Galerie ist den Ursprungsmythen der sieben Adivasi-Gemeinschaften gewidmet. Übergroße Installationen, winzige Details, unterschiedliche Materialien – das alles konkurriert in diesem Raum um die Aufmerksamkeit der Besucher*innen.

Die Wand (vom Korridor rechts aus gesehen) besteht aus einer Arbeit der Gond-Künstlerin Durga-Bai Vyam, die die mythologische Entstehungsgeschichte des Bambus erzählt. In der Gond-Kultur spielt Bambus in den Riten um Geburt, Heirat und Tod eine integrale Rolle. Vor dem Wandrelief sind Bambusstämme aufgestellt, die eine gestrüppartige Installation bilden, durch die das Publikum hindurchsehen muss, um Vyams Figuren zu erkennen. Auf den Bambusstämmen sind ebenfalls kleine Figuren der Künstlerin angebracht. Vor Vyams Arbeit steht ein großer metallener Ring von ca. 2m Durchmesser, versehen mit Metallfiguren, die das Leben im Dorf darstellen. Er ist eine stark vergrößerte Version des Armbands, das eine Braut von ihren Schwiegereltern erhält. Die Mitte und fast die gesamte Innenfläche der Galerie sind von einer riesigen, zweistöckigen Holzstruktur ausgefüllt: dem Hochzeitspavillon. Er ist der Vereinigung von Erde und Himmel gewidmet, aus der die Jahreszeiten geboren wurden. Die Besucher*innen können hinaufklettern und die Halle und vor allem die großen Wandarbeiten von oben betrachten.

6.5.4. Galerie »Tribal Spiritual World«

Am Beginn dieser Galerie trifft man auf eine der beeindruckendsten Installationen des Museums. Zu beiden Seiten sind große Haufen von Terrakotta-Figuren aufgeschüttet – hauptsächlich Pferde, aber auch Katzen und andere Tiere. Die Installation ist ca. 2 m hoch und ca. 4 m lang. Ein schmaler Gang führt das Publikum hindurch. Solche Tonfiguren dienen in der indigenen Religionspraxis als Dankgeschenke an die Götter.

Bildtafel 9: Galerie »Tribal Life«



Bildtafel 10: Galerie »Tribal Aesthetic«



In dieser Galerie soll dem Publikum die spirituelle Welt der sieben Adivasi-Gemeinschaften des Museums präsentiert werden; zugleich spiegelt sich hier der Weg des Menschen selbst ins Jenseits, in eine Existenz nach dem Tod. Zwar werden in dieser Galerie sieben Adivasi-Gruppen inszeniert, für den/die Besucher*in verschwimmt das Bild jedoch oft und alles erscheint als eine indigene Kontinuität. Der Raum ist mit hohen Bäumen und Sträuchern bepflanzt, Erdhügel sind aufgeschüttet, kleine Wassertümpel angelegt. Die Galerie versucht, in ihrer Gestaltung heilige Orte nachzuahmen. Am Wegrand stehen Gedenksäulen, Gedenksteine (zur Erinnerung an den vorzeitigen, unnatürlichen Tod eines Angehörigen) verschiedener Adivasi-Gemeinschaften stecken überall im Raum in der Erde. Die Website des Museums annonciert diese Galerie mit dem Hinweis, dass den Besucher*innen eine Welt geboten werde, die sie nicht nur sehen, sondern auch sinnlich und spirituell erleben könnten. Eine Überschreitung des rein säkularen Charakters des Museumsraums wird hier jedenfalls angedeutet. Dieser Raum korrespondiert gleichzeitig mit der Inszenierung der »Adivasi als Naturmenschen«. Hier werden sie als spirituelle Wesen vorgestellt, deren Götter sich auf die Natur beziehen oder ihr entstammen.

6.5.5. Galerie »Guest-State«

Diese Galerie war zur Zeit meiner Untersuchung den Adivasi-Gemeinschaften aus dem benachbarten indischen Bundesstaat Chhattisgarh gewidmet. Das größte, den gesamten mittleren Raum füllende Exponat ist der »Dussehra Chariot«, ein riesiger hölzerner Festwagen (ca. 4m lang und 5m hoch), der mit bunten Schnüren geschmückt ist.

Dussehra ist ein hinduistisches Fest, inspiriert durch eine Episode im Epos »Ramayana«, die vom Sieg des Guten über das Böse handelt, vom Triumph des idealen Gottkönigs Rama über den vielköpfigen Dämon Ravana. Das Exponat zeigt exemplarisch die Symbiose, die die Adivasi Kultur vielerorts mit dem Hinduismus eingeht. An dieser Stelle haben Nicht-Adivasi-Besucher*innen das Erlebnis von Wiedererkennung und Vertrautheit. Die Besucher*innen verlassen diese letzte permanente Galerie auf der Westseite des Museums und können über den Außenflur und der sich anschließenden Rampe entweder nach unten in die Cafeteria oder gegenüber in die Themengalerie »Tribal Games« gelangen.

Bildtafel 11: Galerie »Tribal Spiritual World«



Bildtafel 12: Galerie »Tribal Games«



Bildtafel 13: Untere Ebene



Bildtafel 14: Cafeteria



6.5.6. Galerie »Tribal Games«

Diese Galerie ist von zwei Seiten zum Außenflur hin geöffnet. Anders als bei den permanenten Galerien sind die Fenster hier nicht verhängt oder bemalt; der Raum ist licht und hell. Die Galerie ist der Spielkultur der Kinder der sieben Adivasi-Gemeinschaften gewidmet. Spieler*innen und Situationen werden mit Tonfiguren nachgestellt; das wird zusätzlich durch Fotos aus den Dörfern, Foto-Cut-Outs der Spieler*innen und schriftliche Spielanleitungen ergänzt. Die Besucher*innen sehen Tonfiguren auf Stelzen eine Art Fußball spielen, auf der Erde miteinander ringen oder tauziehen. Den Mittelpunkt des Raumes bildet ein Baum aus Tauen, auf dem Tonfiguren klettern. Diese Galerie ist vor allem bei Familien beliebt.

6.6. Die untere Ebene

Der/die Besucher*in erreicht die untere Ebene über die Rampe am westlichen Ende der Galerie-Ebene oder direkt über die spiralförmige Rampe des Foyers. Sie beherbergt die Büro-, Verwaltungs- und Werkstattträume des Museums sowie die Cafeteria. Hier hat die Museumsadministration ebenso ihren Sitz wie die »Adivasi Lok Kala Evam Boli Vikas Academy«.

In der unteren Ebene »lassen wir den Besucher*innen frei laufen«¹⁸. Es gibt also keine vom Museum empfohlene Route, auch keine vorgegebene Blickachse für die Besucher*innen. Sie können nach eigenem Geschmack spazieren gehen. Die Werkstätten des Museums sind als offene Stände angelegt, sodass die Besucher*innen Adivasi-Künstler*innen bei der Arbeit zusehen können. Im Untergeschoss ist der Übergang von Innen und Außen fließend, an verschiedenen Stellen können die Besucher*innen hinaus in die Freianlagen treten. Fast alle Wände nach Norden sind offen. Die Durchlässigkeit zwischen Museum und Natur wird akzentuiert durch einen kleinen Bach mit Gänsen, der durch die untere Ebene fließt und in einer Art Felsenlandschaft mit Tümpel endet. Die untere Ebene ist für die nicht rein kulturelle Nutzung durch ihre gelockerte Programmierung, Offenheit und fehlende Präsenz von Museumspersonal besonders wichtig.

Auch alle Wände der unteren Ebene sind mit Fresken bemalt, deren Figuren bis in die Büros hineinreichen. Selbst Lichtschalter, Schilder und Raumbenennungen sind in der Adivasi-Ästhetik gestaltet. Besucher*innen, die gleich in die Kantine gegangen sind, ohne die Ausstellungsebene besucht zu haben, sitzen gleichwohl mitten in einer großen Bildergalerie. Die Kantine ist mit Bambusgeflechten geschmückt und wie eine große Veranda gestaltet, die nach zwei Seiten hin zum dschungelartigen Wald des Außengeländes geöffnet ist. Die Kantine wird nicht

18 Interview Revathi Kamath 15.10.2015.

selbst vom Museum betrieben, sondern ist verpachtet (und zwar an Adivasi selbst). Sie bietet Softgetränke, Tee, Kaffee und kleine Snacks wie Samosas (eine gefüllte Teigtasche, die am Nachmittag gegessen wird) an. Die untere Ebene schafft auch die Verbindung zu den beiden Open-Air-Bühnen des Museums.

6.7. Schlussbemerkung

Das Tribal Museum ist nicht allein als Ausstellungshaus, sondern als architektonisch-kuratorisches Gesamtkunstwerk angelegt, das eine ganze Kultur evozieren und erlebbar machen soll. Nicht nur die Galerien, sondern ebenso Flure, Cafeteria und Büro- und Service-Etagen werden in die Präsentation der Adivasi-Kunst und des Adivasi-Alltags einbezogen. Bhatti nennt als Vorbild für dieses ganzheitliche Prinzip des Museums das indische Adivasi-Dorf selbst – und bringt in diesem Zusammenhang einen originellen Vergleich: *»Wir haben versucht, die gesamte Umgebung ästhetisch zu behandeln. Wie im Dorf, wenn die Frau Kuhdung nicht nur an ihr Haus anbringt, sondern die gesamte Umgebung damit dekoriert.«*¹⁹

Den Besucher*innen werden die Adivasi-Gemeinschaften des Museums vorgestellt: als Naturmenschen, deren gesamte Kultur, spiritueller Kosmos und Lebensweise im Einklang mit der Natur steht und von ihr inspiriert wird, und als Produzent*innen und Reproduzent*innen ihrer indigenen Welt; als zeitgenössische Künstler*innen oder als kreative Designer*innen, die mit ihrer Fantasie und Ästhetik eine kalte Urbanität schöner oder authentisch indisch machen. Diese von Museumsseite angebotenen Inszenierungen der Adivasi-Kultur werden teilweise in den später beschriebenen Nutzungsinteressen der Besucher*innen aufgegriffen. Sie funktionieren als eine Art Aktivierungsmechanismen für Besucher*innen, die diese nach ihren Bedürfnissen erweitern und weiterentwickeln.

Die nicht so rigorose Programmierung von Museumsräumen, wie vor allem in der unteren Etage, aber auch das Fehlen einer trennscharfen inhaltlichen Abgrenzung von Service- und Ausstellungsraum, wie zwischen Museumsshop und Galerien, lassen Raum für kreative Nutzungen und Umnutzungen von Seiten der Besucher*innen. Durch die teilweisen hybriden Formen der gezeigten Adivasi-Exponate, aber besonders durch die Inszenierung der Adivasi-Gemeinschaften als kreativer Rand einer hinduistischen Mehrheitskultur finden die Besucher*innen neben dem exotisch Interessanten Bekanntes und Vertrautes, das sie wiedererkennen können. Damit werden Identifikationsmöglichkeiten geschaffen, die zur Grundlage für bestimmte Nutzungen und Aneignungsmuster werden.

19 Vor allem in ländlichen Gegenden werden Kuhfladen zu tellerartigen Gebilden geformt, getrocknet und entweder als Brennmaterial oder zur Isolierung der Häuser verwendet.

7. MP Tribal Museum Bhopal – Hauptcharakteristika, leitende kuratorische Ideen und Publikum

In diesem Kapitel werden sowohl aus kuratorischer als auch aus museumskonzeptioneller Sicht die Besonderheiten des Tribal Museums vorgestellt, die für das Verhältnis von Besucher*innen zum Haus, für ihre Nutzungsweise und ihre Aneignungspraxis bedeutsam sind. Dabei werden Aspekte der Raumprogrammierung sowie die Ausstellungskonzeption und die Beziehung zu den sogenannten »source communities« (Gruppen, deren Kultur ausgestellt wird) diskutiert. Das Kapitel wirft auch einen ersten, vorläufigen Blick auf das Publikum selbst und umreißt seine besondere Beschaffenheit.

7.1. Hauptcharakteristika des Museums

Im Folgenden werden fünf Besonderheiten vorgestellt, die sich nicht allein auf die Präsentation der Objekte in der Galerie-Ebene beziehen, sondern auf die Konzeption und inhaltliche Programmierung des gesamten Hauses. Sie beeinflussen damit direkt oder indirekt den Gesamteindruck des Museums. Gerade seine Atmosphäre wird in den Besucher*innen-Interviews häufig als wichtiges Unterscheidungsmerkmal zu anderen Einrichtungen und als Motivationsquelle für den Besuch genannt.

7.1.1. Ein Museum für zeitgenössische Kultur und lebendige Gegenwart

Das MP Tribal Museum widmet sich der Kultur von sieben Adivasi-Gemeinschaften, die in MP und im Nachbarstaat Chhattisgarh¹ zu Hause sind: Gond, Bhil, Korcu, Baiga, Sahariya, Kol und Bhariya. In der anfänglichen Konzeption von 2004 war das Museum noch als »Tribal Heritage Museum« geplant. Diese Idee, ein Erbe- und Geschichtsmuseum zu schaffen, wurde im Laufe des Umsetzungsprozesses hin zu

1 Der Bundesstaat Chhattisgarh wurde erst 2000 aus den östlichen Distrikten von MP gebildet.

einem zeitgenössischen Ansatz verändert. Die Vorzüge, ja sogar die Unausweichlichkeit eines solchen Zugangs sieht der Ausstellungsdesigner und Kurator des MP Tribal Museums Bhatti² sowohl in den indigenen Traditionen wie überhaupt in der kulturellen Praxis auf dem Subkontinent begründet:

»In der indischen Kultur gibt es nichts, was einem Museum entspricht. [...] Die anderen Museen hier sind archäologische Museen und völlig anders. Geschichte spielt darin eine große Rolle.³ In der Adivasi-Kultur gibt es keinen Platz für Geschichte. [...] Es war klar, dass wir kein Museum machen und auch nicht den Normen eines Museums folgen können, sondern neue Wege und neue Dinge brauchen.«⁴

Der Programmdirektor Ashok Mishra wollte das Haus zunächst auch gar nicht »Museum« nennen, musste sich jedoch den Vorgaben der Regierung fügen. Wie Bhatti versteht er das Konzept als ein Gegenmodell zu den herkömmlichen indischen Museen: »Wir nutzen diesen Ort als ein Zentrum, an dem wir den Lebensstil der Adivasi im Hier und Jetzt zeigen. [...] Wir konservieren hier nicht Erinnerungen, sondern die Menschen sollen Inspiration von der Lebensweise einer bestimmten Gemeinschaft bekommen.«⁵ Damit wird ein aktivierendes Element in das Museumskonzept eingeführt, das auf die Besucher*innen zielt.

7.1.2. Keine Sammlung, keine Originale: Das Museum als Kulturproduzent

Ashok Mishra beschreibt den Prozess, in dem die Ausstellung ins Leben gerufen wurde:

»Basierend auf den Beobachtungen und Aufnahmen der Untersuchungsteams⁶, wurden für das Museum Repliken angefertigt. Zum Beispiel konnten wir nicht die Wandgemälde aus den Dörfern hierherbringen – aber wir haben die Künstler*innen, die diese Werke geschaffen hatten, eingeladen, hier vor Ort für uns die gleiche Kunst anzufertigen.«

Ausgangspunkt des Museums war also keine Sammlung von originalen Exponaten, sondern die meisten Objekte sind Nachschöpfungen (Repliken) von Werken oder selbstständige künstlerische Interpretationen traditioneller Geschichten,

2 Über Bhattis Position innerhalb der Organisationsstruktur des Museums siehe Anhang Nr.1.

3 Über den Primat der Archäologie in der Museumsbewegung Indiens siehe Roychowdhury 2015. Sie definiert die Archäologie »as the single most important ingredient in museum-making« in Indien (Roychowdhury 2015: 18).

4 Interview Chandan Singh Bhatti 22.03.2016 auf Hindi.

5 Interview Ashok Mishra 02.11.2016 auf Hindi.

6 Siehe dazu Kap. 5, S. 67.

die eigens für das Museum von Mitgliedern der sieben Adivasi-Gemeinschaften angefertigt wurden.

Den Hintergrund eines solchen Ausstellungskonzepts erklärt Bhatti mit Blick auf die Kultur der Adivasi: »Die Adivasi haben nur wenige Dinge, die ihre Kunst und ihr Handwerk repräsentieren. Nehmen wir zum Beispiel die Gond und Bhil. Es ist nicht Teil ihrer Kultur, Objekte zu haben. [...] Wir schauten uns ihre Mythen, ihren Glauben und ihre Geschichten an und machten sie zu unserem Medium.« Die religiösen und erzählerischen Überlieferungen, die sich in der Adivasi-Kultur selbst gar nicht dinglich niedergeschlagen hatten, können im Museum eine künstlerische Formung, Kristallisation und Darstellung bekommen.

Der weitgehende Verzicht auf originale Exponate und die Verwendung von Nachschöpfungen hat Auswirkungen auf die Regulierung des Museumsraums. So können Besucher*innen z.B. die Objekte anfassen, denn sie gefährden damit keine wertvollen, unersetzlichen Originale. Auch das Posieren für Selfies in unmittelbarer Nähe der Exponate ist unter diesen Bedingungen eher möglich. Es gibt im Vergleich mit anderen Museen im Land weniger Verbotsschilder, die das Besucher*innenverhalten regulieren und tendenziell eine autoritäre Atmosphäre entstehen lassen. Damit wird der Museumsraum für die Besucher*innen entspannter und einladender.

Die Exponate sind als Einzelobjekte weder ästhetisch herausragende »Meisterwerke⁷ der Adivasi-Kunst«, noch sind sie anthropologisch oder historisch repräsentative Dokumente einer generalisierten »Adivasi-Kultur«. Die Bedeutung der Objekte liegt vielmehr, wie Bhatti feststellt, in ihrem Wert als »unser Medium«, was heißt: sie sind inspiratorischer Ausgangspunkt einer kreativen Interpretation für ein potientes Publikum (in diesem Fall ein vorrangig urbanes Publikum, das wenig oder gar keine Erfahrung mit der ästhetischen und spirituellen Welt der Adivasi hat). Es entsteht in den Ausstellungsräumen gleichsam eine neue, eigene, aber an Alltag, Vorstellungswelt und ästhetische Praxis der Adivasi-Gemeinschaften anknüpfende und davon inspirierte Realität. Es geht weder um Authentizität noch um die isolierte Bedeutungs-Aufladung einzelner ausgestellter Gegenstände, sondern um die Gesamtpräsentation einer immer noch zeitgenössischen Lebensform und ihre kreative und künstlerische Aufbereitung für die Besucher*innen.

Das Museum ist zugleich Aussteller und Produzent von Objekten. Auf dem Gelände befinden sich Werkstätten, in denen Adivasi-Künstler*innen Ausstellungsstücke für das Museum herstellen. Das können Repliken von originalen Objekten sein, aber auch Neuschöpfungen und Neuinterpretationen von traditionellen Gegenständen. Die Verwendung von Repliken, wie auch der Einsatz von inszenatorischen Techniken, lässt teilweise die Grenze zwischen Museum und Themenpark verfließen. Die Besucher*innen können nicht leicht einen Unterschied

7 Wie z.B. in der Tribal Gallery des Bharat Bhavan in Bhopal.

zwischen Original, Replik und Neuinterpretation erkennen. Tim Oakes hat für den chinesischen Kontext den Begriff der »*authentic replica*« geprägt als Bezeichnung für Kopien, die von den Betrachter*innen gleichwohl wie Originale wertgeschätzt und ihnen gleichgestellt werden (Oakes 2006: 170). Wie die im empirischen Teil meiner Untersuchung geführten Interviews zeigen, findet auch im Tribal Museum eine ähnliche Anerkennung der Exponate als authentisch und real durch die Besucher*innen statt. Das hat einmal, wie auch Oakes feststellt, damit zu tun, dass es sich bei der Konzentration auf das Original als höchste Stufe in der Erlebnisskala um eine vorwiegend europäische Tradition handelt, die global nicht überall im selben Maße anzutreffen ist. Ein anderer Grund ist im Fall des Tribal Museums die enge Beziehung zu den »source communities«⁸. Ihre permanente Präsenz (als Führer, Museumskünstler*innen, Arbeiter*innen oder Performer*innen) im Museumsraum dient als Gütesiegel der Authentizität für die Besucher*innen.

Die Tatsache, dass das Museum keine Originale ausstellt, die spezielle konservative oder sicherheitstechnische Anforderungen stellen, ist auch die Grundlage für ein weiteres Charakteristikum, das sich signifikant auf die Museumserfahrung der Besucher*innen auswirkt: Es gibt keine scharfe funktionale und symbolische Trennung zwischen den Galerieräumen und den Serviceräumen wie Museumscafeteria, Museumsshop, Fluren, Verwaltungsbüros, Treppenträumen usw. Die Unterscheidung erfolgt auf eher unauffällige Weise räumlich, durch Türen, und administrativ, durch die Anwesenheit von Aufsichtspersonal im Galeriebereich. Ästhetisch herrscht ein gemeinsamer, verbindender Stil im gesamten Gebäude: Alle Räume im Museum sind mit Wandmalereien, Installationen oder Reliefs gestaltet, selbst Türen oder Tragesäulen. Auch wenn Besucher*innen die Galerien und ihre Ausstellungen nicht besuchen und sich nur im Cafeteriabereich und in den Fluren aufhalten, tauchen sie doch in ein Gesamtkunstwerk ein, den Kosmos der Adivasi. Ist bei neueröffneten Museen in westlichen Ländern (oder bei Museen, die von westlichen Architekt*innen entworfen wurden) oft die Architektur der dominante ästhetische Faktor in den Servicebereichen des Hauses, so wird im Tribal Museum die ästhetische Museumserfahrung der Besucher*innen an jeder Stelle des Hauses von der Adivasi-Kultur geprägt. Sobald ein*e Besucher*in das Haus betritt, setzt diese Erfahrung unmittelbar ein.

7.1.3. Das Museum als »contact zone«

Die landesweit verbreitete englischsprachige Zeitung »The Hindu« wies anlässlich der Eröffnung des Tribal Museum im Jahr 2013 seine Leser*innen auf eine charakteristische Problematik und Spannung des Unterfangens hin: »*How did a project for preservation launch a process of creation? [...] [A]t a meeting of bureaucrats, archaeologists,*

8 Siehe dazu den Abschnitt über das Museum als »contact zone«.

*anthropologists and sociologists*⁹, Bhil painter Bhuribai asked: »Shouldn't a tribal museum be made by the tribals themselves?«¹⁰ Der Gründungsdirektor Shriram Tiwari beschreibt die damalige Situation: »Wir kehrten das gesamte Konzept um. Wir machten kein Museum. Sondern wir wollten eher ein Zuhause schaffen, das von den Adivasi- Gemeinschaften selbst kreiert wird.«¹¹

Das Cliffordsche Konzept vom Museum als »contact zone« (Clifford 1997: 188ff.), d.h. als Ort von Kooperationen zwischen »source communities« und Museumspersonal, wird in Bhopal auf verschiedenen Ebenen umgesetzt. Der Galerie-Führer Mukesh Sahe (aus der Gemeinschaft der Bhil) antwortet auf die Frage, was ihm am Museum besonders gefalle: »Alles hier erinnert mich an zu Hause. Wir haben diesen Ort mit unseren eigenen Händen gebaut.«¹² Aus dieser Äußerung könnte man schließen, dass die »source communities« lediglich für die Umsetzung eines vorgegebenen Konzeptes verantwortlich waren. Doch der Gründungsdirektor Tiwari erklärt, dass die Adivasi auch bei der Entwicklung des Designkonzepts eine entscheidende Rolle gespielt hätten: »Bhatti ist ein großer Künstler, aber die Ideen wurden von Adivasi-Künstler*innen wie Lado-Bai, wie Durga-Bai usw. generiert. Sie haben alle hier gearbeitet. [...] Die Ideen waren von ihnen, aber wie man sie visualisiert, diese Aufgabe wurde von Bhatti übernommen.«¹³ Tiwari beschreibt die Adivasi also durchaus nicht nur als »Umsetzer*innen«; ihre wichtigsten Künstler*innen waren vielmehr auch Ideengeber*innen, die Bhatti wichtige Vorgaben geliefert haben. Adivasi-Angestellte erläutern den Besucher*innen ihre Verbindung mit den Exponaten und ihren Beitrag zum Museum. Diese persönlichen, im Museum noch präsenten Beziehungen und Geschichten geben dem Ort seine Authentizität und repräsentative Glaubwürdigkeit.

Obwohl das Tribal Museum eine staatliche Einrichtung ist und damit dem Prinzip der Säkularität unterliegt, wurde es den Adivasi bei der Grundsteinlegung gestattet, auf dem Museumsgelände eine Opferhandlung vorzunehmen. Diese Konzession an Tradition und Religion der »source community« von Seiten der Museumsleitung war, wie Tiwari erzählt, keine einfache Entscheidung:

»In Adivasi-Gemeinschaften opfert man ein Tier, bevor eine neue Arbeit beginnt. Man schlachtet eine Ziege oder einen Hahn. Unsere Sorge war, dass die Regierung einschreiten würde, wenn das bekannt werden sollte. Aber dankenswerterweise gab es keine Einmischung von Seiten der Regierung.«¹⁴

9 Damit ist das Beratungskomitee gemeint.

10 Gowri Ramnarayan: »The art of the adivasi«. In: The Hindu 14. Juli 2013.

11 Interview Shriram Tiwari 04.11.2016 auf Hindi.

12 Interview Mukesh Sahe 09.09.2015 auf Hindi.

13 Interview Shriram Tiwari 04.11.2016 auf Hindi.

14 Ebd.

Hier zeigt sich, welche Bedeutung die Museumsleitung einer produktiven Beziehung zu den »source communities« beimisst. Ihr war es wichtiger, den Adivasi eine Identifikation mit der Neugründung zu ermöglichen, als ein striktes säkulares Museumsprotokoll durchzusetzen – auch wenn deswegen Sanktionen aus dem Kulturministerium zu befürchten waren.

Auf dem Gelände des Museums befinden sich Hütten, in denen die Museumskünstler*innen mit ihren Familien permanent wohnen. Daneben gibt es ein Wohnheim, in dem Adivasi-Künstler*innen untergebracht werden, wenn sie zu Veranstaltungen und Auftritten von ihren Dörfern kommen.¹⁵ Das Museum ist Arbeitgeber, nicht nur für die permanenten Museumskünstler*innen, sondern auch für die Gemeinschaften in den Dörfern. So können sowohl die fürs Museum angefertigten Gebrauchsgegenstände¹⁶ als auch Tänzer*innen oder Musiker*innen über das Museum »bestellt« werden. Das Museum ist damit eine Art »Show-Room« für die Kreativität dieser Gemeinschaften. Das Museumsmanagement versucht so in einer Art »Hilfe zur Selbsthilfe« pragmatisch auf die ökonomisch teilweise prekären Umstände der Adivasi-Gemeinschaften zu reagieren.

Allerdings wird an keiner Stelle in der Ausstellung die soziale und politische Situation der Adivasi im heutigen Indien thematisiert oder reflektiert. Vergleicht man den Ansatz des Tribal Museums etwa mit Lonetrees Arbeit über indigene Gemeinschaften in Amerika (Native Americans) und ihre Repräsentation im Museum, werden deutliche Unterschiede sichtbar. Lonetree sieht als wichtigstes Ziel der Museumsarbeit die Schaffung einer kritischen Aufmerksamkeit für die prekäre gesellschaftliche Situation und die Unrechtserfahrungen der amerikanischen indigenen Gemeinschaften. Für sie ist damit das Museum ein symbolischer »*healing space*« (Lonetree 2012: 6). In Bhopal werden dagegen keine politischen, ökonomischen oder sozialen Kontexte geliefert, die einen kritischen Diskurs anregen könnten.¹⁷ Das Mu-

15 Dazu gehören nicht nur Veranstaltungen des Museums, sondern auch andere von der Landesregierung oder ihren Einrichtungen organisierte Events. Als z.B. am 01.11.2016 der Gründungstag von MP mit Umzug und Darbietungen in der Stadt begangen wurde, waren alle eingeladenen Adivasi-Künstler*innen in diesem Wohnheim untergebracht.

16 Regelmäßig bestellt werden z.B. die in Tierform geschnitzten Bänke des Flures.

17 Hinter den Kulissen, für die Besucher*innen nicht sichtbar, gab die Planung des Museums freilich Anlass, zumindest auf einige Ungerechtigkeiten gegenüber den Adivasi-Gemeinschaften aufmerksam zu machen. Im nicht öffentlichen Report des Beratungskomitees wird bei zwei Gelegenheiten auf eine unfaire Behandlung der Adivasi von offizieller Seite hingewiesen. Das betrifft einmal ihre offizielle Kategorisierung als »ungelernte Arbeiter*in«. Der Report stellt angesichts der ausgeprägten künstlerischen Fertigkeiten dieser Gemeinschaften die Unangemessenheit dieser Kategorisierung fest. Zum anderen wird auf die ungenügende Anerkennung der Leistungen und Opfer der Adivasi-Gemeinschaften im indischen Unabhängigkeitskampf gegen die britische Kolonialherrschaft hingewiesen. Ein Mitglied des Komitees schlägt vor, im Museum die historischen Fakten zu diesem Thema im Ausstellungsraum zu präsentieren. Der Vorschlag wurde jedoch nicht umgesetzt.

seum reagiert auf die schwierige ökonomische Situation mit pragmatischen Handreichungen, aber es nimmt nicht an einer gesellschaftlichen Auseinandersetzung teil. Damit realisiert es eher einen selektiven, dem Themenpark ähnlichen Zugang, der eine Kultur feiert und ihre Stärken präsentiert, aber die Besucher*innen nicht mit Problemen »belastet« oder die offizielle Politik herausfordert.

Wie meine empirischen Kapitel zum Publikum zeigen werden, wird dieser Zugang von den Besucher*innen überwiegend positiv bewertet, die kritische Diskussion wird nicht vermisst. Es gibt nur ganz vereinzelte gegenteilige Stimmen.¹⁸ So bemerkt ein 65-jähriger pensionierter Pädagoge, der mit Adivasi-Gemeinschaften auf dem Gebiet der Bildung arbeitet:

»Die Adivasi zu feiern ist gut, aber sie selbst feiern das Leben nicht. In den Adivasi-Gebieten gibt es keine gute Bildung und auch die alltäglichen Lebensbedürfnisse werden dort nicht erfüllt. Neben dem Museum sollte die Regierung die alltäglichen Herausforderungen für die Adivasi angehen – die Regierung, unsere Gesellschaft, das Museum und die Medien. Wir sagen, ein Museum ist eine Art nicht-formale Bildungsinstitution. Ich finde, wir sollten mehr Diskussionen über die Entwicklung der Adivasi und ihre Probleme haben und hier Seminare dazu organisieren. Es gibt wirklich eine Menge Probleme dort.«¹⁹

Dieser Besucher erkennt zwar den affirmativen Zugang zur Adivasi-Kultur an, aber er möchte in einem weiteren Schritt einen informierten, produktiv-kritischen Zugang im Museum realisiert sehen. Er schreibt dem Museum mit diesem Anspruch eine investigative, intellektuelle, aufklärerische Rolle zu; es soll dazu beitragen, Probleme aufzudecken, sichtbar zu machen und sich um sie zu kümmern. Das Museum soll aus seiner Sicht ein aktiver politischer Vermittler und Akteur in der Gesellschaft sein und eine kritische Auseinandersetzung mit dem Status der Adivasi in der indischen Gesellschaft auf den Weg bringen.

7.1.4. Keine Permanenz: Das Museum als »work in progress«

Die meisten Objekte des Museums sind Elemente von Collagen und Arrangements, die im Laufe der Zeit immer wieder erneuert oder ersetzt werden. Darüber hinaus arbeitet das Museum mit temporären und saisonalen Präsentationen.²⁰ Dieses

18 Außer dieser Äußerung finden sich noch zwei kritische Eintragungen im Besucher*innenbuch. Siehe Kap. 8, S. 132.

19 Siehe die Charakterisierung dieses Besuchers im Kap. 13, S. 226. Interview am 26.03.2016 auf Englisch.

20 Bei einem Besuch kurz nach dem hinduistischen Lichterfest Diwali war das ganze Museum z.B. mit Rangolis geschmückt. Rangolis sind Ornamente auf dem Boden, die entweder aus Blütenblättern oder Farbpulver oder gefärbtem Reis gefertigt werden. Mit ihnen werden an Diwali traditionell die Häuser verziert.

»work in progress«-Prinzip erstreckt sich auch auf festinstallierte Arbeiten im Museum, wie z.B. Wandreliefs. Bhatti erklärt:

»Unser Museum hat diesen speziellen Ansatz. Du kennst die Arbeit von Durga-Bai am Eingang. Damals haben wir alles, was wir machen konnten, gemacht – aber ich selbst fand, dass wir diese Arbeit noch weiterentwickeln sollten. Also haben wir das mit Bai und ihrem Team diskutiert, und nun, drei Jahre nach der Fertigstellung, wird sich diese Arbeit jetzt wieder verändern.«²¹

Damit sind nicht nur die Ausstellungen, sondern auch die Einzelarbeiten stets ungeschlossen. Aus Besucher*innensicht verändert sich das Museum ständig, es können immer wieder neue Entdeckungen gemacht werden.

Die Direktorin des Museums Vandana Pandey sieht darin ein wichtiges Element der besonderen Attraktivität ihres Hauses:

»Dieses Museum ist nur deshalb lebendig, weil man keine Normen festgelegt hat. Die Kreationen, die du heute hier siehst, sind vielleicht morgen gar nicht mehr da. Die Adivasi werden kommen und etwas anderes interessant finden [...], und sie werden etwas Neues bauen und das Jetzige dadurch ersetzen. [...] Wenn wir Normen festlegen würden, dann würde es sich den Konzepten der anderen Museen [...] angleichen.«²²

Pandey spielt hier offenkundig auf das verbreitete Image indischer Museen als »tote« Institutionen an. In den Gesprächen mit der ehemaligen wie der heutigen konzeptionellen Leitung des Tribal Museum fällt auf, dass alle eine eher kritische Haltung zur Museumsrealität in ihrem Land und den ihr zugrundeliegenden Konzepten haben. Das geht, wie wir gesehen haben, so weit, dass man das eigene Haus eigentlich lieber nicht als »Museum« bezeichnet sehen möchte.

7.1.5. Das Museum als Kulturzentrum

Das Museum unterhält zwei Open-Air-Bühnen. Die Hauptbühne im Innengarten, in Form eines Amphitheaters, wird in der Saison (wegen der Hitze tagsüber) nur abends genutzt. Die enge Verknüpfung von Bildender Kunst mit darstellenden, musikalischen und tänzerischen Formaten ist für die indigenen Gemeinschaften typisch und das Museum präsentiert diesen kulturellen Kosmos in seiner Gesamtheit. Auf den Bühnen wird jedoch auch zeitgenössisches urbanes Sprech- und Tanz-Theater gezeigt. Das Bhopaler Publikum kann sowohl lokale Akteur*innen sehen als auch Kompanien aus Delhi oder anderen indischen Metropolen. Darüber hinaus

21 Interview Chandan Singh Bhatti 03.11.2016 auf Hindi.

22 Interview Vandana Pandey 22.03.2016 auf Hindi.

gibt es eine saisonale Dramaturgie, die Veranstaltungen entsprechend dem Rhythmus des (im Wesentlichen religiösen) lokalen Festkalenders anbietet.

Mit alledem hat sich das Museum einen Platz als Veranstaltungsort in der Theatergemeinde der Stadt geschaffen. Der Ausstellungsdesigner und Kurator Bhatti beschreibt das Haus als »nicht einfach ein Museum [...], sondern ein Multi-Art-Centrex.²³ Das Museum wird zu einem Gesamt-Kultur-Ort, der spartenübergreifende Kultur-, aber auch Natur-Erlebnisse anbietet. Dazu gehören das dschungelartig gestaltete Museumsgelände, die Felsen im Innengarten, aber auch die Gänse, die sowohl im Bach, der die untere Etage durchfließt, als auch auf den Wasserflächen des Außenbereichs zu finden sind. Das Museum vereint multiple institutionelle Identitäten, die unterschiedliche Nutzer*innen-Interessen ansprechen. Damit wird von Seiten der Museumsmacher*innen die Vorstellung vom Museum als reinem Ausstellungsort funktional erweitert. Wie meine Studie zeigen wird, erfährt diese erweiterte Museumskonzeption von Seiten der Besucher*innen noch weitere »Ausdehnungen«. Die von Anfang an flexible und »weiche« Grundkonzeption ermöglicht es dem Tribal Museum, diese Nutzungs-Erweiterungen durch seine Besucher*innen zu tolerieren. In anderen Museen, wie z.B. dem nebenan liegenden MP State Museum, die eine feste Programmierung als Ausstellungsort haben, würden solche Tendenzen als unangebrachte Abweichungen identifiziert und mit Sanktionen belegt werden. Das Konzept eines Museums als Kulturhaus ist im Übrigen in Bhopal auch sonst nicht unbekannt, es lässt sich z.B. auch im Bharat Bhavan finden.

7.2. Leitende kuratorische Ideen

Bhatti wurde als Chefdesigner für das Tribal Museum vom Bharat Bhavan wegen seiner Expertise auf dem Gebiet der Präsentation indigener Kunst »ausgeliehen«. Zum Bharat Bhavan gehört neben Galerien für zeitgenössische urbane Kunst auch die »Tribal Art Gallery«, für deren Ausstellungsdesign Bhatti verantwortlich zeichnete. Hier folgt Bhatti dem »White Cube«-Prinzip einer zeitgenössischen urbanen Kunstgalerie. Die Bilder werden als Meisterwerke der Adivasi-Kunst präsentiert. Sie sind auf Leinwände gemalt und werden neben Skulpturen als Einzelobjekte offeriert. Kleinere Exponate sind in Glasvitrinen untergebracht. Mit der Präsentationsgeste wird ein sachverständiges Galerie- und Kunstpublikum angesprochen. Das Museum hat eine klare kuratorische Botschaft: Die urbane Ausstellungspraxis soll die Adivasi-Maler*innen als zeitgenössische Künstler auf eine Ebene mit ihren urbanen Kollegen heben, sie damit kulturell aufwerten und aus dem ethnologischen

23 Interview Chandan Singh Bhatti 22.03.2016 auf Hindi.

in einen Kunstkontext überführen.²⁴ In dieser Präsentationsform sind die ästhetische Qualität, die Originalität in der Interpretation der Adivasi-Mythen und die individuelle Autor*innenschaft wichtiger als Authentizität oder exemplarische Repräsentativität.

Im Tribal Museum sind die Galerien große hallenförmige Räume mit hohen Decken, die in ihren gigantischen Ausmaßen eher an Ballsäle oder Bahnhofshallen erinnern. Es war ein komplexer Anpassungsprozess nötig, um Architektur und die darin ausgestellte Kultur miteinander im Projekt »Museum« zu harmonisieren. Bhatti beschreibt den Kontrast der riesigen Ausstellungsräume mit der Kunst der Adivasi-Gemeinschaften, die *»aus unbedeutenden Dingen besteht; ein Stein ist ihr Gott; Holz, Grass und Blätter. All das ist nicht groß, bedeutend oder schafft Volumen. Manchmal gibt es auch gar keine Objekte. Also, ich meine, was sollen wir hier zeigen, wie sollen wir hier mit den Objekten umgehen?«*²⁵ Bhatti musste nicht nur von Natur aus kleine Objekte in eine gigantische räumliche Situation einpassen, sondern auch alltägliches Material (wie z.B. ein kleines einfaches Tonpferd oder unscheinbare Bambusfiguren) zur Ausstellbarkeit transformieren. Er wandte eine Reihe gestalterischer Kunstgriffe an, um den gegebenen Herausforderungen zu begegnen. Sie lassen sich unter vier Rubriken zusammenfassen: Komposition, Disposition, Vergrößerung und Vervielfältigung.

7.2.1. Komposition

Multiple Einzelobjekte werden zu wandfüllenden und manchmal raumgreifenden Installationen komponiert. Die Besucher*innen wandern nicht von Objekt zu Objekt, sondern befindet sich vor oder in Installationen, die oft ohne klare Grenzen ineinander übergehen. Diese Installationen bestehen vielfach aus verschiedenen, übereinandergelegten Ebenen und sind aus unterschiedlichen Materialien und Objekten sowie in unterschiedlichen Techniken (Malerei, Schnitzereien) zusammengestellt. Im Museum gibt es keine Vitrinen, Rahmen oder Podeste, mit denen Objekte voneinander oder gegenüber der Architektur abgegrenzt und die den Fokus auf ein einzelnes Exponat lenken und ihm somit besondere Bedeutung zuschreiben würden. Die Installationen passen sich in die Räume ein, sie sind Ausstellungsmaterial und Ausstellungsdesign zugleich.

24 Im lokalen Kunstkontext weigern sich bis heute urbane Künstler*innen, gemeinsam mit Adivasi-Künstler*innen auszustellen, weil sie dadurch einen Prestige- und Preisverlust für die eigenen Arbeiten fürchten.

25 Interview Chandan Singh Bhatti 28.08.2015 auf Hindi.

Bildtafel 15: Installation, Galerie »Tribal Aesthetic«



Bildtafel 16: Disposition, Galerie »Tribal Aesthetic«



7.2.2. Disposition

Die Exponate werden durch Disposition verfremdet und auf drei Ebenen im Raum verteilt. Bhatti erklärt den Unterschied zwischen der originalen Situation und seiner Inszenierung so: »Viele der Objekte werden in den Dörfern auf den Boden gestellt. Wir dagegen haben sie an die Wände gebracht oder unter die Decke gehängt [...]. Wir haben damit nicht nur den gewohnten Blickwinkel geändert, sondern auch das Szenario der Präsentation.«²⁶ So werden zum Beispiel in der Galerie »Tribal Aesthetics« unscheinbare Tongefäße über die gesamte Wand verteilt und erhalten damit eine starke Präsenz im Raum. Dieser Effekt wird noch verstärkt, indem der Untergrund in kontrastierender Farbe zu den Gefäßen gestaltet ist. Es gibt damit keine gerade, beruhigende, aber auch einschränkende Blickachse, sondern ein raumgreifendes Seherlebnis.

7.2.3. Vergrößerung

Von originalen kleinen Alltags- oder Schmuck-Objekten werden stark vergrößerte Repliken hergestellt, die als monumentale Skulpturen in der Ausstellung stehen. Damit erfahren diese Objekte gesteigerte Aufmerksamkeit; darüber hinaus werden die kunstvollen, im Original oft winzigen, Details besser sichtbar. Repliken sind im Tribal Museum damit nicht einfach Kopien, sondern werden einem Verfremdungsprozess unterzogen. Das auffälligste Beispiel dafür ist der metallene Armreif in der Galerie »Tribal Aesthetics«, der in den Ausmaßen eines menschengroßen Rads auf dem Boden aufgestellt ist. Die figürlichen Verzierungen erreichen die Größe von kleinen Skulpturen.

7.2.4. Vervielfältigung

Im Museum wird nicht ein Tonpferd präsentiert, sondern ein Berg aus Pferden, nicht ein einzelner simpler Tonkrug, sondern eine Wand mit Krügen. Durch die Multiplikation eines einzelnen Objektes wird ihm eine sichtbarere Präsenz und zugleich eine Funktion in der Ausstellungsarchitektur (z.B. das Abtrennen von Gängen) oder gar als eigene Ausstellungslandschaft (z.B. die Berge aus Pferden, die eine surreale Architektur entstehen lassen) verschafft.

Trotzdem wird das Alperssche »attentive looking« (Alpers 1991: 26), d.h. die Aufmerksamkeit der Besucher*innen für das einzelne Objekt, nicht verringert. Im Gegenteil, die Besucher*innen gehen auf die Suche, und sie entdecken neben dem Einzelnen auch die inszeniert-kalkulierten Abweichungen in der Masse (z.B. in einem Berg mit Pferden einen Elefanten).

26 Interview Chandan Singh Bhatti 22.03.2016 auf Hindi.

Bildtafel 17: Vergrößerung, Galerie »Tribal Aesthetic«



Bildtafel 18: Vervielfältigung, Galerie »Tribal Spiritual World«



7.3 Das Publikum

In diesem Abschnitt wird ein erster summarischer Blick auf das Publikum im Tribal Museum geworfen, bevor dann im empirischen Teil der Kapitel 9 bis 14 eine detaillierte Kategorisierung erfolgt. Die hier präsentierten Charakteristika wurden vor allem aus meinen Besucher*innenbeobachtungen sowie aus den Antworten auf die allgemeineren Fragen in meinen Interviews (nach Alter, Religion, Wohnort usw.) entwickelt.

7.3.1. Gender-Präsenz im Museum

Anders als andere Einrichtungen des indischen Lebens (z.B. religiöse Handlungen oder öffentliche Veranstaltungen mit Frauen- und Männerbereichen oder die Metro etwa in Delhi mit eigenen Frauenabteilen) stellt das Museum keinen genderspezifisch differenzierten oder limitierten öffentlichen Raum dar. Alle Räume können innerhalb der Öffnungszeiten jederzeit von beiden Geschlechtern genutzt werden. Es werden von Seiten der Museumsadministration auch keine statistischen Daten über den Geschlechteranteil der Besucher*innen erhoben.

Allerdings zeigen meine Besucher*innenbeobachtungen und der Raum, den weibliche Stimmen in meinen Interviews einnehmen, dass im Gegensatz zu anderen, häufig männlich dominierten öffentlichen Räumen, Frauen in diesem Museum eine ungewöhnlich hohe Präsenz besitzen. Sie kommen eingebunden im Familienverband, in Studiengruppen oder in gemischten Freundeskreisen. Aber auch reine Frauengruppen sind nicht ungewöhnlich (bei jungen Frauen eher als informelles Event, bei älteren Frauen häufig als förmlicher Clubausflug organisiert). Aus meinen Beobachtungen geht ebenfalls hervor, dass die Frauen relativ viel »ungerichtete«, unverplante, zweckfrei gehaltene Zeit im Museum verbringen. Das ist bemerkenswert, denn diese Art weiblichen Müßiggangs in der Öffentlichkeit unterliegt normalerweise sozialer Missbilligung; wie Phadke, Khan und Ranade feststellen: »*women don't loiter*« im öffentlichen Raum (Phadke, Khan, Ranade 2011: vii). Im Tribal Museum fühlen sie sich dagegen nicht nur zugangsberechtigt und sicher, sondern offenbar auch legitimiert, ohne enge Zweckbestimmung ihre Zeit zu verbringen.²⁷

7.3.2. Vielfalt an kulturellen und religiösen Gemeinschaften

Eine weitere Besonderheit des Museums ist sein gruppenübergreifender Charakter. Die indische Gesellschaft ist stark geprägt von Fragmentierung und Segregation ihrer kulturellen und religiösen Gemeinschaften. Die einzelnen Gruppen verfügen

27 Siehe dazu ausführlich Kap. 11.

vielfach über eigene exklusive Räume, in denen die Mitglieder einander begegnen, zusammen beten, essen und feiern und generell Zeit miteinander verbringen. Orte, die verschiedene Gemeinschaften gleichzeitig, ohne Konflikte, nutzen, sind dagegen selten. Im Tribal Museum besteht die Besonderheit nicht allein darin, dass alle gleichermaßen Zugang haben. Auffällig und bemerkenswert ist vielmehr, dass die Angehörigen der verschiedenen Gruppen tatsächlich daran interessiert sind, den Raum des Museums zu nutzen und dass sie sich in ihm wohlfühlen und sich als zugehörig empfinden.

Das ist keineswegs selbstverständlich. So zeigen etwa die Beobachtungen von Ramesh Kumar über das Salar Jung Museum in Hyderabad²⁸, dass die Exponate von den Hindus als Repräsentation der muslimischen Gemeinschaft und als konfliktbeladene »*heritage of the ›other‹*« betrachtet werden; das Museum sei daher für die lokalen Hindus »*marked by a level of discomfort*« (Kumar 2015: 246). Dass solche prinzipiellen Fremdheitsgefühle im Tribal Museum nicht wahrzunehmen sind, mag auch damit zusammenhängen, dass die Kultur der Adivasi zu keiner der im gegenwärtigen Indien oft in Konflikt stehenden Religionsgemeinschaften (Hindus, Muslime, Sikhs, auch Christen) klar zugeordnet werden kann. So fühlen sich die Besucher*innen aus verschiedenen religiösen Traditionen gleichermaßen angesprochen und zugangsberechtigt. Auf mangelnde religiöse Observanz ist diese wechselseitige Toleranz und Entspanntheit dabei nicht zurückzuführen: Die überwiegende Zahl der Besucher*innen gab an, dass sie mindestens einmal die Woche Tempel, Moschee oder Gurdwara aufsuchen, manche täglich. Diese Aussagen sind generationsübergreifend.

7.3.3. Vielfalt im Hinblick auf soziale Schichtung des Publikums

Das Museum ist ein egalitärer Raum, der keine exklusive oder privilegierte Nutzung durch eine bestimmte soziale Schicht vorsieht. Auch das ist keine Selbstverständlichkeit in einer stark hierarchisierten Gesellschaft, die Zugänge und Nutzungen oft restriktiv gestaltet. So stellt z.B. Säävälä in ihrer Untersuchung eines indischen Themenparks die Dominanz von westlicher Kleidung bei den Besucher*innen als sichtbaren Marker der Zugehörigkeit zur Mittel- oder Oberschicht fest (Säävälä 2006). Damit wird nicht nur durch die Höhe der Eintrittspreise²⁹, sondern auch durch die vom Publikum ausgehenden Zeichen Exklusivität signalisiert. Die Besucher*innen im Tribal Museum sind teilweise westlich (z.B. Jeans, T-shirt, Shorts), aber auch traditionell (z.B. Saris) oder mit religiöser Konnotation (z.B. ganz in der heiligen Safranfarbe der Hindus oder muslimisch schwarz verschleiert) gekleidet; manche

28 Hauptstadt des südindischen Bundesstaates Telangana.

29 Themenparks sind oft private Unternehmen und variieren in ihrer Preisgestaltung. Der durchschnittliche Eintrittspreis für einen Erwachsenen liegt bei ca. 600 Rupien (ca. 7 Euro).

tragen Schuluniformen, einheitliche Clubkleidung oder eine Kombination von indischer Straßenkleidung (z.B. Kurta) mit westlichen Elementen (z.B. Jeans). Dass ärmere Bevölkerungsschichten vertreten sind, heißt nicht, dass die wohlhabenderen und besser ausgebildeten fehlen würden – insofern liefert das Tribal Museum keinen Beleg für die im Kapitel 3 referierte Einschätzung von Museumsadministrator*innen, dass staatliche Museen (weil preiswert) oft ein Ort vor allem für die sozial Schwachen seien (u.a. auch für die koloniale Ära Singh 2009 und für den zeitgenössischen Kontext Jeychandran 2015), was Besucher*innen aus den Bürgertum und der Elite abschrecke. Ähnlich wie Besucher*innen mit unterschiedlicher religiöser Affiliation der Zugang nicht nur gleichermaßen offensteht, sondern tatsächlich bereitwillig und unproblematisch wahrgenommen wird, ist die Nutzung des Museums prinzipiell und real schichtenübergreifend. (Hierin liegt ein Unterschied etwa zu einem Museum für moderne oder zeitgenössische Kunst, das zwar keine formelle Barriere im Gestalt eines hohen Eintrittspreises errichtet, in dem man aber trotzdem kaum einen Rikschafahrer oder Tagelöhner antreffen wird.)

7.3.4. Demografische Diversität des Publikums

Die Besucher*innen des Museums gehören allen Altersgruppen an. Trotzdem fällt die Präsenz von jungen Leuten (Teenager*innen und Besucher*innen in ihren Zwanzigern) besonders auf. Sie kommen im Rahmen von Familienausflügen, schulischen oder universitären Aktivitäten; aber auch als Teil ihrer Freizeitaktivität, oft informell organisiert in Freundesgruppen. Da sie oft nicht nur die Ausstellungen in den Galerien besuchen, sondern auch im Foyer, in den Gängen und Außenräumen gemeinsam Zeit verbringen, sind sie im Museumsraum besonders sichtbar.

Fast alle Besucher*innen kommen in Gruppen. Das kann die Familie sein, ein Verein, eine religiöse Gemeinde, ein Club, die Schulklasse oder ein Kreis von Freunden, Kommiliton*innen oder Kolleg*innen. Bei den Familien dominieren die »extended families«, d.h. oft große, mehrere Generationen überspannende Familienverbände. Kernfamilien, die nur aus Vater, Mutter, Kind(ern) bestehen, sind dagegen selten; in meiner Befragung gab es nur ein Beispiel. Einzelbesucher*innen finden sich kaum. In meiner Untersuchung figurieren nur drei Männer, die alleine gekommen waren: ein japanischer Tourist und zwei lokale Besucher, die regelmäßig die Kantine aufsuchen, um dort zu dichten. Eine Einzelbesucherin konnte ich in der gesamten Zeit meiner Untersuchung nicht beobachten.

7.3.5. Vorstellungen der Besucher*innen, was ein Museum ist

Einen großen Anteil am Museumspublikum machen die Erstbesucher*innen aus – Besucher*innen, die nicht nur zum ersten Mal im Tribal Museum sind, sondern überhaupt nie vorher ein Museum betreten haben. Das Tribal Museum bietet somit

die erste Erfahrung, die diese Gruppe mit der Institution und dem Konzept Museum macht. Insofern überrascht nicht, dass diese Erstbesucher*innen auf meine Frage: »Was ist ein Museum?« meist eine Beschreibung des Tribal Museums geben. Besucher*innen mit größerer Museumserfahrung akzentuieren auf diese Frage hin entweder den enzyklopädischen (*»alles unter einem Dach«*) oder den historischen (*»ein Ort für alte Dinge«*) Aspekt. Ihre Museumsdefinitionen tendieren zur Weite und Inklusivität. So wurden mir als Beispiele für Museen auch Zoos (also die Ausstellung von Tieren) oder »hill stations«³⁰ (gewissermaßen eine Ausstellung von Häusern) genannt. Die unterschiedlichen Institutionsarten, die unter dem Museumsbegriff subsumiert werden, bieten bereits Hinweise auf die breite Palette an Museumsverständnissen und Verhaltens- und Nutzungsformen, die in den Kapiteln 10 bis 14 dieser Arbeit genauer untersucht wird.

7.4. Schlussbemerkung

Als ich das Tribal Museum 2014 zum ersten Mal besuchte, stellte sich recht bald die Frage, ob das, was ich hier sah, überhaupt ein Museum oder nicht eher ein Adivasi-Themenpark war. Programmdirektor Mishra sieht sein Haus eher als Gegenmodell zu anderen indischen Museen. Der Ausstellungsdesigner und Kurator Bhatti lehnt den Museumsbegriff in Bezug auf die Adivasi ab, weil deren eigene Kultur dafür keinen Anknüpfungspunkt biete.

Die aktuelle Museumdefinition in den Statuten (Artikel 3, Abschnitt 1) des ICOM (International Council of Museums) Weltverbandes von 2007 besagt:

»Ein Museum ist eine dauerhafte Einrichtung, die keinen Gewinn erzielen will, öffentlich zugänglich ist und im Dienst der Gesellschaft und deren Entwicklung steht. Sie erwirbt, bewahrt, beforscht, präsentiert und vermittelt das materielle und immaterielle Erbe der Menschheit und deren Umwelt zum Zweck von Studien, der Bildung und des Genusses.«³¹

Legt man diesen Maßstab an das MP Tribal Museum an, so stellt man fest, dass hier im eigentlichen Sinne weder »konserviert« noch »geforscht« wird. Es befinden sich keine originalen Objekte im Museum, die in ihrem ursprünglichen, authentischen

30 Kleine Städte, die wegen ihrer Höhenlage ein für indische Verhältnisse kühles Klima haben. Während der Kolonialzeit boten sie den Briten Gelegenheit, der Sommerhitze in den Ebenen zu entfliehen. Heute sind sie Ausflugsziele für einheimische wie ausländische Touristen gleichermaßen.

31 ICOM Statuten, angenommen am 24. August 2007 von der 22. General Versammlung in Wien. Der juristisch bindende Text ist der französische. Ich verwende die deutsche Übersetzung des ICOM Deutschland. <https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/147-museumsdefinition.html> (letzter Aufruf 21.09.19).

Zustand fachgerecht bewahrt würden. Im Gegenteil: Das Prinzip des »work in progress«, bei dem vorhandene Exponate immer wieder verändert, um andere Motive ergänzt oder in der Farbgestaltung verändert werden, ist eine der kuratorischen Besonderheiten des Hauses. Auch befasst sich das Museum bisher nicht mit Forschung zum Ausstellungsthema; die kuratorisch Verantwortlichen sind weder Expert*innen auf dem Gebiet der Adivasi-Kultur noch Anthropolog*innen, Kunsthistoriker*innen oder Museolog*innen. Selbst dass das Museum Objekte »erwerben« würde, lässt sich nicht wirklich sagen – denn fast alle Exponate wurden und werden für das Haus, teilweise auf dem Gelände selbst, hergestellt.

Der Designer Bhatti erinnert sich, wie umstritten das Konzept des Museums seinerzeit war: *»Viele Leute kritisierten mich, als ich das tat. Viele akademische Leute und Mitglieder unseres Komitees wollten, dass es in herkömmlicher Weise gemacht wird. Sie wollten nicht das Risiko eingehen und sie wollten keinerlei Innovation.«*³² Das Risiko einer kuratorischen Inszenierung, wie sie im Tribal Museum verwirklicht wurde, ist der Verlust an Authentizität und an Glaubwürdigkeit bei den Besucher*innen. Dies mag neben einer konservativen Grundhaltung der Skeptiker*innen ein Grund für die Kritik gewesen sein. Tatsächlich überschreitet das Tribal Museum mit einigen kuratorischen Entscheidungen (wie dem Gebrauch von Repliken oder dem Grad der Inszenierung) die Grenze zum Themenpark. Der Eindruck eines Themenparks ist freilich bei den Besucher*innen nicht negativ besetzt, während der Gedanke an ein Museum sich oft mit einer Vorstellung von Langeweile verbindet. Darüber hinaus bietet die enge und im Museumsraum sichtbar präsente Verbindung mit den »source communities« in den Augen des Publikums ein Gütesiegel für Echtheit und Wahrhaftigkeit. So wird gewissermaßen eine alternative Authentizität garantiert, die nicht dokumentarisch-objektiv ist, sondern sich auf den Lebenszusammenhang der Adivasi bezieht.

Durch seine funktionalen Programmierungen geht das Haus über die Vorstellung vom Museum als reinem Ausstellungsort hinaus. Diese erweiterte, flexible Konzeption gibt den Besucher*innen Gelegenheit, ihre eigenen Nutzungsbedürfnisse in den Raum einzuschreiben. Die fließenden Grenzen zwischen Ausstellungsort, Kulturhaus, Tierpark und Themenpark bilden die Voraussetzung für den erstaunlich vielfältigen Gebrauch, den das Publikum vom Haus macht und für die Toleranz der Institution gegenüber diesem Pluralismus von Nutzungsformen. Das ist ein wichtiger Unterschied zu den meisten übrigen Museen im Land.

32 Ebd.

Teil III: Empirische Untersuchung

8. Das Besucher*innenbuch¹

Die hier vorgelegte Gästebuch²-Analyse dient als erste Informationsquelle über die Besucher*innen und ihr Verhältnis zum Museum und ist damit die Grundlage für die spätere Differenzierung in Nutzungsgruppen. Das Kapitel zeigt, dass die Gästebuchkommentator*innen im Tribal Museum in Bhopal deutlich andere Schwerpunkte setzen als Schreiber in anderen Ländern. Unterschiede zeigen sich sowohl in den behandelten Themen, in Form und Stil der Kommentare, als auch in den gesellschaftlichen Bezügen. Ein weiterer Unterschied liegt im Grad der Repräsentativität der Gästebuchautoren im Vergleich zur Gesamtheit der Besucher*innen. Insgesamt ermöglichen die Eintragungen bemerkenswerte Einsichten in die Bedürfnisse der Museumsbesucher*innen und in ihre Erwartungen an die Institution. Gästebücher erweisen sich als wertvolles Zeugnis für die Prägungen und Einstellungen, mit denen ein bedeutendes Segment des Publikums in Indien an ein relevantes Stück seiner kulturellen Praxis herantritt.

8.1. Besucher*innenbücher in Museen: Eine Chance zum Selbstausdruck für das Publikum

Die Museumswissenschaften haben in den vergangenen Jahren im Zuge eines wachsenden Interesses an Besucher*innenreaktionen das Gästebuch als Forschungsgegenstand entdeckt (u.a. Pekarik 1997; Livingstone et al. 2001; McDonald 2005; Morris 2011; Bounia (2012); Miglietta et al. 2012; Coffee 2013; Noy 2008a, 2008b, 2015; Magliacani et al. 2018 und für Ausstellungen im sowjetischen Kontext von Überwachung Reid 2000, 2005). Trotzdem sind die Gästebücher nach Coffees Einschätzung immer noch »*under-used and under-analyzed by museums and in museum literature*« (Coffee 2013: 166). Ein kurzer Überblick über wesentliche Einsichten der bisherigen Be-

1 Dieses Kapitel wurde als Vorveröffentlichung aus meiner Arbeit in der Zeitschrift »*museum and society*« 2017 publiziert. Vgl. Ross 2017c.

2 Die Begriffe »Gästebuch«, »Kommentarbuch« und »Besucher*innenbuch« werden im Folgenden synonym verwendet.

sucher*innenbuchforschung ist nützlich, um für die Interpretation des Gästebuchs in Bhopal einen Hintergrund zu gewinnen und Vergleiche zu ermöglichen.

Obwohl Gästebücher laut Morris der beste Platz dafür sind, starke Meinungen auf engem Raum zu äußern (Morris 2011), zeigen viele der Studien, dass Besucher*innen-Kommentare tendenziell positiv und zustimmend sind (Pekarik 1997; Katriel 1997³; Miglietta, et al. 2012). Sie stehen zudem untereinander in Wechselwirkung: Reid schließt aus dem »*well-thumbed state*« der Bücher in Moskaus zentralem Ausstellungskomplex »Manege«: »[V]iewers read each other's remarks before formulating their own opinion in dialogue with them« (Reid 2005: 679). Die Kommentare sind damit, obwohl zunächst an die Institution adressiert, »*dialogical events in themselves*« (Coffee 2013: 165). Die Anwesenheit der Bücher regt die Besucher*innen an, »*to formulate their own position in relation to others*« (Macdonald 2005: 125).

Vor allem aber nehmen die Besucher*innen eine kommentierende und evaluierende Rolle ein. Sie formulieren ihre Meinung zum Ausstellungsthema und zur kuratorischen Haltung, zu den »*object maker's motivation and intentions*« (Coffee 2013: 163) oder zu den Objekten selbst (Miglietta et al. 2012).⁴ Besucher*innenbücher bekommen damit eine »*constitutive role in visitors' engagement with the exhibition*« (Reid 2005: 6). Macdonald sieht das Gästebuch selbst als »*an interactive exhibit in which many visitors participate*« (Macdonald 2005: 119). Bei den Kommentaren, die Miglietta et al. ausgewertet haben, wird neben den Meinungen zu den Objekten und ihrer Präsentation auch das Museumsambiente insgesamt kommentiert und bewertet.⁵ In den von Noy untersuchten Gästebüchern weitet sich die Perspektive bis hin zur Erörterung von »*national identity and commemoration*«, also einer politisch und ideologisch diskutierten Gedächtniskultur (Noy 2015: xv).

Während die meisten Autor*innen Gästebücher-Kommentare als wertvolle Ergänzung in der Publikumsforschung sehen, vor allem, wenn sie mit anderen Abschöpfungsverfahren kombiniert werden, bewertet Pekarik sie als zu unspezifisch und unzuverlässig, als dass sie als Grundlage für Schlussfolgerungen belastbar wären. Er empfiehlt dagegen einen mehr gesteuerten und systematischen Zugang durch Fragebögen wie bei der Ausstellung »Flight Time Barbie«.⁶

3 Katriel hat Besucher*innenbücher nur in einer ausführlicheren Fußnote erwähnt, sie bilden keinen Schwerpunkt ihrer Forschung. In ihrer Anmerkung hebt sie besonders den höflichen und freundlichen Ton der Kommentare hervor, die in Sprache und Inhalt Äußerungen eines Gasts gegenüber dem Gastgeber ähneln (Katriel 1997: 71).

4 So waren in der Studie von Miglietta et al. 22,69 % der Gesamt-Kommentare »linked to objects« (Miglietta et al. 2012: 93).

5 Mit 17,86 % der Gesamtmeinungen.

6 In Form eines Abreiß-Zettels mit drei Fragen wurden die Kommentare zielgerichtet auf die Ausstellung (»*What do you think of the exhibition?*«), die Objekte (»*Were you surprised to find this here?*«) und auf den Gesamteindruck (»*What comments do you have?*«) gelenkt (Pekarik 1997: 61).

8.2. Besucher*innenbücher in indischen Institutionen

Besucher*innenbücher sind in Institutionen in Indien dagegen nicht sehr verbreitet. Wenn vorhanden, sind sie eher für VIPs oder »foreign dignitaries« (ausländische Würdenträger*innen) gedacht und funktionieren ähnlich wie das »Goldene Buch« einer Stadt oder Gemeinde. Das Museumspersonal ist angehalten, prominente Besucher*innen um einen Eintrag zu bitten. Die Notizen sind dementsprechend offiziell – eher im Sinne einer Grußadresse oder einer Respektbezeugung als eines Kommentares, des »Feedbacks« oder gar einer Kritik.

Besucher*innenbücher für ein allgemeines Publikum finden sich selten in Indien. Den wenigen Besucher*innenbüchern, die es gibt, kommt deshalb eine besondere Bedeutung zu: gewissermaßen als Pionier in einem noch ungeübten Gespräch zwischen Besucher*innen und Institution. Sie sind auf der einen Seite Ausdruck (oder wenigstens Vorboten) eines erstarkenden Selbstbewusstseins von Besucher*innen gegenüber den (im Kulturleben Indiens meist staatlichen) Institutionen. Auf der anderen, der institutionellen Seite, zeigt sich darin ein erstes zaghaftes Umdenken, vom alten eher autoritären, obrigkeitlichen, hin zu einem neuen besucher*innenorientierten Selbstverständnis.

8.3. Das Besucher*innenbuch im MP Tribal Museum Bhopal

Im Tribal Museum in Bhopal finden sich zwei Besucher*innenbücher. Eines, das, wie zu Beginn skizziert, eher den Charakter eines »Goldenen Buches« hat und dessen Einträge (oft zusammen mit einem Bild des/der Schreiber*in) abfotografiert und auf der Website des Museums veröffentlicht werden. Es ist ausschließlich VIPs und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens aus dem In- und Ausland vorbehalten. Hier finden sich etwa Äußerungen des (mittlerweile verstorbenen) Bollywood-Altstars Om Puri, von Richtern des High Court, hohen Offizieren oder dem High Commissioner von Südafrika. Diese Kommentare, die im Stil von Grußadressen abgefasst sind, werden in der folgenden Auswertung nicht berücksichtigt. Sie konzentriert sich auf das Besucher*innenbuch für »allgemeine«, nicht durch besondere Prominenz herausgehobene Museumsgäste. Deren Kommentare werden vom Museumsmanagement gelesen;⁷ einige der Anregungen werden auch umgesetzt.⁸ Man kann also bei diesem Buch von einem ernst gemeintem Gesprächsangebot von Seiten der Museumsleitung ausgehen.

7 Aussage der dafür zuständigen Museumsmitarbeiterin.

8 An zwei konkreten Wünschen für die Abläufe im Museum konnte das festgestellt werden.

8.3.1. Methode der Auswertung

Im Zeitalter von Twitter-, Facebook- und Tripadvisor-Kommentaren sind Besucher*innenbücher als handgeschriebene Textzeugnisse kulturtechnische Fossile, mit allen Schwierigkeiten der Lesbarkeit, die auch in der Arbeit mit Handschriften auftreten. Die Texte können unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden: psychologisch, soziologisch, linguistisch, anthropologisch, ethnologisch, museologisch, kulturmanagerial. Sie können (und an diesem Muster wird die vorliegende Untersuchung sich orientieren) in einer eher informellen, offenen, interpretativen Weise ausgewertet werden – vgl. z.B. Macdonald⁹, Morris¹⁰ und Noy¹¹. Oder sie werden einer – wie sonst in der quantitativen Publikumsforschung üblich – computergestützten, detaillierten Kategorisierungs- und Auszählungsmethodik unterzogen, wie z.B. bei Miglietta et al.¹² und Pekarik¹³.

Für das Besucher*innenbuch des MP Tribal Museums wird eine offene interpretative Auswertungsmethode angewandt. Die Kommentare sind nur ein erster Baustein in der gesamten Besucher*innenstudie. Sie sind, wie noch dargelegt werden wird, in der Frage, in wieweit sie das gesamte Publikum repräsentieren, eher zurückhaltend zu beurteilen. Eine zu stark konzeptionell ausdifferenzierte Kategorisierung, wie sie zum Beispiel bei Miglietta et al. vorgenommen wurde¹⁴, würde eine unverhältnismäßige Gewichtung der Ergebnisse im Gesamtkontext der Arbeit bedeuten und empfiehlt sich deshalb nicht.

8.3.2. Wer schreibt? – Charakterisierung der Kommentator*innen

Das Gästebuch im Museum in Bhopal, das mir 2016 vorgelegen hat, enthält 532 Eintragungen. Der erste Kommentar stammt vom 19. April 2014, der letzte vom 6. September 2015.¹⁵ Kommentiert wird in dem Buch hauptsächlich in zwei Sprachen, Hindi und Englisch. 91 Eintragungen sind auf Hindi, der Landessprache von MP und der dominierenden Sprache Nordindiens. Ein Eintrag ist auf Marathi, der Sprache des Bundesstaates Maharashtra, im Südwesten Indiens. Der Rest der Texte ist auf

9 Reichsparteitagsgelände, Nürnberg, Deutschland.

10 U.S. Holocaust Memorial Museum, Washington, USA.

11 Ammunition Hill National Memorial Site, Jerusalem, Israel.

12 Marinebiologisches Museum »Pietro Parenzan« in Porto Cesareo, Italien.

13 Besucher*innen-Feedback-Bögen am National Air and Space Museum, Smithsonian Institution, Washington, USA.

14 Auf einer Datenbasis von 1.480 Kommentaren.

15 Dieses Buch hatte einen Vorgänger, der aber trotz mehrfacher Versuche nicht mehr auffindbar war. Das aktuelle Gästebuch wurde nicht zur Verfügung gestellt. Das Gästebuch überhaupt für eine externe Auswertung zu bekommen, setzte langwierige Verhandlungen voraus.

Englisch verfasst. Diese Information läßt nicht so sehr Rückschlüsse auf die geografische oder nationale Herkunft als vielmehr auf den Bildungsgrad und die gesellschaftliche Position der Schreiber*innen zu. Souveräne Kommunikation (mündlich wie schriftlich) auf Englisch ist in Indien ein soziales Distinktionsmerkmal, ein Erkennungszeichen und Charakteristikum der gebildeten oberen Mittelschicht, die in der Regel ihre Ausbildung auf Englisch erhalten hat und die Sprache sowohl beruflich als auch privat in weitem Umfang nutzt. Mindestens 80 Prozent der Schreiber*innen dürften also aus diesem gesellschaftlichen Segment stammen, das in der Gesamtbevölkerung des Landes eine kleine Minderheit im einstelligen Prozentbereich darstellt.

375 Eintragungen sind von männlichen Verfassern, nur 119 von weiblichen. Die Dominanz von männlichen Stimmen in einer Situation öffentlicher Artikulation ist nicht überraschend. Vom Stadtbild angefangen, über die Partizipation im Arbeitsmarkt bis hin zur Repräsentation im politischen System sind der öffentliche Raum wie das öffentliche Leben in Indien weit überwiegend männlich geprägt.

11 Eintragungen konnten keinem Geschlecht zugeordnet werden¹⁶; bei einem Eintrag ist kein Name angegeben. 14 sind kollektive Einträge. Die Kommentar-Kollektive können Kolleg*innen sein – wie z.B. bei einem Eintrag, der überschrieben ist mit: »Govt. of India m/o Finance CGA. New Delhi AAO (c) Passee IVth Batch 2013¹⁷ und den detaillierten Hinweis enthält: »35 Government officers (Newly Passes)«. Oder sie repräsentieren Interessen wie im Falle des Eintrags (auf Hindi) der »senior citizen group, government of MP employee, Bhopal«¹⁸. Darunter sind vier männlichen Namen, mit jeweils ihrer Funktion »secretary«, »working member« etc. gelistet. Schließlich kann es sich um Familieneinträge handeln, bei denen alle Familienmitglieder namentlich aufgeführt werden.

Die Prominenz der gebildeten oberen Mittelschicht im Gästebuch zeigt sich auch darin, dass 34 Personen einen Doktor*innentitel vor ihren Namen setzen und zwei als Professor*innen firmieren. Das entspricht zusammen 6,76 Prozent der Gesamteintragungen. 12 Einträge stammen von ausländischen Tourist*innen. Ihre Herkunftsländer sind Frankreich, Deutschland, Italien, das Vereinigte Königreich, Afghanistan, Tunesien, Estland, Ghana und Dänemark.

8.3.3. Die Rubriken: Eine Aufforderung, sich kurz zu fassen

Das Gästebuch enthält die Rubriken: Datum, Name, Telefonnummer, Mailadresse und die Spalte für Kommentare. Die überwiegende Zahl der Schreiber*innen hat

16 Da die angegebenen Vornamen oder Namenskürzel in Indien sowohl für Männer als auch für Frauen verwendet werden.

17 Eine Gruppe von Jahrgangskollegen in der indischen Finanzverwaltung.

18 Ihre Selbstidentifikation nehmen sie auf Englisch vor.

alle Rubriken ausgefüllt, inklusive der beiden mit den Angaben zur Erreichbarkeit. Manche Besucher*innen haben darüber hinaus zusätzliche Informationen zur Verfügung gestellt. So gaben einige ihren Beruf an, wie z.B. Architekt, Tamilischer Autor oder Künstler. Obwohl nur nach der Mailadresse gefragt wird, schreiben viele der Besucher*innen ihren Wohnort dazu – manche detailliert mit Angaben zur Bushaltestelle (als wollten sie sicher gehen, dass die Museumsleitung sie auch zum persönlichen weiterführenden Gespräch aufsuchen kann), manche nur mit Angabe der Heimatstadt, bei den ausländischen Besucher*innen meistens des Herkunftslandes. Ganz anonyme Einträge, d.h. solche ohne jeglichen Namen, gibt es nicht. Nur vier der Schreiber*innen haben bloß mit Vornamen ohne weitere Identifizierung wie Telefonnummer oder Mailadresse unterzeichnet.

Der Raum für die Eintragungen ist sparsam bemessen, verglichen mit dem Platz, den man für Namen, Mailadressen, Telefonnummern und sogar für das Datum gelassen hat. Die räumliche Beschränkung wirkt als Aufforderung, sich kurz zu fassen. Möchte der/die Besucher*in einen längeren Kommentar abgeben, muss er/sie entweder sehr klein schreiben, oder muss die vorgegebenen Einteilungen ignorieren und sich den Platz »nehmen« (was einige Kommentator*innen auch energisch tun). Die Platzknappheit legt die Frage nahe, wie stark das Museum an detailliertem Feedback interessiert ist. Oder ob nicht auch hier die Tradition des »Goldenen Buches« hineinspielt, bei dem es vor allem um Grussadressen und trophäenartig gesammelte Namen geht. Oder ob das Registrierungsbuch Pate gestanden hat, das bei vielen indischen Institutionen im Wärterhäuschen am Eingang oder an der Einfahrt ausliegt, und in dem der Besucher*innen und gegebenenfalls sein Auto verzeichnet werden.

8.3.4. Art und Stil der Kommentare

Die Gästebucheintragungen in Bhopal unterscheiden sich in ihrer Sprechhaltung von Kommentaren, wie sie in der westlichen Besucher*innenbuch-Literatur beschrieben werden. So haben sie in der Regel gerade keinen dialogischen Charakter (Coffee 2013; Reid 2005). Keiner der Beiträge bezieht sich auf einen vorhergegangenen, kommentiert eine bereits vorliegende Feststellung oder positioniert sich gegenüber einer Aussage im Buch. Damit unterscheiden sie sich auch von den Beiträgen in anderen medialen öffentlichen Räumen, wie Social Media oder den Kommentarrubriken von Websites. Auch der raue Ton, der mitunter in sozialen Medien herrscht, ist im Besucher*innenbuch in Bhopal nicht festzustellen. Es gibt also keine Einträge in der Art von »*drunken phone calls*« oder »*drive-by shootings*«, wie Morris sie so anschaulich charakterisiert (Morris 2011: 243). Ebenso wenig liegt »*the light and humours air*« über den Notizen in Bhopal, die Noy manchen Besucher*innenbüchern und ihren Einträgen bescheinigt (Noy 2015: prologue). Kommentarschreiben ist hier eine seriöse, ernsthafte und dabei höfliche, manchmal eine im positiven

Sinne emotionale Angelegenheit. Die meisten Kommentare sind in einem eher offiziellen, formellen Stil gehalten. Einträge in der Art wie »*Hi my name is Lindsey. Facebook me. I love cows! Go vegetarian*« (Morris 2011: 245) oder »*Ridiculous garbage. Get rid of it*« (Pekarik 1997: 61) wären im Besucher*innenbuch in Bhopal schwer vorstellbar. Nur selten werden Smilies als zusätzliche visuell-emotionale Verstärkung benutzt, und nur ein Eintrag transportiert seine Botschaft durch eine Kombination aus Smilies und Herzen. Kein Kommentator überschreibt Beiträge eines anderen (auch wenn die Platzsituation schwierig ist). Auch die äußere Gestaltung der Beiträge ist also von höflichem Respekt geprägt.

Der überwiegende Teil der Einträge drückt in einem oder zwei Sätzen, manchmal nur in einem oder zwei Worten, Begeisterung, Zustimmung und Freude über das Museum aus. Längere Texte dagegen folgen meist einem bestimmten Muster: Sie beginnen mit einem Kompliment an das Museum und leiten dann über in den Kritik- oder Vorschlagsteil. So im folgenden Beispiel einer Besucherin, die offensichtlich mit ihrem Baby im Museum war (auf Englisch): »*Alles ist sehr schön. Aber es gibt einen Bedarf, die Service-Ausstattung des Museums zu verbessern, ein Still-Raum und Kinderwagen für Babies werden gebraucht.*« Auffällig ist, dass persönliche Bezüge oder Geschichten kaum in den Kommentaren zu finden sind. Es gibt nur drei Kommentatoren, die Biografisches erwähnen. Ein Besucher schreibt (auf Englisch): »*Fantastisch, es hat mich zurückgebracht zu meinem Heimatort und meiner Kindheit*«, und ein Ehepaar notiert (auf Englisch) nach einem Kompliment an das Museum: »*Als jemand, der in der Forstverwaltung gearbeitet hat, habe ich Zugang zu dem hier Gesehenen*«. ¹⁹ Ein weiterer Besucher erinnert sich (auf Englisch): »*1971–75. Meine besten Jahre meines Lebens in Bastar* ²⁰ » *Jagdalpur* ²¹. *Ich konnte viele Dörfer besuchen. Dank des Museums konnte ich diese goldenen Jahre heute wieder erleben.*«

Die Kommentatoren in Bhopal sind also kaum potentielle »Produzent*innen der Ausstellung«, die durch die eigenen »kleinen«, d.h. persönlichen, Narrative zu den »großen«, d.h. offiziellen, der Ausstellung beitragen (Rowe et al. 2002). Das hat einmal mit der sozialen Stellung und Situation der Schreiber*innen zu tun. Sie sind selbst keine »Adivasi«, gehören also den Gemeinschaften, deren Leben das Museum präsentiert, nicht an. Gäste aus Adivasi-Gemeinschaften gibt es zwar auch im Museum (auf Einladung des Museums oder der Regierung), aber keiner der Einträge deutet darauf hin, dass der/die Schreiber*in einer Adivasi-Gemeinschaft angehört hat. ²² Das Gästebuch scheint überhaupt bei den Kommentator*innen nicht als passender Ort für persönliche Äußerungen zu gelten. Viele Notizen sind in der unpersönlichen dritten Person abgefasst, wie »*jemand sollte, müsste*«, »*es besteht Bedarf*«,

19 Viele der Adivasi-Gemeinschaften leben in Wald- d.h. Dschungelgebieten.

20 Distrikt im indischen Bundesstaat Chhattisgarh.

21 Stadt in Chhattisgarh.

22 Zu Adivasi-Besucher*innen im Museum, siehe Kap. 2, S. 35.

»ein kleiner Vorschlag«, »ein Rat«, oder als direkte Aufforderungen: »Bitte ausführen [im Sinne von <tun>]...«. Einige Kommentare, obwohl nur mit einem Namen unterschrieben, sind stilisiert, als würden sie größere Kollektive mit gemeinsamen Interessen, Problemen oder Identitäten repräsentieren. So schreiben zwei ältere Besucherinnen (die erste auf Englisch, die zweite auf Hindi) stellvertretend für die älteren Bürger: »Es wäre besser, wenn es den Autos erlaubt wäre, ganz nach oben zu fahren, um dort die älteren Bürger*innen herauszulassen, denn es ist schwierig [zu Fuß] nach oben zu kommen.«²³

Die zweite Schreiberin macht es in ihrer Wortwahl besonders deutlich, dass sie nicht nur ihren individuellen Bedarf annonciert, sondern sich im Namen einer Gruppe zu Wort meldet: »Ich bin glücklich, das Museum zu sehen. Im Namen der älteren Bürger*innen äußere ich nur einen Wunsch, bitte stellen Sie Rollstuhl-Einrichtungen zur Verfügung, das würde den Besuch viel bequemer machen.« Ein anderer Kommentator (auf Englisch), formuliert seine Kritik an der Beleuchtung der Informationstafeln als Sprecher der »interessierten Besucher*innen«, denn durch die ungenügende momentane Situation »kann man sich nicht selbst bilden und [von dem bereitgestellten Wissen] profitieren.«

8.3.5. Die Kommentator*innen als »Expert*innen des Alltags«

Die Kommentator*innen in Bhopal nehmen jedoch nicht nur eine andere Sprechhaltung ein als in Gästebüchern westlicher Museen üblich, sie konzentrieren sich auch auf andere Themen. Die Schreiber*innen formulieren in der Regel keine eigene allgemeine Position zur Ausstellung und deren Inhalten. Ebenso wenig äußern sie sich zu einzelnen Objekten, kuratorischen Positionen oder sonstigen inhaltlichen Aspekten. Es gibt nur eine Äußerung mit inhaltlichem Fokus. Ein Kommentar (auf Hindi) zählt eine Reihe lokaler Gottheiten auf, deren Repräsentation er im Museum vermisst.

Dass die Besucher*innen nicht gern die Rolle von Kritiker*innen übernehmen, zeigte sich übrigens auch, als die Museumsleitung Fragebögen zu den Theater- und Tanz-Aufführungen auf den Bühnen des Hauses ausgegeben hatte, um vom Publikum Feedback zu den Veranstaltungen zu erhalten. Die Idee wurde aufgegeben, weil keiner der Besucher*innen diese Blätter ausfüllte. Anders als z.B. im National Air und Space Museum in Washington DC (Pekarik 1997) nahm und nimmt das Publikum in Bhopal diese Gelegenheit kaum wahr, seine Sicht auf künstlerische Inhalte und Präsentationsformen zu dokumentieren.²⁴

Trotzdem fühlen sich die Besucher*innen durch das Gästebuch durchaus angeregt, Meinungen, Kritik und Wünsche zu formulieren. Nur stehen dabei andere

23 Der Parkplatz befindet sich auf halben Wege zum Museum.

24 In meinen Interviews gibt es dagegen durchaus Äußerungen zu den Präsentationen der Objekte.

Themen im Vordergrund, nämlich Aspekte von Management und Marketing. Die Besucher*innen sehen sich nicht als Amateur-Expert*innen zu kuratorischen Fragen, sondern als »Expert*innen des Alltags«, die wissen, was sie und andere Besucher*innen benötigen, um sich in einer Institution wohl zu fühlen. Und das tun sie selbstbewusst und rollensicher.

So merkt ein Besucher (auf Englisch) an: *»Unglaubliches Gebäude & unglaublich erhalten. Ein kleiner Vorschlag – Bitte verbietet [dieses Wort ist unterstrichen] Pan, Gulkha, Pouch, Bidi & Zigaretten im Gebäude. Ich habe Museumsangestellte im Gebäude rauchen & den Ort unordentlich machen sehen.«*²⁵ Ähnlich möchte ein Besucher (auf Hindi) die nationale Regierungsinitiative »Clean India Mission – Swatchh Bharat Abhiyan« auch im Museum umgesetzt wissen: *»Erlaubt keine Schuhe im Gebäude, damit das Museum sauber bleibt und Swatchh Bharat Abhiyan auch hier erfolgreich umgesetzt wird.«*²⁶ Um die Bedeutung dieser Bemerkungen einzuschätzen, muss man sich klarmachen, dass eine funktionale, saubere und gepflegte Gesamtumgebung in öffentlichen Einrichtungen in Indien keineswegs garantiert ist. Dass für Ventilation oder Klimatisierung gesorgt ist, dass die Toiletten sauber sind und die Kantine guten Service bietet: das alles sind ebenso wichtige wie unselbstverständliche Qualitätsmerkmale eines Hauses mit Publikumsverkehr. In dieser Hinsicht betrachten und bewerten die Besucher*innen das Museum nicht anders, als sie es mit einer Bankfiliale oder einem Bahnhof tun würden. Es wird als ein Stück herausgehobene Lebenswelt angesehen und nicht in einer spezialisierten Sondersphäre mit eigenen Regeln verortet.

Das zeigt sich auch darin, wie gesellschaftliche Sensibilitäten in den Museumsalltag hineinwirken. Ein Eintrag etwa beschäftigt sich mit der Arroganz der politischen Klasse. Indien ist eine hochgradig hierarchische Gesellschaft, in der die soziale Elite und wichtige Amtsträger*innen selbstverständlich zahlreiche Privilegien in Anspruch nehmen. Dieses Verhalten stößt zunehmend auf Kritik – in den Medien, in der Auseinandersetzung der Parteien und in privaten Diskussionen. Einer der Schreiber in Bhopal (auf Englisch) musste nun miterleben, dass das allgemein im Museum bestehende Blitzlichtverbot für einen Chief Minister (den regionalen Regierungschef) aus Nagaland, einem Bundesstaat im Nordosten Indiens, offenbar keine Geltung hatte. Der Kommentator fordert nach der Feststellung: *»Das sollte nicht so sein. Regeln sollten für alle gleich gelten«* die Museumsleitung auf: *»Bitte antworten Sie uns. Wir warten auf Ihr Feedback«*. Er will auch im Museum seine Vorstellungen von

25 Pan und Gulkha sind Arten von Kautabak. Bidi ist eine einheimische indische Zigarette, die nicht in Papier, sondern Blätter gewickelt wird. Die ausgespuckten Reste von Pan »markieren« als rotbraune Flecken viele Außenwände und öffentliche Gebäude in Indien.

26 Schuheausziehen ist ein übliches Verhalten beim Besuch von privaten Wohnungen, Tempeln, aber auch öfters bei privaten Museen. Pragmatischer Grund ist (neben der Respektsbezeugung), den Schmutz und Staub der Straße nicht ins Gebäude zu tragen.

einer fairen Alltagskultur respektiert sehen und hat kein Verständnis für Privilegierungen. Wie wichtig ihm die Sache ist, zeigt sich an seiner Entschlossenheit, die Angelegenheit weiter zu verfolgen.

Ein Schreiber greift ein anderes relevantes Thema auf (auf Englisch): Kinderarbeit. Der oberen Mittelschicht, zu der die Gästebuch-Kommentatoren zählen, ist nicht nur klar, dass es sich dabei um ein schweres soziales Problem handelt. Sie weiß auch Bescheid über den erheblichen internationalen Imageschaden für ihr Land, der damit verbunden ist. Nachdem er beobachtet hat, dass Minderjährige in der Kantine des Museums tätig sind, fordert der Kommentator vom Museumsmanagement: »*Sie müssen bitte auf die Kinderarbeit in der Kantine dieser Institution achten*« – dann macht er mit dem Rest des Satzes deutlich, dass er hier ein größeres gesellschaftliches Problem sieht: »*& überall anders auch*«. Auch hier stellt das Museum keinen Sonderraum dar, sondern wird als Teil und Exempel der Gesamtgesellschaft begriffen.

8.3.6. Handlungsempfehlungen fürs Management

Hier liegt die eigentliche Bedeutung des Gästebuchs in diesem Museum: Es enthält Appelle an das Management, Verbesserungsmaßnahmen zu ergreifen. Die Kritik ist oft pragmatisch, detailliert und sorgfältig ausgeführt. So hat z.B. die »*senior citizen group, government of MP employees, Bhopal*« (auf Hindi) ihre Kritikpunkte nummeriert wie bei einer Aufgabenliste, die Punkt für Punkt abgearbeitet werden kann:

- »1. Der Eintrittspreis von nur 10 Rupien ist zu niedrig. Er sollte auf 20 Rupien erhöht werden.
2. Kinder bis 5 Jahre sollten freien Eintritt erhalten. Von 5–12-Jährigen sollten 10 Rupien genommen werden.
3. Das Museum sollte nicht an nationalen Feiertagen wie zum Beispiel am 26. Januar [Tag der Republik] oder 15. August [Unabhängigkeitstag] geschlossen werden. Viele Leute haben versucht, an diesen besonderen Tagen das Museum zu besuchen, aber es war geschlossen. Sie waren enttäuscht. Die Angestellten des Museums sollten an anderen Tagen frei bekommen, sodass das Museum an den nationalen Feiertagen offen bleiben kann.«

Eine solche Aufgabenliste, inklusive Nummerierung, findet sich in mehreren Einträgen. Einmal wird die Aufforderung zum Handeln besonders energisch vorgetragen: Ein Schreiber (auf Englisch) endet, nachdem er den unbefriedigenden Zustand der Cafeteria beklagt hat, mit dem Imperativ: »*Unternehmen Sie etwas!*«

Interessant ist, dass die Einträge meist nicht nur einen Mangel identifizieren, sondern auch konstruktive und konkrete Vorschläge zu seiner Beseitigung machen. So wird etwa der Appell eines Besuchers (auf Hindi), auf die Erhaltung und Pflege des Museums zu achten, sofort ergänzt durch eine spezifische Idee, wie das geschehen könnte: »*[B]esondere Beachtung sollte der Pflege und Erhaltung von solchen Orten gege-*

ben werden. Wenigstens ein Vorschlag: Es sollten Stoffpantoffeln an die Besucher*innen ausgeben werden, sodass das Museum sauber und länger erhalten bleibt«. Ein Besucher bietet sogar an (auf Englisch), aktiv und persönlich bei der Beseitigung der von ihm festgestellten Probleme zu helfen: »Die Erklärungsschilder haben eine Menge Rechtschreib- und Grammatikfehler. Es wäre sehr gut, wenn diese korrigiert werden würden. Sie können mich gerne kontaktieren und ich helfe dabei.« Dann folgen Telefonnummer und Mailadresse. Etwas allgemeiner, aber mit ähnlicher Tendenz ein anderer Besucher (auf Hindi): »Dieses Museum ist wunderschön, und wir versprechen, dass wir in jeglicher Weise dabei helfen, es noch schöner zu machen.« Der Kommentar scheint dabei nicht nur zu meinen, dass man sich während des Besuchs so verhält, dass nichts beschädigt oder zerstört wird. Die explizite Wortwahl »in jeglicher Weise dabei helfen, es noch schöner zu machen«, scheint ein Interesse der Besucher*innen zu signalisieren, sich aktiv für das Museum zu engagieren.

Eine Besucherin (mit akademischem Titel, auf Englisch) entwickelt, nach einem kraftvollen einleitenden Kompliment (»ein welterschütterndes Wunderwerk«) konkrete Vorstellungen, wie die finanzielle Situation des Museums verbessert werden könnte:

»Bitte lasst Bilder/Postkarten von jedem der Meisterwerke mit einer Erklärung drucken, und enorme Gelder könnten dadurch generiert werden. Diese könnten dann sowohl für die tribalen Künstler*innen als auch für das Museum verwendet werden. Postkarten, CDs, kleine Broschüren können erhebliche Mittel einbringen. [...] Eine Auswahl von Artikeln kann zum Verkauf angeboten werden [nicht lesbar] Einkommen.«

Die meisten Kommentare mit spezifischen Verbesserungsvorschlägen adressieren folgende Themengebiete: Sorge um die Erhaltung und Pflege der Einrichtung, unbefriedigendes Serviceangebot in der Cafeteria, Sauberkeit der Toiletten, das Fehlen von Raumkühlung im Sommer, das Fehlen von persönlichen Führer*innen²⁷ und unzureichendes Marketing. Einige Einträge beziehen sich auf einzelne ärgerliche Vorfälle, wie zum Beispiel (auf Hindi): »Ein Angestellter mit dem Namen Balram hat sich uns gegenüber nicht korrekt benommen. Wir sind verärgert. Es sollten Maßnahmen gegen ihn unternommen werden. [...] Bitte informieren Sie uns.« Hier wird das Gästebuch als eine Art Beschwerde-Hotline zur Museumsleitung verstanden und genutzt.

27 In vielen kulturellen und historischen Stätten kann ein*e persönliche*r Führer*in engagiert werden, der/die die Besucher*innen begleitet und das Gesehene erklärt. Die Einträge im Gästebuch wünschen einen solchen persönlichen Service auch im Museum. Interesse an einem Audio-Guide wird seltener geäußert. Digitale Führer sind bisher in öffentlichen indischen Museen kaum vorzufinden. Der Wunsch nach einem/einer persönlichen Führer*in wird auch in vielen Besucher*innen-Interviews als oft einzige Kritik am Museum geäußert.

Am häufigsten jedoch werden zwei Themen angesprochen. Einmal wird der Eintrittspreis von 10 Rupien als zu niedrig kritisiert und seine Erhöhung verlangt. Die Schreiber*innen fürchten, dass der Betrieb des Museums auf Dauer wegen geringer Einnahmen gefährdet sein könnte. Einige Kommentator*innen wünschen in diesem Zusammenhang eine noch stärkere Belastung von ausländischen Besucher*innen, die zur Zeit mit 100 Rupien im Vergleich zu indischen Staatsangehörigen bereits das Zehnfache zahlen. Ein Besucher (auf Englisch) verlangt gar: *»Ändert den Eintrittspreis für Ausländer*innen. Sie sollten nicht weniger als 100 US-Dollar zahlen & für indische Besucher*innen Rs. 100.«*

Zum anderen wird beklagt, dass die Gebühr von 50 Rupien für die Erlaubnis zum Fotografieren zu hoch sei. Das wirkt überraschend, wenn doch viele Besucher*innen es für sinnvoll halten, höhere Einnahmen für den Museumsbetrieb zu generieren. Wahrscheinlich aber geht es hier um unterschiedliche Vorstellungen, was zum »Kernbereich« eines Museumsbesuchs gehört. Aus der Perspektive der Museumsleitung ist die Erlaubnis zum Kameragebrauch ein Sonderrecht, das selbstständig vor der Besichtigung der Ausstellungsstücke erworben werden muss. Diese Sichtweise teilen viele Besucher*innen offenbar nicht.

Verbindet das Gästebuch in anderen Institutionen den Besucher*innen mit der Ausstellung (Macdonald 2005, Reid 2005), so ließe sich für Bhopal eher sagen: Es bindet ihn ein in eine Verantwortung für das Projekt Museum insgesamt. Die vielen Verbesserungsvorschläge deuten darauf hin, dass den Besucher*innen bewusst ist, wieviel Anstrengung ein solches Unternehmen erfordert. Sie wollen involviert werden, fühlen sich zuständig – und aus ihren Alltagserfahrungen heraus auch kompetent, etwas beizutragen.

8.3.7. »Danke, dass ich mich stolz fühlen konnte«: Nationalstolz und nationale Selbstkritik in den Kommentaren

Das Museum in Bhopal erfüllt die indischen Besucher*innen mit Stolz auf ihr Land und ihre Kultur. Im Gästebuch teilen sie diese Gefühle untereinander und feiern ihre Nation und ihre kulturelle Identität.²⁸ In einem Land wie Indien, in dem die kollektive Erinnerung an koloniale Fremdherrschaft durchaus noch nicht erloschen ist und das zugleich unter vielerlei aktuellen Problemen leidet, ist Nationalstolz eine kostbare Erfahrung. Die Besucher*innen lassen die Bedeutung des Erlebnisses in ihren kurzen Texten durchblicken. So schreibt z. B. ein Ehepaar (auf Englisch), dass man diese Erfahrung wie ein Schmuckstück mitnehmen und pflegen werde: *»Großartiger Ort. Wir sind sehr stolz deswegen. Wir werden diese Erinnerung mit uns nehmen +*

28 Zu »national identity and performance of commemoration« in Gästebuch-Einträgen siehe Noy 2015.

wertschätzen zu [nicht lesbar]. Danke.« Eine andere Besucherin bedankt sich (auf Englisch) beim Museum, dass sie sich mit Genugtuung als Bürgerin ihres Bundestaates fühlen darf: »Das zu sehen, hat mich stolz gemacht, eine Bürgerin von Madhya Pradesh zu sein. Danke, dass ich mich stolz fühlen konnte.«

Dieser regionale oder nationale Stolz findet auch in den Kommentaren Ausdruck, in denen der kulturelle Reichtum Indiens oder von Madhya Pradesh gefeiert wird. So schreibt ein Besucher (auf Englisch): »Es war wirklich eine großartige Erfahrung, dieses immense Erbe unseres Staates zu sehen, und danke dafür, dass Sie die Kunstwerke auf eine so herrliche Art und Weise ausgestellt haben.« Oder eine andere Schreiberin (auf Hindi): »In Bhopal wurden wir vertraut gemacht mit unserer einzigartigen indischen Kultur und unserem Erbe. Ich glaube, unsere Kinder wissen noch nichts darüber. Danke an all die Leute, die uns das ermöglicht haben.«

Eine weitere Variation des Themas findet sich in den Kommentaren, die das Tribal Museum mit anderen Museen vergleichen. Interessant ist hierbei, dass man sich in der Regel nicht an Institutionen in der Umgebung orientiert (immerhin befinden sich zwei Museen in der unmittelbaren Nähe, darunter ein thematisch verwandtes, das »Museum of Mankind«). Einige Kommentare stellen einen Vergleich mit indischen Museen an, aber eher im Gestus der Abgrenzung. Ein Schreiber konstatiert (auf Hindi): »Eine solche Art von Museum findet man normalerweise nicht in Indien.« In einem anderen Kommentar (auf Englisch) werden andere Museen als abschreckender Kontrast eingeführt: »Ich fühle mich schrecklich, wenn ich andere indische (M.P.) Museen sehe. Danke für dieses Museum.«

In erster Linie jedoch geht es darum, das Tribal Museum auf einer Ebene mit anderen internationalen Häusern anzusiedeln. Nicht »Nationales Niveau«, sondern »Weltklasse« ist der Bezugspunkt.²⁹ Fast alle Kommentare, die das Museum durch Vergleich bewerten, benutzen diesen Begriff oder eine ähnliche Kategorie.³⁰ Ein Besucher schreibt (auf Englisch): »Weltklasse-Sachen hier drin.« Nach der Forderung nach Erhöhung des Eintrittspreises und Kritik an unzureichendem Marketing schließt sich ein spezifischer Vergleich mit den Vereinigten Staaten an: »Der gleiche Ort würde in den USA umringt sein von [nicht lesbar], und der Eintrittspreis würde über 25 US \$ liegen.«

29 Das Bedürfnis, »world class« zu sein oder zu leben, beobachtet auch Brosius in ihrer Studie zum Konsumverhalten der indischen Mittelschicht. Sie identifiziert dafür unterschiedliche Quellen: Einmal eine symbolische Topografie von Zentrum und Peripherie, die auf der Annahme der Superiorität des Westens beruht, dann den Einfluss der im Ausland lebenden Inder, außerdem den zunehmenden Kosmopolitismus der indischen Mittelschicht (Brosius: 2010: 12–13).

30 Interessant ist, dass eine ausländische Touristin, die durchaus dasselbe meint, den Begriff »first class« verwendet: »Ein absolut »FIRST CLASS« [in Versalien] Museum.«

Ein anderer Schreiber vergibt das begehrte Prädikat an den Innen-Designer des Museums (auf Englisch): »Das ist eine Weltklasse-Präsentation. Der Künstler, Herr Bhatti, verdient die höchste Anerkennung für seine Arbeit«.

Die obere Mittelschicht, die sich im Gästebuch äußert, ist durch ihre Bildung im Ausland (in der Regel im westlichen Ausland) oder durch private oder berufliche Besuche mit internationalen Standards vertraut und orientiert sich an ihnen für ihr Urteil. So dieser Besucher (auf Englisch), der sich auf seine Reise-Erfahrung als Quelle seiner Kompetenz beruft: »Ich habe einige der besten Museen in der Welt besucht. Dieses kann mit jedem Weltklasse-Museum in der Welt mithalten«. Ein anderer Kommentar deutet ebenfalls an (auf Englisch), dass der Schreiber viel gereist sein muss: »Das ist ein wunderbares Kunstwerk – noch nie so etwas irgendwo auf der Welt gesehen.« (Der Kommentar enthält im zweiten Teil eine Liste von Vorschlägen zur Verbesserung.)

Die Schreiber*innen sind stolz darauf, dass man in Bhopal etwas geschafft hat, das den Vergleich mit dem Ausland nicht zu scheuen braucht. Dennoch drückt sich beim Thema »Weltklasse« auch eine gewisse Unsicherheit aus: Den Maßstab für Qualität und Gelingen liefert immer noch eine äußere Autorität, nämlich der europäisch-amerikanische Westen.³¹

Es finden sich im Gästebuch nur wenige Kommentare³², die eine grundsätzlich kritische Sicht auf die Idee des Museums und auf den staatlichen Umgang mit der Kultur der Adivasi formulieren. Sie stellen angesichts der verbreiteten Armut in den Adivasi-Gemeinschaften und ihrer generell prekären Situation die Prioritäten in Frage, die sich in der Einrichtung des Museums ausdrücken. Hier zeigt sich das Thema des nationalen Stolzes gewissermaßen in einer negativen Form, als Bewusstsein eines nationalen Versagens. So sieht ein Kritiker (auf Hindi) einen Widerspruch zwischen der Bedürftigkeit der Adivasi und den Ausgaben für das Museum: »Wenn das Geld, das ihr für dieses Museum ausgegeben habt, einer armen Familie zur Verfügung gestellt worden wäre, das hätte einen wirklichen Unterschied gemacht.«

Ein anderer Kommentar verlangt dagegen (auf Hindi) eine aktivere Rolle der Regierung bei der Unterstützung der Adivasi-Kultur: »Die tribalen Traditionen und Kunstformen sind fantastisch und Jahrhunderte alt. Trotzdem war die Indische Gesellschaft erst in den letzten 60 Jahren fähig, dies zu erkennen. Das ist bedauerlich. Die Regierung sollte hier eine proaktive Rolle übernehmen.« Eine Dozentin der Universität Delhi, Education Department, (auf Englisch) beschäftigt die Frage, was mit dem realen tribalen Leben passiert, während es gleichzeitig musealisiert wird:

31 Das Insistieren, »Weltklasse« zu sein, erinnert ein wenig daran, wie hartnäckig in den Staaten des früheren kommunistischen Ostblocks für die Produkte der eigenen Industrie »Welt-niveau« in Anspruch genommen wurde. Auch hier mischten sich Stolz und Unsicherheit.

32 Im Ganzen vier Kommentare, von denen einer kaum zu entziffern ist.

»Es ist absolut paradox, dass die Regierung so viele crores³³ ausgibt, um tribales Leben in einem Museum zu präsentieren, während sie dagegen kein Geld sinnvoll ausgeben kann, um das gleiche Leben in den Dörfern zu erhalten [unterstrichen]. Warum?? Wollen wir, dass sie aussterben, oder fürchten wir, dass dies alles aussterben wird? Warum bereitet sich unsere Bildungspolitik auf eine Entwicklung vor, die auf die Zerstörung dieser Realität hinführt!!!!«

Während die Verfasserin im ersten Teil ihres Kommentars den Staat in Gestalt der Regierung als Gegenüber in den Blick nimmt und kritisiert, enthält der zweite, stärker emotional-appellative Abschnitt die Selbstbefragung eines »Wir«, der Gemeinschaft der Bürger*innen, in die die Autorin sich selbst mit einbezieht. Sie feiert nicht einfach das Bürger*innensein, sondern verbindet damit Vorstellungen von Verpflichtung und Verantwortung. Gleichzeitig ist sie skeptisch gegenüber einer möglichen Alibi-Funktion des Museums. Die nationale Perspektive wird hier ins Kritische und Selbstkritische gewendet.

8.3.8. »Die Welt, die wir verloren haben«: Nostalgie- und Verlustgefühle in den Kommentaren

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, erlebt Indien seit dem Beginn seiner ökonomischen Liberalisierung in den frühen 1990er Jahren einen dramatischen, tiefgreifenden Umbruchprozess, der die ganze Gesellschaft erfasst. Diese einschneidende Veränderung löst nicht nur in konservativen Teilen der Gesellschaft Verlust- und Heimwehgefühle aus. Varma konstatiert in seiner Studie zur indischen Mittelschicht eine Sehnsucht nach »*simplicities of an idealized past*« gegenüber der »*unpredictability of this rapid and demanding transformation*« (Varma 1998: 145).

Solche Empfindungen finden sich auch im Gästebuch in Bhopal. Die Adivasi-Gemeinschaften, und wie sie im Museum präsentiert sind, werden zum Kristallisationspunkt eines Nostalgiediskurses, in dessen Zentrum das Dorf mit seinen traditionellen Lebensweisen steht.³⁴

Die urbanen einheimischen Eliten haben kaum mehr Gelegenheit, dörfliche Gemeinschaften in ihrem Alltag zu erleben. Das Museum funktioniert daher wie ein Fenster, durch das sie komfortabel und sicher auf ein (freilich künstliches) traditionelles Leben blicken können. Wie ein Kommentator anmerkt (auf Hindi): »*Wir bekamen die Möglichkeit, die Dinge zu sehen, die die tribalen Leute zur Verehrung der Götter verwenden. In unserem täglichen Leben würden wir die Gelegenheit nicht bekommen, diese Erfahrung zu machen.*« In einigen dieser nostalgischen Kommentare wird die Sorge artikuliert, dass nachfolgende Generationen ihre kulturellen Wurzeln verlieren

33 Indische Maßeinheit für zehn Millionen.

34 Siehe dazu ausführlich Kap. 12.

könnten. So schreibt eine Besucherin (auf Englisch) »Dieses Museum ist schön und besitzt viele schöne Aspekte. Es ist gut, dass die kommenden Generationen das Dorfleben kennenlernen, denn es geht wegen der Industrialisierung verloren.« Wie bei Gandhi steht hier »Industrialisierung« für den problematischen Modernisierungsprozess insgesamt.

Die Welt der Adivasi wird in den nostalgischen Kommentaren immer wieder als allgemeiner Inbegriff einer idealisierten indischen Vergangenheit evoziert. So etwa (auf Englisch): »Wundervolle Wahrnehmung, übersetzt in wundervolle Schöpfung der Welt, die wir vor langer Zeit verloren haben. Die Regierung von MP und seine großen schöpferischen Geister haben diese schöne Welt noch einmal ins Dasein gerufen.« Aus dieser sentimentalen Perspektive wird freilich eine wesentliche Tatsache übersehen: Anders als solche Kommentare vermuten lassen, gibt es die Adivasi-Dörfer und -Gemeinschaften durchaus noch, wenn auch in einem nicht mehr »unberührten«, sondern auf vielfache Weise modifizierten Zustand. Auch die Kunst der Adivasi beschäftigt sich heute dementsprechend nicht mehr ausschließlich mit mythischen Bäumen und Tieren, sondern stellt zum Beispiel auch Flugzeuge, Autos und berufstätige Frauen in London dar.³⁵ Solche neueren thematischen Entwicklungen oder Darstellungsformen in der Kunst der Adivasi sind im Museum nicht präsent; damit werden die nostalgischen Empfindungen hier nicht konfrontiert.

8.3.9. »It touches my heart and I pray to God«: Emotionalität und religiöses Vokabular in den Kommentaren

Die vielen emotionalen Kommentare, oft nur in einem Wort wie »schön«, »einmalig«, »erstaunlich«, »hervorragend« oder »wow« zusammengefasst, drücken die Begeisterung für das Museum aus. Auf Hindi erscheint oft das Wort »adbuth«, das so viel wie »verblüffend, erstaunenswert, verwunderlich« heißt, und in dem das Staunen mitschwingt. Eine Besucherin schreibt (auf Englisch): »Eine großartige Erfahrung. Habe mich in den Ort verliebt«. (Dieser Satz findet sich noch an weiteren Stellen im Gästebuch.) Ein anderer notiert: »Das Museum ist so schön, mir fehlen die Worte. Meine Seele ist vollkommen berührt«. Oder: »Dieses Museum ist auf der Säule von Liebe und Zuneigung errichtet«. Es erscheinen Formulierungen wie »meine Seele ist glücklich, mein Herz ist berührt« oder »es ergreift mein Herz« in beiden Sprachen.

Vor allem in den Hindi-Kommentaren reicht diese Emotionalität bis ins Religiöse: »Meine Familie und ich sprechen unsere Segenswünsche für ihre [Künstler*innen des Museums] glückliche Zukunft aus.« Oder in einem anderen Beitrag: »Ich bete zu Gott,

35 Siehe dazu als ein Beispiel die Arbeiten des Gond-Künstlers Bhajju Shyam in »The London Jungle Book«, in dem er, inspiriert durch eine Englandreise, die Großstadtbewohnerinnen als vielarmige Göttinnen darstellt, die mehrere Aufgaben gleichzeitig erledigen können (Shyam 2004).

dass sich diese Anstrengung auf so gute Weise fortsetzen wird.« Hier drückt sich eine starke Identifikation mit dem Museum aus, die über seine Nutzung und das reine Gefallen hinausgeht. Diese Kommentare lassen sich aber auch als Gegenstücke zu den Äußerungen der Sorge um die Erhaltung des Museums lesen. Sie bilden gewissermaßen das emotionale Fundament, auf dem die konkreten Stellungnahmen zum Management stehen. Hier wird die seelische Intensität der Aneignung des Museums durch seine Besucher*innen deutlich. Emotionalität bei den Besucher*innenbucheinträgen, teilweise ebenfalls gekleidet in religiöses Vokabular, ist keine rein indische »Spezialität«. Typischerweise stößt man darauf vor allem in nationalen Gedenkstätten und Dokumentationszentren für Kriege und andere tief einschneidende, aufwühlende historische Ereignisse (Macdonald 2005, Morris 2011, Noy 2015). Solche Stätten sind, wie Morris schreibt, »*built to house our pain*« (Morris 2011: 243); persönliche Erinnerung und Emotionalität gehören zum kuratorischen Konzept. Kultur- und Kunstmuseen dagegen lösen derartige emotionale Äußerungen eher selten aus.

8.4. Schlussbemerkung

Wie die Untersuchungen von Gästebüchern darlegen, beziehen sich die Kommentare dort vor allem auf die Ausstellungspräsentation und die Inhalte des Gezeigten. Wir begegnen in den Besucher*innenbüchern »*expert visitor[s]*« (Davallon et al. 2000), die sich durch den Vergleich mit anderen Museen einen Überblick erarbeitet haben, der sie in ihren Augen zu einer profunden Kritik der Ausstellung, ihres Designs und des kuratorischen Zugangs befähigt und berechtigt. Vor allem in den Gästebüchern historischer Museen und Gedenkstätten treffen wir zudem auf Besucher*innen, die ihre Expertise aus ihrer persönlichen Biografie oder aus ihrem (z.B. verwandtschaftlichen) Verhältnis zu Zeitzeug*innen gewinnen. Beide sind mehr als nur Empfänger*innen von kuratorischen Botschaften; sie sind »*producer[s]*«, »*constructors of meaning*« (Rowe et al. 2002: 104) oder »*visitor[s]-as-author[s]*« (Davallon et al. 2000: 60) für die Ausstellung. Oder sie sind *homines ludentes*, die nur spielen oder raufen wollen und die Seiten des Buches für Zeichnungen und spaßhafte oder provokante Botschaften nutzen.

Die Besucher*innen, die sich im Gästebuch in Bhopal zeigen, sind vor allem Bürger*innen – im doppelten Sinne. Sie sind indische Bürger*innen im indischen Alltag, die das Museum (auch im Namen ihrer Mitbürger*innen) in gutem Zustand sehen möchten. Dem gelten die Einträge, die sich im Wesentlichen an das Management richten und der Wahrung von Standards, dem praktischen Funktionieren und der Sorge um den Erhalt der Einrichtung gewidmet sind. Zweitens begegnen wir im Gästebuch Bürger*innen, der sich für das Museum als nationales Projekt interessieren und dafür, was es über sein Land oder seine Region sagt. Diese Reflexionen zie-

len auf konkrete gesellschaftliche Probleme wie VIP-Arroganz und Kinderarbeit, sie können aber auch allgemeinere Betrachtungen wie über das Verhältnis von Moderne und Tradition in Indien oder das nationale Selbstbewusstsein enthalten. Der/die Bürger*in im Spiegel des Gästebuchs in Bhopal tritt nicht als Kenner*in und Kritiker*in der ästhetischen und kuratorischen Praxis auf³⁶, sondern sein/ihr Interesse und Urteil konzentrieren sich auf die sozialen Realitäten, die sich im Museum darstellen und in denen das Museum existiert. Die Ausstellung selbst und der individuelle Selbstausdruck der Besucher*innen treten demgegenüber in den Hintergrund. Damit ist das Gästebuch von Bhopal für die Ausstellungsmacher*innen weniger aufschlussreich als für Museumsmanager*innen und Kulturpolitiker*innen. Für sie jedoch ist es sehr bemerkenswert. Es zeigt an einem erfolgreichen Beispiel, wie die sonst oft marginale und ungeliebte Institution Museum durchaus im Stande ist, Interesse, Engagement und Emotionalität zu wecken. Es ist sehr wohl möglich, mit den Besucher*innen in einen Dialog zu treten und sie als aktive Teilnehmer*innen des sozialen Geschehens »Museum« zu gewinnen, nur wird dieser Dialog andere Schwerpunkte haben und die Aktivierung des Publikums wird durch andere Fragen und Themen geschehen als im Westen. So sind die Besucher*innen weniger als Mit-Produzent*innen der Ausstellung zu mobilisieren, denn als Mit-Übersetzer*innen der »geborgten Institution« Museum in die Alltagswirklichkeit, die gesellschaftliche Diskussion und den nationalen Diskurs. Im Gästebuch kann man diesen Übersetzungs- und Aneignungsprozess verfolgen. Man kann es zugleich als einen vom Publikum selbst verfassten Ratgeber lesen, z. B. dazu, wie sich die Identifikation mit dem Museum noch stärken lässt.

36 Das bestätigt sich auch in den Besucher*inneninterviews. Einige der Befragten weisen (vor allem, wenn sie Kritik vorbringen) eigens darauf hin, dass sie keine Kunst- und Kulturexpert*innen seien.

9. Einführung in die Nutzungsgruppen

Dieses Kapitel leitet den Teil der Arbeit ein, der sich konkret mit der Nutzung des Tribal Museums durch seine Besucher*innen beschäftigt. Damit stehen hier weder ein von den Museumsautoritäten favorisiertes Protokoll noch kulturpolitische Richtlinien im Mittelpunkt, sondern das Publikum und seine Selbstaussagen.

Auf dieser Grundlage wurden die wesentlichen Nutzungsweisen des Museums interpretativ erschlossen und theoretisch gefasst. Die Nutzung durch die Besucher*innen bezieht sich dabei nicht allein auf Ausstellung und Exponate, sondern auch auf Gebäude, Architektur, Raumambiente, Serviceeinrichtungen sowie auf die Außenanlagen und das Umfeld des Museums. Das Unterscheidungskriterium zur Abgrenzung zwischen den jeweiligen Gruppen bilden die Nutzungsweisen und -bedürfnisse der Besucher*innen. Innerhalb dieser Nutzungsformen können die Besucher*innen hinsichtlich ihrer geografischen (Stadt, Land), sozialen, religiösen und demografischen Merkmale durchaus divers sein.¹ Aufgrund der Analyse des erhobenen Materials unterscheide ich sechs Besucher*innengruppen, denen ich die folgenden Nutzungsformen zuordne:

- das Museum als Dating-Ort;
- das Museum als »adda«-Ort, Lieblingstreffpunkt zum Picknicken, zur gemeinschaftlichen Entspannung, und dafür, (freie) Zeit zu verbringen;
- das Museum als kollektiver Nostalgie- und persönlicher Erinnerungsraum;
- das Museum als Lernraum und Ort der Wissensaneignung;
- das Museum als Ort für künstlerische Erfahrung und Inspiration, als Ideengeber für Kunsthandwerk und als Anregung für die Alltagsgestaltung der Besucher*innen;
- das Museum als Kulisse für Selfies und fotografische Selbstdarstellungen.

Innerhalb dieser Gruppen waren die Besucher*innen genderbezüglich gemischt; es kann keine Nutzungsform ausschließlich einem Geschlecht zugeordnet werden. Ei-

1 Zur näheren Beschreibung des Publikums siehe Kap. 7, S. 112ff.

ne der Nutzungen (»Museum als Dating-Ort«) weist im Vergleich zu den anderen Gruppen eine höhere demografische wie soziografische Homogenität ihrer Mitglieder auf. Dies begründet sich damit, dass »dating« überwiegend einer bestimmten Lebensphase zugeordnet ist.

Die Nutzungsgruppen lassen sich unterschiedlich klar voneinander abgrenzen. Oft kommt es zu Überlagerungen, bei denen eine Nutzung dominiert. Besucher*innen werden jener Gruppe zugeordnet, die ihr dominierendes Interesse widerspiegelt. Aussagen, die sich auf andere Nutzungen beziehen, werden (unter Hinweis auf die dominante Präferenz) in den entsprechenden Kapiteln zusätzlich zitiert. Der Gebrauch des Museums als Kulisse für Selfies und Selbstportraits stellt die einzige Nutzungsweise dar, die sich als gemeinsames Interesse (mit Ausnahme der Besucher*innen, für die das Museum der Ort zur eigenen Kunstproduktion ist) durch alle Gruppen zieht. Diese Praxis ist bei fast allen Besucher*innen generationsübergreifend anzutreffen. Sie stellt die am weitesten verbreitete Nutzungsform dar. Zu Beginn eines jeden Kapitels steht jeweils die Beschreibung eines konkreten Beispiels von Besucher*innenverhalten, das die Nutzung des Museumsraums durch diese Gruppe exemplarisch visualisieren soll. Es folgt eine gesellschaftliche Kontextualisierung, in der die Nutzung in Beziehung gesetzt wird zu sozialen Normen, politischen Realitäten, kulturellen Traditionen, Alltagshandeln und -erfahrungen sowie räumlichen Bedingungen (z.B. der Situation öffentlicher Plätze) außerhalb des Museums. Damit wird das Museum nicht als isolierter Raum gefasst, sondern als Teil des Lebens und der Alltagsrealitäten seiner Besucher*innen.

In meinen Interviews sind viele Besucherinnen zu Wort gekommen. Wie im Kapitel 7 erwähnt, ist das auf die Besonderheit des Tribal Museums zurückzuführen, ein gender-inklusive Raum zu sein, in dem Frauen zugangsberechtigt, sicher und willkommen sind. Ihre selbstverständliche gleichberechtigte Inanspruchnahme dieses Raums spiegelt sich auch in ihrer Präsenz in meinen Interviews wider. Nur in der Nutzungsgruppe »Museum als Dating-Ort« zeigten die Frauen deutliche Vorbehalte, mit mir zu sprechen, und es dominierten die männlichen Stimmen, die mit Formulierungen in der ersten Person Plural (»wir«, »uns«) eine Repräsentanz ihrer Partnerinnen übernahmen.² Ich habe mit Besucher*innen aus unterschiedlichen Religionsgemeinschaften, aus verschiedenen geografischen Regionen und Sprachräumen gesprochen. Dabei konnte der sichtbare Intensitätsgrad ihrer Verbundenheit mit einer Glaubensgemeinschaft variieren. So habe ich Besucher*innen interviewt, die bewusst nach außen als Gemeindeglieder auftraten (z.B. der Frauenclub einer Jain-Gemeinde in identischen Saris) oder in religiöser Kleidung das Museum besucht haben (verschleierte muslimische Frauen, Männer

2 Die Gründe dafür werden ausführlich im Kap. 10 erklärt.

in safranfarbiger Kleidung³) – aber auch Besucher*innen, die in Alltagskleidung kamen und keine äußerlich sichtbaren religiösen Symbole trugen.

Über Bildungsgrad, Religion, Schichtzugehörigkeit und Alter machten die Interviewten meist ohne Zögern Angaben, jedoch wurde auf die Frage nach der Kaste nur mit Zurückhaltung oder gar nicht geantwortet. Auch die Nennung des Nachnamens, aus dem die Kaste oft erschlossen werden kann, wurde oft vermieden. Damit konnte keine Datenbasis gewonnen werden, aus der sich belastbare Aussagen zur Kastenzugehörigkeit der Besucher*innen hätten gewinnen lassen. Die bildungsmäßige Bandbreite meiner Interviewpartner*innen reicht von Professoren bis hin zu Besucher*innen, die nur rudimentär lesen und schreiben können. Ähnlich weit gestreut sind die Altersgruppen. Lediglich Kinder habe ich in mein Sample nicht aufgenommen.

Unter den sechs Nutzungsgruppen lassen sich zwei identifizieren, die von den Besucher*innen selbst aus unterschiedlichen Gründen als prekär empfunden werden: »Dating« und »Selfies«. Das Dating im Museum wird (von den Besucher*innen, die es praktizieren) aufgrund gesellschaftlicher Konventionen als unselbstverständlich und problematisch erachtet. Das entsprechende Kapitel nimmt daher eingehend auf die sozialen Normen und räumlichen Realitäten Bezug, die den Rahmen für Dating-Aktivitäten im einheimischen Alltag abstecken. Das Erstellen von Selfies wiederum wird (abermals auch von den Fotografierenden selbst) als Verstoß gegen den hochkulturellen Charakter des Museums und damit als fragwürdig erachtet. In beiden Fällen sind sich die Akteure ihres fragilen Status' im Museum bewusst. Diese Tatsache wird in den Interviews teils offen thematisiert, teils wird mit Vermeidungs- und Rechtfertigungsstrategien indirekt darauf verwiesen. In der Praxis des Selfie-Machens ergibt sich dabei ein auffälliges Paradox: Es ist das verbreitetste Publikumsverhalten im Museum überhaupt – und trotzdem bleibt es in den Augen der Besucher*innen selbst prekär.

3 Heilige Farbe des Hinduismus.

10. Das Museum als Dating-Ort¹

Das folgende Kapitel stellt ein romantisches Nutzungsinteresse am Museum vor: Als Begegnungsraum für unverheiratete (gemischtgeschlechtliche) Paare, kurz: als Ort für Rendezvous, die im Folgenden mit dem in Indien üblichen Begriff »dates« bezeichnet werden.² Um zu verstehen, warum es gerade ein solches Interesse am Museum gibt, erstelle ich zunächst eine elementare Kartografie (privat, öffentlich, semi-öffentlich) von Partnerschaftsräumen in Indien, in der das Museum in der semi-öffentlichen Sphäre einen speziellen Platz hat. Das Kapitel verdeutlicht, welche Anforderungen die Paare ans Museum als Dating-Ort haben, welche Kriterien erfüllt sein müssen, damit der Ort überhaupt für diesen Zweck ausgewählt wird. Das Kapitel arbeitet die Charakteristika der Dating-Nutzung des Museums im Rahmen eines Generationskonfliktes heraus, in dem neue Wertvorstellungen zu Liebe und Heirat verhandelt werden und in dem heute unverheiratete Paare in Indien ihr Bedürfnis nach Privatsphäre navigieren.

Sobald man die von Besucher*innen frequentierten und vom Personal überwachten Räume der Galerie-Ebene verlässt und die untere Etage des Museums erreicht, fallen die jungen Paare auf, die sich dort in ruhige Winkel zurückgezogen haben, auf Mauersimsen sitzen oder sich einen geschützten Platz draußen im dschungelartigen Garten gesucht haben. Manche haben sich »tiffin boxes« (die in Indien verbreiteten, oft »mehrstöckigen« metallenen Aufbewahrungsbehälter für die Mittagsmahlzeit) und Wasserflaschen mitgebracht und essen gemeinsam. Die überwiegende Mehrheit dieser Paare ist jung, in ihren Zwanzigern; auch ältere Paare sind zu beobachten, jedoch deutlich in der Minderheit.

1 Dieses Kapitel wurde bereits als Vorveröffentlichung in der Zeitschrift »museum and society« 2018 publiziert. Vgl. Ross 2018.

2 Dating im Kontext dieses Kapitels wird verstanden: »as the activities intended to establish and pursue a romantic relationship« (Quah, Kamugai 2015: 111), d.h. es werden jene Verhaltensweisen und Bedürfnisse der Paare im Museum diskutiert, die im Zusammenhang mit ihrer emotional-intimen Beziehung stehen. Für eine beziehungstypologische Einordnung von »dating« in Abgrenzung zu »courtship« (Werben mit dem Ziel von Heirat) und Ehe, siehe u.a. Smith 1961 und Manderson, Liamputtong 2002.

Oft sitzen die Paare mit dem Rücken zum Innenraum, mit dem Gesicht nach draußen zum Garten, in klarer Pose: »Bitte nicht stören.« Sie schaffen private Zwei-Personen-Räume, die einen exklusiven, fast konspirativen Charakter haben, in dem sonst offenen und öffentlichen Gebäude. Die Paare sitzen eng beieinander, aber es sind keinerlei Berührungen, wie Umarmungen oder Küsse, zu beobachten. Weder erotische Spannung noch sexuelles Verlangen sind in der Körpersprache zu lesen.

Auch Händchenhalten ist weder bei den Interviewten noch im Museum sonst angetroffenen Paaren zu sehen. Dagegen halten gleichgeschlechtliche Freundespaare durchaus Händchen und umarmen einander, wenn sie zusammensitzen. Es ist keine Seltenheit, dass zum Beispiel Männer sich beim gemeinsamen Gehen an den Händen fassen, oder, wenn sie nebeneinander sitzen, als freundschaftliche Geste der eine den Arm um die Schulter des anderen legt. Bei Paaren ist das anders. Intimitäten in der Öffentlichkeit zwischen den Geschlechtern können in Indien als Verstöße gegen die öffentliche Ordnung gewertet werden und sogar juristische Konsequenzen haben.³ Vor allem jedoch sind sie gesellschaftlich tabuisiert, und Dating im öffentlichen Raum ist für unverheiratete Paare nicht ohne Risiko. Selbst Räume, von denen man erwarten sollte, dass sie, weil hochkontrolliert, als moralisch unbedenklich gelten, wie zum Beispiel für Musliminnen die Moschee, werden gleichwohl von den Familien als »sittliche Gefahrenzone« eingeschätzt. Sadaf (20)⁴, eine muslimische Besucherin, die mit einem männlichen Klassenkameraden das erste Mal das Museum besucht, antwortet auf die Frage nach Moscheebesuchen: »*Actually we don't go to the mosque. It's mainly the boys, the men who go there. [...] Because there we will encounter all the men and that is something which is not allowed.*« Obwohl die religiösen Vorschriften die Anwesenheit von Frauen in der Moschee erlauben, wird sie sozial als unerwünscht betrachtet, und viele Frauen beten zu Hause. Die Beobachtungen der »datenden« Paare im Museum zeigen, dass diese eine diskrete und zurückhaltende Körpersprache benutzen, um keine unnötige Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Die Art und Weise, wie die Paare im Museum agieren, lässt auf die prekäre, unselbstverständliche Natur ihres Beisammenseins schließen.

3 Section 294 of the Indian Penal Code (IPC). Section 294 of the IPC besagt: »*Whoever, to the annoyance of others, (a) does any obscene act in any public place, or (b) sings, recites or utters any obscene songs, ballad or word, in or near any public place, shall be punished with imprisonment of either description for a term which may extend to three months, or with fine, or with both.*« Die pedantische und aggressive Auslegung dieses Abschnittes durch Polizisten, die unter Berufung auf das Gesetz Paare in öffentlichen Parks oder Plätzen aufspüren und belästigen, hat in Indien eine Mediendebatte ausgelöst.

4 Interview am 19.11.2015 auf Englisch.

10.1. Dating und seine räumlichen und sozialen Voraussetzungen in Indien – Literaturdiskussion und Typologie

Brosius stellt fest: »One of the most passionately and violently fought battles [...] is that of intimate love relationships, unravelling modernity's ambivalence in terms of its qualities and the whereabouts of empowerment and restriction« (Brosius 2011: 28). Trivedi proklamiert in ihrem Manifest für die Generation nach der Liberalisierung in den 1990er Jahren sogar eine »love revolution« (Trivedi, 2014: 380), die derzeit in der indischen Gesellschaft stattfindet. Viele Autor*innen konstatieren einen engen Zusammenhang zwischen ökonomischen Bedingungen, Konsumverhalten und den sozialen Einstellungen der Gesellschaft hinsichtlich von neuen Konzepten von Individualität, Wahlmöglichkeit und Liebe; sie weisen auch auf die Reibungspotentiale mit konservativen gesellschaftlichen Kräften hin (u.a. Dwyer 2000, Mazzarella, 2001 und 2014, Srivastava 2004 und 2007, Lukose 2005 und 2009, Orsini 2006, Brosius 2011, Donner 2016). Die meisten Autor*innen betonen, dass nicht (wie der Begriff »Revolution« suggeriert) ein radikaler Ablösungsprozess des »Alten« (arrangierte Ehe, Vorrang des Kollektiven vor dem Individuellen, Großfamilie, Restriktionen aller Art) durch das »Neue« (Individualität, Partnerschaft ohne Ehe, umfassende Liberalisierung) erfolgt, sondern charakteristisch für die Gegenwart sind hybride Verhaltensmuster und Lebensformen und ständige Aushandlungsprozesse zwischen individuellen Bedürfnissen und gesellschaftlichen Erwartungen.

»Datende Paare« gehören (von der Museumsautorität ignoriert, geduldet oder »bekämpft«) zwar in vielen indischen Museen zu den Besucher*innen – aber es gibt noch keine Literatur über diese Besucher*innengruppe und ihre Nutzung der Institution. Im Folgenden wird daher Literatur zu einem etwas weiteren Themenfeld herangezogen: mit Blick auf die Typologie von Räumen, in denen romantische Begegnungen von unverheirateten Paaren in Indien stattfinden. Es geht um die Frage, welche Abstufungen es innerhalb dieser Räume hinsichtlich der gestatteten Intimität gibt, welchen Begrenzungen und Zwängen die Paare unterliegen und welchen Platz das Museum in dieser Kartografie der Partnerschaftsräume einnimmt. Kirchberg beschreibt (unter Bezug auf Jeff Weintraubs Modell von Privat und Öffentlich) die Haupteigenschaften des Öffentlichen als »manifeste Sichtbarkeit (oder Kollektivität)«, während beim Privaten »latente Diskretion (oder Individualität)« vorherrscht (Kirchberg 2005: 124).

10.1.1. Dating im privaten Raum

Die Frage, warum Paare es überhaupt vorziehen, sich Orte in der Öffentlichkeit für diese doch wesentlich privaten und intimen Begegnungen und Handlungen zu suchen, die eigentlich gerade die »latente Diskretion« des Privaten erfordern (siehe oben), lässt sich nur vor dem Hintergrund der häuslichen Situation der meisten

Inder*innen verstehen. Bijapurkar stellt fest: »*This leads to strange paradoxes. If you are modest income to poor, and live in a big city, you can have a cell phone, very nice clothes [...], earn reasonably well doing housework in upper-class localities but live with several other people in a tiny space with a shared toilet*« (Bijapurkar 2013: 140). Donner kritisiert, dass oft in der Forschung die Zwänge, die jungen Leuten im Häuslichen auferlegt sind, nicht ausreichend diskutiert und »*the constraints produced by partilocality*« in der Literatur nicht ernst genug genommen wurden (Donner 2016: 1186). Durch die oft enge räumliche Situation ist Privatsphäre für alle Mitglieder eines indischen Haushaltes, unabhängig von Alter und Beziehungsstatus, rar. Ebenso Dwyer: »*Certainly, privacy is said to be a general problem in the joint family or lower class family who lives in cramped housing as many urban Indians do*« (Dwyer 2006: 296). So ist zu Hause die Überwachung durch Familienmitglieder, besonders in »joint families« (generationenübergreifende Großfamilien), lückenlos⁵ – selbst wenn die Eltern arbeiten, sind stets andere Familienmitglieder wie Tanten (die Allgegenwart und der kontrollierende Eifer der Tanten sind notorisch und ein klassisches Thema von Scherzen in Indien) oder Großeltern anwesend. Gleichzeitig wird es unverheirateten Paaren, wie Trivedi konstatiert, schwer gemacht, sich selbst andere private Räume zumindest temporär zu schaffen, wie z.B. durch das Mieten von Hotelzimmern oder gar gemeinsamen Wohnungen (Trivedi 2014: 326).⁶ Damit sind die Paare gezwungen, in der öffentlichen Sphäre nach Chancen für belangvolles, selbstbestimmtes Zusammensein zu suchen und öffentliche Räume gewissermaßen privat umzunutzen.

10.1.2. Dating im öffentlichen Raum

Zum öffentlichen Raum in einem urbanen Umfeld gehören in Indien z.B. Parks, Grünflächen (vor allem rund um historische Monumente), Plätze, Märkte, sogenannte »maidans« (große Freiflächen, oft in der Mitte der Stadt gelegen, für Paraden oder Aufmärsche im kolonialen Indien geplant, heute vorzugsweise für sportliche Freizeitaktivitäten von den Anwohner*innen genutzt) und in Bhopal besonders auch die bei jungen Leuten beliebten Ufer der zahlreichen Seen. Wie sich ein (zu großen Teilen junges) Publikum einen idealen öffentlichen Raum in der romantischen Lesart vorstellt, zeigt der Film⁷ »Bombay« (Regie Mani Ratnam):

-
- 5 In ihrer Untersuchung zu Intimität, Liebe und Romantik im Kino beschreibt Dwyer z.B. eine Szene aus dem Film »Bobby« (Regie Raj Kapoor), in der zwei junge unverheiratete Liebende davon träumen, dass sie alleine in einen Raum eingeschlossen werden und der Schlüssel verloren geht – und somit niemand aus der Familie Zutritt hat (Dwyer 2006: 296).
 - 6 Erst 2010 hat der Oberste Gerichtshof Indiens sogenannte »live-in relationships«, das gemeinsame Wohnen ohne Trauschein, überhaupt legalisiert und damit aus der Zone von Unerlaubtheit und Kriminalität herausgenommen (Trivedi 2014: 326).
 - 7 Zur Diskussion von Liebe, Romantik und den Raum für Paare in Filmen siehe u.a. Prasad 1998; Biswas 2000; Vasudevan 2001; Dwyer 1998; 2000, 2004, 2006; Uberoi 2006.

»Bombay« inaugurates its romantic scenario around a fantasy of the look roaming in public space, unbounded by public scrutiny« (Vasudevan 2001: 200). »Frei von öffentlicher Kontrolle« zu sein, ist in romantischen Szenarien selbst in einer Großstadt wie Bombay (Mumbai) deshalb so wichtig, weil Paare in der öffentlichen Sphäre zwar der Überwachung der Familie entzogen sind, dies aber noch keineswegs automatisch die Abwesenheit von Beobachtung und Reglementierung überhaupt bedeutet. Auch die Großstadt, in geläufiger westlicher Vorstellung »anonym« und damit der Inbegriff individueller Unabhängigkeit und Freiheit, ist für Paare in Indien ein überwachter Raum. Diese Überwachung wird nicht von Familienmitgliedern oder Verwandten, sondern von unbekannten Mit-Nutzer*innen des öffentlichen Raums ausgeübt, sobald die Paare ihre Vertrautheit in Gesten und Verhaltensweisen demonstrieren.

Die Spanne von selbstermächtigten Aktionen geht von einem voyeurhaften Starren bis hin zu konkreten Belästigungen der Paare. In einzelnen Fällen kann dies auch zu Gewalttätigkeiten durch (organisierte) Aktionen von Gruppen führen, die versuchen, die Paare öffentlich zu beschämen und zu bedrohen. Liebesbeziehungen werden, wie Vasudevan feststellt, auch in Filmen⁸ im Zusammenhang mit öffentlicher Maßregelung und Übergriffen dargestellt: »The infringement of public regulation is common to popular film romance« (Vasudevan 2001: 200). Vor allem am Phänomen des Kusses scheint sich das Problem zu kristallisieren; er ist nicht nur in der Öffentlichkeit, sondern auch auf der Leinwand ein Tabu. Prasad (der dem Kussverbot ein ganzes Kapitel in seiner »Ideology of Hindi Film« gewidmet hat) argumentiert, dass der Grund dafür weniger in der Prüderie liege als in der Unschicklichkeit, Privates öffentlich zur Schau zu stellen (Prasad 1998: 88–117). Dwyer sieht in der Diskussion um das öffentliche Küssen die Austragung eines ideologisierten Kulturkonflikts: »This absence of public kissing may be seen as upholding national culture in the face of Westernisation and as such became an unwritten rule of self-censorship in Hindi Cinema« (Dwyer 2006: 295).

Ein beliebter Treffpunkt von jungen Paaren in jeder indischen Stadt sind Parks und Grünanlagen. Doch wie Phadke, Khan und Ranade in ihrer Untersuchung zum öffentlichen Raum Mumbais feststellen, steht schon die bloße Anwesenheit von Paaren in einem Spannungsverhältnis zur normativen Anlage dieser Orte: »Parks as open public spaces are also used to impose a specific »moral vision« of order in the city [...]. This morality is peculiarly directed at public displays of romantic affection, and sometimes, even the mere presence of couples« (Phadke, Khan und Ranade 2011: 90). Der Druck wird nicht allein von Polizei oder Aufsichtspersonal ausgeübt, sondern auch von anderen Bürger*innen und Bürger*innengruppen, die ihre Moralvorstellungen an öffentlichen

8 Filme sind in Indiens Gesellschaft und Bewusstsein allgegenwärtig und stellen, wie Dwyer feststellt, eine starke symbolische Repräsentation der kollektiven Wünsche dar – besonders, wenn es um Liebe, Intimität und Ehe geht (Dwyer 2004: 59–60). Das macht sie interessant für die Gesellschaftsdiagnose.

Orten durchgesetzt sehen wollen: »Citizens' groups would like parks to comply with notions of middle class aesthetics and morality« (Phadke, Khan und Ranade 2011: 90). Einige Fälle von Sittlichkeitsterror haben internationale Aufmerksamkeit erregt, vor allem hindu-nationalistische Aktionen gegen den Valentinstag (Lukose 2009: 96–97)⁹, bei denen moralischer Eifer oft mit gewaltbereitem Rowdytum verschmilzt.

10.1.3. Dating im semi-öffentlichen Raum

Zwischen den beschriebenen privaten und öffentlichen Räumen findet sich ein dritter, intermediärer Typus von Partnerschaftsräumen: die semi-öffentlichen Orte. Semi-öffentliche Orte sind Plätze, die zwar im Prinzip allgemein zugänglich sind, aber doch Zugangsbarrieren wie Eintrittsgeld, Vereinsmitgliedschaft, Verzehrpflicht oder strenge (z.B. rituell begründete) Verhaltensvorschriften haben. Die neue Konsumkultur hat in Indien neben traditionellen semi-öffentlichen Räumen, wie Kultureinrichtungen, Clubs oder Tempeln auch neue, vor allem kommerziell ausgerichtete Orte dieser Kategorie geschaffen. Dazu gehören etwa Coffee Shops, Shopping Malls, Multiplex-Kinos mit geräumig-plüschigen Foyers und Bars, die auf der Basis von Mitgliedschaft operieren. Aus Sicht der Paare zeichnen sich semi-öffentliche Räume gegenüber der häuslichen Sphäre durch eine Lockerung der Familienkontrolle aus. Im Vergleich zu rein öffentlichen Orten fällt die Gefahr der Belästigung durch Sittenwächter, Voyeure oder Rowdys weg. Einige semi-öffentliche Räume sind allerdings für Paare der unteren Mittelschicht mit Nutzungsschwierigkeiten verbunden, denn der Aufenthalt dort kostet zu viel Geld, wird durch Personal zeitlich eingeschränkt (z.B. in Coffee Shops, Kinos, Eisdieleen) oder verlangt einen gewissen Klassenstatus (z.B. in Shopping Malls).

In dieser Kartografie der Partnerschaftsräume nimmt das Museum einen besonderen Platz in der semi-öffentlichen Sphäre ein. Die Zugangsbarrieren sind gering – mit einem Eintrittspreis von 10 oder manchmal 20 Rupien für indische Staatsbürger*innen oder sogar freiem Eintritt, wie im Tribal Museum in Bhopal, wenn man ausschließlich die Cafeteria besucht. Anders als zum Beispiel in Shopping Malls gibt es in Museen keine soziale Diskriminierung: niemand wird vom Wachpersonal schief angesehen oder gar zurückgewiesen, weil er nicht nach ausreichender Kaufkraft aussieht. Wie die Befragung der Besucher*innen in Bhopal zeigt, herrscht beim sozialen Status eine breite Streuung, wie sie unter den Kund*innen von Shopping Malls oder Coffee Shops nicht zu finden ist.

Gleichzeitig ist zu beachten, dass das Museum, als eingeführte und mit einem gewissen Respekt betrachtete Kultureinrichtung, stärker als andere öffentliche und

9 Siehe dazu auch die Berichterstattung im »Guardian« (12.02.2009), über Aktionen am Valentinstag von Hindu-Aktivist*innen in Bangalore, bei denen unverheiratete Paare geschlagen und ihre Gesichter geschwärzt wurden: »Pink chaddis v the moral police.«

semi-öffentliche Orte eine disziplinierende Wirkung auf seine Nutzer*innen ausübt – und das heißt aus der Perspektive von Paaren: eine disziplinierende Wirkung auf die anderen, das Paar potentiell behelligenden oder belästigenden Nutzer*innen. Dieser Effekt der Regulierung und Selbstregulierung des Besucher*innenverhaltens im Museum ist für den Westen u.a. von Hooper- Greenhill in »The Museum in the Disciplinary Society«, Bennett in »The Birth of the Museum« und Duncan in »Civilizing Rituals« eingehend beschrieben und analysiert worden (Hooper-Greenhill 1989, Bennett 1995, Duncan 1995). In Indien kommt noch ein zusätzlicher »Respektabilitätseffekt« hinzu – einer, der dem permanenten moralischen Verdacht gegenüber dem »datenden« Paar entgegenwirkt: Da das Museum als Ort von sozialer und kultureller (auch moralischer) Bildung Ansehen genießt, steht das Rendezvous in seinem Rahmen weniger stark unter Unsittlichkeitsverdacht als etwa ein Treffen in einem Park.

10.2. Die räumlichen Voraussetzungen für einen guten Dating-Ort

Dass das Tribal Museum in Bhopal sich für Dating besonders eignet, wird von den beiden Studentinnen Zaina (20)¹⁰ und Kriti (20), die zum ersten Mal hier sind, emphatisch bestätigt. Auf die Frage, ob sie sich auch vorstellen könnten, ins Museum für ein Rendezvous zu kommen, antwortet Zaina »Wir finden, das ist ein perfekter Ort dafür. Wir hatten darüber auch schon gesprochen, als wir ein Paar hier gesehen haben. Wir beide dachten sofort, das ist der perfekte Ort für ein Date.« Kriti ergänzt: »Weil der Ort anders ist, irgendwie ein einmaliger Platz für ein Date, ein guter Ort für Paare jeden Alters.«

Der Charakter eines Rendezvous in Indien ist stark von sozialen und örtlichen Voraussetzungen abhängig. Lukose beschreibt die räumlichen Spezifika, die der Besitzer einer neueröffneten Eisdiele in Kerala, einem Bundesstaat im Süden Indiens, bewusst für die Kund*innengruppe »junge Paare« geschaffen hat, um seinen Laden attraktiv zu machen:

»I learned the logic behind its layout. It was dimly lit, with booths that faced the back wall of the parlor, away from the street. If one looked into the parlor from the street, all that was visible was a series of bamboo walls [...]. Each booth could accommodate one couple; none of the patrons were visible to passersby on the street« (Lukose, R. 2009: 120–121).

Das Tribal Museum bietet durchaus ähnliche Voraussetzungen. Kantine und Außenbereiche sind von einem dichten Dschungel umgeben und damit nicht von der Straße einzusehen. Durch die Lage auf den Shymala Hills, etwas abseits vom

10 Die Zahlen in Klammern sind das angegebene Alter. Interview am 19.11.2015 auf Englisch.

Zentrum der Stadt, ist auch kein zufälliges Einkaufs- oder Straßenpublikum zu erwarten (wozu Familienangehörige gehören könnten), sondern nur Besucher*innen, die sich das Museum als Ausflugsziel vorgenommen haben. Eine Entsprechung zu den Privatsphäre-schaffenden Kojen der Eisdiele ist einerseits durch die Struktur der Außenbereiche mit Felsen auf natürliche Weise gegeben; sie wird aber auch von den Paaren durch ihre vom Museumsgeschehen abgewandte Sitzposition selbst geschaffen. Insgesamt ist die Cafeteria der Teil des Museums, in dem junge Paare besonders oft anzutreffen sind. Da sie mit Selbstbedienung operiert, mit Essensausgabe durch ein kleines Fenster und Personal, das sich wenig um die Besucher*innen kümmert, sitzt man hier weitgehend störungsfrei.

Dass junge Leute wie Kriti und Zaina ständig auf der Suche nach Orten mit diesen Qualitäten sind, sie gewissermaßen »scouten«, weist auf die Knappheit dieser Ressource hin. Die beiden Frauen scouten, obwohl ihr Museumsbesuch zunächst gar nichts mit Dating-Absichten zu tun hat. Noch bevor ich sie danach gefragt hatte, war die mögliche Qualität des Museums als Dating-Ort bereits Gegenstand ihrer Konversation gewesen. Interessant ist auch der Nachsatz von Kriti: *»ein guter Ort für Paare jedes Alters«*. Tatsächlich sieht man, wenn auch deutlich in der Minderheit, im Museum auch ältere Paare (ich habe zwei bemerkt, die aber zu keinem Interview bereit waren). Anders als z.B. in Coffee Shops, die in den Städten eindeutig Teil der Lebenssphäre von jungen Leuten und jüngeren Professionellen zugeordnet sind, wird das Museum offenbar als weniger generationen- und milieuspezifisch wahrgenommen.

10.3. Die interviewten Paare im Museum

Unter den Dating-Paaren war es im Vergleich mit anderen Besucher*innengruppen schwieriger, Interviewpartner*innen zu finden, die bereit waren, über ihr Nutzungsinteresse und ihre Erwartungen an das Museum zu sprechen. Auch ist diese Gruppe zurückhaltend mit persönlichen Angaben; besonders gilt das für die Frauen. Dennoch: Anders als die Paare, die sich auf dem Gelände oder in den Winkeln des Museums aufhalten und wirklich nicht gestört werden möchten, sind die Paare in der Kantine öfters zu einem Gespräch bereit. Fünf unverheiratete Paare wurden zum Thema »Das Museum als Ort für ein Rendezvous« befragt.¹¹ Das Museumspersonal half teilweise bei der Identifikation der Interviewpartner*innen, da manche als öfters besuchende Paare bekannt sind. Alle interviewten Paare sind zwischen 20 und 30 Jahre alt (der älteste Interviewte in der Gruppe ist 26 Jahre alt). Alle Interviewpartner*innen, die persönliche Angaben gemacht haben, waren Studierende an einem der Colleges in Bhopal.

11 Wenn zum Thema »Religion« nichts bemerkt ist, sind die Befragten Hindus.

Syed (22)¹² und seine Freundin sind ein muslimisches Paar. Er studiert an einem Industrial Training Institute (ITI) in Bhopal. Seine Freundin wollte ihren Namen nicht nennen und auch keine weiteren persönlichen Angaben machen. Syed gibt an, das zweite oder dritte Mal hier im Museum zu sein. Dem widersprechen die Angaben des Museumspersonals, denen die beiden als regelmäßiges Dating-Paar bekannt sind.

Siddhart (26)¹³ und **Anuradha (21)** sind regelmäßige Besucher*innen der Kantine. Sie treffen sich, außer montags (da ist das Museum geschlossen), an jedem Nachmittag nach 13 Uhr, d.h. nach Ende des College-Unterrichts, in der Kantine. Siddhart kommt aus Nagpur¹⁴ und studiert in einem Masterstudiengang im Fach Chemical Engineering. Anuradha stammt aus Bhopal und strebt einen Master in Business Administration (MBA) an.

Amit (25)¹⁵ und seine Freundin **Suchika (23)** machen beide ihren B.Com (Bachelor of Commerce) in Bhopal. Amit arbeitet nebenher als Lehrer und als Manager einer Schule. Er hat zuvor in Delhi gewohnt, aber da seine Eltern Beamte sind und nach Madhya Pradesh (MP) versetzt wurden, lebt er nun in Bhopal. Er hat als einziger seine Kastenzugehörigkeit (Jat) mitangegeben.

Snehil (24)¹⁶ und seine Freundin **Deepika (23)**, treffen sich nach eigenen Angaben oft im Museum, d.h. mindestens einmal oder zweimal im Monat. Sie sind beide Studierende in Bhopal, wollten aber keine weiteren persönlichen Angaben machen.

Aditi (22)¹⁷ und **Jitu (24)** sind beide Studierende in Bhopal. Jitu studiert Jura, Aditi macht einen MBA. Beide gaben an, zwar ein unverheiratetes Paar zu sein, aber ins Museum zum »Abhängen« und »Chillen« gekommen zu sein. Sie sind das erste Mal hier, auf Empfehlung von Freunden. Ihre Angaben wurden vor allem bei der Problematik »girlfriend«, »boyfriend« und Ambiente herangezogen. Ansonsten sind sie der Kategorie »Das Museum als »adda«-Ort« zugeordnet worden.

12 Interview am 22.03.2016 auf Hindi.

13 Interview am 26.03.2016 auf Englisch.

14 Nagpur ist eine Stadt im Bundesstaat Maharashtra.

15 Interview am 27.03.2016 auf Englisch.

16 Interview am 19.11.2015 auf Hindi.

10.4. »Boyfriend« und »girlfriend« – heikle Bezeichnungen

Gleich zu Beginn des Interviews erklärt Siddhart laut und vernehmlich ins Mikrofon: »Ich bin hier mit meiner Freundin [girlfriend].« Anuradha, die zwar kaum Englisch spricht, aber das Wort »girlfriend« trotzdem versteht¹⁷, ist das sichtlich peinlich. Dass die Bezeichnung »girlfriend« oder »boyfriend« als moralisch fragwürdig gilt, wird auch durch das Verhalten von Syed und seiner Freundin bestätigt. Obwohl die beiden dem Museumspersonal als Paar bekannt sind und er auch später an einer Stelle im Interview sich zu den Qualitäten des Museums als Dating-Ort äußert, verneint er auf die direkte Frage, ob sie »boyfriend« und »girlfriend« seien: »Nein, wir sind Freunde.« Und setzt noch einmal klar nach: »Nur Freunde.« Die Frage ist zwischen den Geschlechtern unterschiedlich brisant. Dass Syed so auf dem Unterschied zwischen »Freunde« und »Freund/Freundin« besteht, kann eine Schutzgeste für seine Begleiterin sein: Er ist Muslim, sie wahrscheinlich auch, und in der muslimischen Gemeinschaft sind die Anstandsvorschriften für junge Frauen tendenziell eher noch restriktiver als unter Hindus. Im Interview mit Aditi (22) und Jitu (24) antwortet der Mann auf die Frage, ob das neben ihm seine Freundin sei, verlegen lachend mit Ja. Seine Partnerin greift daraufhin energisch in das Gespräch ein: »Girlfriend? Wer hat denn irgendwas von girlfriend gesagt?« Auf die Nachfrage, was denn so schlimm an dem Wort »girlfriend« sei, antwortet Jitu vorsichtig, mit zögerlicher Stimme: »Na ja, weil das hier eben Indien ist.« Die soziale Rolle »girlfriend« impliziert sexuelle Intimität, die vor der Ehe nicht den gesellschaftlichen Normen entspricht.

Wie Donner in ihrer Untersuchung über Liebe und Ehe in Mittelklassefamilien in Kalkutta im indischen Bundesstaat Westbengalen herausgefunden hat, stellen voreheliche Beziehungen sogar einen stärkeren Regelbruch dar als das Fremdgehen in der Ehe. »Few middle-class Kolkatans spoke about premarital sex, although talk about affairs after marriage seemed to be less taboo« (Donner 2006: 1185). Voreheliche Sexualität nimmt der Frau ihre Unberührtheit, die einen beträchtlichen Teil ihres »Wertes« als Braut ausmacht (Trivedi 2014: 42). Aber es geht nicht nur um das Tabu der vorehelichen Sexualität im engen, wörtlichen Sinne. Jedes ungezwungene öffentliche Auftreten der Frau im Umgang mit dem anderen Geschlecht ist ein Problem. Denn: »The claim to pleasure in public space as a right also implicitly means challenging the boundaries between respectable and non respectable women« (Phadke, Khan, Ranade 2011: 60). Und dies kann schwerwiegende Nachteile für Frauen zur Folge haben:

»The narratives of romance in the shadow of marriage demonstrate the precariousness of intimacy in publics that persistently and sometimes violently sexualize

17 Interview am 20.11.2015 auf Englisch.

18 Hindi übernimmt, stärker als das Deutsche, Wörter aus dem Englischen.

young women, with sometimes far-reaching consequences in the temporal trajectory of a woman's life, where [...] marriage is the norm (Lukose 2009: 130).

Nicht nur in den Äußerungen, sondern auch im Verhalten der für dieses Kapitel befragten Interviewpartner*innen in Bhopal gibt es geschlechterspezifische Unterschiede. So stimmen alle Männer ohne Bedenken zu, nach dem Gespräch zusammen mit ihren Freundinnen fotografiert zu werden. Die Frauen sind dagegen zögerlicher. Suchika besteht darauf, nicht zusammen mit ihrem Freund Amit ins Bild zu kommen. Gegen ein Foto nur von sich hat sie jedoch nichts einzuwenden. Syeds Freundin wollte weder ein Foto zulassen noch ihren Namen (auch keinen Vornamen) verraten.

10.5. Museumskantine oder Coffee Shop?

Für die Kantinenbenutzung muss man keine Eintrittskarte lösen, und die Preise für Tee, Kaffee oder kleine Snacks liegen in einer Preisspanne von 20–60 Rupien (27–80 Cent). Damit sind sie gegenüber den vergleichbaren und ebenfalls von jungen Leuten stark frequentierten Coffee-Shop-Ketten wie z.B. Café Coffee Day (CCD), Barista oder Costa Coffee, in denen für einen Milchkaffee oder Tee im Durchschnitt 170 Rupien (ca. 2,30 Euro) zu zahlen sind, deutlich im günstigen Bereich. Auch ist die Dichte von Coffee Shops in kleineren Städten wie Bhopal geringer als in Indiens Metropolen wie Delhi und Mumbai oder im dezidiert modernen Bangalore. Vor allem jedoch wegen der Preise bleibt der Besuch ein Privileg der oberen Mittelschicht und ihrer Kinder.

Siddhart beschreibt die Nachteile eines Coffee Shops im Vergleich zur Museumskantine so: *»In einem Coffee Shop fühlst du dich gelangweilt und es ist zu teuer.«* Auf die Frage an Jitu und Aditi, warum sie nicht sich lieber in einem Coffee Shop treffen, antwortet Aditi: *»Der Hauptunterschied liegt im Interieur und dem Ambiente. Das ist hier viel beeindruckender. Ein Coffee Shop hat keine so schöne Atmosphäre. Das ist der Grund, warum wir heute hierhergekommen sind.«* Der Nachteil des Coffee Shops liegt für Amit auch darin, dass diese Art Ort zu beliebt in seiner sozialen Peergroup ist und er daher von Bekannten oder Freunden gestört werden könnte. *»Wenn ich reden möchte [er hatte vorher das als den Hauptgrund genannt, warum er mit seiner Freundin ins Museum gekommen ist] habe ich nicht viel für [andere] Leute übrig. Ich bin nicht gerade ein Mensch, der die Öffentlichkeit will. Hier ist es ein wenig vertraulicher. Ich habe so viel zu arbeiten. Ich habe einfach keine Zeit rumzuhängen.«*

Obwohl Coffee Shops als Teil der Jugendkultur weitgehend »sicher« vor der Überwachung von meist älteren, mit Autorität ausgestatteten Familienangehörigen sind, gibt es dennoch eine andere Sozialkontrolle: durch das Beobachten, Kommentieren und die Aufmerksamkeitseinforderung von Bekannten, Kom-

militon*innen oder Kolleg*innen. Amit betont eigens, dass er keine Zeit hat, »rumzuhängen«. Das »Rumhängen« scheint aus seiner Sicht die Normalform der Nutzung des öffentlichen Raumes durch männliche Jugendliche wie ihn zu sein, wovon er sich mit dem Gegenmodell des Museumsaufenthaltes bewusst absetzt. Es geht Amit um eine andere Qualität in der Freizeitgestaltung. Er möchte nicht nur »Zeit totschiagen«, sondern intensivere Gespräche mit seiner Partnerin führen. Darin besteht für ihn eine wirkliche Erholung von seinem sonst geschäftigen und arbeitsreichen Alltag. Diese Art Gespräche kann er am besten abseits der sonstigen eingeführten Freizeitplätze, wo viele seiner Bekannten und Freunde sich aufhalten, führen. Das Tribal Museum scheint alles zu bieten, was er braucht, um diesem Bedürfnis ungestört nachgehen zu können.

10.6. »Beziehungsnutzung« vs. »Kultur- und Bildungsnutzung«?

Der folgende Abschnitt wird sich mit der Frage beschäftigen, in welchem (Spannungs-)Verhältnis die romantische Nutzung mit dem Kultur- und Bildungsanspruch der Institution Museum steht. Anders gesagt: Wieviel Interesse hat diese Nutzer*innengruppe an den Ausstellungen und überhaupt am inhaltlichen Angebot des Museums?

Für Aditi und Jiti war die Kantine sofort das Anziehendste am ganzen Museum: »Wir haben das Schild, d.h. den Pfeil mit der Aufschrift »Kantine« gesehen [dieses Schild befindet sich gleich am Eingang] und sind direkt hierhergekommen.« Dieses Paar ist zum ersten Mal im Museum und hat die Ausstellung noch nicht gesehen. Sie haben den Tipp für den Besuch von Freunden bekommen. Das lässt vermuten, dass die Empfehlung der Freunde sich direkt auf die Qualitäten des Museums als Ort zum Daten bezogen hat und nicht als lohnender kultureller Erlebnisraum. Auch Snehil und Deepika erklären: »Wir haben das Museum schon mal gesehen, aber wir wissen nichts Genaueres darüber«; nun nutzen sie nur noch die Kantine. Hier wird das Museum ausschließlich als Dating-Raum genutzt, und das Paar scheint wenig Interesse am kulturellen Angebot zu haben.

Auf die Frage, ob er und seine Freundin sich auch die Ausstellung ansähen oder direkt in die Kantine kämen, antwortet Siddhart: »Wir haben das Museum früher gesehen. Im Allgemeinen kommen wir jetzt nur noch wegen der Kantine hierher. [...] Viele meiner Kumpels, die hier auch ihre Freundinnen treffen, kommen eher am Abend. Das Museum ist gerade am Abend sehr schön.« Er erinnert sich noch an seinen ersten Besuch im Tribal Museum: »[A]ls ich mit ihm kam¹⁹, war ich wirklich überrascht. Es ist wirklich gut.« Neben den regelmäßigen Kantinenbesuchen nimmt das Paar manchmal auch an Abendveranstaltungen, vor allem am Tanz, teil. Dass das Museum besonders am Abend

19 Er begleitete einen Freund, der in die bauliche Konstruktion des Museums involviert war.

so attraktiv für Paare ist, hat einerseits mit der stimmungsvollen, malerischen Atmosphäre zu tun. Aber auch damit, dass am Abend nicht alle Gebäudeteile hell erleuchtet sind; auch in den Außenanlagen gibt es nur gedämpftes Licht, und sie sind damit noch weniger einsehbar als am Tag. Während der Abendveranstaltungen auf den Bühnen konzentrieren sich die Besucher*innen draußen am Amphitheater; der Rest des Gebäudes, inklusive der Kantine ist dann weitgehend verlassen. Auch die Aufmerksamkeit des Aufsichtspersonals ist zu dieser Zeit meist von den Darbietungen auf der Bühne absorbiert, und die Angestellten verlassen ihre Posten, um besser sehen zu können. Die Priorität bei diesem Paar liegt auf dem Dating und auf einem dazu passenden romantischen Ambiente. Dennoch sind die beiden auch für die anderen Kulturangebote im Museum ansprechbar und an ihnen interessiert.

Syed erzählt: »Das erste Mal bin ich gekommen, um die Kunst zu sehen und zu sehen, wie es hier so ist. Da war ich war zusammen mit meiner Familie gekommen. Und danach erst haben wir [seine Freundin und er] langsam begonnen, hierherzukommen.« Anders als zum Beispiel Snehil und Deepika, die zugeben, nicht viel über die Ausstellung zu wissen, erzählt Syed von Exponaten: »Sie haben hier so wunderschöne Kunst aus Seilen gefertigt. Und ich habe die Gemälde, die von den Dorfbewohner*innen gemacht wurden, gesehen.« Dass er neben seinen Dating-Besuchen in der Kantine auch immer wieder die Galerien besucht, bestätigt er ausdrücklich: »Wenn jemand nach Bhopal kommt, dann bringe ich ihn immer hierher und zeige ihm das Museum.« Syed ist ein Beispiel dafür, dass sich das Interesse am Museum als Ort fürs Dating durchaus mit dem Interesse an der Ausstellung überlappen kann. Ähnlich wie auch bei Siddhart und Anuradha, die das Museum sowohl für Rendezvous als auch für abendliche Veranstaltungen nutzen, wechselt auch bei Syed die »Beziehungsnutzung« mit der »Kulturnutzung« ab. Die verschiedenen Angebote des Museums werden je nach Bedarf und sozialem Kontext (Besuch mit Familie, Freund*innen oder Partner*innen) wahrgenommen.²⁰

10.7. Warum Paare sich hier wohlfühlen: Die geordnete Freiheit im Museum

Im folgenden Abschnitt soll der Frage nachgegangen werden, welche Qualitäten, räumlich wie sozial, das Museum für die Paare hat, sodass es von ihnen als geeigneter Ort für gelebte Intimität und Privatheit ausgesucht wird.

Auf die Frage, warum die Paare gerade ins Museum kommen, fällt am häufigsten das Stichwort »Wohlfühlen«. Die Aspekte, die fürs »Wohlfühlen« als ausschlaggebend genannt werden, variieren von Paar zu Paar, ähneln sich aber in den Kernaussagen.

20 Natürlich sind diese Nutzungsinteressen auch temporär und biografisch bestimmt. Interviews mit denselben Gesprächspartner*innen in einer anderen Lebensphase würden wahrscheinlich andere Ergebnisse bringen.

sagen. Siddhart: *»Wir fühlen uns hier wohl wegen des Gartens und der Kantine. Manchmal bringen wir unser eigenes Essen mit, manchmal kaufen wir es in der Kantine. Wir beiden mögen, dass es hier ein so offener Raum ist.«* Der Begriff »offen« lässt hier zwei Deutungen zu. Einerseits kann »luftig« gemeint sein, im Sinne der nach allen Seiten hin zur Natur geöffneten Kantine. Siddhart mag das Wort aber auch mit der Bedeutung »frei« und »ungezwungen« verwenden, als Hinweise auf die Entlastung von drückenden, einengenden sozialen Normen.

Für Syed gehört zum Wohlfühlen besonders der Genuss von Privatsphäre: *»Wir können hier friedliche Momente erleben. Es ist ruhig und wir werden nicht gestört.«* Auch der Begriff »friedlich« kann hier wieder auf zweierlei Weise interpretiert werden. Einmal als Gegensatz zur allgegenwärtigen lärmenden, hektischen indischen Stadt. Andererseits (und darauf deutet der zweite Satz eher hin) als Gegensatz zum Stress des Risikos, beobachtet oder gestört zu werden, einschließlich der möglichen Konsequenzen, die das Ertapptwerden sonst an öffentlichen Orten mit sich bringen kann. Auf die Nachfrage, ob »nicht gestört werden« auch heißt, nicht von Familienmitgliedern gesehen zu werden, antwortet Syed: *»Das ist auch ein Grund, warum wir hier sitzen.«* Wären andere Museen genauso geeignet? Antwort: *»Das Museum hier ist besser, weil es mit der Natur verbunden ist.«* Auch die »Natur« hat neben ihrer idyllischen eine schützende, verbergende Qualität. Dass die grüne Umgebung des Museums für die Paare ein wichtiger Faktor des Wohlbefindens ist, wird im Übrigen auch deutlich aus ihren sonstigen Präferenzen für Freizeitaufenthalte. So erklärt z.B. Amit: *»Ich bevorzuge Orte in den Bergen [hill stations] wegen der grünen Umgebung, der Ruhe und der friedlichen Atmosphäre.«* Syed bemerkt zu seinen Vorlieben: *»Jegliche Farmhäuser oder diese Art Orte.«*²¹

Wie wichtig es ist, dass das Museum Diskretion bietet, spricht Amit am deutlichsten aus. Interessant ist, dass bei diesen Interview-Passagen seine sonst laute selbstbewusste Stimme deutlich leiser (auf der Tonaufnahme manchmal kaum vernehmlich) und vertraulicher wird. Auf die Frage, ob er diesen Platz hier möge und ob er mit seiner Freundin wiederkommen werde, antwortet er zunächst kurz: *»Ja, definitiv. Es ist ruhig, friedlich, der Ort ist in Ordnung. Die Leute hier sind anständig.«* Auf die Nachfrage, was denn »anständig« in diesem Zusammenhang meint, sagt er: Das

»bezieht sich auf das Publikum. Es geht ums Publikum. Um sein Benehmen. Die Leute, weißt Du [hier wird die Stimme leise] kehren sich einen Dreck darum [give a shit], was wir hier machen. Bei einem normalen Publikum, Leute wie auch Personal, ehrlich gesagt, sie würden starren. Das ist ein mentales Ding in Indien. [...] Wenn Leute irgendwo rumlaufen und auf diese Dinge stoßen [Paare, die sich

21 Farmhäuser mit ihrem rustikalen Charme und ihrer Lage in der Natur sind in Indien beliebte Ziele vor allem für Tagesausflüge aus den Städten. Viele touristische Websites bieten Listen der schönsten Farmhäuser an.

treffen], weißt Du, dann starren sie und all den anderen Müll. Entschuldige, aber... [er lacht verlegen].«

Amit bezieht sich hier auf Parks und die erwähnten Uferflächen in Bhopal. In seiner Aussage wird der besondere Charakter des Museums im Unterschied zu anderen öffentlichen oder semi-öffentlichen Räumen deutlich. Für die Paare ist zunächst wichtig, dass sie hier, im Museum, Freiheit für ihr eigenes Verhalten gewinnen. Diese individuelle Freiheit wird nicht wie an öffentlichen Orten durch die unerwünschte Aufmerksamkeit oder den Ausdruck von Missbilligung durch andere Besucher*innen eingeschränkt. Warum die Paare im Museum ungestört bleiben, lässt sich nicht, wie im Fall der semi-öffentlichen Orte Coffee Shop oder Shopping Mall, durch die Interessen von Betreiber*innen erklären, die ihre Kundschaft nicht behelligt sehen wollen. Ebenso wenig durch eine restringierte soziale Zusammensetzung der Besucher*innenschaft, denn im Unterschied zu den kommerziellen Orten finden sich im Tribal Museum alle gesellschaftlichen Schichten. Vielmehr scheint das Museum aus anderen Gründen eine kollektiv disziplinierende Wirkung auf seine Besucher*innen auszuüben. Diese gewissermaßen erzieherische Funktion hat Bennett bereits für die historischen Anfänge des öffentlichen Museums festgestellt: »[T]he museum [bot] new codes of public behaviour which drove a wedge between the respectable and the rowdy« (Bennett 1995: 102). Das Tribal Museum in Bhopal liefert ein Beispiel für diesen von Bennett beschriebenen Mechanismus.²² Es bietet den Paaren einen Raum der geordneten Freiheit, in dem »Befreiung« und »Disziplinierung« auf paradoxe Weise zusammengehören: Die Paare genießen deshalb individuelle Freiheit, weil das sie umgebende Kollektiv durch die Institution diszipliniert wird. Museumsbesucher*innen starren eben nicht und machen auch nicht, wie Amit sich salopp und vage ausdrückt, »all den anderen Müll.« Zugleich bewegt sich auch das Verhalten der Paare selbst in einem geregelten Rahmen ohne wirkliche Verstöße gegen die Schicklichkeit, wie Amit versichert: »Und schau doch. Was machen wir hier denn genau? Wir unterhalten uns nur. Das ist alles, was wir machen. Wir brauchen Stunden für unsere Unterhaltung. [...] Wir brauchen einen Ort, der in Ordnung ist, wo wir für Stunden sitzen und uns unterhalten können. Das ist alles.« Amit macht deutlich, dass es sich bei seinem Date um ein nicht sexuelles, sondern rein auf einer Gesprächsebene angesiedeltes Treffen handelt. Dass er das so hervorhebt, hat mit der Dating-Situation in öffentlichen Räumen, wie z.B. Parks, zu tun, von der Varma feststellt: »A picnic with the family to a public park [...] can often be a rather embarrassing venture because of the number of couples in an advanced stage of foreplay behind every tree and bush« (Varma 2007: 171).

22 Es bräuchte weitere Untersuchungen über die disziplinierende Wirkung des Museums in Indien auf seine Besucher*innen, um diese Aussagen über den hier vorgestellten Einzelfall hinaus generalisieren zu können.

Wie schon in der Beobachtung dieser Gruppe festzustellen war, scheint es im Museum eine andere Dating-Praxis, ohne physische Manifestation seitens der Paare zu geben. Durch die Verlegenheit seiner Erklärung und des Lachens, das sie begleitet, wird (auch wenn man den Faktor persönlicher Verschämtheit in Rechnung stellt) noch einmal die sozial heikle Natur der hier verhandelten Gegenstände deutlich. Selbst mir gegenüber, die als westliche Interviewerin die indischen gesellschaftlichen Normen gar nicht repräsentiert, muss betont werden, dass man diese Normen mit der Dating-Praxis im Museum keineswegs verletzt.

Auch für Snehil und Deepika ist die Natur wichtig, ebenso aber auch das Verhalten des Personals. Auf die Frage nach den Qualitäten des Museums antworten sie:

»Es ist einsam hier, es sind weniger Leute da. Der Platz ist umgeben von Natur und es ist ruhig. Es ist sehr angenehm, hier zu sitzen. Wir fühlen uns wohl, weil die Atmosphäre gut ist, und die Leute [Personal] sind hier entspannt, sie geben uns nicht das Gefühl, unwillkommen zu sein.«

Auf die Nachfrage, ob das bedeute, nicht beobachtet zu werden, bestätigt Snehil: »Yeah, genau das.« Wenn man als Paar in der Öffentlichkeit »unwillkommen«, von der Gesellschaft nicht gern gesehen ist, wird es attraktiv, »einsam« zu sein. »Einsam sein« hat hier für Snehil in erster Linie die Bedeutung von »nicht unter Aufsicht stehen« oder »nicht gestört werden«; es hebt nicht eigentlich auf einen Zustand von Menschenleere ab. Denn im Museum, und damit auch in der Kantine, sind innerhalb der Öffnungszeiten ständig andere Personen anwesend. Aber sie fühlen sich hier nicht zur Aufsicht berechtigt oder aufgefordert, und damit eröffnet sich für die Paare ein Raum der Interaktion zu zweit.

Dass nicht nur das Tribal Museum als Rendezvous-Ort geeignet ist, erklärt Amit am Beispiel des benachbarten Museum of Man: »Dieses Museum hier ist sehr populär bei Paaren, obwohl ich sagen muss, es gibt noch ein anderes Museum auf der Rückseite. [Stimme wird wieder leiser und vertraulicher] Ich war schon zweimal dort. Da ist so viel Platz. Ich habe dort viel mehr Paare gesehen. Viele Paare gehen dorthin.« Der vertrauliche Tonfall an dieser Stelle des Interviews mit Amit lässt vermuten, dass er hier nicht mehr nur von vertrauten Gesprächen unter Paaren redet, sondern von sexuellen Kontakten. Er gibt damit einen Ausblick auf einen Raum, in dem die disziplinierende Wirkung der Museumssituation nicht mehr greift. Den Grund dafür sieht er im unkontrollierbaren, weitläufigen Museumsgelände. Das Tribal Museum erscheint im Vergleich dazu als ein Ort, in dem sich Ungezwungenheit und moralische Respektabilität verbinden.

10.8. Was den Paaren nicht gefällt

Auf die Frage, was im Museum verändert werden sollte, antwortet Siddhart: »*Hier ist es zu still. Das Museum sollte etwas Musik spielen. Ich finde, sie sollten romantische Lieder im Hintergrund spielen. Das würde mehr Leute anziehen.*« Anuradha ergänzt: »*Und die Tische sollten regelmäßig saubergemacht werden.*« Wie der Eisdielebesitzer in Kerala junge Paare als potentielle Kund*innen mit ihren Wünschen ernst nimmt²³, so wünscht sich auch Siddhart, dass das Museum sich bewusst und ausdrücklich auch als Dating-Ort begreifen und dass es sich auf diese Nutzung und die entsprechenden »Kund*innen« einstellen möge. Für ihn scheint es keinen vorab definierten Begriff eines Museums zu geben, der durch die Nutzung als Dating-Ort erweitert oder herausgefordert würde. Er nutzt das Museum und seine verschiedenen Angebote selbstverständlich nebeneinander und möchte die verschiedenen Nutzungen gleichberechtigt unterstützt sehen.

Snehil und Deepika haben keine Beschwerden und wollen nichts verändert haben. Ebensowenig Syed. Amit dagegen antwortet zunächst auf die Frage nach möglichen Verbesserungen: »*Es sollten einige Veränderungen vorgenommen werden. Aber da ich nicht so fordernd sein will...*« Auf die Bitte, sich doch zu äußern, kritisiert er die Atmosphäre in der Kantine:

»Ich habe meinen Tisch selbst saubergemacht. Niemand kümmert sich. Die Leute [er meint hier die Bauarbeiter, die Ausbesserungen am Museum vornehmen] schlendern hier herum und haben nicht die Manieren, nicht das Benehmen. [...] Und schau, sie werfen auch ihren Müll herum. Das ist alles, was ich zu sagen habe.«

Amit möchte für seinen Aufenthalt eine schöne, saubere Umgebung, ohne Müll, der ein notorisches Problem im indischen öffentlichen Raum ist, und er wünscht sich ein zivilisiertes Verhalten der anderen Anwesenden, selbst wenn sie keine Besucher*innen sind. Amits Beobachtungen weisen auf einen interessanten Unterschied zwischen dem Verhalten der Bauarbeiter im Museum und dem Benehmen des Publikums hin – obwohl viele Besucher*innen einer ganz ähnlichen sozialen Schicht angehören wie diese Arbeiter. Nicht allein die physische Präsenz auf dem Gelände entscheidet offenbar darüber, ob der disziplinierende Effekt von Regulierung und Selbstregulierung eintritt (wie bei Hooper-Greenhill, Bennett und Duncan beschrieben), ausschlaggebend ist vielmehr die Rolle, die man einnimmt, und damit die Haltung gegenüber der Institution und ihren übrigen Nutzer*innen. Museumsbesucher*innen zu sein (was in der Regel ein freiwilliges Kommen und die Entrichtung eines Eintrittspreises voraussetzt) bedeutet mehr als bloß Anwesenheit auf dem Museumsgelände, und diese besondere »Werthaltigkeit« des

23 Zu den räumlichen Voraussetzungen für einen guten Dating-Ort siehe S. 143ff.

Besucher*innenstatus scheint ein kontrolliertes und rücksichtsvolles Verhalten zu garantieren, auf das die Paare in ihrer prekären Existenz und Situation im Museum angewiesen sind.

10.9. Was »Museum« für die Paare bedeutet

Die befragten Paare sind im Tribal Museum entweder zum ersten Mal mit dem Phänomen »Museum« in Berührung gekommen oder sie haben zuvor das benachbarte Museum of Man besucht. Nach Amits Aussagen scheint für ihn auch beim Besuch des Museum of Man der Dating-Gesichtspunkt eine entscheidende Rolle gespielt zu haben. Für Snehil und Deepika ist das Tribal Museum der erste Kontakt überhaupt mit dieser Art Institution. Auf die Frage, was für ihn und seine Freundin ein Museum sei, antwortet Snehil: *»Wir wissen nicht viel über Museen, wir würden erklären: was wir hier um uns herum sehen.«* Siddhart liefert zunächst eine ungewöhnliche Definition, die sich an seiner eigenen emotionalen Reaktion orientiert: *»Eigentlich glaube ich, dass das Museum eine chemische Reaktion ist. Eine chemische Reaktion in unserem Herzen.«* Als er meine Überraschung bemerkt, setzt er mit einer nüchterneren Bestimmung nach: *»Ein Museum ist ein Ort, an dem man alte Dinge sehen und alte Zeiten erleben kann.«* Man kann vermuten, dass Siddharts erste, spontane Definition von seiner eigenen Nutzung des Museums als Dating-Ort geleitet war: Er sieht das Museum primär als einen Raum, der mit seinen Gefühlen in Wechselwirkung steht. Erst die erstaunte Reaktion der Interviewerin erinnert ihn daran, dass man diesen Platz auch anders sehen kann, ihn tatsächlich konventionellerweise anders sieht – und dann kommt er mit einer traditionelleren Bestimmung.

Amit, der zuvor das zurückhaltende Verhalten der Museumsbesucher*innen gegen die Zudringlichkeit städtischer Passant*innen abgesetzt hatte, definiert ein Museum so:

»Es ist ein Ort, um ruhig zu werden. Den ganzen Tag arbeiten wir, wir reden. Diese Art von Orten lässt uns ruhig werden und wir können Dinge beobachten. Wir versuchen herauszufinden: Wow, wie haben die das gemacht? Obwohl die Dinge hier nicht lebendig sind, haben sie doch eine Art von Schwingungen. Sie generieren Leben. Es ist so viel Kunst hier in diesen Objekten, sie haben eine künstlerische Aura, kann man sagen. Diese künstlerische Aura bringt den Besucher zu einer bestimmten Art des Denkens, würde ich behaupten. Sie macht den Besucher ruhig und lässt ihn nachdenken.«

Amit sieht im Museum einen Ort, der eine Art inneren Erfahrungs- und Bildungsprozess im Publikum anstößt, indirekt und spontan, ausgehend von der Aura oder Ausstrahlung der Objekte, einen Prozess, der den/die Besucher*in zu größerer Reflektiertheit leitet – nach Amits übrigen Aussagen darf man vermuten: auch zu grö-

ßerer Toleranz, etwa gegenüber Paaren. Für das Personal oder die im Museum beschäftigten Arbeiter*innen sollte seiner Ansicht nach diesem Bildungsprozess stärker mit institutioneller Autorität nachgeholfen werden.

10.10. Schlussbemerkung

Die Nutzung des Museums für Zwecke des Rendezvous ist nicht unproblematisch und keineswegs voraussetzungsfrei. Paare mit diesem speziellen Interesse sind auf bestimmte Gegebenheiten des Raumes und des Verhaltens des Personals und der übrigen Besucher*innen angewiesen. Wie prekär die Nutzer*innenidentität dieser Gruppe ist, zeigt sich schon bei ihrer Verwendung (oder Nichtverwendung) der Begriffe »boyfriend« und »girlfriend«.

Besucher*innen mit dem Nutzungsinteresse »dating« legen besonderen Wert auf Atmosphäre und Ambiente im Museum. Sie bevorzugen eine ruhige, friedliche Umgebung, die durch die Präsenz von Natur und durch offene Raumstrukturen gekennzeichnet ist. Das Ambiente soll trotz dieser Entspannung jedoch abwechslungsreich sein und sich insofern von der Standardisierung der Coffee Shops unterscheiden. Das Grün und der Landschaftscharakter werden immer wieder als Anreiz genannt, Zeit im Museum zu verbringen.

Besonders wichtig ist der Schutz, den die Institution und die mit ihr verbundene Verhaltenserwartung an die Besucher*innen den Paaren bietet. Sie erwarten Ungestörtheit, Diskretion, Privatsphäre und respektvolle Distanz. Das Museum bietet den Paaren einen Raum der »geordneten Freiheit«, in dem es ihnen dank der Disziplinierung der übrigen Besucher*innen möglich ist, sich weitgehend ungezwungen zu zweit zu verhalten. Das Museum hat im Gegensatz z. B. zu Parks ungeschriebene Verhaltensregeln, die andere Besucher*innen davon abhalten, sich gegenüber den Paaren zu äußern oder sie zu maßregeln. Gleichzeitig bewegt sich auch das Verhalten der Paare (auch dies teilweise im Gegensatz zum Geschehen in Parks) in einem geregelten Rahmen, ohne eklatante Verstöße gegen die Schicklichkeit.

Obwohl das Hauptnutzungsinteresse (und teilweise das einzige) der interviewten Paare auf das Museum als Dating-Raum zielt, gibt es doch in dieser Gruppe Überlappungen der »Beziehungsnutzung« mit einer »Kultur- und Bildungsnutzung«. Die Paare sind trotz ihrer speziellen Bedürfnisse ansprechbar für andere Angebote des Museums.

Wie die Besucher*inneninterviews und -beobachtungen zeigen, unterscheidet sich das Dating im Tribal Museum vom Dating in anderen Räumen. Dating im Tribal Museum heißt vor allem, dass die Paare ungestört intensive, persönliche Gespräche führen können. Die Nähe zwischen den Partner*innen wird eher diskursiv und

verbal hergestellt, ohne dass sie sich physisch manifestiert.²⁴ Damit ist das Tribal Museum für die Paare ein Ort von Intimität und Privatheit, an dem ihre Gefühle in einer zugleich relevanten und beherrschten Art Ausdruck finden.

24 Wie einige Bemerkungen aus den Interviews zeigen, kann das bei anderen Museen, die park-ähnliche Außenanlagen haben, anders sein.

11. Das Museum als »adda«-Ort: Lieblingstreffpunkt zum Picknicken, zur gemeinschaftlichen Entspannung, und dafür, (freie) Zeit zu verbringen

Das folgende Kapitel stellt das Museum als »adda«¹ vor, d.h. als einen Ort, an dem man gemeinsam mit Freunden oder Familie Zeit verbringt, sich entspannt und regeneriert. Beim Museum als »adda« steht, ähnlich wie bei der Nutzung als Dating-Ort, weniger das Thema oder die Qualität der Ausstellung im Vordergrund des Besucher*inneninteresses als vielmehr der Ort selbst: das Ambiente, die Atmosphäre und die Möglichkeit, sich hier wohlfühlen. Es geht um das Freizeit- und Erholungspotential des Museums, als Gegenmodell zum Alltag. In dieser Nutzung des Museums spielt das gemeinsame Essen eine wichtige Rolle. Die Besucher*innen der hier untersuchten Gruppe konsumieren im Museum im Familien- oder Gruppenverband Speisen, die sie zu Hause zubereitet und von dort mitgebracht haben, sie verbringen gemeinsam ihre Mittagspause oder entspannen sich gemeinschaftlich mit ihren Freund*innen. Das Kapitel wird zeigen, dass das Tribal Museum, indem es das Mitbringen und den Verzehr von hausgemachtem Essen toleriert und damit eine Picknick-Situation erlaubt, vor allem lokale² Besucher*innen anzieht. Es findet eine Neuinterpretation einer herkömmlichen sozialen Praxis unter den Bedingungen und im Rahmen des Museums statt. Das Museum als Ort einer multifunktionalen Nutzung, bei der Entspannung und Ablenkung vom Alltag sowie gemeinsames Essen eine Rolle spielen, erfüllt in dieser Hinsicht eine ähnliche Funktion wie traditionelle und vertraute Elemente der einheimischen Kultur, z.B. Tempel.

Die Architektin Revathi Kamath antwortet auf die Frage, wie die Besucher*innen ihr Museum idealerweise nutzen sollten:

-
- 1 Die Ausgabe des Samsad Bengali-English Dictionary von 1968 definiert »adda« (ursprünglich ein bengalisches Wort) als: »*a dwelling-place, a haunt, a (fixed or permanent) meeting-place, a rendezvous; a place or institution for practising anything, a club, a company of idle talkers, their meeting-place or talk, a place for assemblage*«, zitiert in Chakrabarty 1999: 121).
 - 2 Mit »lokal« werden Besucher*innen, die in Bhopal oder im Einzugsgebiet der Stadt wohnen bezeichnet.

»Als ich das Museum entworfen habe, das Gebäude, da stellte ich mir als Museumsbesucher*innen die Einwohner*innen von Bhopal vor: Youngsters, Schulkinder, Familien, die Senioren... Ich stellte mir vor, sie werden eine Art Dialog mit dem Museum haben und sie werden das Museum zu ihren »adda« machen. Weißt Du was »adda« ist? »Adda« ist ein Ort zur gemeinschaftlichen Entspannung [hang out] und um Zeit zu verbringen.«³

Bei dieser Nutzungsweise geht es nicht primär um den Besuch der Ausstellungen. Der »adda«-Besucher*innen verbringt mehr Zeit im Museum, als zur Besichtigung nötig wäre, und er verbringt sie anders. Der Historiker Chakrabarty⁴ übersetzt »adda« als: »*a place for careless talk with boon companions*« or »*the chat of intimate friends*« (Chakrabarty 1999: 110). Die Architektin betont in ihrer Definition mehr den physischen Ort, während Chakrabarty eher die soziale Praxis hervorhebt, die mit dem Platz verbunden ist. Die bengalische Autorin Janeja folgt Chakrabartys Definition von »adda« als sozialer Praxis, hebt aber die Beziehung auf und betont die Abhängigkeit von einem Ort: »*So it [»adda«] implies a »fixed place« rather than a transition or journey [...] This finitude and rootedness in a place contrasts with the open-ended character of adda*« (Janeja 2010: 121). Nach allen Charakterisierungen geht es beim »adda« darum, in Gemeinschaft angenehm Zeit zu verbringen.

Kamath sieht in der Tatsache, dass das Museum als »adda« genutzt wird, nichts Kompromittierendes und keinen Gegensatz zum Kulturgenuss. Ein »Dialog«, d.h. eine Beschäftigung oder Auseinandersetzung mit dem Museum, ist aus ihrer Sicht auch ausgehend von dieser Nutzungsmotivation möglich. Das Bedürfnis »abzuhängen« verbindet sich für sie auch nicht ausschließlich mit einer bestimmten Altersgruppe (etwa der Jugend) und deren Lebensstil. Das Museum soll in ihrer Vorstellung vielmehr ein »adda«-Ort für alle Einwohner*innen von Bhopal sein.

Teil der Nutzung des Tribal Museums als »adda« ist das gemeinsame Essen, oft in Form eines Picknicks. Picknicken heißt in diesem Kapitel: der gemeinsame Verzehr von mitgebrachten Speisen auf dem Gelände des Museums. Dies kann kombiniert sein mit einem Gang durch die Ausstellung, aber es kann auch unabhängig davon stattfinden; in jedem Fall ist für die Picknicker*innen das Picknick die primäre Motivation für den Museumsbesuch. Für das gemeinsame Zeitverbringen und Picknicken wird (wie auch für das Dating) vor allem die untere Etage des Museums genutzt. Sie steht durch ihre freie bauliche Struktur in ungezwungener Verbindung zum grünen Außenraum. Besonders beliebt für das Picknick sind die etwa einen Meter breiten Mauersimse des Gebäudes, die den Übergang vom Bau zum Dschungel des Außenbereichs oder der Wasserstelle darstellen und damit »fast in der Na-

3 Interview 15.10.2015 in Delhi auf Englisch.

4 Bei der Übersetzung bezieht sich Chakrabarty auf den Bengalischen Linguisten Sunitikumar Chattopadhyay.

tur« liegen. Die Picknicker*innen genießen einen unverstellten Ausblick ins Grüne, ohne dabei die Nachteile eines schmutzigen Untergrunds, der vielen und vielgestaltigen Insekten oder der Belästigung durch streunende Hunde in Kauf nehmen zu müssen. Ein weiterer beliebter Ort zum gemeinsamen Zeitverbringen oder Picknicken ist die Kantine selbst. Gleich neben der Kantine gibt es ein Wasserbecken, an dem man sich die Hände waschen kann, außerdem einen Behälter, dem sich kostenlos Trinkwasser entnehmen lässt.⁵ Es ist ohne Einschränkungen durch die Pächter⁶ möglich, in der Kantine zu picknicken, solange man sich z.B. einen Tee oder eine Tüte Chips aus dem Kantinenangebot dazukauf. Das Picknicken ist also nicht nur auf den Außenbereich beschränkt, und es bedeutet auch nicht, dass man dabei in jedem Fall auf dem Boden sitzen muss. Diese Nutzungsform wird zusätzlich dadurch unterstützt, dass architektonisch ein fließender Übergang zwischen der Museumscafeteria und dem allgemeinen Museumsraum besteht, es gibt keine Eingangstür oder sonstige Abgrenzung, mit der die Cafeteria von einer anderen Museumszone unterschieden wird. Die Speisen werden meist in »tiffin boxes« mitgebracht; die Etagen der »tiffin box« enthalten dabei die verschiedenen einzelnen Gänge des Essens.

11.1. »Adda« und Essen im Museum: Literaturdiskussion und Kontextualisierung

Die Literatur, die sich mit dem Essen im Museum beschäftigt, ist überschaubar (Levent, Mihalache 2016; Mihalache 2016, 2017). Sie konzentriert sich oft aus einer ökonomischen Perspektive vor allem auf den separierten, in seiner Funktion klar definierten Raum des Museumsrestaurants oder –cafés. Den Grund dafür sieht Mihalache im »Mythos«, dass das Museum der Kunst, Wissenschaft und Geschichte diene und dass alle anderen Aktivitäten kaum relevant seien (Mihalache 2017: 287). Das Museum wird in dieser Lesart nicht in den Zusammenhang von Freizeit und Regeneration gestellt, sondern auf eine im engen Sinne künstlerisch-kulturelle Sphäre beschränkt. Dagegen begreift Mihalache das Museumsrestaurant als einen Ort, der nicht als reine Service-Station oder Einnahmequelle zu verstehen sei, sondern Freiheiten für soziale Praktiken und Aktivitäten schaffe, die eine stärkere soziale Verankerung des Museums erlaubten (Mihalache 2017). Damit werde die Rolle von Museen als »producers of cultures, with an active role in political, social, and cultural networks which inform their practices« in der Stadt gestärkt (Mihalache 2016).

Die Funktion von indischen Museen für Freizeit und Regeneration wird in der Literatur durchaus reflektiert. So sehen Appadurai und Breckenridge indische Mu-

5 Leitungswasser ist in Indien kein Trinkwasser.

6 Die Pächter sind Adivasi.

seen »as parts of a larger cosmopolitan world of leisure, recreation and self-education for wide sectors of the Indian population« (Appadurai, Breckenridge 2015: 178) und verorten sie damit im Freizeit- und Kosmos. Baxi und Dwivedi weisen darauf hin, dass es für Orte mit einer multifunktionalen Nutzung, in deren Rahmen besonders Entspannung und Ablenkung vom Alltag eine Rolle spielen, traditionelle Vorbilder in der indischen Kultur gibt. Ausgehend von der Perspektive der Besucher*innen, stellen sie in diesem Zusammenhang eine aufschlussreiche Parallele zwischen Tempel und Museum her und lassen sie in einen Appell münden:

»What is important is that our people, who are experiencing new things in every field [...], should be relieved of tension, and provided healthy diversions. In this aspect of life, museums in India can play a very important role. In olden days the temples were the main centres of activities for the whole community, let that role now be played by our museums« (Baxi, Dwivedi 1973: 116).

Das Museum erscheint hier als Alternative zum stressigen Alltag; in seiner Entlastungs- und Vergemeinschaftungsfunktion soll es Aufgaben übernehmen, die traditionellerweise vom religiösen Kult- und Versammlungsort wahrgenommen werden. In einen Tempel kommen manche Besucher*innen zum Beten, für andere (oder auch für dieselben bei anderer Gelegenheit und in einer anderen Rolle) ist der Tempel ein Nachbarschaftszentrum, wo man Zeit verbringt, miteinander redet, seinen Mittagsschlaf hält oder isst. In jedem Fall jedoch ist das Verhalten maßvoll und selbstbeherrscht; es wird nicht ausgespuckt, Tabak gekaut oder geraucht. In der Funktion des Tempels als Ort von Entspannung und Freizeitgestaltung spielt das gemeinsame Essen der Besucher*innen eine wichtige Rolle. Das Essen im Tempel ist nicht allein auf die karitative Speisung von Armen, Bedürftigen oder Pilgern beschränkt, sondern ist Teil eines Gemeinschaftserlebnisses der Gläubigen und damit ein integraler Bestandteil des Besuchs und ein wesentlicher Beitrag zu seiner sozialen und emotionalen Attraktivität. (In seinem Aufsatz über das Essen als semiotisches System verweist Appadurai auf die besondere gefühlsmäßige Qualität, die dem Verzehr von Speisen und den begleitenden Arrangements zu eigen ist: »The second [der erste ist die Vergänglichkeit] fundamental fact about food, although this is much less understood, is its capacity to mobilize strong emotions.« (Appadurai 1981: 494)) Das Essen kann dabei je nach den lokalen Gegebenheiten und Regelungen entweder von der Tempelküche gemeinschaftlich bereitgestellt oder von den Gläubigen individuell mitgebracht werden. In der sozialen Praxis des Essens berührt sich das Museumserlebnis besonders nah mit dem Besuch eines Tempels oder einer religiösen Festlichkeit.

Für das Verständnis des Tribal Museums als »adda«-Ort ist die Rolle des Essens besonders interessant. Janeja sieht das Essen zunächst als Voraussetzung für das »adda« als soziale Praxis: »There can hardly be an adda without normal food« (Janeja 2010: 121). Die Autorin führt dabei den Begriff der »normalen Speisen« ein, d.h. alltägli-

cher Speisen im Gegensatz zu festlichen und besonderen. Die »normalen Speisen« spielen in ihren Augen eine entscheidende Rolle für die Schaffung einer Beziehung zur Lokalität wie zur sozialen Praxis: »*Normal food, with its layered subjectivities and multiple modes of agency [...] brings forth a particular configuration of relationship between persons, things, and places, a specific form of sociality, adda, which congeals*« (Janeja 2010: 125). Für Janeja werden die durch das »normale« Essen »mobilisierten« (Appadurai) Emotionen auch auf das Verhältnis zum Ort übertragen.

Im Tribal Museum kommt noch ein Aspekt hinzu. Die Besucher*innen aus Bhopal und direkter Umgebung bringen ihr eigenes, selbstgekochtes Essen mit. Es werden kaum Speisen aus der Kantine gekauft (auch wegen des beschränkten Angebots). Gerichte werden in der *tiffin box* transportiert, also in derselben Form, in der Hausmannskost zur Mittagspause ins Büro gebracht wird. Auch damit veralltäglichen die Besucher*innen das Museum und integrieren es in ihre Lebensnormalität. Sie eignen sich das Museum an. Demgegenüber steht die Qualität des Besonderen, des gerade Nicht-Alltäglichen, die der Ort, die Institution Museum und der Besuch dort für andere Besucher*innen besitzen, vor allem für jene, die eigens angereist sind. Die unterschiedlichen »Lesarten« des Museumsraums, als alltäglich bzw. als besonders, bestehen nebeneinander.

Das Picknicken gehört in Indien zu den traditionellen Freizeitvergnügen der Mittelschicht, wie etwa auch der Besuch bei Verwandten oder die Teilnahme an religiösen Festen. Diese Praktiken werden oft kombiniert. So sieht etwa der Besucher*innen der jährlichen »Durga Puja« in Delhis Stadtteil CR Park, bei der der Göttin Durga gehuldigt wird, neben den Respektsbezeugungen und Opferdarbringungen vor den Idolen auch viele Picknick-Gruppen auf den Grünflächen vor den Festzelten, die das Ereignis mit mitgebrachtem Essen gemeinschaftlich feiern. Solche Bräuche überleben auch in einer Zeit tiefgreifender gesellschaftlicher Veränderungen mit beachtlicher Zähigkeit: Jackson verweist in seinem Aufsatz über die Widerstandsqualitäten von lokalen Konsumkulturen im Kontext der Globalisierung darauf, dass in der indischen Kultur »*outdoor eating such as family picnics*« trotz vieler anderer Angebote unverändert populär ist (Jackson 2004: 168). Für alle diese Aktivitäten gilt, dass sie mit geringen Kosten verbunden und herkömmlicherweise generationenübergreifend sind.

Dagegen sind Unternehmungen außer Haus, die sich nicht auf die Nachbarschaft beschränken und nicht im Kreis der Familie stattfinden, in den letzten Jahren charakteristisch für die junge Angehörige der Mittelschichte geworden, wie Säävälä am Beispiel der Stadt Hyderabad im Süden Indiens feststellt (Säävälä 2006). Wurden früher vor allem Verwandte in deren eigenen Häusern besucht, verbringen heute Jugendliche daneben auch Zeit mit Freunden, in einer (geschlechtergemischten) Peergroup außerhalb des heimischen und familiären Kontexts (Osella, Osella 1998; Säävälä 2006; Nisbett 2007). Säävälä sieht in diesen neuen Außerhaus-Freizeitaktivitäten »*a staging ground for egalitarian friendship*« (Säävälä 2006: 401). Nisbett spricht

von einem »space for the key practices that are generative of middle-class identity« (Nisbett 2007: 948). Es geht also nicht nur um eine Freizeitaktivität, sondern darum, dass neben der weiterhin starken Familie neue soziale und Freundschafts-Räume entstehen, in denen die Mitglieder einer jüngeren Generation sich selbst und die Art ihrer Beziehungen definieren. Diese soziale Praxis kann ebenfalls mit gemeinsamen Essen kombiniert werden. Ein Museum, das dafür Gelegenheit bietet und Platz zur Verfügung stellt, kann eine Funktion und Bedeutung in diesen Prozessen gewinnen.

Das Mitbringen und der Verzehr der selbst zubereiteten Speisen wie auch das gemeinschaftliche Verbringen von Freizeit im Museum verändern die Wahrnehmung der Institution. Das Museumserlebnis kombiniert für diese Besucher*innen die Erfahrung des Vertrauten mit der Erfahrung des Außergewöhnlichen.

11.2. Die interviewten Gruppen im Museum

In der hier besprochenen Besucher*innenkategorie war es nicht schwer, Gesprächspartner*innen zu finden. Im Unterschied zu anderen Nutzer*innengruppen waren die Interviewpartner*innen nicht in Eile, ungeduldig oder fühlten sich gestört; das Interview wurde vielmehr als zusätzliches »Event« betrachtet. Bei den Picknicker*innen fand das Gespräch meistens während eines gemeinsamen Essens statt: ich wurde als temporäres Mitglied in die Picknickgemeinschaft aufgenommen. Die gesellige und müßige Stimmung trug zur Äußerungsfreude der Interviewpartner*innen bei.

Die meisten Interviews wurden in der unteren Etage des Museums geführt, entweder in der Kantine oder auf den Mauereinrahmungen zwischen Gebäude und Außenbereich. Ein Interview fand draußen auf dem Rasen statt. Die Aussagen von acht Gruppen werden im Folgenden in Gänze zum hier diskutierten Thema herangezogen.⁷ Bei zwei Interviews wurden nur die Aussagen berücksichtigt, die speziell zum Picknick- und »adda«-Komplex gemacht wurden. Diese Besucher*innen waren mit einem anderen Nutzungsinteresse ins Museum gekommen und hatten erst während ihres Besuchs die Qualitäten des Ortes für Picknickzwecke erkannt. Bei den acht Gruppen, mit deren Aussagen in diesem Kapitel vorrangig gearbeitet wird, handelt es sich um vier, die das Museum als Picknick-Möglichkeit nutzen und weitere vier, die an diesem Ort »abhängen« wollen. Die Picknick-Gruppen sind zwar altersmäßig in sich gemischt, aber doch im Durchschnitt älter als jene Besucher*innen, die zum »Abhängen« gekommen sind. Letztere rekrutieren sich meistens aus Studierenden, Schüler*innen oder generell jungen Leuten.

7 Wenn zum Thema »Religion« nichts bemerkt ist, sind die Befragten Hindus.

11.2.1. Picknickgruppen

Die **I-Clean-Gruppe Bhopal**⁸, ein lokaler Ableger der nationalen Regierungsinitiative »Clean India Mission – Swatchh Bharat Abhiyan«, ist mit 17 Mitgliedern ins Museum gekommen. Normalerweise treffen sie sich jeden Sonntag um 7:30 Uhr morgens, um öffentliche Plätze zu säubern, Mauern mit religiösen Darstellungen zu versehen (damit sie nicht verunreinigt werden) und Leute aufzufordern, ihre Stadt sauber zu halten. Jeweils nach Diwali⁹ treffen sich die Mitglieder dieser Gruppe zu einem gemeinsamen Picknick. Es ist das zweite Mal, dass sie dafür das Tribal Museum gewählt haben. Die Gruppe ist altersmäßig gemischt, Studierende sind ebenso darunter wie Senior*innen, etwa der 67 Jahre alte Sprecher der Gruppe, Ajay. Frauen und Männer sich gleich stark vertreten und zum beruflichen Hintergrund der Mitglieder gibt Ajay an: *»Die meisten sind Studierende. Aber wir haben auch Ingenieur*innen, Ärzt*innen, Steuerberater*innen und Bankleute darunter. Unsere Leute kommen aus allen beruflichen Zweigen und Lebensbereichen.«* Alle leben in Bhopal.

Die Gruppe der **Familie T.**, die zum Picknick ins Museum gekommen ist, besteht aus sechs Erwachsenen: zwei Brüdern, einer Schwester, zwei Schwägerinnen und der älteren Mutter. Dazu kommen drei Kinder, die vier Monate, 5 und 6 Jahre alt sind. Ein Bruder arbeitet in der Stadtverwaltung in Bhopal, der andere in der staatlichen Behörde für ländliche Entwicklung. Die Frauen machten keine Angaben zu ihrer beruflichen Situation. Sie wohnen in der Nähe des Museums, ca. zwei Kilometer entfernt. Ein Bruder hatte das Museum schon einmal besucht und es als geeignet für Picknickzwecke befunden.

Ritesh (32)¹⁰ und **Manoj (49)** sind Arbeitskollegen, die gemeinsam in einem lokalen Sender von »Doordarshan«, der indischen staatlichen Fernsehanstalt als technische Angestellte arbeiten. Ritesh hat seinen MSc (Master of Science) in »elektronischen Medien« und Monoj seinen MSc in Mathematik gemacht. Da Doordarshan keine Kantine hat, kommen beide jeden Wochentag in die Museumskantine, um dort ihre Mittagspause zu verbringen. Ihr Essen bringen beide von zu Hause in »tiffin boxes« mit.

8 Interview am 06.11.2016 auf Englisch.

9 Wichtiger indischer Feiertag und Zeitpunkt des Interviews.

10 Interview am 03.11.2016 auf Englisch.

Die muslimische **Familie H.**¹¹, die ins Museum zu einem Picknick gekommen ist, besteht aus fünf Mitgliedern: Nasir (25), seiner Mutter (56) und seinem Vater (59) sowie seiner Tante (48) und seinem Onkel (48). Die Eltern sind aus Bhopal, Tante und Onkel sind zu Besuch aus Lucknow¹² gekommen. Nasir hat einen BTech (Bachelor in Technik) und macht gerade seinen Master. Er ist der Einzige in der Familie, der Englisch spricht. Seine Mutter ist Hausfrau, sein Vater ist Unternehmer, Tante und Onkel haben ebenfalls ein privates Geschäft (Druckerei). Sie sind ins Museum gekommen, um gemeinsam zu picknicken und Fotos zu machen.

11.2.2. Gruppen, die im Museum gemeinsam Freizeit verbringen wollen

Afreen (21)¹³, **Faizal (23)**, **Ankit (24)**, **Dileep (22)**, **Gauind (21)**, **Navjat (22)** und **Sukanya (22)** sind ins Museum gekommen, um gemeinsam Zeit zu verbringen. Die Gruppe besteht aus drei Frauen und vier Männern, nach Religionszugehörigkeit: zwei Muslime, ein Sikh und vier Hindus. Sie kommen aus Bhopal, Jhansi¹⁴ und Rewa¹⁵, sind Studierende verschiedener Colleges der Universität in Bhopal und untereinander befreundet. Sie alle sind zwei bis drei Mal bereits im Museum gewesen und kennen die Ausstellung. Und obwohl sie bei einer ihrer letzten Besuche 600 Rupien Strafe zahlen mussten, weil sie versehentlich eine Elefantenstatue zerstört hatten, hat der Platz als Lieblingstreffpunkt nicht an Attraktion verloren.

Nicky (22), **Sugandha (24)**, **Shivani (23)** und **Gayatri (25)** sind vier junge Frauen, die gemeinsam ins Museum gekommen sind. Nicky, Sugandha und Shivani studieren zusammen in Bhopal Ingenieurwissenschaft. Gayatri lebt in Indore und besucht ihre Freundinnen in Bhopal. Zwei der Frauen sind zum dritten Mal im Tribal Museum, eine zum zweiten Mal und Gayatri hat heute überhaupt zum ersten Mal in ihrem Leben ein Museum betreten. Die Gruppe ist ins Museum gekommen, um gemeinsam abzuhängen und Fotos voneinander zu machen.

Die Freunde **Rahul (16)**¹⁶, **Ajay (16)**, **Aniket (17)**, **Anish (16)** und **Gautam (16)** sind heute zum ersten Mal im Tribal Museum und überhaupt zum ersten Mal in ihrem Leben in

11 Interview am 27.03.2016 auf Englisch.

12 Stadt im Bundesstaat Uttar Pradesh.

13 Interview am 19.11.2015 auf Englisch.

14 Stadt im Bundesstaat Uttar Pradesh.

15 Stadt im Nordosten von MP.

einem Museum. Sie alle sind Söhne von Bauern im Bezirk Sehore¹⁷. Ihre Familien haben sie auf die Schule nach Bhopal geschickt. (Viele Familien auf dem Land tun das, wegen der besseren Bildungsangebote in der Stadt.) Die jungen Männer gehen in die elfte Klasse einer privaten Schule im Stadtteil Gandhinagar. Sie leben gemeinsam in einem Wohnheim. Ihre Erfahrungswelt ist vom Leben auf dem Land geprägt; sie antworten ausführlich auf Fragen, die auf die Verbindung des Museums mit dem Dorf (etwa am Beispiel des in in der unteren Etage ausgestellten Ochsenkarrens) zielen. Ansonsten sind sie sehr zurückhaltend, was Meinungen oder Bewertungen angeht. Sie sind nicht sehr artikuliert oder eloquent. Ihrer Kleidung und ihren Mobiltelefonen nach zu urteilen, gehören sie zu den ökonomisch weniger komfortabel ausgestatteten Interviewpartner*innen und wurden deshalb auch für die Unerhaltung ausgesucht. Ins Museum sind sie an ihrem freien Sonntag gekommen, um abzuhängen.

11.3. Qualitäten des Tribal Museums für »adda« und Picknicken

11.3.1. Vertrautheit und Toleranz

Die in diesem Abschnitt diskutierten Kommentare werden zeigen, dass sowohl Gefühle der Vertrautheit und Heimatlichkeit als auch die Erfahrung von Toleranz und Inklusivität für diese Nutzungsweise bedeutsam sind.

Auf die Frage, warum es so wichtig sei, das Essen ins Museum mitzubringen, gibt Ajay, der Sprecher der I-Clean-Gruppe Bhopal, die schon seit zwei Stunden in Gemeinschaft picknickt, zwei Gründe an. Er beginnt seine Antwort mit: »*Weil, was immer wir in der Kantine kaufen, kostspielig ist.*« Das Kostenthema wird als relevant empfunden, obwohl die Preise in der Kantine (ein Tee kostet 10 Rupien, zwei Samosas 30 Rupien) deutlich günstiger als in Restaurants und durchaus konkurrenzfähig mit den »dabas«, den kleinen offenen Essensständen am Straßenrand, sind, und obwohl alle Mitglieder der Gruppe zu den ökonomisch Bessergestellten gehören. Jeychandran stellt für das Government Museum Chennai fest, dass für jene Museumsbesucher*innen, die das Museum vor allem als Ort nutzten, um sich zu treffen und zu »*socialise without spending much money*« der finanzielle Aspekt in der Tat ein Kriterium für den Besuch oder Nichtbesuch war: Als die Eintrittspreise erhöht wurden, kam es zu einem Besucher*innenrückgang, den Jeychandran (basierend auf den Beobachtungen des Aufsichtspersonals) vor allem dem Ausbleiben dieser Besucher*innenkategorie zuschrieb. Bezeichnenderweise präsentiert sie diese Analyse neben einem Foto von picknickenden Museumsbesucher*innen. (Jeychandran 2015:

16 Interview am 06.11.2016 auf Hindi.

17 Ungefähr 30 Kilometer von Bhopal entfernt.

240). In der Kostenproblematik konkretisiert sich damit die Frage nach der Exklusivität oder Inklusivität des Museums für solche Besucher*innen, die den Ort zur gemeinschaftlichen Entspannung nutzen wollen.

Der zweite Teil von Ajays Antwort bezieht sich auf das Essen selbst: »*Und zu Hause zubereitetes Essen ist immer besser. Alles, was wir hier mitgebracht haben, ist zu Hause gekocht worden. [...] Du bist eingeladen, das alles zu probieren.*« Ajay sagt das mit Stolz; der Hinweis darauf, dass die Speisen selbstgeköcht seien, dient auch als Qualitäts-Versicherung mir gegenüber, denn ich bin eingeladen, an dem Picknick als Gast teilzunehmen. Es wird die Vertrautheit und hygienische Sicherheit der häuslichen Sphäre evoziert, aber auch der Aspekt der Sorgfalt, des Liebevollen, der ein emotionales Moment in die Situation einbringt. Ajay übernimmt die Rolle des Gastgebers gegenüber einer Ausländerin, die er in sein »kulturelles Haus« zu heimischen Gerichten von der allerbesten Qualität einlädt. Das Museum wird von ihm damit als eine Art Erweiterung seines Zuhauses gelesen, in der er sich zur Bewirtung imstande und berechtigt fühlt.

Es sind jedoch nicht nur Kosten- und Qualitätserwägungen, die für den Verzehr von häuslich zubereiteten Gerichten sprechen. Auch religiöse Speisevorschriften können eine Rolle spielen. Anjali¹⁸, die Organisatorin des Tagesausflugs (mit Besuch im Tribal Museum) einer 20-köpfigen Damengruppe von Angehörigen der Jain-Religion¹⁹, ist ins Museum gekommen, um mehr über die eigene, indische Kultur zu lernen.²⁰ Als sie Picknicker*innen wahrnimmt, zeigt sie sich erfreut, dass dieses Museum das Mitbringen von Essen erlaubt. Sie erklärt: »*Wir Jains sind sehr streng mit unserer Religion. Wir essen nichts außerhalb unserer eigenen Plätze wegen der hygienischen Vorschriften. Deshalb nehmen wir immer unsere Tiffins mit.*« Später im Interview erklärt sie die Speisevorschriften genauer und macht deutlich, wie wichtig vor diesem Hintergrund die Gelegenheit zum Picknick wird:

»Es ist großartig, weil wir Jains [we people] ernsthafte Probleme mit dem Essen haben. Es ist unsere Kultur, dass wir kein Essen, das außerhalb, nicht zu Hause, zubereitet ist, haben dürfen. In unserer Kultur sind [...] Lebensmittel, die unter der Erde wachsen, wie z.B. Zwiebeln und Kartoffeln, auch nicht erlaubt. Es wird angenommen, dass diese unterirdisch wachsenden Dinge viele Keime und Krankheitserreger haben.«

Zur Frage, ob sie deshalb oft auf der Suche nach geeigneten Picknick-Orten seien, bemerkt Anjali: »*Unsere Leute haben immer stärker damit Probleme, so wie sich die Sachen*

18 Interview am 06.11.2016 auf Englisch.

19 Der Jainismus ist die sechstgrößte Religionsgemeinschaft in Indien.

20 Es werden nur einige Aussagen in diesem Kapitel benutzt. Ansonsten wird das Interview im Kap. 13 verwendet.

heute von Tag zu Tag entwickeln. Die Leute erlauben uns nicht mehr, unser eigenes Essen mitzubringen. Sie sagen, man muss etwas kaufen, ansonsten dürfen wir hier nicht sitzen. Das ist wirklich ein Problem für uns.« Die Tatsache, dass Anjali zweimal im Interview auf die Picknik-Frage zu sprechen kommt, obwohl ihre eigentliche Motivation zum Museumsbesuch im vertieften Kennenlernen der indischen Kultur liegt, markiert die Wichtigkeit des Themas für sie.

Einen inklusiven öffentlichen Raum zu finden, der sie nicht zu religiös problematischem Konsum zwingt, ist für Anjali und andere Jains die Voraussetzung, um gemeinsam mit den Gemeindemitgliedern außerhalb der Sphäre der eigenen Gemeinschaft in der Öffentlichkeit Zeit verbringen zu können. Die Formulierung »von Tag zu Tag« weist darauf hin, dass sich der für sie und die Ihren zugängliche öffentliche Raum nach ihrer Einschätzung rapide reduziert. Das Tribal Museum wird von ihr als toleranter Raum erlebt, in dem sich die Besucher*innen verschiedener sozialer, religiöser und kultureller Vorprägungen bewegen können. Das Museum ist damit ein »säkularer« Raum im indischen Sinne. Im Unterschied zum französischen Modell des Laizismus bedeutet Säkularismus im indischen Verständnis nicht, dass die Religion aus der öffentlichen Sphäre ferngehalten wird, sondern dass gleichberechtigter religiöser Pluralismus herrscht. Amartya Sen stellt fest: *»The tolerance of religious diversity is implicitly reflected in India's having served as a shared home [...] for Hindus, Buddhists, Jain, Jews, Christians, Muslims, Parsees, Sikhs, Baha'is and others«* (Sen 2005: 16–17). Das Tribal Museum stellt, indem es Raum und Gelegenheit zum Picknick schafft, im Sinne von Sen eine »gemeinsame Heimstatt« für unterschiedliche Gemeinschaften zur Verfügung. Damit ist das Tribal Museum eine Art Miniatur-Modell des indischen Ideals eines vielgestaltigen Pluralismus, mit einer universalen Attraktivität, die laut Anjali über den Religionsaspekt hinaus für den Ort überhaupt charakteristisch ist: *»Es ist ein Platz zum Abhängen [hang out] mit jedem, in jeden Alter, mit Älteren, mit Großeltern, mit Freunden, mit jedem...«*

11.3.2. Picknick Plus

Wurde vorher das Museum als toleranter oder kostengünstiger Ort für das gemeinschaftliche Essen charakterisiert, kommen im Folgenden die Ausstellungen und die Gestaltung des Museums als gute Umgebung für ein Picknick in den Blick.

Auf die Frage nach den von ihnen favorisierten Freizeitaktivitäten antworten die jungen Frauen Nicky (22), Sugandha (24), Shivani (23) und Gayatri (25): *»Wenn wir in dieser Art Freundeskreis zusammen sind, dann gehen wir zu einem Picknick oder wir gehen zum Abhängen mit unseren Freunden. Jederzeit und überall. Am liebsten mögen wir Orte, an denen man essen kann.«* Für sie ist es selbstverständlich, gemeinsam im öffentlichen Raum Zeit zu verbringen. Ob man an einem Ort essen kann, gilt ihnen als entscheidendes Qualitätsmerkmal für einen geeigneten Freizeitort und als Voraussetzung dafür, dass man einen Ort mag oder ihn gar »am liebsten« hat. Essen fun-

giert als Transfermedium für die emotionale Besetzung eines Ortes. Diese Perspektive leitet die jungen Frauen, wie pointiert hervorgehoben wird, »*jederzeit und überall*«. Das heißt, nicht nur Outdoor-, sondern auch die Indoor-Orte werden auf ihre Picknick-Qualität hin bewertet. Picknick wird noch vor dem »*Abhängen*« als beliebteste Freundeskreis-Aktivität genannt. Picknick ist damit nicht nur auf familiäre Gemeinschaftlichkeit beschränkt, sondern auch eine soziale Aktivität unter jungen Leuten, und das Tribal Museum qualifiziert sich als geeigneter Ort dafür.

Familie T., die aus zwei Elternpaaren und drei kleinen Kindern besteht, gibt als Hauptmotivation für ihren Besuch an: »*Wir arbeiten alle. Zur Entspannung brauchen wir Picknick. Dieser Ort hier ist gut zur Entspannung.*« Die Entspannung vom Arbeitsalltag wird in Gemeinschaftsaktivitäten (hier zusammen in einer größeren Familiengruppe) und nicht im Alleinsein gesucht. Entspannung besteht in positiver sozialer Interaktion. Picknick ist für diese Gruppe zunächst eine vom Arbeitsalltag entlastende Freizeitaktivität, die eine regenerierende Funktion hat. Der Ort des Picknicks soll zu der gesuchten Erholung in besonderer Weise geeignet sein und zu ihr beitragen, und das Tribal Museum genügt offenbar diesem Anspruch. Im Laufe des Gesprächs wird deutlich, dass die Qualität, die bei einem Picknick-Platz nachgefragt wird, noch etwas umfassender ist: »*Wir hatten den Plan für ein Picknick. Also suchten wir einen Ort, an dem wir die Dinge genießen können und gleichzeitig ein Picknick haben können. Und das hier ist ein schöner Platz fürs Picknick, genauso wie fürs Genießen.*« Zum Entspannen und Abschalten kommt hinzu, dass man »*Dinge genießen*« will; es geht auch um Betrachtung und Beschäftigung. Die Qualität des Ortes besteht nicht nur in der Entfernung vom Stress, sondern auch in einem positiven Kontemplations- und Anregungs-Angebot als attraktives Ausflugsziel. Der Vater, der die Suche nach einem geeigneten Picknick-Ort für die Familie übernommen hatte, erklärt: »*Ich kannte den Ort. Und ich dachte, dieser Platz eignet sich besser für ein Picknick.*« Warum? »*Weil es da genug Sachen gibt, um sich umzusehen. Und die Atmosphäre ist gut.*« Er fügt hinzu: »*Und es sollten vor allem Dinge sein, die Kinder genießen können. Und ich dachte, dieser Ort passt dafür.*« Auch die muslimische Familie H. bestätigt: »*Wir sind hierher für ein Picknick gekommen. [...] Ein Museum ist ein Ort für beides: für Bildung und Vergnügen.*« Für beide Familien ist wichtig, dass der Ort für sie selbst und für ihre Kinder einen Reichtum von Erfahrungen ermöglicht, der neben dem gemeinschaftlichen Essen in der Großfamilie und der Entspannung für die Erwachsenen auch ästhetische oder bildende Qualität besitzt.

Auch für die I-Clean-Gruppe war die primäre Motivation das Gemeinschaftserlebnis und die Alternative zum Alltag. Ajay, der Sprecher, formuliert es so: »*Wir alle sind beschäftigt mit unserem täglichen Leben. Wir wollten einen Tag weg von alledem. Dieser Platz bietet ein anderes Umfeld.*« Auf die Nachfrage, was das »*Umfeld*« hier von anderen unterscheidet, antwortet Ajay: »*Weil sie das Bild des dörflichen Indiens zeigen und es ist wunderschön drinnen. Bhopal selbst ist eine wunderschöne Stadt. Also, als wir zu entscheiden hatten, welchen Platz wir in dieser schönen Stadt wählen sollten, haben wir uns*

deshalb für diesen entschieden.« Bhopal wird auch die »Stadt der Seen« genannt, wegen ihrer vielen natürlichen, aber auch künstlich angelegten Wasserflächen. Es gehört zu den grünsten Städten Indiens und hat damit viele Picknick-Möglichkeiten. Das Museum aber besitzt neben dieser landschaftlichen Attraktivität eine zugleich informierende und anregende Qualität, wie ein studentisches Mitglied der Gruppe deutlich macht: *»Die Leute sind so vertieft in ihre täglichen Aktivitäten, dass sie dieses vergessen. So ist diese Kunst hier belebend.«* Bemerkungen des Inhalts, wie wunderschön diese Stadt sei, würden man eigentlich von Touristen erwarten. Für eine Gruppe, die das Säubern der Stadt, die Beseitigung des Mülls und damit ihre Verschönerung, als Gründungszweck hat, liegt ein solches Bekenntnis als Ausdruck besonderer Verbundenheit und eines starken Heimatstolzes jedoch ebenfalls nahe. Das Museum ist ein Inbegriff dieser Schönheit und wird zum Kristallisationspunkt des Lokalpatriotismus. Ajays Kommentar drückt auch die fruchtbare Spannung aus, die zwischen dem Vertrautem (vertreten durch das zu Hause gekochte Essen) und dem Besonderen (repräsentiert im Tapetenwechsel, den das Museum mit seinem »anderen Umfeld«, seiner »belebenden Kunst«, und »wunderschönen« Umgebung bietet) besteht.

11.3.3. Entspannte Ordnung

Das Kapitel 10 (»Museum als Dating-Ort«) hatte das Motiv der erzieherischen Wirkung des Museums auf die Besucher*innen eingeführt und sich dabei vorrangig auf den protektiven Effekt für die datenden Paare konzentriert, die sich in einer moralisch und gesellschaftlich prekären Situation befinden. Der folgende Abschnitt greift das Motiv auf und zeigt, dass »entspannte Ordnung« auch für sozial weniger exponierte Besucher*innen ein wichtiger Aspekt des Wohlfühlens im Museum sein kann. Zur Sprache kommen Fragen danach, wieviel Regelwerk und wieviel Repression bzw. wieviel Freiheit das Museum seinen Besucher*innen zumuten oder bieten soll. Aus Besucher*innensicht werden zwei Positionen formuliert: Es gibt solche, die eine »entspannte«, weniger bevormundende Institution bevorzugen, es gibt aber auch andere, die »Ordnung« auch durch stärker kontrollierende Maßnahmen (z.B. durch soziale Vorauswahl der Mitbesucher*innen) geschaffen sehen wollen.

Die beiden Arbeitskollegen Ritesh (32) und Manoj (49) kommen jeden Tag mit ihren Lunchboxes ins Museum. Wie die Picknicker*innen bringen beide ihr Essen von zu Hause mit und kaufen nur Tee oder Kaffee in der Museumscafeteria. Auf die Frage, was das Museum im Vergleich zu einem Restaurant auszeichne, antworten sie: *»Wir kommen sowieso lieber hierher, weil es hier friedlich ist. Geld spielt hierbei keine Rolle.«* Manoj führt weiter aus: *»Es ist nicht überfüllt. Und selbst wenn hier Leute sind, fühlt es sich nicht so an, als seien zu viele Leute hier. So können wir friedlich zu Mittag essen. Die anderen Leute stören uns dabei nicht.«* Die friedliche Atmosphäre besteht für beide darin, dass keine Enge und Unruhe herrschen. Jeder, der in Indien auch nur gelegentlich einen Markt oder einen anderen öffentlichen Ort besucht hat, kennt die hektische und

teilweise chaotische Atmosphäre. Für Ritesh und Manoj ist in diesem Zusammenhang die Auswahl der Besucher*innen wichtig, das heißt: die Frage, welche Leute ins Museum kommen, aber mehr noch: welche Leute nicht kommen. Manoj: »*Sie haben es [das Museum] auf einer Anhöhe gebaut. Keine asozialen [anti-social] Elemente kommen hierher. Alles ist geregelt hier.*« Auf die Nachfrage, was »asozialen Elemente« sind, führt er aus: »*Leute, die Tabak kauen und ihn überall hinspucken, die kommen nicht hierher.*«²¹ Die Verbindung zwischen der geografischen Lage des Museums etwas außerhalb des Stadtzentrums, auf den Shymala Hills²², und der Tatsache, dass keine »asozialen« Besucher*innen kommen, klingt zunächst etwas überraschend. Aber tatsächlich können Leute, die mitten in der Stadt arbeiten und wenig Geld verdienen, sich also weder ein eigenes Fahrzeug leisten noch eine Autoricksha²³ bezahlen können, unter der Woche während der Mittagspause nicht ins Museum kommen. Der Ausschluss einer bestimmten sozialen Gruppe wird von Ritesh und Manoj also als eine begrüßenswerte soziale Vorauswahl gesehen. Die Feststellung: »*alles ist geregelt hier*«, betont die Sehnsucht nach Ordnung, wobei Ordnung ein Regelwerk bedeutet, das vor der ungefilterten Berührungserfahrung mit einem »asozialen« Personenkreis schützt und damit den Stress von Durchsetzung, Abwehr und Abgrenzung erspart.

Die Gruppe Afreen, Faizal, Ankit, Dileep, Gauind, Navjat und Sukanya, die alle in ihren Zwanzigern sind, antwortet auf die Frage, was für sie eine angenehme Atmosphäre ausmacht: »*Es sollte sauber sein. [...] Der Ort sollte nicht so erstickend sein. Er sollte sehr groß sein, sodass Leute herumschlendern können.*« Beklemmende Enge in Menschenmengen empfindet man in Indien besonders in öffentlichen Verkehrsmitteln, aber auch auf belebten Straßen und Plätzen. Ebenso sind Müll und andere Verschmutzungsphänomene im öffentlichen Raum leider allgegenwärtig. Dagegen sticht Sauberkeit als Kennzeichen einer korrekt und sorgfältig geführten Institution heraus, die auch ihren Nutzer*innen ein entsprechendes Verhalten abverlangt. Ist ihr Gebaren allerdings wiederum kleinlich und autoritär, macht sie den Besucher*innen gängelnde Vorschriften, dann kann sie als »erstickend« empfunden werden. Schon die Größe des Ortes wirkt nach dem Eindruck dieser Gruppe einer solchen Gefahr entgegen, indem sie garantiert, dass die Überwachung nicht zu engmaschig wirkt und es Freiräume gibt.

So ist das Museum zwar ein geordneter Raum, aber keiner, in dem die Ordnung durch scharfe Kontrolle oder die Androhung von Sanktionen aufrechterhalten würde. Es fehlen die Stressfaktoren von Chaos und Disziplinierung gleichermaßen. Gleichzeitig signalisiert die kontinuierliche Pflege und Instandhaltung der

21 Das Tabakkauen (und Tabakausspucken) ist eine vor allem männliche Angewohnheit besonders in den sozial unteren Schichten.

22 Wie bereits erwähnt, eine Gegend, die nur spärlich bebaut ist – und wenn, dann nur mit Häusern sehr wohlhabender und politisch einflussreicher Bürger*innen.

23 Das Museum verfügt über keinen Anschluss an eine öffentliche Buslinie.

Räume und Installationen, die in indischen Museen nicht selbstverständlich ist und immer wieder lobend von den Besucher*innen (auch im Gästebucheinträgen) erwähnt wird, die souveräne und effiziente Präsenz der Museumsautorität. Zur relativen Zwanglosigkeit dieser Ordnung trägt bei, dass alle Galerie-Aufsichten aus den Adivasi-Gemeinschaften rekrutiert wurden, deren Kultur im Museum zu sehen ist. Damit findet sich der/die Besucher*in gleichsam in einer Gastrolle, womit bestimmte Benimm- und Verhaltensregeln automatisch impliziert sind: man erweist dem/der (in diesem Fall metaphorischen) Gastgeber*in Respekt und benimmt sich höflich und gesittet. Der freiwillige, informelle Charakter dieser Selbstdisziplinierung wird dadurch akzentuiert, dass Adivasi im indischen Staat normalerweise keine Amtsträger*innen und Autoritätsfiguren sind; jedenfalls entsprechen sie nicht dem typischen Bild eines Offiziellen. Es fehlt ihnen damit die repressive, einschüchternde Ausstrahlung, die von einem Mann in Uniform leicht ausgeht.

Diese entspannte Ordnung findet auch eine andere Gruppe attraktiv. Die Freunde Rahul (16), Ajay (16), Aniket (17), Anish (16) und Gautam (16) sind von ihrem drei Kilometer entfernten Wohnheim zum Museum gelaufen. Keiner der fünf Freunde ist bisher jemals in einem Museum gewesen. Sie haben nur sonntags²⁴ frei und wollen an diesem Tag gemeinsam Zeit verbringen. Das Museum ist ihrer Meinung nach »ein schöner Ort, um mit Freunden abzuhängen.« Auf die Frage, warum das so ist, antwortet Rahul: »Da gibt es weniger Regeln als an anderen Orten. An den meisten anderen Orten musst du den Regeln folgen. Und weißt du, wir mögen es nicht, wenn man so vielen Regeln folgen muss.« Diese Aussage macht einerseits auf die Vorschriftendichte für junge Leute an anderen Orten aufmerksam, zugleich jedoch auch darauf, dass die Gruppe in einem Alter ist, in dem solche Vorgaben generell nicht sonderlich geschätzt werden. Dass auf diese Qualität des Museums gleich am Anfang hingewiesen wird, zeigt die Wichtigkeit des angesprochenen Punktes in den Augen der Gruppe. Im Tribal Museum herrscht keine aufdringliche Atmosphäre von Bevormundung. Es sind wenig Verbotsschilder aufgestellt, die eine misstrauische Atmosphäre von Autorität und Verhaltenssteuerung schaffen. Eine visuelle Selbstkennzeichnung des Museums als einer Institution, die vermutet, das Verhalten ihrer Besucher*innen müsse durch Kommandos gelenkt werden, ist im Tribal Museum nicht gegeben.

Das beginnt schon am Eingang. Die beiden Brüder Akash (25) und Arpit (23)²⁵ haben vorher die Festung in Raison (ebenfalls im Bundesstaat Madhya Pradesh) besucht, und Akash bemerkt über die dortige Bewachungs- und Kontrollsituation: »Ich habe auch bemerkt, dass die Tore mit bewaffneten Wächtern, die eine AK47²⁶ und andere Ge-

24 Die Schulpflicht in Indien geht von Montag bis Samstag.

25 Es werden nur einige Aussagen in diesem Kapitel benutzt. Ansonsten wird das Interview im Kap. 12 verwendet. Interview am 05.11.2016 auf Englisch.

26 Automatisches Gewehr.

räte haben, gesichert sind. Das Sicherheitspersonal hat Lathis²⁷ und Stöcke.« Dagegen stellt er den Eindruck, den das Tribal Museum macht: »Ich habe hier aber gesehen, dass in diesem Museum das Sicherheitspersonal einfach Kurtas und Pyjamas trägt.«²⁸ In vielen größeren öffentlichen Museen in Indien muss das Publikum erst eine professionelle Sicherheitsschleuse passieren. Schusswaffen und Schlagstöcke repräsentieren dabei die staatliche oder staatlich autorisierte Gewalt. Im Tribal Museum sind, wie Akash und Arpit richtig beobachtet haben, diese Kontrollsysteme und Machtattribute nicht vorhanden. Erscheinungsbild und Agieren des Sicherheitspersonals sind zivil. Damit wird eine autoritäre Atmosphäre vermieden. Das ist besonders für Besucher*innen aus den unteren sozialen Schichten wichtig, deren Erfahrungen mit der Polizei und überhaupt mit staatlicher Macht oft solche von Diskriminierung und Schikane sind.

Zugang zu solchen mit eher lockerer Hand gemanagten Orten scheint es für Jugendliche wie Rahul, Ajay, Aniket, Anish und Gautam, die aus der unteren Mittelschicht stammen, selten zu geben. Das zeigt die Ausführlichkeit, mit der sie zu diesem Thema Auskunft geben, denn sonst sind sie recht wortkarg, wenn es um Einschätzungen und Meinungen geht. Auf die Frage, woran er beim Hinweis auf störende »Regeln« denke, fällt Rahul im bisher auf Hindi geführten Interview ins Englische; das scheint für ihn die Sprache der Autoritäten zu sein: »Fass das nicht an, fass dies nicht an! Mach keinen Lärm! Gehe nicht dahin oder dorthin! Verschmutze den Ort nicht!« Aniket ergänzt Rahuls Aussagen: »Hier gibt es Regeln, aber viel weniger als sonst. Wir haben Freiheit hier.«

Das »sonst« bezieht sich auf einen Alltag, der geprägt ist von Kontrolle und Fremdbestimmung in Schule, Familie und Internat. Durch Alter, berufliche Position, soziale Herkunft oder ökonomische Potenz wird permanent ein Autoritätsgefälle hergestellt. Diese Gruppe muss dank ihrer Jugend und ihres bescheidenen Platzes auf der gesellschaftlichen Stufenleiter (als Bauernkinder vom Land ohne erkennbare Statussymbole) sich ständig Verhaltensvorschriften unterordnen. Ein Ort, an dem diese Mechanismen suspendiert sind, wird dadurch hochgradig attraktiv. Ordnung wird dabei nicht etwa kategorisch abgelehnt. Die Gruppe besteht keineswegs aus Rowdys, die anarchische Situationen suchen, um etwas kaputt oder schmutzig zu machen. Im Gegenteil: an einer früheren Stelle im Interview erwähnen sie die verglichen mit anderen Orten große Sauberkeit als besonderen Pluspunkt des Museums.

Die Äußerungen der Besucher*innen dieses Abschnittes dokumentieren zunächst zwei einander scheinbar ausschließende Interessen: das Bedürfnis nach

27 Das sind lange Stöcke, die typischerweise die indische Polizei trägt (und einsetzt), um Menschenmengen zur kontrollieren.

28 Das Sicherheitspersonal sowohl am Eingang als auch am Tor ist unbewaffnet und trägt auch keine Sicherheitswesten; es ist traditionell gekleidet.

Ordnung und das Bedürfnis nach Freiheit. Die scheinbar paradoxe Tatsache, dass das Museum sowohl Vertreter*innen der einen wie der anderen Präferenz anzieht, weist darauf hin, dass es dieser Institution offenbar gelingt, eine Balance zwischen diesen beiden gegenstrebigenden Tendenzen herzustellen. Das hat mit der maßvollen visuellen Präsenz von Verbotsschildern, Kontrollsystemen und Machtattributen der Aufsicht zu tun, die jedoch einhergeht mit der sorgfältigen Pflege und Instandhaltung der Räume und Installationen, dem respektvollen und achtsamen Umgang mit den ausgestellten Inhalten von Seiten der Museumsautorität. Der Verzicht auf misstrauische Feinsteuerung, diese Erfahrung machen »ordnungsliebende« wie »freiheitsliebende« Besucher*innen gleichermaßen, muss nicht Verwahrlosung und Anarchie bedeuten, und so werden die Bedürfnisse beider Gruppen ausgeglichen und miteinander versöhnt.

11.3.4. Natur- und Kulturerlebnis

Fast alle Interviewten, die das Museum als »adda« nutzen, ungeachtet von Alter, sozialem Status oder Konstitution der Gruppe (Freund*innen, Familie, Religionsgemeinschaft), heben das natürliche, grüne und friedliche Ambiente des Museums hervor. Wie wichtig Natur und Grünanlagen generell für Museumsbesucher*innen sind, stellt Jeychandran am Beispiel des Government Museum Chennai fest. Dort wurden Grünflächen in »a manicured garden« verwandelt, den die Besucher*innen nicht mehr betreten durften. Nach Jeychandrans Einschätzung war dies ein wesentlicher Grund für den Rückgang der Besucher*innenzahlen und bedeutete einen Wettbewerbsnachteil gegenüber konkurrierenden Freizeittorten wie Themenparks und Shopping Malls. (Jeychandran 2015: 240)

Für Nicky (22), Sugandha (24), Shivani (23) und Gayatri (25) gehört Natur sogar zur Definition eines Museums. Sie antworten auf die Frage, was ein Museum sei: »Ein Ort, der anziehend ist und unsere Augen beruhigt. [...] Ein Museum ist ein Ort, der sehr friedlich und ruhig ist und Natur hat. Das ist, warum wir ins Museum kommen. Es ist friedlich und beruhigend.« Die beiden Brüder Akash (25) und Arpit (23) beschreiben in diesem Sinne detailreich, was sie unter einer »guten Atmosphäre« verstehen:

»Eine gute Atmosphäre ist, wenn man viel Grün überall herum hat, es keine Störung durch Lärm [noise pollution] gibt, Leute herumschlendern, es Tiere gibt, wie wir sie hier gefunden haben. Gänse im Teich schwimmen. Es ist hier ein sehr guter Platz für Spaß und Unterhaltung und dafür, um zur Ruhe zu kommen.«

Interessant ist, dass solche Bemerkungen von jungen Leuten gemacht werden, von denen man noch größere Sympathie für die Stimulation des Stadtlebens erwarten könnte.

Doch die Vorstellung vom Museum als Gegenbild zu und Erholungsort von den Belastungen der Urbanität ist über alle Altersgruppen hinweg verbreitet. Die mus-

limische Familie H., die zum Picknick gekommen ist, stellt fest: »Die Atmosphäre ist fantastisch. Es gibt hier keine gesundheitsschädlichen Dinge. Wir bekommen hier frische Luft.« Ähnlich die Familie T., die hier ebenfalls picknickt: »Die Atmosphäre ist gut. Hier ist keine Luftverschmutzung. Das ist eine gute Sache.« Abgase und Feinstaub verunreinigen die Luft in indischen Städten erheblich; viele Eltern werden sich zunehmend bewusst, wie bedenklich das insbesondere für kleinere Kinder ist. Einen Ort zu haben, an dem man wenigstens für einige Stunden dem Smog der Innenstadt entrinnt, wird damit zu einer wertvollen Attraktion.

Die I-Clean-Gruppe gibt dem Naturerlebnis im Museum eine stärker ästhetische Färbung: »Das Grün hierherum ist magisch und wunderschön.« Im Akzent auf Schönheit und Magie mag eine Verbindung zur Ausstellung selbst angedeutet sein. Die Objekte der Galerie-Ebene werden oft zusammen mit Bäumen, kleinen Wassertümpeln und Strauchwerk in einer Art vom künstlichen Dschungel präsentiert, der das Lebensumfeld der Adivasi repräsentieren soll. Auch die Wandreliefs der unteren Etage stellen Szenen aus dem Dschungel oder mythische Bäume dar. Der Wald ums Museum scheint für diese Gruppe eine Fortsetzung der Ausstellung mit natürlichen Mitteln zu sein, ein erweiterter Ausstellungsraum. Er stellt keinen Kontrast zum Museum als Kulturraum dar, sondern Draußen und Drinnen wirken zu einem Gesamtkunstwerk zusammen. Wie die Ausstellung die Welt der Adivasi in der Einheit von Natur und Kultur zu erfassen sucht, so kombinieren sich für die Besucher*innen Natur- und Kulturerlebnis.

11.4. Schlussbemerkung

Die Anziehungskraft des Museums auf diese Gruppe von Besucher*innen liegt in der Spannung zwischen Vertrautem und Besonderem, zwischen alltäglicher Praxis und ihrer Aufwertung durch den kulturellen Kontext. Gerade darin erinnert das Museum an Tempel, Gurdwara und Moschee, die Teil des selbstverständlichen Lebens sind, sich aber gleichzeitig durch ihre Sakralität davon absetzen. Durch das gemeinsame Essen von selbst zubereiteten Speisen wird einerseits der Aufenthalt im Museum in die Sphäre des Vertrauten, ja Familiären integriert. Andererseits heben das Besondere des Ortes sowie die damit verbundenen Erlebnisse und Eindrücke den Aufenthalt aus dem Alltag heraus.

Das Streben nach Regeneration, in dem das Museum als eine Art Therapie-Ort für den Stress und die Schäden einer chaotisch urbanisierten Gegenwart erscheint, ist bei dieser Nutzungsgruppe besonders stark ausgeprägt. »Friedlich«, »ruhig« und »entspannend« sind die Attribute, die dem Museum zugeschrieben werden, »überfüllt«, »drängend« und »lärmend« stehen dagegen für die Stadt. Das Museum wird zu einem idealen Gegenentwurf, zu einem temporären Fluchtpunkt. Diesem Bedürfnis kommt die grüne Anlage entgegen sowie die luftigen, nach draußen geöffneten

ten Räume der unteren Etage, in der Kultur- und Naturnutzung kombiniert werden können.

Trotz dieser Friedlichkeit ist das Museum kein steriler, homogenisierter, sondern ein pluralistischer Ort. Pluralistisch zunächst im Sinne von generationeller und religiöser Mischung der Besucher*innen. Da im Museum der Konsumdruck fehlt, der an den neuerdings kommerziell erschlossenen anderen semi-öffentlichen Orten der Stadt herrscht, wie z.B. Malls oder Themenparks, besteht unter den Besucher*innen zudem eine sozio-ökonomische Diversität.

Das Museum als »adda«-Ort ist gemeinschaftsbezogen, die Nutzungsform knüpft sowohl beim gemeinsamen Essen wie beim Miteinander-Reden an kollektives soziales Tun im Lebensalltag an. Das Museum zeigt sich in dieser Form sowohl gemeinschaftsabbildend (indem es zum Schauplatz etablierter kollektiver Praxis wird) als auch gemeinschaftsbildend (indem es, wie für die nicht-familiären Gruppen junger Leute, Gelegenheit zu neuer sozialer Assoziation schafft). Nicht die Rezeption, die genussvolle oder auf Bildungsgewinn gerichtete Aufnahme der Ausstellungsinhalte steht bei dieser Nutzungsweise im Vordergrund, vielmehr sind es Kommunikation und Interaktion.

12. Das Museum als kollektiver Nostalgie- und persönlicher Erinnerungsraum¹

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

12.1. Symbolische Objekte und Orte im Museum

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Seitenangabe bezieht sich auf die iBook-Version.

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

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

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

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

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

12.3. Die Narrative um das indische Dorf

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12.4. Die interviewten Gruppen im Museum

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

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

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

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

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

12.4.1. Expert*innen

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

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

18 Interview am 05.11.2016 auf Hindi.

19 Altersangaben zu den Frauen wurden nicht gemacht.

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

Yash (ungefähr 36 oder 37)²³ ist Tagelöhner und ist mit seinem kleinen Sohn (10) und seiner Tochter (zweieinhalb) ins Museum gekommen, während seine Frau zu Hause beschäftigt ist. Er selbst bezeichnet sich als Angehörigen der »unteren Klasse«; sowohl Beruf wie Kleidung bestätigen das. Er stammt aus dem Dorf Ghudsena²⁴ und lebt seit gut 20 Jahren in Bhopal. Es ist das erste Mal, dass er das Tribal Museum besucht. Während der Feiertage ist Yash auch in anderen Museen gewesen. Er nennt den Bhojpur-Tempel, den Salanpur-Tempel, die Aussicht auf den See, das Museum of Man und das State Museum. Für ihn sind also alle Orte, an denen etwas Besonderes, Bedeutendes zu sehen ist, ein Museum. Als er im State Museum war, machte man ihn auf das Tribal Museum aufmerksam. Im Gespräch erklärt er ungewöhnlich entschieden²⁵, dass ihm das Tribal Museum besser gefällt. Das Interview fand vor dem Museum statt, nach dem Besuch. Yash ist, wie alle Interviewpartner*innen aus sozial schwachen Schichten, zurückhaltend und nicht gewöhnt, sich ausführlich zu äußern.

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

21 In Indien werden Vornamen oft in Kürzelform verwendet.

22 Interview am 06.11.2016 auf Hindi.

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

24 Im Bundesstaat Chhattisgarh

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

12.4.2. Nostalgiker*innen

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

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

26 Interview am 24.03.2016 auf Hindi

27 Dorf im Bezirk Chhindwara in Madhya Pradesh.

28 Stadt in Madhya Pradesh.

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

30 Interview am 22.03.2016 auf Englisch.

31 Interview am 06.11.2016 auf Englisch.

32 Hafenstadt im südwestindischen Bundesstaat Karnataka

33 Jyothi ist Christin.

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

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

12.5. Emotionen und Erfahrungen dieser Gruppe im Tribal Museum

12.5.1. Sehnsucht nach einem verlorenen Land

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

34 Interview am 05.11.2016 auf Englisch.

35 Stadt im Westen von Madhya Pradesh.

36 Gurdwaras sind die Gebetshäuser der Religionsgemeinschaft der Sikhs.

37 Interview am 25.03.2016 auf Englisch.

38 Ihren Namen wollte die junge Frau nicht nennen.

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

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

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

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

39 Siehe dazu Kap. 8.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12.5.2. Eigene Erfahrungen und die Vermittlung⁴¹ an die nächste Generation

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

Mukesh beschreibt die Besuchsmotivation für ihn und seine Familie so:

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

40 Seitenangabe bezieht sich auf die iBook-Version.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12.5.3. Schonend in den Mitteln und schonend mit der Natur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

45 Zwei der großen New Towns am Stadtrand von Delhi.

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

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

12.5.4. Ein Gefühl von Verlust

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

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

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

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

Gurpreet, befragt nach der Definition eines Museums, antwortet:

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

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

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

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

12.5.5. Kulturkritik (auch) in der jungen Generation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12.5.6. Hochaktuelle Vergangenheit

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

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

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

48 Interview am 21.11.2015 auf Englisch.

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

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

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

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

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

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

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

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

12.6. Schlussbemerkung

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

dargestellte dörfliche Inszenierung als generisches und zugleich authentisches Dorf anerkannt.

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

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

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

13. Das Museum als Lernraum und Ort der Wissensaneignung

Das folgende Kapitel stellt das Besucher*inneninteresse am Tribal Museum als einem Ort des Lernens und der Wissensaneignung vor. Im Vordergrund steht dabei das Nutzungsinteresse selbst und nicht die Frage des Lernerfolges. Der Museumsbesuch mit dem Fokus auf Wissenserwerb kann als Ergänzung und Teil des Schulcurriculums stattfinden (für Schüler*innen von öffentlichen oder privaten Schulen) oder ohne eine vorgegebene curriculare Struktur im Sinne des »lebenslangen Lernens« (für erwachsene Besucher*innen). Der Besuch der erstgenannten Gruppe ist institutionell organisiert; die Kinder kommen, begleitet von Lehrer*innen und Betreuer*innen, kollektiv ins Museum. Die Angehörigen der zweiten Gruppe, die erwachsenen Besucher*innen, kommen unabhängig und individuell. Das Kapitel wird zeigen, dass im Museum der Erwerb einer anderen Art von Wissen als im Klassenraum oder in anderen Bildungsinstitutionen (wie Bibliothek oder Hochschule) erwartet wird.

Wenn man unter der Woche zum Museum kommt, fallen schon vor dem Eingang die Schulklassen auf. Alle Kinder tragen Uniformen. Bei den älteren Jahrgängen heißt das für die Jungen Krawatte und Hemd, für die Mädchen Kleid oder Kurta in den Schulfarben. Die Mädchen haben ihre Haare ordentlich in Zöpfen oder Schwänzen zusammengebunden, alle Jungen (mit Ausnahme der Sikhs) tragen Kurzhaarschnitte. Noch bevor das Museum betreten wird, schon auf dem Vorplatz, bringen die Lehrer die oft großen Gruppen in Formation. Die Schüler*innen werden einzeln hintereinander in Schlangen aufgereiht. Erst in dieser Formation betreten die Kinder das Museum. Die Anordnung wird, vor allem bei jüngeren Kindern, während des gesamten Besuchs beibehalten. Die Schlangen schieben sich, Galerie für Galerie, durch das Haus. Damit wird ein kollektives Tempo vorgegeben, das dem einzelnen Kind nicht erlaubt, bei Gegenständen eines besonderen, persönlichen Interesses länger zu verweilen. Die koordinierte Bewegung und das geordnete Verhalten scheinen bei diesen Exkursionen wichtiger zu sein als die Betrachtung der Objekte. Die Lehrer*innen überwachen jeden Schritt ihrer Schüler*innen in den Galerien. Die Kinder erleben den Museumsraum wie ein verlängertes Klassenzimmer mit hoher Regeldichte und restriktiven Verhaltensvorgaben. Erst beim

Erreichen der Kantine tritt eine kollektive Entlastung ein, die Formationen lösen sich auf, die Kinder fangen an umherzulaufen.

13.1. Bildung im und durchs Museum

Die Rolle des Museums als Wissensvermittler in einem informellen oder »free-choice« (Falk et al. 2006) Lernprozess (in Abgrenzung zum formellen, vom Curriculum bestimmten Lernen im Klassenraum) ist ein gut bearbeitetes Feld in der westlichen Museumsforschung (u.a. Hooper-Greenhill 1994a, 1994b; Falk, Dierking 2000, 2013; Leinhardt et al. 2002; Leinhardt, Knutson 2004; Falk 2006, 2013; Macdonald 2006; Braendholt Lundgaard, Jensen Styrelsen 2013; speziell für den deutschen Kontext u.a. Horn 2005; Treptow 2005; Kunz-Ott et al. 2009; Staube, Steinhäuser 2012). Im Gegensatz zum schlichten »Da-bin-ich-auch-gewesen« eines touristischen Pflichtprogramms erweist sich ein »Qualitätsbesuch« im Museum aus dieser Perspektive darin, dass der Besucher*innen sich ernsthaft auf das Gesehene einlässt, es zu durchdringen versucht und somit seinen Horizont erweitert (Schwan 2009: 33–34).

Wie stark das Bildungsmotiv die Idee der Institution Museum in Indien seit langem bestimmt hat, wurde bereits im Kapitel 4 dargelegt. Der indische Gründungspremier Jawaharlal Nehru wollte die Museumsnutzung fest im Erziehungswesen verankern. Er beschreibt bei der Einweihung des National Museum in Delhi am 18. Dezember 1960 die Funktion von Museen so: »*The museums are not just places to see things or ajayabghars [Wunderhäuser], as they used to be called. They all should be essential part of the educational system and cultural activities of the country. What is more, they are places for public education*« (zitiert bei Banerjee 1990: 120–121). Auch der für die Entwicklung der Museumswissenschaft in Indien wichtige Museologe N.R. Banerjee fordert wie Nehru eine Integration des Museums in alle Stufen des formalen Bildungssystems, die Anerkennung von Museen als Bildungs- und Forschungsinstitutionen und »*the provision of a mechanism for its proper utilization for the entire purpose of education and research. In a sense the museums are functionally comparable to hospitals*« (Banerjee 1990: 123). Banerjee sieht das Museum als eine Ergänzung des formalen Lernens und (analog zur Klinik, die nicht zuletzt Aufgaben im Rahmen der medizinischen Wissenschaft wahrnimmt) des organisierten Forschens. Teilweise wird in dieser Debatte die Funktion des Museums genauer bestimmt, nämlich als Mittel zum Ausgleich von Defiziten des Schulsystems (Bedekar 1980; Gandhi 1980), in dem, die wie Bedekar anmerkt, die visuelle Bildung vernachlässigt und wo der Schwerpunkt ausschließlich auf das Verbale und Intellektuelle gelegt werde (Bedekar 1980: 45).

Dagegen sehen Appadurai und Breckenridge die Bedeutung von Museen in Indien vor allem im Kontext informeller Lernsituationen. Die Bedeutung des infor-

mellen Lernens ist nach Einschätzung beider Autor*innen in Gesellschaften wie der indischen besonders groß; es könne »*well relieve the many artificial pressures placed upon the formal education*« (Appadurai, Breckenridge 2015: 173). Appadurai und Breckenridge weisen in diesem Zusammenhang auf die schwerwiegenden, wohlbekannten Defizite der offiziellen Bildungsinstitutionen hin, »*where learning does not thrive and where credentialism has become a mechanical mode for selection in an extremely difficult economic context*« (ebd.). Diesen unbefriedigenden Befund kontrastieren sie mit den Kompensationsmechanismen, die komplexe traditionale Gesellschaften wie die indische immer schon ausgezeichnet hätten und die dafür sorgten, dass die Schule keineswegs der einzige Ort des Lernens sei. Sie beschreiben eine einheimische Bildungsrealität, zu der auch praktische Meister*in-Lehrlings-Verhältnisse und ein informelles Sich-Einüben in überlieferte Kulturtechniken gehören, die in der sozialen Umgebung vorkommen (ebd.). Die problematischen Auswirkungen eines defizitären formalen Systems könnten so in einem gewissen Umfang abgefedert werden; in diesen Zusammenhang stellen Appadurai und Breckenridge auch das Museum, in dem idealerweise das Lernen, über Interesse und Neugier gesteuert, in persönlichem Tempo und Maß erfolgen kann.

Das Tribal Museum kommt dem Bedürfnis nach alternativen Lernformen in ungewöhnlichem Maße entgegen. Da es keine Vorgaben seitens der Museumsleitung (durch eine Kennzeichnung besonders wichtiger Exponate oder mit unterschiedlichen Beschriftungen je nach hierarchisierter Bedeutung der Ausstellungsstücke) gibt, stellt das Haus einen hochgradig offenen Lernraum dar, in dem die Besucher*innen selbst Entscheidungen über die Ausrichtung ihrer Aufmerksamkeit treffen können. Da jedenfalls bis zum Zeitpunkt der Interviews auch keine Schilder mit der sonst in Museen allgegenwärtigen Vorschrift »Berühren verboten« angebracht waren, erwies sich hier in der Tat jene Erfahrung mit allen Sinnen als möglich, die von den Kritiker*innen der konventionellen indischen Schulpädagogik eingeklagt wird. Das Tribal Museum vermag so eine Lernumgebung, Lehrmittel und Elemente einer offenen und einladenden Lernkultur zu bieten.

13.2. Die interviewten Gruppen im Museum

Der folgende Abschnitt stellt die Interviewten vor und unterteilt sie (anhand ihrer Rolle im Lernprozess) in die Gruppen: Lehrer*innen, Eltern, Studierende und individuelle lebenslange Lerner*innen. Eine wesentliche Unterscheidung ist dabei die zwischen fremdmotiviertem kollektivem und eigenmotiviertem individuellem Besuch.

Bei der Identifizierung des Nutzungsinteresses »Lernen und Wissensaneignung« war die Publikumsbeobachtung besonders wichtig. Anders als bei den zuvor diskutierten Gruppen gab es keinen besonderen Platz im Museum, der diese Grup-

pe speziell anzog, oder ein bestimmtes Schlüsselexponat¹, das als Inbegriff der emotionalen Disposition der Besucher*innen dienen konnte. Die »Lernenden« wiesen sich jedoch in der Regel in ihrem Aussehen und Verhalten aus. Schulkinder waren leicht an ihren Uniformen² und an ihrem geordneten, meist genau von Erwachsenen überwachten Auftreten zu erkennen. Im Zentrum dieser Gruppen befanden sich in der Regel die Lehrer*innen. Es muss festgestellt werden, dass keine der Schulgruppen aus staatlichen Schulen kamen, sondern ausschließlich von privaten Instituten. Die Gruppe der Hochschul-Besucher*innen, die meist in Zweier- oder Dreiergruppen das Museum durchstreiften, fiel mir durch ihre abgestimmte Kleidung oder durch ihr intensives sachbezogenes Interesse auf. Eine Gruppe von Studierende (Architekturstudierende, individuell gekleidet) bekam von ihrem Dozenten im Gang Erklärungen und war dadurch für mich identifizierbar. Die eigenmotivierten individuellen Lerner*innen konnte man nicht am Äußeren oder durch bestimmtes Verhalten im Museum vorab erkennen; ihr Nutzungsinteresse und ihre Nutzungsmotivation stellten sich jeweils erst im Laufe des Interviews heraus. Die Interviewaussagen wurden durch Beobachtungsprotokolle und Fotoauswertungen ergänzt.

13.2.1. Lehrer*innen

Jyoti (45)³ ist die Direktorin des Lehrer*innenseminars von Jaya und Charu und hat den Ausflug ins Museum mitorganisiert. Sie unterrichtet Hindi. Sie hat ihre Studierende ins Museum gebracht, weil das Seminar einen neuen Lehrplan hat, der indische Kultur und indisches Erbe als Pflichtfach vorsieht. Zuvor war das Curriculum ausschließlich theoretisch gewesen, nun ist auch praktischer Unterricht in z.B. Rangoli- und Madna-Kunst⁴ vorgesehen. Das Angebot im Tribal Museum passt zu den neuen Anforderungen im Lehrplan. Jyoti hat vorher schon einmal ihre Studierende zu einem Workshop im Museum begleitet. Es ist somit ihr zweiter Besuch. Das Interview findet in der Kantine statt.

Die Lehrerin **Babita (40)** und ihr Kollege **Anil (43)**⁵ sind mit 105 Schüler*innen vom 54 Kilometer entfernten Vidisha mit dem Schulbus gekommen. Babita unterrichtet Mathematik, Anil Sport. Ihre Schule wird von einem privaten Träger betrieben, die Kinder zahlen zwischen 15.000 und 20.000⁶ Rupien pro Jahr Schulgeld. Die beiden

1 Wie z.B. bei der Gruppe der Nostalgiker*innen der Ochsenkarren.

2 In Indien ist das Tragen von Schuluniform Pflicht.

3 Interview am 05.11.2016 auf Englisch.

4 Madna ist wie Rangoli eine südasiatische Kunsthandwerksform. Siehe Anm.123.

Lehrer bezeichnen ihre Schüler*innen als Kinder von Mittelklassefamilien. Aktivitäten außerhalb des Klassenraums, wie ein Museumsbesuch, gehören in Babitas und Anils Schule zum Curriculum. Die Kinder sind zwischen acht und zehn Jahren alt. Es ist das erste Mal, dass diese beiden Lehrer mit ihren Schüler*innen überhaupt ein Museum besuchen. Der Besuch findet ohne vorangegangene Absprache mit dem Museum statt. Das Interview wird mit beiden Lehrer*innen gleichzeitig in der Galerie-Etage geführt.

Madhukant (42)⁷ ist Lehrer an einer Privatschule in Gadarwara, das ca. 230 Kilometer von Bhopal entfernt liegt. Er hat zum Interview seinen Schüler Karan (17) mitgebracht. Madhukant ist mit 68 Schüler*innen (22 Mädchen und 45 Jungen) und 11 Kollegen sowie zwei Service-Angestellten im Schulbus ins Museum gekommen. Die Schüler*innen sind in der 12. Klasse und jeweils 16 oder 17 Jahre alt. Der Besuch findet an einem Sonntag, d.h. außerhalb ihres regulären Wochenunterrichts, statt. Trotzdem tragen die Schüler*innen (auch Karan) ihre Schuluniformen als Zeichen, dass es sich um eine schulische Aktivität handelt. Die Schulgebühr liegt bei dieser Einrichtung bei 24.000 Rupien⁸ pro Jahr. Madhukant bezeichnet seine Schule als Einrichtung für Kinder der höheren Mittelklasse. Exkursionen sind Teil des Curriculums und finden einmal in jeder Klassenstufe statt. Im Tribal Museum sind die Schüler*innen zum ersten Mal.

13.2.2. Eltern

Swati (33)⁹ und **Devashish (34)** sind mit ihrem dreijährigen Sohn und ihren Nachbarn **Rene (26)** und **Amit (29)** und deren Baby ins Museum gekommen. Swati hat das Museum schon vier Mal besucht; ihre Nachbarn sind, auf ihre Anregung hin, zum ersten Mal mitgekommen. Swati hat neben dem Tribal Museum auch bereits zweimal das State Museum und öfters das Museum of Man besucht. Rene und Amit sind zum ersten Mal überhaupt in einem Museum. Swati ist Hausfrau, ihr Mann hat einen B.E. in Computer Science. Alle vier haben einen Hochschulabschluss.

5 Interview am 05.11.2016 auf Hindi.

6 Das entspricht ca. 200–260 Euro.

7 Interview am 06.11.2016 auf Englisch.

8 Ca. 310 Euro.

9 Interview am 22.11.2015 auf Englisch.

Harshada (39) und **Mandar (41)**¹⁰ sind mit ihrem Sohn (7) und ihrer Tochter (3) von Pune¹¹ zu Besuch in Bhopal. Mandar ist M.Sc. (in Computer Science), Hardasha hat ein Diplom in ayurvedischer Medizin und betreibt eine eigene Klinik. Sie ordnen sich beide der oberen Mittelklasse zu. Sie sind zum ersten Mal im Tribal Museum und haben vorher das Museum of Man besucht. Sie bezeichnen sich als regelmäßige Museumsgänger*innen. Ins Museum gehen sie vor allem, wenn sie reisen. Als ich unter einem »regelmäßigen Museumsgänger« jemanden verstehe, der zumindest einmal im Vierteljahr ein Museum besucht, ist Mandar erstaunt und antwortet: »*Nein, nein, nein, einmal im Jahr.*«

13.2.3. Studierende

Kushal (18), **Aalok (18)**, **Pratamesh (18)**, und **Bhairavi (18)** sind Studierende einer Hochschule in Pune und in einer Fünfer-Gruppe mit ihrem Dozenten gekommen. Sie sind zum ersten Mal im Tribal Museum. Sie sind keine regelmäßigen Museumsgänger. Nur Kushal war zuvor (ebenfalls organisiert von ihrem College) im Gandhi-Museum in Pune. Sie tragen individuelle Kleidung, die Männer Jackett und Hemd und die Frauen westliche Businesskleidung ebenfalls mit Jackett. Der Besuch scheint für sie etwas Offizielles zu sein.

Angela (19), **Aadesh (20)**, **Ansha (19)** und **Sheela (20)** sind Architekturstudierende einer Hochschule in Mumbai. Der Besuch ist Teil des Curriculums und wurde von der Hochschule organisiert. Sie sind zum ersten Mal in diesem Museum, zuvor haben sie das Museum of Man besucht. Sie sind alle keine regelmäßigen Museumsgänger, gehen aber, wenn der Besuch organisiert wird.

13.2.4. Individuelle lebenslange Lerner*innen

R.N. (65)¹² stammt aus Bhopal, besitzt einen PhD in Erziehungswissenschaften und hat an einer Universität unterrichtet. Nach seiner Pensionierung gründete er eine NGO, die die Regierung in Bildungsfragen berät. Dabei arbeitet er auch in Adivasi-Dörfern in abgelegenen Gebieten von MP. R.N. besitzt detailliertes Wissen über die Adivasi; so bezieht er sich auf die einzelnen Gemeinschaften meistens mit ihren spezifischen Namen. Er ist mit Frau, Tochter und Schwiegersohn ins Museum gekommen. Es ist sein sechster Besuch. Er geht neben den Ausstellungen auch in die Theater- und

¹⁰ Interview am 23.11.2015 auf Englisch.

¹¹ Bundesstaat Maharashtra.

Tanzaufführungen auf der Bühne. In seiner Freizeit organisiert er Diskussionsclubs zu Bürger*innenrechten und zur Verfassung.

Sheetal (40)¹³ wird begleitet von ihrem Sohn Indrajeet (24) und ihrer Schwester Hemlata (50). Sie arbeitet als Beraterin in einem Bewässerungsprojekt. Ihr Sohn macht gerade einen Buchhaltungskurs. Alle haben einen Hochschulabschluss. Die Familie ist aus Bhopal. Sie hat das Tribal Museum schon oft besucht. Sie bezeichnet sich als Angehörige der Mittelklasse. Sie und ihre Familie sind keine regelmäßigen Museums-gänger. Neben dem Tribal Museum haben sie bisher das Museum of Man und ein weiteres Tribal Museum im Bezirk Chhindwara (MP) besucht.

Anjali (39)¹⁴ ist Hausfrau und zusammen mit einer 20-köpfigen Damengruppe ihrer Jain-Gemeinde aus Vidisha¹⁵ ins Museum gekommen. Sie ist die Organisatorin eines Tagesausflugs, der die Gruppe zunächst zum Tempel-Campus eines Jain-Heiligen (Acharya Vidyasagarji Maharaj) führte, danach zum Kriegsdenkmal Shaurya Smarak in Bhopal, das Gefallenen des indischen Heeres, der See- und Luftstreitkräften gewidmet ist und auf seinem Gelände auch ein Museum beherbergt. Das Tribal Museum schließt die Besuchstour ab. Anjalis Gruppe hat sich dieses Museum ausgesucht, wie sie betont, um mehr über die eigene, indische Kultur zu lernen.¹⁶

13.3. Praktisches Wissen vs. Bücherwissen

Lernen im Museum, wie in diesem Abschnitt diskutiert, ist komplementäre Ergänzung zum theoretischen Lernen im Klassenraum. Das Angebot im Museum bietet dabei andere Wissenssorten und eine andere Lernerfahrung. Im Folgenden kommen vor allem Lehrer*innen und Studierende sowie ein pensionierter Pädagoge zu Wort.

Der Pädagoge R.N. (65) verortet das Museum in der Bildungslandschaft folgendermaßen:

»Ein Museum ist ein Lernraum. Wir haben Schulen, Hochschulen, Universitäten, die bezeichnen wir als formale Lernräume. Diese haben Curricula über Adivasi-

12 Interview am 26.03.2016 auf Englisch.

13 Interview am 23.11.2015 auf Hindi.

14 Interview am 06.11.2016 auf Englisch.

15 Bundesstaat MP.

16 Es werden Aussagen dieses Interviews auch im Kap. 12 verwendet.

Entwicklung oder einen Lehrplan über Kultur, Theater. Das andere ist unsere Lebenserfahrung, auch das hat mit Lernen zu tun. Dieses Museum hier ist dazwischen. Es stellt das reale Leben dar und gibt viele Möglichkeiten, mit den Objekten zu interagieren.«

Für R.N. ist das Museum demnach eine Brücke zwischen dem formal strukturierten Lernen im Klassenraum und der informell im Alltag erworbenen Lebenserfahrung. Die Themen, die im Klassenraum wie im Museum zum Gegenstand werden, sind nach seiner Einschätzung zwar verwandt, jedoch unterscheidet sich der Modus der Wissensvermittlung. Im Museum beschäftigen sich die Besucher*innen kognitiv, aber auch emotional und sinnlich mit dem Gezeigten. Dieses Lernen auf mehreren Ebenen ähnelt der Art, wie auch im Alltag Kenntnisse erworben werden.

R.N. macht keine explizite Unterscheidung (wie andere Interviewte) zwischen den Wissenssorten, die im Klassenraum bzw. im Museum angeboten werden. Das Museum soll sich aus seiner Sicht nicht etwa auf die Vermittlung von praktischen Fähigkeiten oder Erfahrungen beschränken, er billigt ihm durchaus auch eine Rolle beim intellektuellen, theoretischen Wissenserwerb zu. Gerade die Chance des Museums, auf verschiedenen Ebenen im Lernprozess zu operieren, macht es effektiv und in der pädagogischen Landschaft einzigartig.

Der Lehrer Anil (43), der mit acht- bis zehnjährigen Schüler*innen ins Museum gekommen ist, vergleicht seine Erfahrungen im Museum mit der Unterrichtssituation in der Schule: *»In heutiger Zeit können wir den Kindern über unsere alte Kultur nur mit Hilfe von Büchern erzählen. Hier aber können sie praktisches Wissen sammeln, indem sie sich die Dinge selbstständig anschauen.«* Anil klagt über den Primat des Bücherwissens in der normalen Lehrkonstellation im Klassenraum. Dagegen stellt er das *»praktische Wissen«*, das vom Museum zur Verfügung gestellt wird und durch das eine Verbindung zur Lebensrealität der Schüler*innen hergestellt werden kann. Seine Formulierung von der *»heutigen Zeit«* lässt annehmen, dass die einheimische Kultur früher auch anders vermittelt wurde. Anil bedauert, dass dies nicht mehr der Fall ist und die *»heutige Zeit«* insofern eher eine pädagogische Verschlechterung bedeutet. Für ihn besteht die Qualität des Museums darin, dass es dieser bedauerlichen Entwicklung entgegenwirkt und eine Verbindung zu den Alltagserfahrungen seiner Schüler*innen herstellt.

Anils zweiter Punkt bezieht sich auf die Selbstständigkeit der Schüler*innen im Lernprozess. Beim Beobachtungs- und Betrachtungsvorgang im Museum würden die Objekte und Informationen, die sie interessant fänden und mit denen sie sich beschäftigen wollten, von den Schüler*innen individuell ausgewählt.

Der Lehrer Madhukant (42), dessen Schüler*innen zwischen 16 und 17 Jahre alt sind, beschreibt die Aufnahme von Informationen im Museum und ihre interaktive Weiterverarbeitung:

»Sie [die Schüler*innen] haben hier viele Dinge gelernt. Es ist ein exzellentes Museum. Alles, was sie in ihren Lehrbüchern beigebracht bekommen haben, ist hier zu besichtigen. Wir können all die Karren sehen und die Handwerkssachen. [...] Durch ihre persönliche Anschauung konnten sie Fragen stellen, an das Museumspersonal und auch an ihre Lehrer.«

Für Madhukant liegt die Leistung des Museums zunächst in der Visualisierung von Buchwissen und damit in der Unterstützung dieser Art der Wissensvermittlung. Aktivitäten außerhalb des Klassenraums sind in seinen Augen dazu da, das »Kerngeschäft« zu unterstützen; es geht nicht um die Erschließung anderer Qualitäten, wie z.B. ästhetische Bildung oder Horizonterweiterung.

Er vergleicht die erlebte Lernsituation mit seinen Schüler*innen im Tribal Museum mit der Erfahrung im Klassenzimmer. Indem durch die museale Visualisierung das Wissen für die Schüler*innen konkret und lebendig wird, setzt ein Prozess ein, der zu der Stellung von Fragen führt. Das Fragenstellen ist für Madhukant ein Indikator für Wissensverarbeitung und Lernen. Dabei haben die Schüler*innen im Museum nicht wie im Klassenraum nur die Lehrer*innen als Adressat*innen ihrer Erkundigungen, sondern auch das Museumspersonal. Madhukant beschreibt, wie sich seine Schüler*innen im Museum fühlen:

»Die Schüler*innen sind sehr aufgeregt, das hier zu sehen. [...] Es ist sehr interessant. Wenn man ein Buch liest, so kann eine emotionale Intensität nur durch Worte hergestellt werden. Aber wenn man das Gelesene sieht, dann ist diese Erfahrung viel spannender. Es ist emotionaler, wenn man davorsteht. Der visuelle Effekt ist stärker als nur die Gedanken.¹⁷

Die Art und Weise der Präsentation im Museum führt bei Madhukants Schüler*innen zu einer emotionalen Reaktion, die durch das theoretische Lernen so nicht zu erreichen ist. Aufregung, Spannung, Intensität werden erzeugt, die zur Aneignung des Stoffs anregen. Emotionalität gehört für Madhukant zum Lernen dazu. Sie ist visuell leichter und eindrücklicher herzustellen als durch die Schrift. Hierin ist das Museum gegenüber dem Klassenraum im Vorteil.

17 Madhukant erwähnt einen weiteren positiven Aspekt: »Neben all dem [dem Lernen im Museum], kamen sie [die Schüler*innen] mit dem Bus. Es war eine weitere Erfahrung, die sie machen konnten, die einer Reise. Sie haben zusammen gegessen, sie haben zusammen gesprochen, damit meine ich sie haben interagiert. Das alles bereichert die Schüler*innen.« Neben dem Lernerlebnis selbst hebt er die soziale Eingebundenheit des gemeinsamen Bildungsausflugs hervor.

13.4. Lernlandschaft Museum: Erforschen und Erfahren

Die Besucher*innen, die im folgenden Abschnitt zu Wort kommen, nutzen das Museum als Lernlandschaft, als Gebiet, das man selbst erforscht und dessen spezifische Eigenschaften man körperlich und sinnlich erfährt. Da die Museumsleitung keine Hervorhebungen von besonders wichtigen Exponaten vornimmt (auch nicht z.B. durch die Wahl von Motiven für Postkarten im Museumsshop), sind die Besucher*innen in ihrer Prioritätensetzung selbstbestimmt und sich selbst überlassen. Die Interviewten sind Studierende und Eltern.

Ein wichtiger Aspekt in diesem Kontext ist das Bedürfnis, die Objekte anzufassen. Der berührende Besucher*innen wird im allgemeinen Museumsprotokoll als Beispiel des »defizitären Besuchers«, der »defizitären Besucherin« gesehen¹⁸ und die Museumsautoritäten versuchen normalerweise, solches Verhalten durch Verbotsschilder oder durch das Aufsichtspersonal zu unterbinden. Die anfassenden Besucher*innen dagegen wertzuschätzen, sie als neugierig, wissbegierig und besonders interessiert einzustufen, im Berühren der Exponate das Bedürfnis nach intensivem Erfassen und Lernen zu erkennen – diese Perspektive ist kaum vertreten. Es gibt im Museumskontext keine positive Lesart des Anfassens, obwohl die einheimische Alltagspraxis stark von haptischen Praktiken geprägt ist, wie z.B. dem Essen mit den bloßen Händen oder der Berührung von Götterfiguren im Tempel. Und obwohl Eltern ihre Kinder im Museum »often encourage [...] to touch the objects as a means to know them«, wie Jeychandran feststellt (Jeychandran 2015: 239).

Die Architekturstudentin Angela (19) beschreibt ihre Erfahrung so:

»In diesem Museum läufst du quasi durch die Exponate. Sie sind nicht nur ausgestellt, sie sind das gesamte Ding, das gesamte Museum. Wenn du durch die Dinge läufst, dann erlebst und erfährst du es und das macht es einprägsamer und besser fundiert. Das macht es interessanter, denn normalerweise finden Leute unseres Alters Museen sehr langweilig.«

Ihre Kommilitonin Aksha (19) ergänzt: »Yeah, genau. Ich habe so etwas noch nie gesehen. Es ist nicht nur ausgestellt und angeleuchtet. Du konzentrierst dich darauf, weil du es einfach fühlen kannst.« Die Ausstellung wird nicht als eine Ansammlung von einzelnen Objekten wahrgenommen, denen Informationen zu entnehmen sind, sondern als Ganzheit, oder, wie Angela es ausdrückt, als »gesamtes Ding«. Die junge Frau stellt dabei eine direkte Verbindung zwischen Fühlen und Lernen her. Eine körperliche Erfahrung zu machen verbindet sie mit den Vorstellungen von »interessant« und »nicht gelangweilt werden«. Erinnert und gelernt wird das Gesehene, wenn es sich mit Emotionen und physischen Erlebnissen verbindet und damit intensive Reaktionen hervorruft, die sich einprägen. Interessant ist, dass Angela diese besondere

18 Siehe dazu Kap. 3, S. 46ff.

Lernerfahrung als »besser fundiert« bezeichnet. Damit wird eine kognitive Qualität in den Blick genommen und nicht allein auf die Intensität des Erlebten abgehoben. Einen zusätzlichen Vorzug der Präsentation im Tribal Museum sieht sie in der Überwindung von generationellen Schranken. Museen sind nach ihrem Urteil normalerweise Orte, die ihrer Altersklasse nichts zu bieten haben. Im Tribal Museum ist das zu ihrer und Akshas Überraschung anders.

Harshada (39), die mit ihrem siebenjährigen Sohn und ihrer dreijährigen Tochter das Museum besucht, beschreibt ihr Erlebnis so: »*Drinnen, wo immer Bäume dargestellt sind, sagen sie [ihre Kinder]: »Das ist doch kein richtiger Baum, das ist aus irgendwas gemacht«. Sie können es anfassen und sie können die Berührung fühlen.*« Auf die Nachfrage, ob dieses Herausfinden der genauen Beschaffenheit des Ausgestellten wichtig für ihre Kinder sei, antwortet sie: »*Ja natürlich, eigentlich genießen sie nur das. Wenn sie zum Beispiel die Schnitzereien sehen, dann fassen sie es an und erkennen, ob das wirklich Holz ist oder ob es aus Gips, Stein oder Zement gemacht ist. Das heißt, sie wollen wirklich wissen, was genau das nun ist.*« Harshada beschreibt das Bedürfnis ihrer Kinder, dem Gezeigten auf dem Grund zu gehen. Die Illusion, die das Museum präsentiert, wie hier im Falle eines künstlichen Baums, wird durch die Berührung mit eigenen Realitätserfahrungen verglichen; so stellt sich der korrekte Wirklichkeitsstatus des Exponats heraus. Da die Kinder Info-Tafeln noch nicht studieren können, stellt für sie die Berührung das einzige Mittel dar, um die Ausstellung im wörtlichen Sinne zu begreifen. Für die Mutter ist dieses Verhalten ein willkommenes Zeichen, dass ihre Kinder interessiert sind und dass ihre eigenen Bemühungen um die Aufmerksamkeit der Kinder erfolgreich waren. Sie würde das taktile Engagement gewiss nur unter starkem Druck der Museumsautorität unterbinden.

Die positive Haltung zur Berührung teilt auch Swati (33)¹⁹, die mit ihrem Mann und ihrem dreijährigen Sohn das Museum besucht: »*Er war sehr begierig, alles anzufassen und mit nach Hause zu nehmen. [...] Und ehrlich: Ich möchte auch die Objekte fühlen. Sich einfach nur ein Objekt anzuschauen, lässt mich nicht fühlen, was es ist und aus was es gemacht wurde.*« Swati übernimmt hier die Perspektive ihres Kindes: Sie distanziert sich nicht etwa vom Verhalten ihres Sohnes, sondern stellt im Gegenteil fest, dass er sich so verhält, wie sie als Erwachsene sich eigentlich auch verhalten möchte. Wie Harshada geht Swati davon aus, dass das Anfassen größere Vertrautheit mit dem Objekt und daher tieferes Verständnis schafft. Diese Haltung wird getragen von einer in Indiens traditioneller und populärer Kultur verbreiteten und positiv besetzten Kulturpraxis, die aber im Museumskontext üblicherweise als normabweichend verworfen wird. Dagegen werden im Tribal Museum Alltagsverhalten, Alltagswissen, kulturelle oder religiöse Praxis für den Prozess der Aneignung des Gesehenen mobilisiert.

19 Interview am 22.11.2015 auf Englisch.

Sheetal ist sich der Problematik der taktilen »Befassung« mit den Exponaten bewusst: *»Nach den Regeln sollte man das nicht machen. Anfassen ist nicht erlaubt. Aber die Neugierde lässt es uns trotzdem berühren. [Die Familie lacht.] Aber es ist nicht so, dass wir damit die Dinge zerstören. Wir berühren sie nur ein bisschen, und das ist es.«* Zum Zeitpunkt des Interviews gab es im Museum keine Schilder, die das Anfassen von Exponaten verboten hätten. Sheetal verweist hier also auf eine verinnerlichte Regel für das sonst vorgeschriebene Verhalten im Museum, die sie ohne expliziten Hinweis als gegeben und geltend annimmt. Die sie aber zugleich auch bewusst bricht. Sie nimmt für ihre Neugierde und das Berührungsbedürfnis eine höhere Legitimität in Anspruch als sie der konventionellen Regel zubilligt. Trotzdem versteht und akzeptiert sie den Grund dieser von ihr »ein bisschen« suspendierten Regel: die Sicherstellung der Unversehrtheit der Exponate, ihre Bewahrung. Sie verbindet prinzipiellen Respekt vor der Norm mit der Freiheit, sie in begrenztem, unschädlichem Maße zu übertreten. Sie verleiht sich damit »agency« im Sinne einer Entscheidungskompetenz über die Angemessenheit ihres eigenen Umgangs mit den Ausstellungsobjekten.

13.5. »Infotainment« – ja oder nein?

Im folgenden Abschnitt wird ein im Museumskontext in Indien kontroverses Thema diskutiert: das Verhältnis von Bildung und Unterhaltung (Entertainment). Schon bei der Einführung der Institution Museum in die Welt des kolonialen Indien in Kalkutta bestand, wie Guha-Thakurta feststellt, ein Konflikt dieser Nutzungsinteressen: *»Its functioning [d.h. des Konzeptes Museum] remained wrecked by a set of construed binaries [...] where the project education saw itself subverted by the demands of mere amusement and recreation«* (Guha-Thakurta 2004: 79). Guha-Thakurta konstatiert hier einen Gegensatz zwischen der intendierten Funktion der Institution und den Bedürfnissen ihrer Nutzer*innen. Die Interviewten im Tribal Museums sind bei diesem Thema (mit einer Ausnahme) inklusiver und versöhnlicher gestimmt. In diesem Abschnitt kommen Lehrer*innen, Eltern und individuelle lebenslange Lerner*innen zu Wort.

Die Hochschul-Direktorin Jyoti (45) antwortet auf die Frage, was ein Museum ist: *»Ein Museum ist nur zum Lernen da. Man soll hierherkommen, um zu lernen, wie kreativ und innovativ man sein kann. Wenn Du mit diesem Bedürfnis hierherkommst, dann ist es ok. Komm aber ja nicht hierher, um nur Kaffee oder Tee zu trinken.«* Jyoti unterscheidet nicht einfach die Museumsbesuche, wie in der am Anfang des Kapitels vorgestellten Literatur, in »Qualitätsbesuche« (weil etwas gelernt) versus touristische Besuche (nur dagewesen) (Schwan 2009: 33–34), sondern sie möchte abweichende, nicht kognitiv und bildungsmäßig orientierte Nutzungen überhaupt nicht zulassen. Eine besonders der eigentlichen Museumsnutzung entgegenstehende Aktivität ist hierbei in ihren Augen das bloße gemeinsame Zeitverbringen im Museum. Ein Nebeneinan-

der der verschiedenen Nutzungsformen ist für Jyoti nicht akzeptabel. Diese scharfe Zuspitzung zur Alternative ist ungewöhnlich. Lege ich indischen Interviewpartner*innen verschiedene Nutzungsmöglichkeiten vor und frage sie danach, welche davon in einem Museum angemessen sei(en), so wird normalerweise geantwortet, alles habe seine Berechtigung. Man könne das Museum als Ort des Entertainments nutzen, aber auch zum Lernen, als Gelegenheit zum Einkaufen usw.

Fundamental anders als Jyoti argumentiert Devashish: »*Ein Museum ist ein Ort nicht allein für Entertainment, es ist für Wissen mit Unterhaltung.*« Devashish geht also zunächst von der Erwartung aus, dass die Basisfunktion der Institution Museum »*allein*« Entertainment sei, und dass die meisten Besucher*innen deswegen ins Museum kämen. Diesem von ihr angenommenen Vorverständnis stimmt sie persönlich nicht zu. Sie erklärt, hierin in Übereinstimmung mit Jyoti, dass das Kerngeschäft des Museums mit dem Wissen zu tun habe. Im Gegensatz zu Jyoti findet sie freilich, dass Wissen und Unterhaltung vereinbar seien. Auch wenn ihre Aussage keine Rückschlüsse darauf zulässt, ob sie beim Stichwort »Wissen« an Wissensvermittlung und Lernen oder nur an die Aufbewahrung und das Zugänglichmachen von Wissensgütern im Museum denkt, scheint doch ihre Bestimmung des Museums als Kombination von Wissens- und Unterhaltungsfunktionen die aktive Seite und damit den Lern- und Vermittlungscharakter zu betonen.

Auch Amit hält die beiden Nutzungsformen (Information und Entertainment) für miteinander vereinbar:

»Es gibt zwei Arten, ein Museum zu sehen. Zunächst für ein Kind. Für ein Kind ist es mehr ein pädagogisches Konzept. Es ist wie ein physisches Buch. Du kannst ihm sagen, was ein Elefant ist, aber im Museum kannst du es ihm zeigen. Das Kind kann sich dadurch mehr mit der realen Welt verbinden. Für Erwachsene dagegen ist es eine reine Freizeitaktivität, wie wenn man in den Urlaub fährt.«

Auf die Nachfrage, ob das Museum damit in seinen Augen auch ein Ort der Unterhaltung ist, sagt: »*Ja, das ist es. Es ist wie ein anfassbarer, fühlbarer Raum mit Kunstwerken, kombiniert aus beiden, Information und Entertainment zusammen.*« Amit ordnet die unterschiedlichen Nutzungen verschiedenen Altersgruppen zu. Als Vergleiche für das Museum wählt er für Kinder das Buch und für Erwachsene den Urlaubsort. Er geht nicht von der Vorstellung eines »lebenslangen Lernens« aus, sondern weist das Lernen einem bestimmten, frühen Lebensabschnitt zu. Das Museum, das Amit dabei vor Augen hat, ist vermutlich weniger ein Haus, das der Kunst, dem Kunsthandwerk oder kulturgeschichtlichen Zeugnissen gewidmet ist, vielmehr eher ein enzyklopädisches, universales Museum, das auch über eine naturgeschichtliche Abteilung (besonders mit ausgestopften Tieren) verfügt – ein in Indien durchaus noch verbreitetes Modell. Das kindliche Lernen passiert im Museum nach seiner Auffassung vor allem, indem der vom Lehrer*innen oder Erzieher*innen vermittelte Wissensstoff durch eigene Anschauung verifiziert und in seinem Realitätsgehalt durch die ding-

lichen Ausstellungsstücke bestätigt wird. Aus der Perspektive des Erwachsenenlebens dagegen ist der Museumsbesuch für Amit eine Freizeitaktivität wie der Urlaub; er dient der Erholung und Unterhaltung.²⁰ Und wie im Falle des Urlaubs liest man nicht bloß über den Ort, der einem die gewünschte Entspannung verschaffen soll, sondern erlebt, fühlt und erfasst ihn sinnlich.

Anjali antwortet auf die Frage, ob ein Museum vor allem ein Lernraum sei: »*Nein, es sind eigentlich zwei Sachen. Es ist Infotainment, Information plus Entertainment.*« An einer anderen Stelle des Interviews konkretisiert sie ihre Vorstellung:

»Niemand würde sich normalerweise für Adivasi interessieren, aber die Art, wie dieses Museum gestaltet ist – dann interessieren sich die Leute. [...] Wir haben so viele Museen gesehen. Das sind nur ausgestellte Dinge, keinen interessiert das. Museen sind wirklich langweilig. Leute sagen immer, wir sollen Museen besuchen. Ich mag sie nicht – aber hier, das gibt dir nicht das Gefühl, in einem Museum zu sein. Es ist wie eine Live-Ausstellung von Kultur.«

Zum Abschluss unseres Gesprächs gibt sie mir noch ein positives Beispiel, indem sie fragt: »*Hast du schon mal in Delhi den Akshardham-Tempel besucht?*«

Anjali macht deutlich, dass allein die unterhaltsame Aufbereitung des Wissensstoffs dafür sorgt, dass Leute das Tribal Museum aufsuchen und sich für die präsentierten Inhalte, also die Adivasi-Kultur, interessieren. Museen, die nur informieren wollen und keine Sonderanstrengungen in Richtung Attraktivität unternehmen, gelten ihr als langweilig – so sehr, dass sie den Begriff »Museum« im Grunde als rufschädigend für das Haus in Bhopal ansieht und es lieber umbenennen würde in eine »*Live-Ausstellung von Kultur*«. Ihre zugespitzt klingende Aussage zur geradezu abschreckenden Wirkung des Museums-Etiketts wird durch die Museumsdebatte in Indien durchaus bestätigt. Auch das Interview mit Programmdirektor Ashok Mishra zeigt, wie bewusst und entschieden das Tribal Museum diesen unvorteilhaften Zuschreibungen entgegenarbeitet, weil die institutionelle Bezeichnung »Museum« eher als Problem empfunden wird.²¹ Anjali spricht hier im Übrigen als informierte Museumsbesucherin, die vergleichen kann, da sie oft Museen besucht. Sie gehört damit zu einer kleinen Gruppe unter den Interviewten. Auch ihr Hinweis auf den Akshardham-Tempel ist in diesem Zusammenhang aussagekräftig:²² dass sie ihn als positives Beispiel anführt, illustriert nicht nur ihre kulturtouristische Erfahrung und Kompetenz, sondern gibt auch Auskunft darüber, was sie von einer Mu-

20 Das korrespondiert mit den Aussagen der Interviewten im Kap.11, S. 166ff., für die die Rege-
neration vom Stress einer anstrengenden, chaotisch urbanisierten Gegenwart im Museum
das Hauptnutzungsinteresse darstellt und die den Besuch auch so begründen.

21 Siehe Interview mit Ashok Mishra im Kap.7, S. 96.

22 Zum Akshardham-Tempel siehe Kap.4, S. 60.

seumpräsentation erwartet: nämlich starke visuelle Eindrücke, Spektakel und aufwendige Inszenierung.²³

Sheetal beschreibt das Museum so:

»Ja, es ist definitiv ein Ort für Unterhaltung, und es ist gut für die Bildung. Wir wollen über die Kultur der Adivasi mehr wissen, aber wenn einige Adivasi Tänze aufführen wollen oder was immer für Aktivitäten sonst – die Leute werden damit unterhalten. Wenn man das aus einer multidimensionalen Perspektive anschaut, ist das ein gutes Museum.«

Mit der Unterscheidung zwischen »uns« und »den Adivasi« positioniert sich Sheetal als Mitglied eines kulturellen Kollektivs in Abgrenzung zu einem anderen. Gleichzeitig beschreibt sie eine kulturelle und soziale Asymmetrie der beiden Kollektive: »Wir« wollen Bildung im Museum, aber wenn die Adivasi tanzen möchten, dann ist das auch in Ordnung. Das Moment und Bedürfnis der Unterhaltung wird hier einer zivilisatorisch vermeintlich weniger entwickelten und verfeinerten Gruppe und ihrer Kultur zugeordnet. Die eigene Gruppe dagegen sucht das Museum auf, um Wissen über die Adivasi zu erlangen – und nicht, um unterhalten zu werden. Mit der Selbsteinordnung in diese entwickeltere kulturelle Gemeinschaft mag Sheetal auch auf die Begegnungssituation mit ihrer europäischen Interviewerin reagieren, von der sie annimmt, dass sie aus einer ähnlichen Bildungsschicht kommt und damit die Erwartung an das Museum als Bildungsinstitution teilt. Damit wird auch eine soziale Situierung und Hierarchisierung der Nutzungsformen vorgenommen und erkennbar. Das Museum als Ort der Unterhaltung gehört in Sheetals Wertungssystem auf eine vergleichsweise niedrige Stufe der gesellschaftlichen und kulturellen Rangordnung – während das Bedürfnis, das Museum als Bildungsinstitution zu nutzen, von gehobenem sozialem Status zeugt und ihn verbürgt.

13.6. Schlussbemerkung

Lernen im Museum, im Unterschied zum Lernen in traditionellen Settings wie Schule oder Universität, verschafft, so die Einschätzung der Interviewten, ein anderes Bildungserlebnis, bei dem ein erweiterter Bildungsbegriff Anwendung findet. Bildung im Museum wird dabei von ihnen vor dem Hintergrund eines als defizitär empfundenen formalen Bildungssystems diskutiert, das durch seine koloniale Prägung und seine ungenügende Leistungsfähigkeit in der Kritik steht. Das Museum kann dabei zugleich als Fortsetzung einer historischen einheimischen

23 Dazu tritt inhaltlich die Tendenz zu nationaler Selbstbestätigung. Dass dieser Aspekt für Anjalis Besucher*innengruppe ebenfalls bedeutsam ist, zeigt das Programm ihres Tagesausflugs, das auch den Besuch eines nationalen Denkmals beinhaltet.

Bildungsrealität erscheinen, die (im Unterschied zur kolonialen Praxis) Ausbildung nicht allein den formalen Institutionen überlässt, sondern, wie Appadurai und Breckenridge feststellen, sich aus verschiedenen Quellen, wie praktischer Ausbildung, informeller Sozialisation und Adaption des kulturellen Erbes, speist.

Der erweiterte Bildungsbegriff, den das Tribal Museum realisiert, hat verschiedene Dimensionen. Auf methodischer Ebene wird mit eigener Motivation, Selbstbestimmtheit und Selbstständigkeit und, konkret, mit der Visualisierung von Inhalten gearbeitet. Dabei werden die sinnlich-körperliche Erfassung und das explorative Moment im Lernprozess gestärkt. Das Anfassen der Objekte ist dabei einerseits Teil des Lernerlebnisses, andererseits wird darüber die Verbindung zur Alltagspraxis und zum Alltagsverhalten hergestellt. Die besondere Hervorhebung der sinnlich-körperlichen Erlebnisse im Tribal Museum durch die Besucher*innen findet vor dem Hintergrund der Kritik an anderen Museen in Indien statt, die ihre Besucher*innen disziplinieren und reglementieren und das Bedürfnis nach einem umfassend verstandenen, breit angelegten Lernen ignorieren. Dagegen wird das Publikum des Tribal Museum im Museum in seinem Alltagsverhalten bestätigt und nicht etwa abgewertet oder als defizitär (im Sinne des Zurückbleibend hinter einem Protokoll) betrachtet. Mit seiner Offenheit gegenüber dem Alltagsverhalten motiviert das Museum seine Besucher*innen in ungewöhnliche Weise, sich einen Raum der Hochkultur (dem im indischen Kontext dazu auch noch Konnotationen von Fremdheit anhaften) zu eigen zu machen.

Auf der inhaltlichen Ebene wird vor allem praktisches Wissen vermittelt, das eine hohe Anwendungsbezogenheit (sei es für den Alltag oder die berufliche Praxis) bietet und das besonders gut anschlussfähig an das Vorwissen der Besucher*innen ist. Bereits vorhandene Kenntnisse und Fähigkeiten werden in diesem Prozess mobilisiert. Die Besucher*innen werden damit nicht nur belehrt, sondern sie machen eigene Kompetenzerfahrungen. Das ist nicht selbstverständlich in indischen Museen, bei denen die Wirkung auf den durchschnittlichen Besucher*innen, wie Bedekar feststellt, oft höchst unbefriedigend ausfällt: »[H]e develops unconsciously some inferiority complex« (Bedekar 1969: 90).

Schließlich wird der Bildungsbegriff im Tribal Museum durch eine »Entertainmentisierung« der Information erweitert. Die Ausstellung wird von den Besucher*innen als Live-Präsentation empfunden, die sowohl informativ als auch unterhaltend ist. »Infotainment« als Nutzungserwartung verortet das Museum in einem Dreieck zwischen informeller alternativer Bildung, spektakularisiertem Freizeitvergnügen und der Erholung vom Alltag.

14. Das Museum als Ort für künstlerische Erfahrung und Inspiration, als Ideengeber für Kunsthandwerk und als Anregung für die Alltagsgestaltung der Besucher*innen

Das Tribal Museum ist dank seines »Work-in-Progress«-Konzepts ein Ort, an dem ständig neue künstlerische Objekte hergestellt oder bereits vorhandene Arbeiten verändert oder erweitert werden.

Daneben sind jedoch auch Besucher*innen zu beobachten, die selbst künstlerisch arbeiten und sich dabei von Exponaten, Ausstellung, Museumsarchitektur oder der Gesamtatmosphäre des Hauses inspirieren lassen. Diese Besucher*innen sind es, die im Folgenden ins Auge gefasst werden. Das Kapitel unterscheidet dabei zwei Arten von Inspiration, die diese Nutzer*innen im und aus dem Museum gewinnen: die atmosphärische und die vorbildhafte. Im ersten Fall wird das Museum als Ort genutzt, der durch sein Ambiente und durch die Evokation von Elementen der eigenen Kultur ein künstlerisch anregendes Klima schafft. Im zweiten Fall ist das Museum direkter Ideengeber und Modell-Lieferant für zeitgenössisches Design und Kunsthandwerk und leitet zur Alltagsgestaltung und Lebenskunst an. Sind es sonst in Museen vor allem Werke von Künstler*innen der Vergangenheit, die Inspiration für zeitgenössische Kolleg*innen geben, so dient im Tribal Museum besonders der Ort selbst, seine räumliche, stimmungshafte Qualität, zur Anregung für die Kunstproduktionen von Besucher*innen.

Besucher*innen, die sich vorbild- und modellhaft im Museum inspirieren lassen wollen, sind vor allem in den Galerien zu finden. Besucher*innen, die die kreative Atmosphäre des Hauses als Inspiration für eigene künstlerische Produktionen nutzen, halten sich dagegen vor allem in der Kantine auf. Noch bevor ich auf die Inspiration als Nutzungsmotivation überhaupt aufmerksam wurde, fielen mir zwei regelmäßige Besucher auf.¹ Sie schienen einander zu kennen, denn sie

1 Diese Beobachtung fand über dem Zeitraum von einer Woche statt. Bei meinen Besuchen in 2017 traf ich beide noch an, während sie 2018 nicht mehr ins Museum kamen. Die Nachfrage bei den Museumsangestellten bestätigte dies.

grüßten einander bei ihrer Ankunft, setzten sich aber dennoch immer separat voneinander. Nach dem Äußeren zu urteilen, gehörten sie zwei unterschiedlichen sozialen Schichten an. Während der erste Besucher gut gekleidet und auch mit seinem selbstbewussten Auftreten der wohlhabenden Mittelschicht zuzuordnen war, ließen Kleidung und Habitus des zweiten Besuchers auf einen bescheideneren sozialen Status schließen. Über seinem Hemd trug dieser Mann, wie vor allem bei Arbeitern oder Rikschafahrern oft zu sehen, ein grobes Tuch zum Abwischen von Schweiß, das auch als gelegentlicher Kopfschutz gegen die Hitze verwendet wird – ein Zeichen dafür, dass der Träger zumeist im Freien und körperlich arbeitet (im späteren Interview erfuhr ich, dass er Schuster war²). Seine Papiere und seine persönliche Habe hatte er in einem Jute-Beutel mitgebracht, im Gegensatz zu seinem Mitbesucher, der seine Schreibutensilien und übrigen Gegenstände in einer ledernen Aktentasche transportierte.

Beide Besucher verhielten sich nicht wie temporäre Gäste, die kurz in der Kantine für einen Tee, Kaffee oder Snack pausieren, sondern richteten sich häuslich an ihren Plätzen ein. Ihre Ankunft erfolgte immer zu einer bestimmten Zeit und war begleitet von einem wiederkehrenden Verhaltensmuster. Der erste Besucher packte Schreibblöcke und Blätter aus und verteilte sie neben Aktentasche, Wasserflasche und Mobiltelefon auf dem Tisch, bis der größte Teil der Platte von seinen Sachen bedeckt war. Eine besitzergreifende und selbstbewusste Geste. Er signalisierte, dass er, wenngleich allein an einem großen Tisch mit mehreren Stühlen platziert, nicht gestört werden wollte. Niemand sollte sich zu ihm setzen. Diese Geste verlieh seiner eigenen Präsenz und seinem auf das Auspacken folgende Tun eine Aura der Wichtigkeit. Der zweite Besucher dagegen hatte meist nur einen kleinen Schreibblock dabei. Er setzte sich zwar ebenfalls allein an einen Tisch, doch etwas abseits vom Kantinengeschehen, dem grünen Außenbereich zugewandt. So gab er den Rest des Tisches für andere Gäste frei, schaffte und wahrte sich aber dennoch einen privaten Raum. Während der erste Besucher anderen gewissermaßen den Zutritt verwehrte, separierte und isolierte der zweite sich selbst, um Privatsphäre zu etablieren.

Sobald sein Tisch vorbereitet war, begann der erste Besucher mit der Schreibarbeit. Dabei hatte er zwei Blöcke im Gebrauch. In den einen schrieb er, überschrieb und strich aus. Im zweiten wurde die Endfassung des Textes sauber erfasst. Beim Schreiben sprach der Autor mit sich, allerdings zu leise und undeutlich, als dass man am Nachbartisch etwas hätte verstehen können. Der zweite Besucher indes sang vor sich hin, unterbrach, hielt etwas im Block fest, sang erneut. Das Muster wiederholte sich die gesamte Zeit seines Aufenthaltes über und wurde nur durch gelegentliches Teetrinken unterbrochen. Man konnte hören, dass es sich dabei um kein vollständiges Lied handelte, sondern immer nur um Passagen. Manchmal summte der Besucher, manchmal sang er Text, manchmal verstummte er und schaute in die Na-

2 Schuster in Indien sitzen draußen an der Straße und bieten dort ihre Dienste an.

tur. Sein konzentriertes Verhalten, die gelegentlichen unterstützenden Handbewegungen und das Notieren einzelner Passagen ließen darauf schließen, dass er nicht einfach zum Zeitvertreib sang, sondern seine Tätigkeit einen geplanten Verlauf und ein genau angestrebtes Ergebnis hatte. Wie dieser Besucher mir im Interview sagte, dichtet er so seine Ghazale.³

14.1. Kategorien der Inspiration durch Museen

In der Antike bedeutete *mouseion* einen den Musen (den Göttinnen der schönen Künste) geweihten Raum oder einen Ort, an dem die Musen wohnen. Wenn man sich an dieser Tradition orientiert, muss ein »Museum« weder zeitlich noch räumlich festgelegt sein, es braucht keine Sammlung, Ordnung, oder Architektur, sondern es kann auch ein Platz in der Natur sein. Wie Karoline Noack feststellt, nehmen die antiken Autoren das Museum damit »als eine mentale Kategorie« wahr (Noack 2017: 958). Im Folgenden werden drei Kategorien diskutiert, in denen Museen inspirierend wirken können, mit einem speziellen Fokus auf die indische Situation: das »Museum als Muse«⁴ und Inspirator für Künstler*innen, als Ideengeber und Modell-Lieferant für zeitgenössisches Kunsthandwerk und schließlich als Inspirationsquelle für ein kreatives und glückliches Leben. Alle drei Kategorien konnte ich im Tribal Museum identifizieren und herausarbeiten.

14.1.1. »Museum als Muse« und Inspiration für Künstler*innen

Im Vorwort zum Katalog der Ausstellung »Museum as Muse: Artists Reflect« im Museum of Modern Art, New York (1999), schreibt der damalige Direktor Glenn D. Lowry: »[D]uring the twentieth century, if not before, the museum [...] became an independent locus of artistic inspiration and activity.« (Lowry 1999: 6). Lowry argumentiert, dass das Museum nicht mehr nur die Heimat der Musen ist, sondern selbst zur Muse wird. Museen seien für die Künstler*innen »both venues of stimulation and ideas and home to the results of those inspirations and ideas« (ebd.). Der Kurator der Ausstellung, Kynaston McShine, fügt noch zwei weitere Lesarten der Institution hinzu: das Museum als Gegenstand künstlerischer Produktion und als eine Art Klassen- oder Seminarraum, in dem Künstler*innen ausgestellte Arbeiten untersuchen und kopieren können (McShine 1999: 19). In der Arbeit von Catherine Paul, die vier Dichter und

3 Eine Gedichtform, die im in der muslimischen Minderheit gesprochenem Urdu verfasst wird.

4 Ich borge mir diesen Titel von der im New Yorker Museum of Modern Art 1999 ausgerichteten Ausstellung »Museum as Muse: Artists Reflect«.

die sie inspirierenden Museen⁵ zum Gegenstand macht, wird neben einzelnen Objekten und Ausstellungen auch das Museum selbst – »its working environment, its staff, its installation practices and the other people visiting it« – als Inspirationsquelle analysiert (Paul 2002: 5). Damit werden nicht mehr nur individuelle Kunstwerke unter dem Gesichtspunkt ihrer inspirierenden Qualität diskutiert, sondern das Gesamtphänomen Museum, seine atmosphärische Qualität und seine kreative Ausstrahlung.

Sind Lowry, McShine und Paul in ihren Darlegungen vom Inspirationsergebnis, also den entstandenen Werken, ausgegangen, so beschäftigt sich die Besucher*innenforschung mit dem Inspirationserlebnis als Besuchsmotivation. Besucher*innen mit dieser Motivation werden in der Forschung auf unterschiedliche Weise etikettiert. Zum Beispiel als »art enthusiasts« und »apprentice enthusiasts« (Bennett 1991), als »aficionados« und »actualizers« (Hargreaves McIntyre 2004) oder in der Sammelgruppierung »professionals/hobbyists« (Falk 2009, 2013). Die Suche nach Inspiration stellt in Kunstmuseen und Galerien das charakteristische Merkmal eines, wenn auch kleinen, Besucher*innensegments dar.

14.1.2. Museum als Ideengeber und Modell-Lieferant für zeitgenössisches Kunsthandwerk

Die Nutzung des Museums als konkreter Ideengeber und Ort praktischer Inspiration für zeitgenössisches Kunsthandwerk ist eng mit der Geschichte der Museumsbewegung Indiens verbunden. Guha-Thakurta definiert die Aufgaben der kolonialen Museen als »storehouse of tradition« und als »forum of visual instruction« (Guha-Thakurta 2004: 50). Bei der Diskussion des Museums als Ort, an dem zeitgenössische dekorative und kunsthandwerkliche Professionen von der Tradition inspiriert werden, hebt Guha-Thakurta mit dem Bild des Klassenraums stärker den Lehr- und Unterweisungscharakter hervor als den Aspekt der Inspiration und Anregung.⁶

Im Gegensatz zu den anderen Museen unter kolonialer Administration, die mit Best-Practice-Modelle gegen den Niedergang der kunsthandwerklichen Profession ankämpfen wollten und damit dem von Guha-Thakurta hervorgehobenen Klassenraum-Charakter folgten, stellt Singh für die Galerien in Jaipur die Inspiration im Sinne einer Erweiterung des künstlerischen Horizonts der einheimischen Kunsthandwerker*innen in den Vordergrund (Singh 2009: 49). Singh bezieht sich damit auf eine Hoffnung, die die kolonialen Museumsmacher für das indische Handwerk

5 W.B. Yeats – Municipal Gallery Dublin; Ezra Pound – British Museum, London; Marianne Moore – American Museum of Natural History, New York; Gertrude Stein – eigene Sammlung in ihrem Haus, Paris.

6 Zur indischen Arts-and-Crafts-Bewegung, ihren Protagonist*innen und Schulen (u.a. Atal 1998; Mathur 2007; Tarar 2018).

hegten. Dieser Ansatz wurde nach der Unabhängigkeit von Museumsmacher*innen eher kritisch betrachtet (u.a. Goetz 1954; Subramanyam 1974–75). Subramanyam sieht vor allem in der unzureichenden Aufarbeitung und Präsentation von kunsthandwerklichen Exponaten in indischen Museen ein Hindernis, das ihre Eignung als inspirierende Vorlage beeinträchtigt (Subramanyam 1974–75: 15). Dennoch wird es weithin als eine wichtige Aufgabe von Museen im unabhängigen Indien gesehen, vom Aussterben bedrohte künstlerische und kunsthandwerkliche Traditionen zu erhalten und damit »as the repository of the cultural heritage of the country« (Roy 1966: 39) zu dienen. Die Annahme, dass sich das indische Kunsthandwerk in Krise und Niedergang befinde und der Bewahrung wie auch der kreativen Auffrischung durch das Museum bedürfe, ist allen Einschätzungen gemeinsam.

14.1.3. Museum als Inspiration für ein kreatives und glückliches Leben

Für Ashok Mishra ist die Inspiration der Besucher*innen eine zentrale Qualität und ein wichtiges Merkmal eines Museums. Diese Sichtweise stellt er einer von ihm postulierten westlichen Interpretation gegenüber⁷:

»In der westlichen Vision [vom Museum]⁸, werden Erinnerungen konserviert. Dieses Museum gibt eine andere Definition [...]. Dieses Museum sagt, das Museum ist kein Platz zum Konservieren von Erinnerungen – sondern dass die Leute sich vom Museum inspirieren lassen sollen. Sie sollen hierherkommen und sehen, und dann sollen sie versuchen, Dinge auch bei sich zu Hause zu kreieren. [...] Seht euch das hier an und überlegt, welche Veränderungen ihr in euer Leben bringen könnt [...], damit euer Leben glücklicher wird [...], holt euch Inspiration von den [Adivasi-]Gemeinschaften, die es heute immer noch gibt.«⁹

Die Besucher*innen sollen sich praktische Anregung zur Nachahmung bei Objekten im eigenen Haus holen. Mishra denkt vor allem an Gebrauchsgegenstände, die aus der lokalen ästhetischen Tradition stammen und das Lebensumfeld der Besucher*innen verschönern können. Das Museum helfe dabei, auf einer praktischen Ebene, dass indigene kulturelle Praktiken und ihre Produkte einen Platz im Alltag der urbanen Gesellschaft fänden. Ein solchermaßen ästhetisch geprägtes und mit der Tradition in Einklang gebrachtes Lebensumfeld verschaffe den Leuten ein Gefühl von Glück. Wie Mishra an anderer Stelle des Interviews beklagt, hätten

7 Der Vergleich zu westlichen Museen stellt er auch deshalb an, weil er in mir eine Vertreterin dieses Museumskonzepts vermutet. Er selbst hat noch kein Museum außerhalb Indiens besucht.

8 Mishra vergleicht in diesem Interview das Museum und seine Vision wiederholt mit der westlichen Situation. An einer Stelle sagt er: »Die gesamte westliche Vision [vom Museum] wurde hier zerstört.«

9 Interview am 02.11.2016 auf Hindi.

die Städter*innen selbst die Fähigkeit zu dieser Art Produktivität verloren: »Wir haben das Wissen nicht, wie man solche Dinge in unserem Leben kreiert. Wir sind abhängig von anderen für jede Art von Arbeit. Wenn wir eine Wand zu bauen haben, brauchen wir einen Arbeiter. Wir brauchen Arbeiter, um unser Dach zu machen.« Die Arbeitsteilung im urbanen Leben (im Gegensatz zum traditionellen dörflichen Leben der Adivasi) führt laut Mishra zu einer Entfremdung von den Dingen. Viele seiner Aussagen erinnern an Gandhis berühmte Propagierung des Spinnrads und dessen Forderung, die eigene Kleidung selbst herzustellen. Mishras Vorstellung, welche Rolle ein Museum im Verhältnis von Tradition und Alltagsleben spielen kann, hat eine aktive Stoßrichtung und geht damit über die bewahrende Aufgabe hinaus, die man Museen normalerweise zuschreibt.

Mishra stellt fest, dass in der indigenen Lebensweise das Ästhetische ein alles durchdringendes Prinzip darstelle: »Die Adivasi separieren Kunst nicht vom Leben, sondern ihr Leben ist voller Kunst. [...] Man sieht mit Stolz, wie die Adivasi mit wenigen Mitteln glücklich ihr Leben genießen. [...] [E]s war eine gute Erfahrung für uns, die wir in Städten leben, wo die Menschen ein falsches Leben im Namen der Entwicklung führen [...].« Die ästhetisch-künstlerische wie die authentische Qualität des Handgemachten wird hier als lebensprägende und lebensfördernde Kraft gesehen, die zum »richtigen«, d.h. traditionellen, im Gegensatz zum »falschen«, weil entfremdeten Leben der »Entwicklung«, also des Fortschritts, führt.

14.2. Die interviewten Besucher*innen im Museum

In dieser Nutzungsgruppe fällt die soziale Diversität auf. Inspirationssuche findet sich sowohl bei den unteren sozialen Schichten mit geringer formaler Bildung (zwei Interviewpartner*innen haben es nur bis zur achten Stufe in der Hauptschule geschafft), als auch bei Studierende und Akademikern.

Diese Nutzungsgruppe stellt gegenüber anderen Gruppen eher ein Nischenpublikum dar. Je populärer das Museum wird, umso mehr dürften die atmosphärische Inspiration und die von ihr angeregte künstlerische Produktion an Ort und Stelle zurückgehen oder ganz verschwinden; Abgeschiedenheit und Ruhe sind im allgemeinen Voraussetzungen für solche künstlerische Arbeit. Die vorbildhafte Inspiration durch das Museum als Ideengeber und Modell-Lieferant für zeitgenössisches Kunsthandwerk und Anregung für Alltagsgestaltung und Lebenskunst wird dann wahrscheinlich in dieser Nutzungsgruppe dominieren.

Ashok (44)¹⁰ besitzt eine Immobilienfirma in Bhopal und eine weiterführende Schule in einem ca. 5 km von Bhopal entfernten Dorf. Er hat einen Master in Hinduistischen Studien und in Hindi-Literatur sowie einen Bachelor in Rechtswissenschaften und in Pädagogik. Er kommt jeden Tag ins Museum. Ein anderer Ort, den er außerhalb des

Museums gern besucht, ist der Wald. Das erste Mal betrat er das Museum für ein Konzert von Ghazal-Sängern. Während dieses Besuchs entdeckte er die Kantine und ihre Eignung als Schreibstube. Das Interview fand in der Kantine statt. Ashok dichtet Ghazale. Er erwähnt gleich zu Beginn des Interviews seinen, wie er ihn nennt, »Dichterfreund« und führt ihn als bekannten Poeten ein. Seine eigenen Werke dagegen sind noch nicht veröffentlicht.

Ram (75–76), der »Dichterfreund«, ist von Beruf Schuster. Ursprünglich kommt er aus Rajasthan. Er hat die Schule bis zur achten Klasse besucht. Für seine Arbeit als Dichter benutzt er ein Pseudonym. Seine Gedichte wurden bereits in mehreren Büchern veröffentlicht. Obwohl Ram der bekanntere Dichter ist, sind seine Selbstaussagen im Vergleich zu Ashok weniger elaboriert und ausführlich. Wieviel ihm das Tribal Museum bedeutet, erklärt er auf die Frage, ob er auch andere Museen besucht habe: *»Ich habe vielleicht ein paar besucht, aber ich erinnere mich an keines davon. Dieses hier ist das einzige einprägsame. Das einzige, das es wert ist, sich daran zu erinnern.«* Bei seinem ersten Besuch sah er das Schild »Museum« und hätte nicht gedacht, dass das so ein schöner Ort sein würde. Seit zwei Monaten kommt er regelmäßig zum Schreiben an diesen Ort.

Javed (40)¹¹ ist Schreiner und kommt aus Bhopal. Er hat die Schule bis zur achten Klasse besucht: *»Ich habe in einem sehr frühen Alter bereits angefangen zu arbeiten.«* Er ordnet sich selbst der unteren Mittelschicht zu. Javed hat eine Affinität zum Theaterspiel und ist in verschiedenen Rollen (Affenggott Hanuman, Dämon Ravana) im Ramlila¹² aufgetreten. Auf das Tribal Museum aufmerksam gemacht wurde er vom Wachpersonal des Museum of Man, das er besucht hat. Der Wachmann sagte ihm, dass das Tribal Museum der Ort sei, den man besuchen müsse. Er hat ins Museum seine Familie mitgebracht. Das Interview fand in der unteren Etage statt. Javeds Antworten waren (wie oft von Angehörigen seiner sozialen Schicht) zurückhaltend und kurz.

10 Interview am 22.03.2016 auf Hindi.

11 Javed ist Muslim. Interview am 27.03.2016 auf Hindi.

12 Das Ramlila ist, wörtlich übersetzt, »Ramas Stück«. Es ist eine volkstümliche Darstellung der Geschichte des Gottes Ram, seiner Brüder und seiner Frau Sita nach dem Epos Ramayana. Es wird jedes Jahr im Herbst an vielen Orten Indiens aufgeführt. Die Aufführungen, die sich über Wochen erstrecken können, finden unter freiem Himmel statt und werden von der Dorfgemeinschaft oder den Nachbarschaften in den Städten finanziert. In der Geschichte kämpft das Gute (vertreten von Ram und seinen Verbündeten, wie etwa dem Affenggott Hanuman) gegen das Böse (verkörpert von Ravana). Siehe zu Inhalt, Bedeutung und detaillierter Szenenbeschreibung Kapur 2004.

Anushree, Richi und Shashi (20)¹³ sind mit einer Gruppe von College-Freundinnen (insgesamt sieben Frauen) ins Museum gekommen. Anushree stammt aus Bhopal, Shashi ist aus Patna¹⁴ und Richi aus Guwahati¹⁵. Beide rechnen sich der höheren Mittelschicht zu. Sie alle studieren Architektur in Bhopal. Sie sind selbst künstlerisch tätig, malen und bildhauern. Anushree ist zum dritten Mal im Museum, die anderen zum ersten Mal. Sie reisen oft im Rahmen ihres Studiums, um Fallstudien anzustellen. Ins Tribal Museum sind sie auf eigene Initiative, ohne akademische Veranlassung gekommen. Das Interview fand in der Galerie »Tribal Aesthetic« statt.

14.3. Atmosphärische Inspiration – das Museum als Quelle poetischer Anregung

In diesem Abschnitt geht es um zwei Amateurdichter (Ashok und Ram), die das Museum als Schreibstube und als atmosphärische Inspirationsquelle für ihre eigene Dichtung nutzen (siehe dazu auch die Besucher*innen-Beobachtung zu Beginn des Kapitels). Beide kommen fast täglich, aber nur unter der Woche, wenn es insgesamt im Museum ruhiger ist und auch die Kantine weniger Zulauf und Gäste hat. Sie verbringen viele Stunden an ihrem Platz im Museum.

14.3.1. Die Dichtergemeinschaft des Museums

Ashok stellt mir die Dichtergemeinschaft des Museums vor: »*Ich komme allein hierher, aber ich habe einen Dichterfreund, der auch kommt. Er ist bekannt als* [er nennt das Pseudonym seines Freundes¹⁶]. *Er ist sehr bekannt.*« Ashok hat drei College-Abschlüsse, ist Eigentümer einer Immobilienfirma und einer privaten Schule. Wohingegen Ram, den Ashok seinen »Dichterfreund« nennt, nur eine basale Schulbildung hat und als Schuhmacher einen Beruf ausübt, der ihn klar den unteren sozialen Schichten zuordnet. Die Freundschaft der beiden ist hochgradig bemerkenswert, wenn man die starke hierarchische Prägung der sie umgebenden Gesellschaft bedenkt. Es ist schwer vorstellbar, dass diese beiden außerhalb der literarischen Welt Freunde wären. Die bescheidene soziale Stellung Rams in der Gesellschaft scheint in der Sphäre der Literatur an Bedeutung zu verlieren, hier zählt offenbar primär die Wertschätzung des Werks, die er sich durch seine Veröffentlichungen verdient hat. Wie viel Hochachtung Ashok vor der Leistung und dem Ansehen seines Freundes hat,

13 Interview am 22.03.2016 auf Englisch.

14 Hauptstadt des indischen Bundesstaates Bihar.

15 Hauptstadt des indischen Bundesstaates Assam.

16 Aus Gründen der Anonymität wird es nicht angegeben.

zeigt sich in der steigenden Nachbesserung, mit der er seinen Hinweis auf Rams Bekanntheit bekräftigt: »*Er ist sehr bekannt*«.

Ashok stellt sich mir zunächst mit seinen vielfältigen unternehmerischen Tätigkeiten vor und kommt dann zu seiner anderen Beschäftigung: »*Ich schreibe. Also, in meiner Freizeit*«. Er sieht sich als Hobby-Autor. Dagegen beginnt Ram das Interview damit, dass er mir seinen Namen nennt und dann ergänzt: »*Als Literat ist mein Name* [er nennt sein Pseudonym]. *Ich bin ein Dichter*.« Für Ram ist das Dichtertum prägender als für Ashok. Er nennt mir nicht seinen Brotberuf »Schuhmacher«, sondern die Tätigkeit, die in seinen Augen seine wirkliche Identität ausmacht. Gefragt nach Bildungsabschlüssen, antwortet er:

»Ich bin nicht gebildet. Ich habe Hindi und Urdu von meinen Vorfahren geerbt. Rajasthani enthält eine Menge arabischer und persischer Wörter. Ich bin immer in Kontakt mit Urdu sprechenden Menschen, seit meiner Kindheit. Also, ich kenne Urdu und Hindi. Wenn ich nun meine Dichterarbeit mache, kann mich niemand ungebildet nennen.«

Während ein Schuster als Handarbeiter einer bildungsfernen Sphäre zugerechnet wird, ändert sich Rams Status durch sein Dichtertum fundamental. Er steigt auf in die respektierte, distinguierte Welt der Kultur. Für Ram bedeutet die Literatur aber nicht nur eine Kompensation für fehlende Bildungsabschlüsse oder ein soziales Aufstiegsvehikel. Die Literatur stellt vielmehr einen Raum dar, in dem die Begrenzungen und Rangordnungen, die sein tägliches Leben sonst reglementieren und einschränken, nicht existieren. Die Welt der Dichtung und der Dichter*innen bietet einen Ort, an dem sich Ungleiche als Gleiche begegnen können. Das belegt die Freundschaft zwischen Ram und Ashok.

Auf die Frage, ob er schon etwas veröffentlicht habe, antwortet Ram: »*Ja, einige meiner Gedichte sind in Büchern erschienen. Eines davon ist eine Sammlung von Ghazalen. Es enthält 15 meiner Ghazale. Und ich war zu Programmen im Radio und im staatlichen Fernsehen eingeladen*.« Ram ist also ein anerkannter Dichter. Nicht nur in Ashoks persönlicher Einschätzung, sondern auch in der gleichsam offiziellen Wahrnehmung von literarischer Öffentlichkeit, Verleger*innen und Medien. Das verleiht seinem Tun im Museum weitere Bedeutung und Seriosität.

Dagegen antwortet Ashok auf die Frage, wo seine Werke veröffentlicht wurden: »*Nirgends. Ich habe sie nirgends hingeschickt. Alle werden jeden ersten Sonntag im Monat ab 3 Uhr in einem Hindi-Literatur-Club* [er gibt eine Beschreibung, wo der Club sich in Bhopal befindet] *präsentiert*.« Solche literarischen Amateur-Clubs sind weitverbreitet in der indischen städtischen Kultur. Chaudhury beschreibt die Situation in einen entsprechenden Kreis in Kalkutta: »*At the adda* [damit ist der Club gemeint], *they are recognised as their other selves, as artists. The need to talk and the need to be heard: what human desires are more universal than those?*« (Chaudhury 2017: 63). Das Museum ist auf

der Landkarte von Ashoks literarischem Leben ein Punkt zwischen Produktion, Rezeption und Diskussion.

14.3.2. Die Arbeitsweise der Dichter im Museum

Ashok beschreibt folgendermaßen, wie er seine Zeit im Museum verbringt: *»Ich versuche, an den Abenden einen ruhigen Platz zu finden. So komme ich hierher, um meine Gedanken in Form von Gedichten und Liedern niederzuschreiben. Religiöse Lieder, wie man sie hier kennt, das schreibe ich.«* Er macht darauf aufmerksam, dass seine Lieder in der lokalen Tradition, *»wie man sie hier kennt«*, wurzeln und keine moderne Poesie sind. Er deutet damit eine Kontinuität einheimischer und hergebrachter künstlerischer Praxis an, in die er sich stellen möchte. Zugleich verbindet er seine Kunst mit der Umgebung, in der sie entsteht: Das Tribal Museum mit der Präsentation von ästhetischen und handwerklichen Traditionen und Lebensweisen bildet das visuelle Korrelat seiner Poesie. Er schreibt seine Gedichte eben nicht in einer Galerie für zeitgenössische Kunst.

Ashoks Haltung zur Tradition wird auch mit der folgenden Bemerkung unterstrichen: *»Mein Englisch war mal ganz passabel, aber meine vollständige Hingabe gehört dem Hindi. Deshalb habe ich komplett aufgehört, Englisch zu sprechen.«* Moderne Literatur, die vom urbanen nationalen Lesepublikum rezipiert wird, ist in Indien größtenteils englischsprachig, ebenso Literatur- und Kunstkritik. Ashoks Entscheidung gegen das Englische wirkt wie ein programmatisches Bekenntnis zu einer weniger elitären, stärker auf vorkoloniale Überlieferungen zurückgreifenden Kultur – wobei es ihm wichtig ist, auf den bewussten, freiwilligen Charakter dieser Entscheidung hinzuweisen und nicht den Eindruck zuzulassen, sie entspringe dem Unvermögen oder einem Mangel an Bildung.¹⁷ Er verzichtet also nicht auf etwas, das er sowieso nicht beherrscht, sondern ist positiv motiviert, durch seine Passion für Hindi. Dazu passt auch die Ausschließlichkeit, die Absolutheit, mit der er über seine Sprachenwahl redet. Es gibt keine halben Sachen, wenn es seine Poesie betrifft, er hat das Englische *»komplett«* aufgegeben und widmet sich dem Hindi mit *»vollständiger Hingabe«*.

Ram beschreibt seine Arbeitsweise im Museum so: *»Was immer ich schreibe, singe ich. Ich summe die Ghazale und Gedichte, die ich schreibe.«* Das bestätigen auch meine Beobachtungen. Jede*r, der/die an Rams Tisch vorbeikommt, hört den alten Mann singen. Ghazale sind ursprünglich Lieder und somit folgt der Dichter der Tradition, wenn er seine Verse zunächst singt, bevor er sie schriftlich festhält. Es wäre dabei

17 Viele meiner Gesprächspartner*innen begannen zunächst das Interview auf Englisch, obwohl sie die Sprache nur rudimentär beherrschten. Es kam ihnen darauf an, sich mir gegenüber erst einmal als Angehörige der Bildungsschicht zu etablieren, bevor man dann für genauere Darlegungen zu Hindi überging.

wahrscheinlich falsch, die Mündlichkeit als reines Vorstadium, als gleichsam skizzenhaftes Ausprobieren im Unterschied zur Endgültigkeit des Textes zu verstehen. Doniger beschreibt die, wie sie es nennt, Verkehrung der im Westen selbstverständlich angenommenen Entsprechungen von »written and fixed« und »oral and fluid« im indischen Kontext. Sie bestimmt das Orale vielmehr als wichtige Kulturpraxis, um Kontinuität und Überleben von Dichtung zu sichern; es ist damit Teil eines Prozesses von Permanentmachen und Fixieren, der im Westen fast ausschließlich der Schriftlichkeit vorbehalten ist (Doniger 2013: 509).

14.3.3. Erfordernisse für diese Nutzungsform

Im Folgenden werden aus Nutzer*innenäußerungen Komponenten identifiziert, die für den Gebrauch des Museums als Inspirationsort bedeutsam sind. Dabei ist eine Balance zwischen negativen und positiven Bedingungen festzustellen: Die Abwesenheit von potentiellen Störfaktoren ist genauso wichtig wie das Vorhandensein spezifischer Qualitäten. Als Störfaktoren werden Ablenkung, Lärm und gewisse soziale Interaktionen namhaft gemacht. Qualitäten des Museums dagegen sind in diesem Zusammenhang eine anregende Atmosphäre, die Herstellung einer Verbindung zur eigenen Kultur und schließlich die Einbettung der eigenen Arbeit in ein kulturelles Kontinuum bei gleichzeitig komfortabler Ausstattung.

Die Voraussetzungen für seine Arbeit beschreibt Ashok so: *»Tatsächlich muss ich für diese Arbeit alleine sein. Deshalb gehe ich auch in den Wald. [...] Aber weil ich zwischen-durch manchmal in mein Büro gehen muss, ziehe ich es vor, hierherzukommen.«* Auf die Nachfrage, ob er nicht auch in seinem Büro schreiben könne, antwortet er: *»Wenn ich im Büro sitze, kann ich diese Arbeit nicht tun. Im Büro finde ich keine Einsamkeit.«* Wichtig für ihn sind Ruhe und Ungestörtheit. Das Museum, obwohl es ein öffentlicher Ort mit Publikumsverkehr ist, bietet ihm diese Qualitäten. Dank seiner großzügigen räumlichen Disposition, der hohen Decken und hallenartigen Strukturen, verlieren sich die Besucher*innen und ihre Geräusche gleichsam im Gebäude. Durch die Anonymität, die das Museum gerade als öffentlicher Ort besitzt, bleibt Ashok trotz zahlreicher Mitbesucher*innen ungestört. Darüber hinaus herrscht in der Kantine Selbstbedienung, und das Personal ist auf eine freundliche Weise gleichgültig, sodass keine unerwünschte Ansprache zu erwarten ist.

Auf die Frage, ob er die Galerien und das gesamte Museum besichtigt habe, antwortet Ashok: *»Ja. Ich habe das viele Male gesehen, das interessiert mich nun nicht mehr, damit kann ich auf meine Arbeit fokussiert bleiben.«* Ob er die Theater- und Musikangebote wahrnehme? *»Ich bin interessiert. Wenn ich Zeit habe oder wenn ich niedergeschlagen bin, dann gehe ich und schaue es mir an. Aber abgesehen davon, gehe ich nirgends hin, meine Zeit für diese Arbeit ist mir sehr wertvoll.«* Im Museum kann er sich zum Schreiben innerlich zurückziehen, weil ihm der Ort und seine Angebote bekannt und vertraut sind und damit keine Ablenkung droht. Er weiß über das Museum und seine Expo-

nate Bescheid. Nun ist vor allem der »genius loci« für ihn und seine Arbeit wichtig. Er nutzt das Museum nicht mehr als Ausstellungshalle, sondern gewissermaßen wie ein Kloster oder einen Aschram. Einen Ort zu haben, an dem man sich zurückziehen und sich ausschließlich einer Sache widmen kann, ist in der Stadt und im Alltagsleben eine kostbare Seltenheit.

Sein Verhalten im Museum beschreibt Ashok so: »*Du hast es vielleicht beobachtet¹⁸, oder die Leute [das Personal] haben es dir erzählt, dass ich nur auf meinem Stuhl sitze und, außer zur Toilette, nirgends hingehe; ich sehe nichts und ich denke nichts. [...] Ich habe nur Gedichte in meinem Kopf oder die Zeile, die noch nicht fertig ist.*« Sein Bewegungsradius beschränkt sich während des Schreibens weitgehend auf den Aufenthalt in der Kantine. Die Inspiration für seine Werke kommt daher nicht von einem konkreten Objekt oder durch die Auseinandersetzung mit der Ausstellung, sondern wird aus der Gesamtatmosphäre des Hauses geschöpft. Er führt aus: »*Sein [des Museums] Wert ist, dass es sehr nah [hier bezieht er sich auf sein Büro] und mitten in der Stadt liegt. Wir finden eine solche Ausstattung nicht im Dorf. Wir finden so eine Atmosphäre sonst nicht in der Stadt.*« An anderer Stelle des Interviews konkretisiert er die günstigen Arbeitsbedingungen in einer pragmatischeren Hinsicht: »*Alles wird hier zur Verfügung gestellt, wie Trinkwasser, Tee etc.*« Ashok weist neben der bereits erwähnten Ungestörttheit auf zwei weitere Voraussetzungen hin, die das Museum ihm für sein Schreiben bietet: den modernen Komfort, den eine städtische Einrichtung mit sanitären Anlagen, Kühlung, gastronomischer Bewirtschaftung und Hygiene garantiert, kombiniert mit der Atmosphäre des traditionellen Dorfes mit seinen Farben und Gerüchen und seinem Dekor. Hier klingt ein Motiv an, das im Kapitel 12 mit dem Begriff »kulturelles Dorf« beschrieben wird: eine künstliche Dorfsituation, die von allen unbequemen Aspekten des wirklichen Dorflebens gereinigt ist.¹⁹ Ashok wird hier von pragmatischen Motiven geleitet: Er versucht alles zu vermeiden, was seine Zeit und Aufmerksamkeit vom Schreiben ablenken würde. Um seine Grundbedürfnisse in einer echten dörflichen Realität zu organisieren, müsste er in beiden Punkten unerwünschten Aufwand treiben.

Auf die Frage, was für ihn die Besonderheit des Museums ausmache, antwortet Ashok: »*Der Lehm des Dorfes, die natürliche Umgebung. Ich fühle, dass wir hier verbunden sind mit der indischen Kultur. Die Atmosphäre unterstützt das positive Denken. Ich bekomme hier gute Gedanken.*« Eine wirkliche Verbindung zur indischen Kultur kann man nach Ashoks Ansicht nur im Dorf aufbauen. Wenn seine Dichtung eine traditionsbestimmte Kontinuität der indischen Kultur spiegeln und artikulieren möchte, so braucht er als Quelle der Inspiration das Dorf. Dafür steht das Beispiel des Lehms. Das Museum benutzt Lehm als Baustoff für die ausgestellten Häuser, aber es werden

18 Ashok war sich meiner dem Interview vorangegangenen Beobachtung über einige Tage bewusst.

19 Siehe Kap. 12, S. 192ff.

damit auch, vor allem in der Galerie »Tribal Housing«, Pfade zwischen den Häusern und die gesamte Ausstellungslandschaft modelliert.

In traditionellen indischen Dörfern wird Lehm nicht nur für die Häuser, sondern auch für Terrassen und die Böden der Höfe verwendet. Der Lehm verbindet sich für Ashok mit einem bestimmten Geruch, einer typischen Farbe und jener emotionalen Wärme, die er der Welt des Dorfs zuschreibt. Dagegen wird Lehm in städtischen Bauten kaum benutzt (Ashoks Büro befindet sich gewiss nicht in einem Lehm-, sondern einem Betongebäude). Lehm identifiziert er mit dem prä-urbanen Indien und genau die damit heraufbeschworene Atmosphäre ist es, die Bilder und Gedanken für seine Dichtung mobilisiert. Die atmosphärische Inspiration ist für Ashok eine positive und harmonische. Es geht ihm nicht um Herausforderung, sondern um Einbettung und Kontinuität.

Auf die Frage, ob sich nicht auch das nahegelegene »Museum of Man«, das Lehmhütten in natürlicher Umgebung (open air) ausstellt, für seine Bedürfnisse eignen würde, antwortet er: *»Ja, aber da muss man ein Ticket kaufen, bevor man hineinkann. Und ich muss jeden Tag kommen. Hier [für Kantine und Räume außerhalb der Galerien im Tribal Museum] ist es nicht erforderlich.«* Ashok ist ein wohlhabender Geschäftsmann, der sich 10 Rupien Eintrittsgeld für indische Besucher*innen durchaus leisten kann. Die Aussage scheint daher weniger ökonomisch motiviert zu sein als emotional. Er will kein zahlender Besucher sein, sondern das Museum als künstlerisches Zuhause haben, als seinen zugehörigen Ort, vergleichbar mit dem Studio oder Atelier eines Malers oder einer Malerin. Das künstlerische Zuhause ist für ihn dabei mehr als ein praktischer Arbeitsort mit guter Ausstattung. Seine Inspirationssuche wird zudem von dem Bedürfnis getrieben, sich in seiner Kultur zu Hause zu fühlen, Teil dieser Kultur zu sein und sie sich kreativ und produktiv anzueignen. Das Museum gibt ihm also ein zweifaches Heimatgefühl – als »beheimateter« Gast, der mehr als bloß Publikum ist, und als Teil eines kulturellen Kontinuums.

Ram erinnert sich an seinen ersten Besuch:

»Ich kam hierher und dachte, was ist das? [...] Ich kam alleine. Ich ging hinein und trank Tee. Es stand draußen angeschrieben, dass dies ein Museum ist, aber ich wusste nicht, dass es so ein wunderschöner Ort ist. Von da an kam ich sehr oft hierher. [...] Ich bin zu Hause fast frei und arbeite kaum noch. Also komme ich hierher, lieber als irgendwo anders hinzugehen.«

Für Ram ist die ästhetische Qualität des Ortes besonders wichtig; er weist mich im Interview an drei Stellen darauf hin. Schönheit hat für Ram nichts Programmatisches, wie für Ashok, sondern ist ein absoluter Wert. Er wirkt frei von der Sentimentalität der indischen Mittelklasse. Hier ist auch die Brücke zwischen Rams künstlerischer Arbeit und seinem Raumerlebnis im Museum zu finden. Das Museum ist für ihn ein schöner Raum, in dem er selbst Schönes erschafft. Dass überhaupt ein Mu-

seum schön und attraktiv sein kann, scheint für ihn dabei eher überraschend, oder zumindest nicht selbstverständlich, zu sein. Dieses verbreitete (Vor-)Urteil von potentiellen Besucher*innen (also bisherigen Nichtbesucher*innen) gegenüber Museen wird seit Jahren auch in der Literatur vielfältig diskutiert²⁰ und kristallisiert sich in Koppars Beschreibung vom Museum als unattraktiven »store-houses of dead objects« (Koppar 1969: 18).

Für Ram (wie auch für Ashok) ist das Tribal Museum ein zweites Zuhause geworden, dass er seinem eigentlichen Heim, aber auch allen anderen Orten in der Stadt, vorzieht. Um dies zu verstehen, muss man auch die Wohnsituation der unteren Mittelschicht (zu der Ram gehört) in Indien in Betracht ziehen. Sie wohnt oft beengt, geräuschvoll, kaum klimatisiert, mit unregelmäßiger Strom- und Wasserversorgung und mit unzureichenden sanitären Anlagen.²¹ Bei vielen klimatisierten öffentlichen Einrichtungen Indiens, wie z.B. Bibliotheken, muss der/die Benutzer*in sich durch Mitgliedschaft, Zugehörigkeit zu einer akademischen Institution oder durch Publikationen ausweisen, bevor er/sie Zutritt bekommt. Die Autoritäten möchten den Zustrom von Leuten, die keine Bildung, sondern nur Kühlung suchen, eindämmen.

Auf die Frage, was er am Museum möge, antwortet Ram: »Ein sehr schöner Ort. Wir bekommen hier Frieden. Es ist wie ein Palast. Wenn mich jemand fragt: Wohin gehst du?, dann sage ich immer, dass ich in den Palast gehe. Es ist auch häuslich-behaglich. Aber es ist zu prunkvoll, um es ein Haus zu nennen.« Nur die aufwendige Gestaltung und die reiche Ausschmückung halten ihn davon ab, im Museum ein Haus zum Bewohnen zu sehen.

Das Tribal Museum bietet keine Herrschaftsarchitektur, die kalt, autoritär und abschreckend wäre, wie manche öffentliche Gebäude in Indien es tun, die eher darauf zu zielen scheinen, Besucher*innen einzuschüchtern und sie auf ihre eigenen Unzulänglichkeiten (im Verhalten wie in ihren Kenntnissen) hinzuweisen. Trotzdem ist es beeindruckend und großzügig gestaltet. Das Museum präsentiert und verkörpert eine Kultur (in seinen Objekten, in den Ausstellungen wie in seiner Architektur), die zugänglich ist und gleichzeitig von einer reichen künstlerischen Zivilisation zeugt, mit der man sich gern in Beziehung setzt und identifiziert. Diese Aspekte, die einander sonst in öffentlichen Gebäuden oft ausschließen, der »Kulturpalast« und das Behaglich-Häusliche, findet Ram im Museum harmonisch kombiniert und vereint. Beides ist wichtig für seine Schreibarbeit: Er braucht die Inspiration, die von der künstlerischen und kulturellen Leistung der Adivasi ausgeht, er ist aber ebenso auf das Wohlbefinden und das Sich-zu-Hause-Fühlen angewiesen, das die räumliche Situation und Ausstattung bieten. Aber das Allerwichtigste ist für ihn die ihn umgebende Schönheit. Sein letzter Satz, auf die Frage, ob es irgendetwas

20 Siehe dazu auch Kap. 4, S. 49ff.

21 Siehe dazu auch Kap. 10, S. 144ff.

am Museum zu kritisieren gebe, lautet: »*Ich mag alles. Weil es so wunderschön ist.*« Ein nicht nur ästhetisches, sondern auch emotionales Bekenntnis.

14.4. Die vorbildhafte Inspiration

In diesem Abschnitt kommen Besucher*innen zu Wort, die konkrete Ideen, Modelle, Vorbilder und »Best-Practice«-Beispiele im Museum suchen. Anders als bei der im vorherigen Abschnitt vorgestellten atmosphärischen Inspiration, die sich eher über vage Einflüsse wie Ambiente, Wohlfühlen und Verbindung zur eigenen Kultur herstellt, geht es im Folgenden um eine konkrete, praktische Übersetzung des Gesehenen in die eigene kreative und professionelle Arbeit oder in die persönliche Alltagsgestaltung und Lebenskunst.

Die Studentin Jaya (22)²², die eine Ausbildung zur Lehrerin absolviert, beschreibt ihre Vorstellung von einem Museum so: »*Ein Museum vereinigt zwei Aspekte, Inspiration und Erfahrung, an einem Ort.*« Zu den ausgestellten Objekten bemerkt sie:

»Auch in heutiger Zeit, an Diwali und zu anderen Festivals nutzen wir noch all diese Dinge. Zum Beispiel machen wir ein Rangoli an unserem Eingangstor, weil es Positivität herstellt. Also auch heute noch befolgen wir dies zu Hause. Aber wenn wir hierherkommen und all diese Innovation und Kreativität im Rangoli sehen, dann können wir diese Innovationen zu unseren eigenen Kreationen, zu unserer eigenen Arbeit, hinzufügen.«²³

Jaya bekommt im Museum die Bestätigung, dass sie mit ihren Gestaltungen im Alltag (hier konkret anlässlich des Diwali-Festivals) einer Tradition angehört und dass ihr individuelles Tun in einem kollektiven Zusammenhang steht. Damit wird auch die spirituelle Wirkung auf das eigene Haus, die mit diesem Handeln angestrebt wird, die »*Positivität*«, gesichert. Jaya folgt darin den Erwartungen des Programmdirektors Mishra an ideale Besucher*innen: »*Ich möchte, dass jede*r Besucher*in dieses Museums ein Stück Tradition nach Hause mitnimmt. Das wären für mich ideale Besucher*innen.*«²⁴ Aber Jaya sucht auch konkrete Ideen, mit denen sich ihre Dekorationen verbessern lassen. Sie erwartet im Museum Meisterschaft, aber nicht einfach zum Bewundern, sondern als Vorbild und Anregung, zum Nachahmen; sie will hier die besten Modelle, die Musterbeispiele oder »Best practice«-Exempel finden. Das Museum

22 Interview am 05.11.2016 auf Englisch. Es wird nur eine Aussage in diesem Kapitel benutzt. Ansonsten wird das Interview im Kap. 13 verwendet.

23 Das Interview fand im November nach Diwali während einer Rangoli-Ausstellung im Museum statt.

24 Interview am 02.11.2016 auf Hindi.

wird so zur künstlerischen und handwerklichen Autorität für eigene Praxis und für das eigene Leben.

Jaya konkretisiert:

»Ich bekomme hier viele Inspirationen. Zum Beispiel nutzen wir heute viele Dinge, die die Umwelt verschmutzen. Also können wir hierherkommen und sehen, wie sie Abfallmaterial nutzen. Zu Hause findet sich diese Art von Material auch. Wir sehen diese Art Material und diese Modelle und so können wir das auch machen – und wenn wir gut darin sind, dann können wir es verkaufen.«

Hatte sie vorher eher allgemein über die Wirkung des Gesehenen im Museum im Hinblick auf Schönheit und spirituelle Kraft in ihrem Alltag gesprochen, geht es ihr nun konkret darum, wie man ein ökologisch verantwortliches Leben führen kann. Umweltbewusstsein paart sich dabei mit ökonomischem Interesse: Jaya findet im Museum Anregung für eine Geschäftsidee. Ästhetische Bedürfnisse, Spiritualität und handfester Pragmatismus gehen bei ihr Hand in Hand.

Ein konkreter Anlass führt Anushree, Richi und Shashi (20) ins Museum:

»Hier werden wir sehr interessante Ideen bekommen, wie man Sachen machen kann. Wir sind gekommen, um Ideen zu sammeln, weil wir eine Kulturveranstaltung in unserem College haben. Dafür müssen wir etwas selbst machen, Modelle und solche Sachen. Also sind wir hierhergekommen. Es ist so toll, so schöne Dinge hier zu sehen. Toll, um Ideen zu bekommen.«

Dieser Gruppe geht es nicht um eine ästhetische Inspiration, sondern konkret um eine Handlungsanleitung, »*wie man Sachen machen kann*«. Die Anregung stellt sich nicht spontan bei Betrachtung der Ausstellung ein, sondern wird bewusst gesucht; sie ist die vorrangige Besuchsmotivation. Die drei nutzen das Museum wie eine Art Fachmesse, auf der man Modelle, Muster und Beispiele sieht, die im eigenen Kontext nachgebaut werden können. Auch wenn das ein sehr fokussiert-pragmatischer Ansatz ist, genießen die jungen Frauen im Prozess die Fülle und ästhetische Qualität des Gebotenen, aus dem sie auswählen können. Damit erweitert sich ihre praktische Anleitungssuche um ästhetische Erfahrungen.

Anushree ergänzt: »*Wenn du deine Geschichte nicht kennst, wie willst du wissen, welche Ideen du nutzen sollst? Einige Leute nutzen altertümliche Ideen in einer modernen Weise, und wir mögen das auch.*« Sie führt das an einem Beispiel aus: »*Die Seile, die Art wie sie die verwenden, ist so unglaublich. Kleine Dinge, die wir in unserem Alltag ignorieren, sie nutzen sie auf so schöne Weise. Das ist sehr gut und sehr interessant für mich.*« Indem das Museum eine Interpretation von Tradition anbietet, die anschlussfähig für und übertragbar auf den urbanen Alltag ist, schlägt es für Anushree eine Brücke zwischen der Überlieferung und ihrem Leben. Die westlich gekleidete junge Frau betont, dass sie trotz ihres urbanen Lebensstils das Alte bewahren möchte. Ihre Herausforderungen sind insofern vergleichbar mit denen, die Mishra für das Tribal Museum formuliert:

»Wenn wir den Adivasi-Lebensstil in die Stadt bringen, dann müssen wir ihn dem städtischen Verhalten entsprechend präsentieren.«²⁵ Im Museumsshop werden daher Objekte vertrieben, die beide Welten (Stadt und Land) vereinen. Der Laden bietet z.B. Möbel (etwa Sitzbänke) an, die zwar in einer nachempfundenen Adivasi-Ästhetik gestaltet, aber für das urbane Zuhause gedacht sind und in einem traditionellen Adivasi-Haushalt gar nicht vorkommen.

Den Anregungsprozess, den Anushree hier beschreibt, könnte man auch als Sensibilisierungsvorgang oder Sehschule interpretieren. Es geht darum, Dinge wieder schätzen zu lernen und in ihrer ästhetischen Qualität wahrzunehmen, die vorher im Urbanisierungsprozess eine Entwertung erfahren haben. Dieses Erkennen, so sieht es Anushree, bereichert sie moralisch, aber auch intellektuell. Eine Rolle des Museums in diesem Sinne hat Grace Morley, die Gründungsdirektorin des National Museums in Delhi, bereits zu Beginn der unabhängigen Museumsbewegung und im einsetzenden Urbanisierungsprozess in Indien skizziert: »Museums can help in counter-acting this period of reaction against native traditions, customs and things, and form a bridge of understanding to the period of dawning pride in having an indigenous heritage« (Morley, G. 1966: 4).

Der Schreiner Javed (40) bewertet die Arbeit, die er im Museum sieht, aus professioneller Sicht: »Du siehst, hier wurde alles sehr gut ausgestellt. Das ist ein Resultat von harter Arbeit. Eine Menge fachliches Können ist in die Ausstellungsbauten des Museums geflossen.« Javed kann die Perspektive der Arbeiter*innen einnehmen und beurteilen, welche Mühe, aber auch welche Expertise hinter einem solchen Museum steht. Er spricht als Berufskollege und erklärt mir als Laiin, warum es sich hier um etwas Besonderes handelt. Javed kann sich mit dem Gesehenen über die Qualität seiner Ausföhrung in Beziehung setzen. Das gibt ihm einem persönlichen Zugang.

Das Museum erlaubt unterschiedlichen Besucher*innen mit verschiedenen Hintergründen, Anschlusspunkte an ihre persönliche Erfahrung, wie hier die Arbeit, zu finden. Es ermächtigt vor allem Besucher*innen der unteren Schichten, die sich sonst dazu nicht kompetent genug finden würden, die Ausstellung zu kommentieren. Bedekar stellt fest, dass das allgemeine Publikum sich in Indiens Museen »inadequate« fühle (Bedekar 1974–75: 23). Dagegen sieht Javed sich durchaus im Stande und berechtigt, mitzureden, zu beurteilen und wertzuschätzen, was in anderen Museen kaum der Fall wäre. Auch er fühlt sich inspiriert vom Gesehenen:

»Wir sehen hier, wie die Leute in alten Zeiten gelebt haben, wie ihre Häuser waren, welche Art von Kleidung, und welche Ausstattung sie hatten. Wir sehen viele Designs und wir können etwas machen mit diesen Designs. Wir können einige dieser hier ausgestellten Designs imitieren und sie in unsere Arbeit einbauen.«

25 Interview am 02.11.2016 auf Hindi.

In seinem professionellen Herangehen wird etwas Gemeinsames gestiftet zwischen dem, was Javed beruflich tut, und dem, was er im Museum sieht. Gleichzeitig verweist seine Aussage, dass er etwas von dem Gesehenen imitieren und übernehmen wolle, auf einen spezifischen Aneignungsvorgang. In seinem Handwerk ist es die höchste Form der Wertschätzung, wenn man etwas nachmachen will. Das Nachahmungs- und Übernahmebedürfnis ist ein Gütesiegel, das Javed dem Gesehenen verleiht. Javed kann sich mit dem Gesehenen »auf Kollegen-Ebene« identifizieren; er hat kein Fremdheits- oder Unzulänglichkeitsgefühl und ist nicht eingeschüchtert.

14.5. Schlussbemerkung

Im Kapitel wurden zwei Kategorien der Inspiration unterschieden, die das Museum den Besucher*innen der hier dargestellten Nutzungsgruppe bietet: atmosphärische und vorbildhafte. Besucher*innen der ersten Kategorie sind vor allem die Amateurdichter. Sie erwarten ein Ambiente der Ruhe, Ungestörtheit und des Alleinseins. Die atmosphärische Inspiration ist für diese Besucher*innen eine positiv-harmonische, die eine Verbindung zwischen ihnen und der sie umgebenden Kultur schafft. Das Museum repräsentiert die reiche künstlerische und zivilisatorische Leistung der Adivasi, die den Ort zu einem, wie ein Besucher es ausdrückt, »Palast« werden lässt – einem Sinnbild für Fülle, Schönheit und Größe, von dem man gern ein Teil ist.

Vorbildhafte Inspiration bewirkt das Museum auf zweifache Weise. Einmal suchen Besucher*innen Anregung dazu, wie im privaten Raum Überlieferungen lebendig zu halten sind und wie man sich in kollektive und spirituelle Kontinuitäten einbetten kann. Zum anderen wird das Museum wie eine Art Fachmesse genutzt; es wird auf Musterbeispiele geschaut, die sich in den eigenen Lebens- oder Arbeitskontext der Besucher*innen übertragen lassen. Das Interesse dieser Nutzer*innen geht letztlich darauf zurück, die Transformations- und Urbanisierungsprozesse ästhetisch zu gestalten. Das Museum funktioniert dabei nicht nur als Bezugsquelle von Modellen zur Anknüpfung und Imitation, sondern auch als Sensibilisierungsinstanz, die den Entwertungsprozessen von Objekten und Materialien durch die industrielle Urbanität entgegenwirkt.

15. Das Museum als Kulisse für Selfies und fotografische Selbstdarstellungen¹

Das folgende Kapitel stellt das Museum als Kulisse und Hintergrund für Selfies und fotografische Selbstdarstellungen vor. Wie Publikumsbeobachtungen im Tribal Museum zeigen und Gespräche mit den Museumsverantwortlichen bestätigen, sind Selfies bei den einheimischen Besucher*innen besonders beliebt. Sie werden nicht nur von jungen Leuten gemacht, sondern generationsübergreifend, in jeder Altersklasse. Das Kapitel analysiert, warum das Tribal Museum als Selfie-Hintergrund so attraktiv ist und welche Beziehung zwischen Besucher*innen und Museum sich in dieser Nutzungspraxis ausdrückt. Der Text wird damit eine andere Blickrichtung einnehmen als die Perspektiven, die in der Literatur vorherrschen und aus denen das Selfie entweder positiv, als visuelle Mund-zu-Mund-Propaganda für das Museum, erscheint – oder negativ, als Gefahr für die Objekte.

Sich selbst an coolen Orten zu fotografieren und damit das eigene Ich gegenüber den Peers in den Social Media aufzuwerten, ist Teil der Selfie-Kultur. Der 26-jährige Anirudh stellt nun für junge Leute in Indien mit großer Selbstverständlichkeit pauschal fest: *»Ich treffe mich nicht mit meinen Freunden im Museum, denn Museen werden nicht als cool angesehen«*. Somit würde man in indischen Museen zunächst keine beliebte Selfie-Kulisse vermuten.²

Anders jedoch der Augenschein im Tribal Museum. Selfies werden überall und exzessiv gemacht: in den Galerien vor den Objekten, in den Gängen vor den dekorierten und bemalten Wänden, am Eingang vor den geschmückten Bögen und selbst auf den nach draußen führenden kleinen Balkonen vor den Bäumen des künstlich angelegten Dschungels. Das Museum verlangt als Reaktion auf diese dominante Besucher*innen-Praxis nun eine besonders hohe Gebühr von 50 Rupien³ für die Fotografier-Erlaubnis. Selfies werden gemeinsam mit Freund*innen, mit der Familie,

1 Dieses Kapitel wurde als Vorveröffentlichung in der Zeitschrift »Museums Management and Curatorship« 2019 publiziert. Vgl. Ross 2019b.

2 An dieser Stelle im Text wird nur dieser Satz aus dem Interview zitiert. Das gesamte Interview wurde im Kap. 12 verwendet. Interview am 22.03.2016 auf Englisch.

3 Das ist das Fünffache des Eintrittspreises für indische Besucher*innen.

alleine und mit oder ohne Hilfe von Selfie-Sticks gemacht. Die Posen reichen dementsprechend von fröhlicher Ungezwungenheit bis zu stark inszenierter Gestik und Mimik.

Zwar kann man keinen spezifischen Ort innerhalb des Museums identifizieren, der dem Selfie vorbehalten wäre, trotzdem scheint sich ein Hintergrund besonders gut dafür zu eignen: eine Wand mit Holzmasken in der unteren Etage des Museums. Vergleicht man die Wand mit den Wandbemalungen und Reliefs der Flure, so ist sie nicht besonders farbenfroh oder raffiniert gestaltet. An einer eher unspektakulären grau-braunen Steinmauer hängen unbemalte Holzmasken, die die Ahnen der verschiedenen Stämme repräsentieren. Mir selbst wäre diese Wand angesichts der opulenten ästhetischen Gestaltung der sonstigen Wände dieser Etage⁴ nicht aufgefallen. Aufmerksam bin ich auf diesen Ort erst durch die Selfie-Klicker*innen geworden, die dort regelmäßig nicht nur in den üblichen Posen standen, sondern sich in dramatischen oder teilweise clownesken Gesten fotografierten. Da die Masken sich nicht innerhalb der Galerien befinden, sind sie (wie alle Objekte oder Dekorationen der Flure) nicht mit Absperrrungen gesichert; der/die Besucher*in kann seinen Abstand zu ihnen frei wählen. Die Holzmasken zeigen ärgerliche und lachende Gesichter, manche fletschen die Zähne, andere haben Münder und Augen weit geöffnet. Viele der Masken sind so groß wie menschliche Gesichter und sind auf der Höhe der Besucher*innen angebracht. Ich konnte zwei Typen von Selfie-Fotograf*innen vor der Wand beobachten: einen, der sich ohne spezielle Animation in Pose stellte und einen anderen, der auf die Masken in ihren Posen reagiert und den Hintergrund als performatives Gegenüber nutzt, das nachgeahmt oder auf das mimisch oder gestisch reagiert wird. Das kann mit dem Gesicht oder mit dem ganzen Körper (z.B. Umarmungen der Masken oder Ausbreiten der Arme zwischen den Masken) geschehen. Besonders bei Gruppen sind diese performativen Selfies beliebt. Ein Besucher, den ich mit seinen Freunden vor der Wand in mimischen Nachahmungen der Masken für die Kamera beobachtet hatte, erklärte mir, dass die Masken ihn an Charaktere in Horrorfilmen erinnern würden und er das besonders attraktiv finde. Da die Masken-Wand am Durchgang zur Kantine liegt, werden die Selfie-Fotograf*innen von anderen Museumsbesucher*innen wahrgenommen und manchmal zum Gegenstand von Kommentaren gemacht.

15.1. Selfie-Klicken als Praxis im Museum

Ein Selfie ist »a self-portrait photograph of oneself (or of oneself and other people), taken with a camera or a camera phone held at arm's length or pointed at a mirror, that is usually

4 Gegenüber befindet sich z.B. die Wandarbeit von Ram Singh Urveti und etwas weiter entfernt die auf strahlend gelbem Hintergrund gemalte Kantinegestaltung.

shared through social media« (Sorokowski et al. 2015: 124). Das Selfie (ein Neologismus) als Praxis, Objekt oder Begriff ist erst seit etwa 15 Jahren Gegenstand der akademischen Diskussion. Darüber, wann und von wem das Wort zum ersten Mal verwendet wurde, besteht keine Einigkeit; das erste Auftreten wird allgemein zwischen 2002 und 2005 datiert (Donnachie 2015: 52). In der Literatur wird das Selfie aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet. Es kann als soziale »Selbst-Praxis« verstanden werden, im Sinne der Identitätsbestätigung (u.a. Marwick 2013; Cruz, Thornham 2015; Kozinets et al. 2017; Karwowski, Brzeski 2017; aus geschlechter-spezifischer Sicht Sorokowski et al. 2015) oder als Teil von digitaler Selbst-Repräsentation und »impression management« (u.a. Ellison et al. 2006; Krämer, Winter 2008; Mehdizadeh 2010; Fox, Rooney 2015; Pounders et al. 2016). Auch, wie in der Definition von Senft und Baym (*»A selfie is [...] a practice—a gesture that can send [and is often intended to send] different messages to different individuals, communities, and audiences«* (Senft, Baym 2015: 1589)), als kommunikativer Akt (so auch durch Davison 2015, Hess 2015; schließlich Baishya 2015, der das Selfie als Kommunikationsmittel im indischen Wahlkampf untersucht). Aus touristischer Perspektive (u.a. Larsen et al. 2007, Urry, Larsen 2011, Dinhopf, Gretzel 2016, Paris, Pietschnig 2015) wird es als so genanntes »travel selfie« (Paris, Pietschnig 2015) innerhalb einer vernetzten Reisetätigkeit (Larsen et al. 2007) als neue Form des touristischen Blicks (Dinhopf, Gretzel 2016) diskutiert.

Das Museum scheint aus all diesen Perspektiven besonders attraktiv für Selfies zu sein. Wie Kozinets et al. feststellen: »Museums have been found [...] to be an increasingly important site for selfie taking behaviour« (Kozinets et al. 2017: 2). Burness sieht »self-representational social photography« als »a natural fit within the museums visitor experience« (Burness 2016: 92). Im Kontext von Museum und Ausstellung kann das Selfie noch in einem anderen Sinne verstanden werden: als ästhetisches Objekt entweder als Kunstwerk im Genre »Selbstportrait« oder »Alltagsfotografie« (u.a. Saltz 2015; Donnachie 2015; Droitcour 2013; Frosch 2015) oder als »dynamic art form«, die sich als »mirror-selfie« in vorhandene Kunstwerke im Museum einfügt (Kozinets et al. 2017: 1).

In seiner Beobachtung von Selfie-Besucher*innen im Britischen Museum stellt Davison fest: »The function of the selfie [...] is less connected with preserving memories than with promoting current events« (Davison 2015: 57). Das darin liegende Potential als Marketinginstrument macht das »Museum-Selfie« für Museumsmacher*innen interessant, sodass viele Museen einen eigenen »museums selfie day«⁵ ausgelobt haben. Entscheidend für diese Chance, Selfies nutzbar zu machen, ist die besondere Rolle, die – anders als z.B. bei Portraitfotos – der Hintergrund spielt. Ein weiterer aus Institutionssicht willkommener Aspekt ist, dass Selfies im Museum

5 Ein »Museums selfie day« wurde zuerst 2014 ins Leben gerufen von der amerikanischen Expertin für Publikumsarbeit Mar Dixon.

fast ausschließlich positive Eindrücke vermitteln. Es gibt kaum Selfies vor ungenügenden sanitären Anlagen, vor zerstörten Objekten oder unaufgeräumten Ecken im Museum.

Burness' Analyse von Selfies im Museum konzentriert sich dagegen auf die Prozesse, die innerhalb der Institution und der Ausstellung durch Selfies ausgelöst werden können. Sie werden hierbei als interaktive und partizipatorische Handlungen von Besucher*innen verstanden, als »*engagement techniques*« (Burness 2016: 102), mit denen die Besucher*innen besondere Beziehungen zu Objekten herstellen können. Bei der Auswahl eines Objektes als möglichen Selfie-Hintergrund beschäftigen sich, so Burness, die Besucher*innen intensiver mit diesem Exponat. Die Beziehung zwischen Raum und Selbst im Prozess des Selfie-Klickens kann, wie Koliska und Roberts argumentieren, damit ein Prozess der Bedeutungsgebung sein, der im Ergebnis eine Identität hervorbringt, die sowohl aus den Spezifika des Raums wie des Selbsts schöpft (Koliska, Roberts 2015: 1672).

Damit wird ein anderer Aspekt in der Beziehung von Museum, Objekten und Besucher*innen eingeführt, der unter dem Stichwort »Identitätsarbeit im Museum« diskutiert wird. Wie Falk in seiner Analyse der Erfahrungen von Museumsbesucher*innen feststellt, ist »*the key to understand the museum visitor experience [...] the construct of identity*« (Falk 2009: 9). Dabei kann, wie Rounds bemerkt, »*visiting a museum [...] simultaneously serve both construction and signaling of identity*« (Rounds 2006: 137). Er identifiziert vor allem drei Charakteristika des Museums, die sich für die Identitätsarbeit seiner Besucher*innen eignen: »*the museum's intensification of order, its performative character, and its presentation of the exotic*« (ebd.: 139). Die bereits diskutierte Verbindung von Selfies und Kunst, wie auch die Rolle des Museums im Prozess der Identitätsarbeit seiner Besucher*innen macht, wie Kozinets et al. feststellen, »*the museum setting ideal for an identity work-focused investigation of the selfie*« (Kozinets et al. 2017: 2).

Trotz dieser scheinbaren Win-Win-Situation zwischen Selfies und Museum wird die neuartige Selbstabbildungspraxis auch kritisch gesehen. So werden Selfies als reale, physische Gefahr für Objekte im Museum besonders in den Medien diskutiert (u.a. Jones 2009; Charlton 2016; Boucher 2016; Bruner 2017). Burness befasst sich mit dem Problem, dass ein solcher Delegitimierungsdiskurs die Mühen von Museumsmacher*innen gefährden könnte, Selfies als Mittel zur Stärkung des Besucher*innenengagements zu nutzen (Burness 2016: 96).

15.2. Selfie-Klicken im Museum – Die indische Diskussion

Die indische Diskussion über Selfies im Museum findet vorrangig in der Presse statt. Umfangreiche Medienberichterstattung (u.a. Qureshi 2017; PTI [Press Trust of India] 2017; Vidhya 2017) hat die Entscheidung der Archaeological Survey of India

(ASI)⁶ provoziert, in ihren Museen⁷ Selfies und Selfie-Sticks zu verbieten. Auf der anderen Seite gibt es ein positives Medienecho auf den Publikumserfolg des ersten »Click Art Museums« im südindischen Chennai (u.a. Pandey 2016; Paitandy 2016; Manigandan 2016; Krishnakumar 2016; Zachariah 2016). Das »Click Art Museum« ist ein interaktives Museum, das mit 3D-Installationen die Besucher*innen einlädt, in ein Kunstwerk »einzutreten«, Teil der Inszenierung zu werden und sich zu fotografieren. Es werden keine Objekte, sondern Selfie-Hintergründe ausgestellt. In der Presse wird das Museum als ein neuer institutioneller Beitrag zu der Frage diskutiert, welches Wechselspiel zwischen den Phänomenen Kunst und Selfie sich in der Gegenwart ausbilden könnte.

Der Widerstreit zwischen Selfie-Optimismus und Selfie-Ablehnung findet sich auch bei den Verantwortlichen des Tribal Museums. Als Markenzeichen der Besucher*innen des Tribal Museums beschreibt das Selfie-Klicken der inzwischen ausgeschiedene Gründungsdirektor Shriram Tiwari. Anders als das State Museum, das nach seiner Aussage kaum angenommen wird, besuchen

»bis heute, obwohl nun schon fast drei Jahre [das Interview fand 2016 statt] seit seiner Eröffnung vergangen sind, [...] die Leute das Tribal Museum immer noch. Wenn sie Selfies klicken wollen, dann kommen sie hierher. Selfies sind in die urbane Kultur eingedrungen und so kommen die Leute deswegen ins Museum, aber auch weil sie einfach Lust darauf haben.«⁸

Eine viel kritischere Position und wird dagegen vom verantwortlichen Chefdesigner und Kurator Bhatti formuliert:

»Kameras und Fotografieren verwandeln die Besucher*innen in unseriöse Besucher*innen. Sie sind beschäftigt mit ihren Geräten, wie Handys, und sind abgelenkt von den anderen Dingen. Eine Menge Zeit wird nur damit verbracht. [...] Viele der Leute, die hierherkommen, klicken ihre Selfies. Sie inszenieren sich selbst mit dem Objekt. Fotografieren zu erlauben in diesem Museum, ist für mich die größte Beeinträchtigung. Die Leute stellen sich vor die Objekte und wollen ein Foto damit haben. Sie sehen nicht, was das Objekt ist, oder die Geschichte dahinter. [...] Sie sehen nur sich selbst. Diese Art von Besucher*innen sollte gar nicht erst kommen.«

Und an anderer Stelle des Interviews:

6 Die ASI ist unter der Ägide des Kulturministeriums verantwortlich für Monumente, Ausgrabungsstätten und 46 Museen (vor allem so genannte »site museums« – »Vor-Ort-Museen«, die oft neben den Ausgrabungen errichtet wurden) in Indien. Siehe: http://asi.nic.in/asi_museums.asp (letzter Aufruf 19.10.17).

7 Darunter so prominente wie das Taj Mahal Museum oder das Indian War Memorial.

8 Interview am 04.11.2016 auf Englisch.

»Wenn man nur hierherkommt, um eine Menge Fotos zu machen und kein Interesse hat an diesen Objekten [vor denen man sich fotografieren lässt], sie nicht fühlt, nichts von ihnen lernt oder mit ihnen interagiert, wenn man das nicht im Kopf hat, [...] dann wird niemand in der Lage sein, irgendetwas hier zu sehen.«⁹

Bhatti sieht damit nicht die Zerstörung von Objekten als Gefahr des Selfie-Fotografierens, sondern dass damit die Rezeption des Museums überhaupt verhindert wird.¹⁰ Bhattis Position ist trotz der weiterbestehenden Fotografererlaubnis eigentlich auch die aktuelle Haltung der Museumsleitung.¹¹

15.3. Die interviewten Besucher*innen im Museum

Bei den Selfie-Fotograf*innen ist eine Besonderheit hervorzuheben, die sonst nur in den Interviews mit unverheirateten Paaren aufgetreten ist: die Verleugnung der Nutzungspraxis. Manche Besucher*innen waren zunächst bereit, ein Interview mit mir zu führen; als sie jedoch feststellten, dass ich nach Selfies fragte, brachen sie das Interview entweder ab oder behaupteten, nur ein bis höchstens zwei Bilder gemacht zu haben und damit zum Thema nichts sagen zu können. Obwohl viele meiner Interviewpartner*innen wussten, dass ich sie vorher beim Selfie-Fotografieren beobachtet hatte, zogen sie es vor, lieber erkennbar irreführende Aussagen zu machen, als sich zu ihrem Tun zu bekennen. Das Unbehagen an dieser Nutzungspraxis spiegelt sich auch in den Interviews selbst, indem die Besucher*innen oft rhetorische Strategien zum (Weg-)Erklären dieser Praxis anwenden. Eine einfache Variante ist, dass die eigenen Zahlenangaben für gemachte Selfies oft unzutreffend niedrig sind (manchmal habe ich die Besucher*innen in meiner kurzen Beobachtungszeit mehr Selfies machen sehen als sie während ihres gesamten Besuchs gemacht haben wollten). Andere elaboriertere Strategien werden weiter unten ausführlich vorgestellt.

Die Begriffe »Foto« und »Selfie« werden vor allem in der jüngeren Generation dieser Gruppe oft analog verwendet. In diesem Alter sind Selfies als fotografische Praxis so dominant, dass sie synonym fürs Fotografieren allgemein stehen. Auffällig

9 In dem hier zitierten Interview mit Bhatti ging es um das Museum im Allgemeinen und seine Besucher*innen, nicht um Selfies oder fotografische Selbstdarstellungen. Aber diese Nutzung des Museums ist so dominant und ruft gleichzeitig eine so stark ablehnende Reaktion bei ihm hervor, dass Bhatti immer wieder von selbst im Laufe des Interviews darauf zurückkam. Interview Chandan Singh Bhatti 22.03.2016 auf Hindi

10 Im Jahr 2015 wurden 7.466, im Jahr 2016 10.047, im Jahr 2017 15.469 Fotoerlaubnisse (Angaben aus dem jährlichen Report des Museums an das Kulturministerium von MP) im Museum verkauft. Dazu kommen die Handykameras, die in dieser Statistik nicht erfasst sind.

11 So wurden z.B. während meines Interviews mit einer Selfie-Besucher*innengruppe vor der Maskenwand die anderen Gruppenmitglieder, die weiter für Selfies posierten, von einer Museumsangestellten zurechtgewiesen, weil sie sich dabei zu nahe an Objekten befanden.

ist ferner die hohe Dichte von »Museums-Erstbesucher*innen« in der Selfie-Klientel. Ungefähr die Hälfte der Interviewten waren zum ersten Mal in einem Museum.

Wie die Auswahl der Interviewpartner*innen zeigt, werden Selfies in jeder Besucher*innenkonstellation gemacht: mit Freund*innen und Klassenkamerad*innen, innerhalb der Familie oder im Kolleg*innenkreis. Die Altersspanne der interviewten Besucher*innen reicht von 15 bis zu 45 Jahren. Besonders bei Freundesgruppen junger Besucher*innen überschneidet sich die Selfie-Orientierung teilweise mit der Nutzung des Museums als »adda«-Ort und Lieblingstreffpunkt zur gemeinschaftlichen Entspannung.

Summer (28)¹² ist mit ihrem Mann und zwei ihrer Freunde ins Museum gekommen.¹³ Sie arbeitet als Solar-Energie-Ingenieurin. Summer kommt ursprünglich aus Bhopal, lebt aber nun in Pune¹⁴. Sie ist Muslima und ordnet sich selbst der oberen Mittelschicht zu. Summer erklärt, sie sei keine Museumsliebhaberin. Im Tribal Museum ist sie jedoch schon zehn- bis zwanzigmal gewesen und nennt es ihr »zweites Zuhause« in Bhopal. Sie hat mehr als 40 Selfies bei diesem Besuch gemacht. Das Interview fand auf der unteren Etage statt.

Sandeep (45)¹⁵ ist mit seiner Familie und zwei befreundeten Familien (insgesamt zwölf Personen, darunter sechs Kinder) ins Museum gekommen. Er hat einen MBA in Marketing und ist Leiter der Verkaufs- und Marketing-Abteilung eines Unternehmens in Bhopal. Er gehört nach eigener Einschätzung der Mittelschicht an. Seine Freunde sind aus Mumbai zu Besuch. Das Tribal Museum ist das erste Museum, das er besucht. Für den Besuch hat er einen Selfie-Stick mitgebracht. Das Interview fand in der Kantine statt.

Sana (21)¹⁶ ist mit ihren Freund*innen (insgesamt 13 Personen, elf Jungen und zwei Mädchen) gekommen. Sie stammen alle aus dem Bundesstaat Bihar und studieren gemeinsam Ingenieurwissenschaft in Bhopal. Sana ist Muslima, der Rest der Gruppe sind Hindus. Alle sind schon öfters im Tribal Museum gewesen. Für Sana ist es das dritte Mal. Die Fragen werden hauptsächlich von ihr und Ravi (21) beantwortet. Das Interview fand neben der Maskenwand statt, an der die Gruppenmitglieder vor und

12 Interview am 01.04.2018 auf Englisch.

13 Wenn zum Thema »Religion« nichts bemerkt ist, sind die Befragten Hindus.

14 Stadt im Bundesstaat Maharashtra.

15 Interview am 24.03.2016 auf Englisch.

während des Interviews performative Selfies machten. Sie haben nach eigenen Angaben zwischen 400–500 Selfies im Museum geschossen. Das Interview musste einmal unterbrochen werden, weil sie vom Museumspersonal für ihr exzessives Fotografieren zurechtgewiesen wurden. Das wiederholte sich noch einmal am Ausgang des Museums, als die Jungen für ein Selfie auf eine Figur kletterten.

Pranali (34)¹⁷ ist mit ihrem 9-jährigen Sohn und ihrer 19-jährigen Nichte ins Museum gekommen. Sie stammt aus Bhopal, ihre Familie lebt hier. Sie selbst wohnt inzwischen in Mumbai. Sie ordnet sich der Mittelschicht zu. Sie hat einen Master in Science (MSc Biotech) und ist Hausfrau. Nach eigenen Angaben hat sie 30–35 Selfies im Museum gemacht. Sie besucht oft und gern Museen und historische Stätten. Das Interview fand auf dem Flur der Galerie-Ebene, direkt nach ihrem Besuch der Galerien, statt.

Vinay (23), Monika (23), Nishi (23)¹⁸ sind Kollegen aus dem Finanzamt in Allahabad.¹⁹ Sie sind für eine Weiterbildung in Bhopal. Monika hat Kunst studiert, Nishi Englische Literatur und Vinay Mathematik.²⁰ Sie gehören nach eigenen Angaben zur Mittelschicht. Sie sind zum ersten Mal im Tribal Museum. Das Interview findet vor dem Balkon nach draußen in der ersten Galerie, »Tribal Life«, statt, vor dem ich die Gruppe zuvor beim Selfie-Fotografieren beobachtet hatte. Sie sind seit 30 Minuten im Museum und haben bisher 14 oder 15 Selfies gemacht.

Yash (15)²¹ ist mit seinen Freund*innen, einer Gruppe von insgesamt sechs Personen (vier Jungen, zwei Mädchen) im Museum. Sie sind zwischen 15 und 16 Jahre alt. Sie sind Klassenkameraden der Delhi Public School und stammen alle aus Bhopal. Die Mehrheit der Gruppe sind Hindus, nur ein Schüler ist Muslim. Yash führt das Gespräch, Arin und Safaan ergänzen. Das Tribal Museum ist das einzige Museum, das sie bisher besucht haben, dies allerdings bereits mehrfach. Sie haben nach ihren Angaben bisher 20 Selfies gemacht; die Zahl scheint aber nach ihren späteren Aussagen im Interview sehr niedrig angesetzt zu sein. Das Interview fand vor der Maskenwand statt, bei der ich die Gruppe beim Selfie-Klicken beobachtet hatte.

16 Interview am 01.04.2018 auf Englisch.

17 Interview am 01.04.2018 auf Englisch.

18 Interview am 30.03.2018 auf Englisch.

19 Stadt im Bundesstaat Uttar Pradesh.

20 In Indien gibt es ein Eintrittsexamen für den Öffentlichen Dienst, an dem jede*r Hochschulabsolvent*in teilnehmen kann.

Shambhavi (23)²² besucht das Museum zusammen mit ihrer Familie, d.h. ihrer Mutter und ihrer 14-jährigen Cousine Manasi. Sie wohnt in Mumbai und besucht ihre Familie in Bhopal. Shambhavi arbeitet als Visagistin. Sie ordnet sich der oberen Mittelschicht zu. Sie besucht sonst keine Museen und ist das erste Mal im Tribal Museum. Sie hat mehr als 50 Selfies gemacht.

15.4. Selfies als Hauptmotivation, ins Tribal Museum zu gehen

Wie der Gründungsdirektor Shriram Tiwari feststellte²³, ist die Attraktivität für Selfie-Fotograf*innen ein bedeutender Erfolgsfaktor des Tribal Museums. Im Folgenden erklären die Besucher*innen, wie wichtig die Gelegenheit für Selfies für sie als Motivation zum Museumsbesuch war und vergleichen das Tribal Museum unter diesem Gesichtspunkt mit anderen Museen.

Nicky (22)²⁴, die mit ihren drei Freundinnen ins Museum gekommen ist, erklärt zum Thema Fotos im Museum:

»Das ist der Hauptgrund, warum die Leute kommen. 80 Prozent der Leute kommen deswegen, zumindest in unserer Altersgruppe. Alte Leute kommen vielleicht hierher wegen Recherche und sowas. Das Museum bietet unterschiedliche Hintergründe, normalerweise bekommen wir immer die Malls etc. Aber diesen Typus von Hintergründen bekommen wir nicht so einfach.«

Ich hatte nicht explizit nach Selfies gefragt, sondern nach Fotos allgemein – aber Nicky hat sofort über Selfie-Hintergründe gesprochen.

Während sie spricht, lachen die anderen Frauen verlegen.²⁵ Nicky dagegen präsentiert sich in ihrer Aussage selbstbewusst als Vertreterin der jungen Generation und scheint sich sicher zu sein, dass es in ihrer Altersklasse keine Besucher*innen mit anderen Interessen gibt. In ihrer Formulierung sind es nicht »ältere Leute« oder die »mittlere Generation«, die vielleicht wegen »*Recherche und sowas*« kommen, sondern mit krasser Ausdrücklichkeit »*alte Leute*«. Man muss in ihrer Wahrnehmung einer anderen Zeit angehören, um das Museum anders als für Selfies nutzen zu wollen. Auf die Frage, wie viele Fotos Nicky bereits gemacht hat, lautet die Antwort: 50

21 Interview am 30.03.2018 auf Englisch.

22 Interview am 30.03.2018 auf Englisch.

23 Vgl. S. 265.

24 Im vorliegenden Kapitel werden nur diese Aussagen des Interviews verwendet. Der Hauptteil findet sich im Kap. 11. Interview am 26.03.2016 auf Englisch.

25 Auf diese Verlegenheit wird später noch ausführlich eingegangen; hier findet sie Erwähnung, weil sie zeigt, wie typisch dieses Verhalten für die Interviewten der Gruppe ist.

bis 100. Nickys Freundin ergänzt: »Als ich das letzte Mal hier war, habe ich 300 Fotos gemacht.« Auf die Nachfrage, wie viele der Fotos Selfies seien, antwortet die Gruppe, »Wir machen halbe-halbe Gruppenfotos und Selfies.« Es gibt keine Unterscheidung zwischen Fotos und Selfies, sondern nur die Unterscheidung zwischen Gruppen-Selfie und Einzel-Selfie.

Ayushi (22) und Monika (21)²⁶ sind mit ihren drei Freundinnen ins Museum gekommen. Ayushi antwortet auf die Frage, wie sie überhaupt zum ersten Mal auf das Museum aufmerksam geworden seien: »Meine Eltern haben mich darauf aufmerksam gemacht. Sie gingen hier vorbei, und sie erfuhren, dass da ein Museum ist. Sie wissen, wie gerne ich Fotos mache, so sagten sie, du solltest es besuchen.« Entweder möchten die Eltern ihre Tochter durch den Anreiz einer guten Fotokulisse zum Museumsbesuch motivieren, wobei sie vom Gesehenen nebenbei profitieren und ihre Freizeit in einer respektablen, sicheren Umgebung verbringen soll, oder sie selbst verstehen das Museum als einen Ort, der vor allem gute Fotohintergründe bietet.

Auf die Frage, ob sie überall Selfies machen würden, antwortet Gargi (22), die mit ihrer Freundin Aditi (23)²⁷ ins Museum gekommen ist: »Ich mache nicht überall Selfies. Ich gebe dir ein Beispiel. Wenn wir ins National Museum²⁸ in Kolkata gehen²⁹, dann sind da so viele antike Objekte. [...] Ich mache dort keine Fotos, aber hier mache ich Fotos.« Auf meine Nachfrage, warum das so sei, antwortet sie: »Zunächst einmal, dort sind antike Objekte. Die werden beschädigt, wenn man viele Fotos macht. Also sollte man das nicht. Zweitens, es ist nicht gut dekoriert. Sie [die Objekte] sind dort nur aufbewahrt. Da ist nur Glas und darin sind sie aufbewahrt. So, ich glaube nicht ...« Sie setzt neu an: »Da ist nichts, was du fotografieren willst.«

Gargi erwartet als selfie-motivierte Besucherin nicht nur interessante Objekte, sondern besondere Hintergründe. Die übliche Ausstellungspraxis von staatlichen Museen in Indien, Objekte unter Glas in weißen Räumen zu präsentieren, ist für diese Besucher*innen nicht attraktiv. In der Abgrenzung, die sie zwischen den unterschiedlichen Typen von Museen vornimmt, zeigen sich ihre Prioritäten. Die Objekte sind sekundär, Inszenierung und Szenerie sind die wichtigen Kriterien. Aber wichtig ist ihr auch, sich im Interview als Besucherin zu präsentieren, der das Gefahrenpotential ihres Selfie-Verhaltens bewusst ist und die sich vor allem gegenüber antiken Objekten verantwortlich zu benehmen weiß und auf Aufnahmen gegebenenfalls zu verzichten bereit ist.³⁰ Dieses Verantwortungsbewusstsein wird zuerst

26 In diesem Kapitel werden nur diese Aussagen des Interviews verwendet. Der Hauptteil findet sich im Kap. 11. Interview am 04.11.2016 auf Englisch.

27 Interview am 30.03.2018 auf Englisch.

28 Indian Museum Kolkata.

29 Gargi lebt in Kolkata.

30 Das Bedürfnis, sich zunächst als gute*r, verantwortungsvolle*r Besucher*in vor mir als Interviewerin zu etablieren, bevor man über seine aktuelle Besucher*innenpraxis spricht, ist ein Topos, der sich durch die gesamten Interviews mit den Selfie-Besucher*innen ziehen wird.

signalisiert; erst in einem Nachsatz erklärt Gargi, dass ein traditionelles Museum für Fotos auch einfach nicht interessant sei. Die von ihr gewählte Reihenfolge der Aussagen soll ihre eigene Haltung ins rechte Licht rücken.

Ayushi und Monika beschreiben das Tribal Museum so: *»Es ist ein sehr schöner Ort, und darin sind schöne Dinge zu sehen. Es ist ein sehr schöner Ort, um Fotos zu machen, um ehrlich zu sein. [...] Also, mit all den Hütten und Dingen haben sie eine Szenerie kreiert: Die Küche, die sie hier kreiert haben, ist sehr schön.«* Mit dem Nachsatz *»um ehrlich zu sein«* deutet Ayushi an, dass sie etwas zugibt, von dem sie glaubt, es sei nicht ganz in Ordnung. Das andere Museum, das Ayushi und Monika bisher gesehen haben, ist das State Museum. Ich bitte sie um einen Vergleich der beiden Häuser aus der Sicht von Selfie-Fotograf*innen. Ayushi: *»Ich glaube, die Auswahl hier ist größer. Es ist sehr groß. Viele Dinge hier sind sehr bunt, und dort [State Museum] sind sie sehr monoton. Hier haben sie eine Szenerie kreiert, wie ein Filmset.«* Auf meine Nachfrage bestätigt sie: *»Ja, ein Filmset. Wir als junge Generation mögen diese Dinge, wie Filme.«* Ayushi nimmt hier das Thema der Inszenierung, das schon bei Gargi eine Rolle spielt, auf und konkretisiert es. In der speziellen Ausstellungspräsentation, die z.B. mit den nachgebauten Häusern etwas Kulissenartiges an sich hat, erkennt sie eine für sie besonders attraktive Referenz, den Film. Die Omnipräsenz von Bollywood, aber auch vieler regionaler und regionalsprachiger Filmindustrien machen das Kino in Indien zu einem dominanten kulturellen Phänomen, das nicht nur die junge Generation prägt. Filme und ihre Inszenierungstechniken, ihre Ästhetik und die Filmsets sind bekannte und vertraute optische Eindrücke und Erfahrungen mit hohem Wiedererkennungswert. Die kulissenartigen begehbaren Objekte und Installationen im Tribal Museum ermöglichen es Ayushi, sich in ihnen als Akteurin wie in einem Film zu inszenieren und abzubilden. Dagegen ist das monotone »White cube«-Prinzip des State Museums ihr fremd und für sie langweilig. Es hat keine Verbindung zur zeitgenössischen Populärkultur, aber ebensowenig zu anderen, mehr traditionellen kulturellen oder religiösen Räumen, und aufregend exotisch ist es ebenfalls nicht. Mehr als die ausgestellten Objekte trägt zum Ungenügen des State Museum vermutlich die sterile Darbietung bei, die weder das Bedürfnis nach Vertrautheit noch das nach Extravaganz befriedigt.

15.4.1. Das perfekte Selfie

Summer (28) antwortet auf die Frage, was ein Museum zu einem guten Ort für ein Selfie macht: *»Ich glaube, die positive Energie, die dieser Ort hat – und wann immer ich hier bin, bin ich selbst so positiv und friedlich. Das ist das Wichtigste für ein Selfie, dass du diesen Ausdruck im Gesicht hast. Das macht ein perfektes Selfie.«* Für Summer ist also vor allem die positive mentale Wirkung, die das Tribal Museum auf sie hat, ein Kriterium. Aus dieser Sicht wird das Museum zu einem Raum, der die Besucher*innen für perfekte Selfies vorbereitet, wie die Make-Up-Sektion im Fotostudio. Für Summer scheint

das Tribal Museum seine Besucher*innen schöner zu machen, und damit fotografisch attraktiver. Das Museum verbessert die Stimmung und damit das Aussehen; es findet eine Art »Stimmungstransfer« zwischen dem Ort und der dargestellten Person statt, der sich optisch (im Bild) manifestiert. Summer interessiert sich mehr für das eigene Gesicht als für die Hintergründe und spricht das auch offen aus. Das Selfie ist eine Art Gütesiegel, das die Wohlfühl-Effizienz des Museums dokumentiert und bestätigt.

Shambhavi (23) erklärt zu den Bildern, die sie im Tribal Museum macht, es seien »Selfies, in denen ich anders aussehe als in meinen sonstigen Bildern, und auch die Hintergründe sind alle sehr beruhigend³¹, und es sieht aus, als sei ich an einem sehr attraktiven Ort, und auch ich schaue attraktiv aus.« Shambhavi beschreibt die Image-Übertragung, die zwischen der Location und dem Selbst stattfindet: Man schaut nicht nur gut aus, sondern entwickelt, indem man attraktive Orte besucht, auch persönlich größeren Reiz. Damit unterstützt der Ort eine positive Selbstkonstruktion, die, wie Falk feststellt, ein Hauptelement der Besucher*innenerfahrung ist (Falk 2009: 9). Interessant ist dabei nicht nur der Transferprozess, sondern auch die Tatsache, dass Shambhavi das Tribal Museum überhaupt als einen imageförderlichen Ort betrachtet. Denn, wie Interviews in ihrer Altersgruppe³² gezeigt haben, gilt ein Museum normalerweise nicht als cool.

Auf die Frage, wie sie ihre Hintergründe für Selfies auswählt, antwortet Sana: »Wenn es sehr attraktiv ist und so.« Ihr Freund ergänzt: »Ma'am, wenn wir es das erste Mal sehen und es sehr selten ist.« Seltenheit als Qualitätskriterium für einen guten Selfie-Hintergrund wird auch von Vinay (23) genannt: »Gerade eben habe ich ein Selfie dort [er zeigt auf die Hütten in der Galerie »Tribal Life«] gemacht. In den Hütten. Das war absolut Indien, und es ist das Rarste vom Raren. Man kann es nur noch an speziellen Orten im Dschungel sehen. Deswegen habe ich ein Selfie gemacht.« Monika (23) bringt Vinays Kriterien für den Selfie-Hintergrund in drei Worte: »Selten, wunderschön und einmalig.« Damit erscheint Exotik als positives Auswahlkriterium. Rounds Aussage über die Wichtigkeit der Präsentation von Exotischem im Museum für die Identitätsarbeit von Besucher*innen wird durch die Selfie-Fotograf*innen bestätigt (Rounds 2006: 139). Solche Hintergründe wirken aufwertend, denn normalerweise müsste man auf Reisen oder auf Exkursionen in den Dschungel gehen, um sich in dergleichen Szenarien fotografieren zu können. Im Tribal Museum kann das Exotische mit nicht größerem Aufwand als einer Autorikscha-Fahrt ins Bild gebracht werden. Deshalb ist der Außenbalkon, der als Hintergrund ein Dschungelambiente bietet, auch so beliebt bei den Selfie-Fotograf*innen.

31 In all meinen Interviews ist mir aufgefallen, dass das Wort »beruhigend« (soothing) ein besonders positiv besetzter Begriff in Indien ist, der oft analog zu »wunderschön« und »attraktiv« verwendet wird.

32 Siehe hierzu das Zitat von Anirudh am Beginn des Kapitels.

Bei Vinay gibt es neben dem Exotischen, Einmaligen, Nicht-Alltäglichen noch ein weiteres Kriterium: der Hintergrund repräsentiert Indien, jedoch das alte schöne Indien. Damit verbindet er sein Selfie-Fotografieren mit einem nostalgischen Motiv. Der Sehnsucht nach dem alten schönen Indien wird in einer Kulturtechnik nachgegangen, die selbst Teil des neuen urbanen Verhaltens ist, das die alten Kulturtechniken verdrängt. Diese Spannung scheint ihm nicht aufzufallen. Nostalgie ist, wie Kapitel 12 zeigt, ein starkes Empfinden von Besucher*innen im Tribal Museum allgemein. Von den Selfie-Fotograf*innen wird die nostalgische Stimmungsqualität als einziges nicht-visuelles Element im Kriterienkatalog für einen guten Hintergrund angeführt. Allerdings ist nicht ausgeschlossen, dass Vinays Aussage zum schönen Indien auch für mich als ausländische Interviewerin gemacht wurde: in der Annahme, dass ich Indien überhaupt, vor allem aber dieses Indien, nicht hinreichend kennen würde.

Pranali (34) beschreibt die Besonderheit des Museums als Selfie-Hintergrund im Vergleich mit Malls oder Coffee-Shops: *»Es ist deutlich anders. Dort sind moderne Hintergründe, und alles ist künstlich. Hier wurde es auch von Leuten gemacht, aber es bezieht sich auf unseren Vorfahren. Das ist original. Das ist original.«* Sie wiederholt den letzten Satz. Wie schon bei Vinay klingt das Nostalgie-Motiv an. Es zeichnet sich eine Art Gegenwartskritik aus dem Geiste der Selfie-Fotografie ab: Das künstliche heutige Leben produziert nur künstliche Hintergründe, man braucht aber authentische. Das Selfie ist so dominant, dass selbst die Kulturkritik in Selfie-Kategorien artikulierbar sein muss – jedoch auch umgekehrt: Die Kulturkritik ist so dominant, dass selbst die Selfie-Fotografie kulturkritisch präsentiert wird.

Pranali möchte sich zu ihren »Vorfahren« (im kollektiven, nationalen und kulturellen Sinne) in Bezug setzen. Es geht ihr nicht nur um einen attraktiven Ort, der sie selbst attraktiv aussehen lässt, sondern um einen bedeutungs- und belangvollen Hintergrund. Sie hat ihre Familie, ihren Sohn und ihre Nichte, mit ins Museum gebracht; damit spielt für sie die Frage nach den »Vorfahren«, nach eigener Verortung, nach historischer Kontinuität eine konkretere Rolle als z.B. für die jungen studentischen Selfie-Besucher*innen. Bei ihrem Fotografieren stellt sie sich mit ihrem Selbst und ihrer Familie symbolisch in eine Zeitlinie von »Damals« bis »Heute«. Auch bei ihr findet sich das unerkannte, jedenfalls nicht diskutierte Spannungsverhältnis zwischen der zeitgenössischen Kulturtechnik des Selfie-Klickens und der nostalgischen Gefühlsdisposition.

15.4.2. Das performative Selfie

Dass sich Besucher*innen auch performativ zu den Objekten in Beziehung setzen, ist mir besonders vor der Maskenwand aufgefallen, aber auch bei den Figurengruppen auf den Fluren, in die sich Besucher*innen oft hineinstellen und als weitere »Figur« posieren.

Summer beschreibt das Zustandekommen ihres Selfies vor der Maskenwand so:

»Ich bin nur so herumgewandert, und da habe ich die Wand gesehen. Also dachte ich, davor sollte ich ein Selfie machen. [...] Und ja, ich habe all die Gesichter gezogen und versucht, lustig auszusehen. [...] Ich bin eine lustige Person und deshalb habe ich das Selfie gemacht. Sie [die Selfies] zeigen unterschiedliche Gesichter und jedes einzelne Gesicht ist verschieden. Ich glaube, jede*r versucht, das so zu machen.«

Summer hat den Hintergrund wegen des performativen Potentials der Wand aus- gesucht und dementsprechend auch die Art und Weise gewählt, sich davor in Szene zu setzen. Die Masken haben hierbei die Funktion eines Co-Ensembles, das das eigene Spiel anregt und unterstützt. Die Masken, als Co-Schauspieler*innen, helfen Summer, sich in ihrer Selbstinterpretation (Rolle) als »lustige Person« zu inszenieren und diese damit zu bestätigen. Diese Identitätsbestätigung findet vor digitalem (Freund*innen und Follower*innen in den sozialen Medien) und wirklichem Publikum (andere Museumsbesucher*innen) statt. Damit ist Summer ein Beispiel für Rounds Einschätzung, dass ein Museumsbesuch sowohl zur Identitätskonstruktion als auch zu ihrer Mitteilung nach außen wichtig ist (Rounds 2006: 137). Summer sieht sich bei ihren performativen Selfies ihre Co-Schauspieler*innen gründlich an. Sie weiß, dass alle Masken verschieden aussehen – auch deshalb, weil sie versucht hat, die Gesichter zu imitieren. In ihrem Fall kann in der Tat von Selfies als »*engagement techniques*« (Burness 2016: 102) gesprochen werden.

Dass das Performative nicht nur eine Technik ist, um sich zu Objekten in Beziehung zu setzen, sondern eine weitere Funktion hat, geht aus einer Äußerung von Sana hervor: »Wenn wir die Mall besuchen, dann haben wir nur Lichter und nichts sonst. Aber wenn wir das Museum besuchen, dann sehen wir die Gesichter [Masken]³³ und alles. Und so ahmen wir die Gesichter nach [*make faces of that*]; damit haben wir eine Erinnerung, dass wir hier waren.« Während des Interviews erstellt die Gruppe weiter Selfies vor der Wand. Es wird nicht nur mimisch agiert; die Gruppenmitglieder breiten auch ihre Arme aus oder lehnen sich mit dem Kopf an die Masken, als würde es sich um Personen handeln. Das performative Interagieren mit den Objekten wird mir von Sana als Erinnerungstechnik vorgestellt. Ich soll nicht denken, es handele sich bloß um Spaß oder Unsinn, auch wenn es zunächst so aussehen mag. Sana ist sich bewusst, dass ich ihre Freund*innen beim Selfie-Klicken beobachten kann, während sie mit mir spricht. Indem sie das Selfie als Erinnerungsstütze deklariert, will sie ihm eine rationale und positive Bedeutung verleihen. Erinnerungen zu schaffen, ist in ihren Augen ein originärer Zweck eines ernsthaften Museumsbesuchs; daran soll das Verhalten ihrer Freund*innen gewissermaßen angebunden und damit norma-

33 Das Interview fand vor der Maskenwand statt.

tiv abgesichert werden. Sana kämpft hier gegen ein angenommenes Vorurteil an, das sie bei mir, der Angehörigen einer älteren Generation, automatisch voraussetzt.

Dass dieses performative Sich-in-Szene-Setzen nicht nur auf die Maskenwand beschränkt ist, beschreibt Summer auch:

»Also, wenn ich mal über eines meiner Selfies reden soll [...]: Es war eigentlich kein Selfie [es war eine fotografische Selbstdarstellung, die ein Freund für sie gemacht hatte] [...], sie haben diesen großen Ring³⁴, diesen Armreif. Ich war in dem Armreif, du weißt, ich sollte da eigentlich nicht hineingehen. Aber irgendwie habe ich es geschafft, und ich habe ein Foto gemacht. Es war so riesig und ich war so beeindruckt von diesem Armreif, du kannst es hier sehen [...]. Schau dir die Details an. Also ich finde, es ist wunderschön.«

Sie zeigt mir daraufhin das Foto auf ihrem Smartphone.

Das Bild zeigt Summer, die in den Armreif geklettert ist und ihre langen Haare über den Rand hängen lässt. Das Bild ähnelt einem Modelfoto, mit Summer als Modell und dem Reif als Kulisse. Der Armreif ist eine vergrößerte Replik eines Brautgeschenks an jungverheiratete Frauen. Er steht für Weiblichkeit und Jugend. Mit diesem ungewöhnlichen und sogar verbotenen Akt, der Mühe und Zeit gekostet haben muss³⁵, soll die Besonderheit des fotografierten Selbst akzentuiert werden: Nicht viele Leute haben sich getraut, so etwas zu tun. Gleichzeitig scheint durch die Aufgabe der objektivierenden Distanz, durch die physisch realisierte Grenzüberschreitung, eine besondere und persönliche Beziehung zum Ausstellungsgegenstand entstanden zu sein. Aus der Innenperspektive hat Summer die Dimensionen, die enorme Größe des Objekts nicht nur gesehen, sondern geradezu erlebt. Das intensiviert die Wahrnehmungserfahrung. Bezeichnenderweise bezieht sich ihr abschließendes Urteil »wunderschön« auf Foto und Gegenstand gleichermaßen.

15.5. Das Unbehagen beim Selfie-Klicken und der Umgang damit

Diefenbach und Christoforakos stellen für den deutschsprachigen Raum ein sogenanntes »*selfie paradox*« fest: »*While many people are contributing to the success of selfies, only few declare true commitment*« (Diefenbach, Christoforakos 2017: 12). Bei den Interviewten im Tribal Museum ist ebenfalls eine Paradoxie zu konstatieren, die über den von Diefenbach und Christoforakos beschriebenen Kontrast zwischen Tun und Erklären noch hinausgeht. In den vorangegangenen Abschnitten wurde bereits deutlich, wie zögerlich und unbehaglich die Interviewten diese Nutzung zugeben. Die

34 Der Armreif befindet sich in der Galerie »Tribal Aesthetics«.

35 Der Wärter der Galerie hat seinen Stuhl am Eingang direkt neben dem Reifen. Summer muss gewartet haben, bis er kurz weggegangen ist.

folgenden Abschnitte nehmen die rhetorischen Strategien und die Narrative in den Blick, mit denen Selfie-Besucher*innen mir (und sich selbst) gegenüber die von ihnen als problematisch, wenn nicht geradezu schuldhaft empfundene Praxis rechtefertigen.

15.5.1. Die guten Selfie-Besucher*innen

In der Literatur zum Thema Selfies und Museum wird öfters argumentiert, dass es beim Selfie-Klicken weniger um das fotografische Bewahren von Erinnerungen geht, sondern mehr darum, ein aktuelles Ereignis zu kommunizieren und zu promoten (Senf, Baym 2015, Davison 2015, Hess 2015). Dem widersprechen die Besucher*innen, die im Folgenden zu Wort kommen. Dabei wird zum ersten Mal eine Gedankenfigur verwendet, die in Variationen im gesamten Kapitel vorkommen wird: der/die »gute« Besucher*in.

Yash (15) erklärt stellvertretend für seine gleichaltrigen Freund*innen, warum sie Selfies im Museum machen: *»Als Beweis, den wir unseren Eltern zeigen können, dass wir das Museum besucht haben. Manchmal, du weißt ...«* Nachdem ich bestätigt habe, dass ich seine generelle Anspielung auf das Misstrauen von Eltern verstehe, setzt er neu an: *»Und, dass wir gute Erinnerungen an einen besonderen Ort kreieren können. Darüber hinaus ist es ein Ding fürs Andenken. Wenn wir erwachsen werden, dann können wir dadurch zurückgehen in unsere Kindheitserinnerungen.«* Obwohl Yash erst 15 Jahre alt ist, führt er eine traditionelle kulturelle Praxis zur Verteidigung von Selfies ins Feld: ausgedruckte Fotos und Fotoalben als Instrumente der Erinnerung. Möglicherweise haben seine Eltern für ihn solch ein Album angelegt. Daher weiß er, dass Erwachsene diese Praxis gutheißen und propagieren. Mit der Aussage *»Manchmal, du weißt«*, hat er mich bereits selbstverständlich dem Kreis von Eltern und anderen älteren Leuten zugeordnet, die sich bei Kontrollmethoden gegenüber Teenager*innen auskennen. Dementsprechend vertraut er darauf, dass ich den (auf meine Generation zugeschnittenen) Albumhinweis als Rechtfertigung für die Selfie-Fotografie einleuchtend finden werde. Er verweist zwar an anderer Stelle im Interview darauf, dass die Museumsautoritäten selbst diese Praxis mit ihrer Foto-Erlaubnis sanktionieren. Aber ganz sicher scheint er nicht zu sein, ob das als Legitimation seines Tuns wirklich ausreicht. Sonst würde er keinen solchen Begründungsaufwand treiben.

Gayatri (25) hebt ebenfalls den Souvenircharakter ihrer Selfies hervor: *»Wenn wir einen Ort wie diesen besuchen, dann drucke ich mir manche Fotos aus und bewahre sie in meinem Tagebuch auf. Aber das mache ich nur für spezielle Orte, nicht überall.«* Wie Yash führt Gayatri eine traditionelle Kulturpraxis als Rahmen für ihre Selfies ein, in diesem Fall das Tagebuch mit beigelegten ausgedruckten Fotos als visueller Gedächtnisstütze. Sie weiß, dass das Tagebuchführen als kultiviert gilt und damit der/die Tagebuchschreiber*in als ernsthafte Person wahrgenommen wird, die über vergangene Erlebnisse reflektiert. So präsentiert sie sich mir gegenüber. Gayatri macht deutlich,

dass diese kultivierte und reflexive Rahmung des Selfies nur für »spezielle Orte« wie das Museum gilt. Daneben scheint es bei ihr eine andere, »normale« Selfie-Praxis zu geben. In ihrer Argumentation wertet das Museum die Selfie-Praxis kulturell auf. Durch die von ihr beschriebene Aufbereitung im Tagebuch, durch die Hinzufügung der Erinnerungsdimension, wird die sonst aufs Hier und Jetzt begrenzte Flüchtigkeit der Fotos transzendiert.

Das Erinnern steht auch im Mittelpunkt von Gaergis Einlassung:

»Also, wir als Youngster, wann immer wir reisen, wollen wir Fotos, sodass wir uns erinnern. Sie sind Andenken für uns. Wir wollen nicht, dass jemand versäumt, das zu sehen. [...] Wir sind im Abschlussjahr. Deshalb werden wir uns danach nicht mehr oft sehen können. [...] Deshalb wollen wir alle im Bild sein. Und wenn niemand da ist [um zu fotografieren], dann machen wir Selfies.«

Der Museumsbesuch wird von ihr wie ein Erlebnis während einer Reise gesehen. Das entspricht dem Motiv des Exotischen, dem wir im vorangegangenen Abschnitt begegnet sind. Gaergi präsentiert die Selfies als dokumentarische Meilensteine des biografischen Wegs, den sie und ihre Kommilitonen zurücklegen. Auch sie spricht über die Selfies wie über Fotos in einem Album, gleichzeitig jedoch hat sie die Kommunikation des Erlebten im Blick. Sie möchte, dass andere außerhalb der Gruppe an dieser Station der Lebensreise teilnehmen. Gaergi scheint sich im Übrigen des verbreiteten Verdachts bewusst zu sein, Selfie-Klicker*innen seien selbstbezogen. Darauf deutet der Satz hin: »Wir wollen nicht, dass jemand versäumt, das zu sehen« – eine Aussage, die auf die Teilhabe anderer an ihrer Erfahrung abhebt und so dem Eindruck des Narzissmus entgegnen wirkt.

Der Familienvater Sandeep (45), zum ersten Mal in diesem Museum, ist mit einem Selfie-Stick ausgerüstet. Zur Motivation der Besucher*innen erklärt er:

»Ich glaube, wenn Leute hierherkommen, dann wollen sie ein paar Andenken haben, die sich um sie drehen oder in denen sie selbst zu sehen sind. Und, lass uns sagen, in ein paar Jahren, wenn sie durch ihre Erinnerungen gehen, dann können sie sehen, was sie gemacht haben. Es ist alles der Erinnerungen wegen.«

Für Sandeep sind die persönlichen Andenken der einzige Grund, Familien-Selfies zu machen. Social Media erwähnt er im ganzen Interview nicht. Damit ist bei ihm die Selfie-Praxis abgekoppelt von Facebookpräsenz und Selbstpromotion. Der Verzicht auf Social Media dürfte mit seinem Alter, aber auch mit seiner gefestigten familiären und gesellschaftlichen Rolle zu tun haben: Sandeep braucht keine Identitätsarbeit (mehr) zu leisten; seine Position, seine Stellung im Verwandten-, Freundes- und Bekanntenkreis und sein sozialer Status sind bereits ausverhandelt. Das im Museum Erlebte soll nicht kommuniziert, sondern für später konserviert werden.

Selfies werden von ihm damit im Sinne traditioneller Familienfotografie genutzt, wobei der Speicher des Mobiltelefons die Funktion des Albums übernimmt.

Dennoch gibt es einen Unterschied zur hergebrachten Praxis: Durch den Selfie-Stick verändert sich die Anordnung der Personen auf den Bildern. Man stellt sich nicht wie für traditionelle Bilder in einer Reihe, eventuell hintereinander gestaffelt, auf, sondern die Familie gruppiert sich um den Stick. Damit wird nun die Hierarchie auf den Fotos dadurch festgelegt, wer jeweils den Stick hält und wie weit die Familienmitglieder vom Stick entfernt sind. Damit wird die sonst weitgehend vorab festgelegte, gleichsam offizielle Choreografie der traditionellen Familienfotos, in denen jede*r ihren/seinen zugewiesenen Platz hat, zu einer eher informellen Situation hin aufgebrochen. Der Selfie-Stick schafft eine neuartige visuelle Selbstrepräsentation der Familie.³⁶

Sandeep hat als Einziger in dieser Nutzungsgruppe ein völlig ungebrochenes Verhältnis zum Selfie-Klicken im Museum. Er sieht darin nichts Problematisches und hat daher auch keine Verwendung für Rechtfertigungsnarrative oder Verschleierungsmanöver. Der Grund mag darin liegen, dass seine Selfie-Aktivität in einer traditionellen Praxis (der Familienfotografie zu Erinnerungszwecken) verankert ist und nichts mit neuen, unter Verdacht stehenden Motivationen wie Selbstmarketing oder Selbstdarstellung zu tun hat. Diese Verankerung gibt ihm eine Sicherheit bei der Diskussion über sein Tun im Museum, die bei fast keinem anderen der Interviewten zu finden war.

15.5.2. Die »anderen« Selfie-Klicker*innen

Dass das Selfie-Thema mit besonderen Komplikationen verbunden ist, konnte ich einer Äußerung von Pranali entnehmen: *»Eigentlich möchte ich dir eine ehrliche Antwort geben. Ich möchte nicht die Antworten manipulieren, nur weil du mich fragst. Nicht: Du fragst mich und ich sage nein, nein, nein – aber gleichzeitig mache ich Selfies.«* Pranali spricht offen über die Versuchung zur Unaufrichtigkeit. Darüber, dass das reale Selfie-Verhalten gelegnet und eine fiktive Position bloß für die Zwecke unseres Gesprächs bezogen werden könnte: *»nur weil du mich fragst«* Diese Formulierung kann in diesem Zusammenhang zweierlei meinen. Einmal die Tatsache, dass überhaupt jemand fragt und damit von Pranali eine Reflexion über das eigene Tun verlangt. Oder spezieller das Faktum, dass ich sie als Ausländerin und Forscherin frage – womit Pranali zu einer Art Repräsentantin der indischen Kultur wird, die nicht als Selfie-Kultur präsentiert werden soll. Eine solche Tendenz, die wahren Motive des Besuchs zu

36 Wie strikt typisiert diese Chorografie sonst in der Regel ist, konnte ich erleben, als ich Großfamilien im Museum bat, sie fotografieren zu dürfen. Innerhalb kürzester Zeit fand jedes Mitglied dem ihm zustehenden Platz. Das älteste Paar nahm die Mitte ein; die anderen Paare gruppierten sich entweder nach Alter (und damit Stellung im Familienverband) um diesen Senioritätskern herum, oder sie sortierten sich nach Geschlechtern auseinander, sodass auf dem Foto eine männliche und eine weibliche Seite einander gegenüberstanden.

verschleiern, war mir sonst, wie oben schon kurz angedeutet, nur bei einer einzigen anderen Besucher*innengruppe begegnet: den unverheirateten datenden Paaren. Bei ihnen allerdings lud meine westliche Herkunft eher zu größerer Offenheit ein. Im Falle der Selfie-Nutzer*innen scheint das umgekehrt zu sein. Andere Besucher*innen, die ebenfalls nicht primär wegen der Ausstellung gekommen sind, z.B. die Picknicker*innen, haben dagegen keine Scheu, über ihr Nutzungsinteresse zu reden.

Vinay erklärt mir seine Vorstellungen vom Zweck des Museums:

»Ich denke, dieser Typ von Museum ist da, um Geschichte darzulegen, um über unsere Vorfahren zu berichten [...] Es sollte für Studien, Recherche und all das da sein und nicht für Selfies. Wenn der Grund, warum man Selfies macht, nur Vergnügen ist, dann, denke ich, sollte es total eingeschränkt werden.«

Vinay skizziert in dieser Aussage ein akademisch konservatives Museumsbild. Seine Sicht aufs Museum ist strenger als die von Besucher*innen mit anderen Nutzungsinteressen. Das Museum ist für ihn überhaupt kein Ort einer unterhaltsamen Freizeitgestaltung, sondern dient ausschließlich dem Wissenserwerb und -transfer. Sehr wahrscheinlich würde er so gegenüber seinen Freund*innen oder Bekannten nicht reden. Aber mir gegenüber hält er es für nötig, da ich ihn und seine Kolleg*innen bei einem in seinen Augen unseriösen Verhalten ertappt habe; er meint daher, seine Position als bildungsinteressierter Besucher ostentativ stärken zu müssen. So auch später im Interview, wenn er das Verhalten seiner Gruppe im Museum beschreibt: »Wir lesen die Beschreibungstafeln, was heißt, dass wir also über die Dinge lesen, die wir im Museum sehen.« All das soll offenbar seine angeschlagene Stellung als guter Besucher wieder stabilisieren.

Vinays erste Aussage zum Museumszweck (rein akademisch-bildungsmäßig) lässt für Selfies überhaupt keinen Raum. Ihm muss klargeworden sein, dass er sich damit in eine schwierige Lage manövriert hat; schließlich habe ich ihn beim Fotografieren gesehen und ihn deswegen um ein Interview gebeten. Also schafft er ein Konstrukt, auf das die gesamte Selfie-Verwerfung projiziert wird: das rein zum »Vergnügen« gemachte Selfie. Damit wird gleichzeitig die Existenz eines anderen, unanstößigen Selfie-Typus postuliert. Wie nun ein gutes Selfie beschaffen ist, dazu äußert sich Vinays Kollegin Monika:

»Die Regierung sammelt diese Dinge, die aus dieser Gegend völlig verschwunden sind und die in unserer Gesellschaft nicht häufig sind. Wir können diese Dinge nicht sehr oft sehen und nur an sehr speziellen Orten. Damit sind diese Selfies wichtig. Die Dinge, die wir hier sehen, sind etwas sehr Besonderes und wir sehen sie normalerweise nirgends. So machen wir hier Selfies mit diesen Dingen zusammen, um sie unvergesslich zu machen und um ihre Einzigartigkeit mit anderen zu teilen.«

Monika trägt drei moralische Rechtfertigungen für die Selfie-Fotografie vor: Erstens stehen Selfies im Dienst der ausgestellten und betrachteten Objekte. Durch die Aufnahmen werden sie in der Erinnerung dauerhaft gemacht und der Gefahr des Verschwindens (das in der Realität schon weithin ihr Schicksal ist) entzogen. Zweitens wird ein Dienst an der Gesellschaft geleistet, die hier unter dem Begriff der »anderen« erscheint: Selfies ermöglichen es, dass sie an der Einzigartigkeit der Objekte teilhaben können. Drittens wird eine Bürger*innenpflicht erfüllt: Der Staat hat mit der Einrichtung und dem Unterhalt des Museums einen erheblichen Aufwand getrieben, und es gehört sich, das wahrzunehmen und anzuerkennen. Wie ihr Kollege Vinay setzt Monika einen umfangreichen Begründungsapparat in Gang, der kaum in einem plausiblen Verhältnis zu ihrem realen Tun steht. Monika und ihre Freund*innen haben keine Objekte gefährdet oder gar beschädigt, sie verhalten sich nicht anders als die meisten übrigen Besucher*innen, und das Museum hat mit dem Verkauf einer Lizenz das Fotografieren autorisiert. Trotz alledem erscheint der Gruppe das Selfie-Fotografieren im Museum als starke Normabweichung, die der Begründung und Rechtfertigung bedarf.

Ein weiteres Legitimationsargument in diesem Zusammenhang ist es, dass Selfies dem Museum als Werbung nützen würden. Zu Monikas drei Rechtfertigungen (Selfies im Dienst der Objekte, der Gesellschaft und des Staates) tritt so eine vierte: Selfies im Dienst der Institution selbst. Anders als im Falle der ersten drei kann hier in der Tat ein konkreter Effekt erzielt werden. Shambhaviv erklärt:

»Ich werde das überall hochladen. Sie [das Museum] werden dann viel mehr Besucher*innen haben. Sie [Shambhavivs Freunde] werden mich fragen, wo bist du, es sieht so wunderschön aus, wo ist dieser fantastische Ort, kannst du ihn mir empfehlen, welcher Ort ist es, ich möchte auch dorthin gehen.«

Auf die Frage, was sie in den Social Media unter den Bildern vermerken werde, stellt sie in Aussicht: *»Du musst unbedingt dieses Ort besuchen. Es ist wunderschön.«*

Shambhaviv präsentiert hier ein Verständnis von Selfies als »kommunikativer Akt«, das in der Literatur häufig diskutiert wird (u.a. Senf, Baym 2015 auch Davison 2015; Hess 2015; Baishya 2015). Sie annonciert sich mir gegenüber als so genannter »Influencer« oder »Scout« für ihre Peers in den Social Media. Ihre enthusiastische Ankündigung: *»Ich werde es überall hochladen«* speist sich dabei aus der Begeisterung für das Museum, aber es handelt sich auch um das In-Aussicht-Stellen einer Art Wiedergutmachung. Sie transformiert mir gegenüber ihren Besucher*innenstatus oder deutet ihn um: von einer Besucherin, die sich (wie sie selbst meint) nicht recht angemessen verhält, zu einer wertvollen Botschafterin für das Museum, die Zugang zu potentiellen Interessent*innen hat und damit sogar die Möglichkeit, die Besucher*innenzahlen zu steigern. Gleichzeitig signalisiert sie damit, dass sie durch ihr Selfie-Klicken nicht so absorbiert war, dass sie die Atmosphäre und die Schönheit des Museums übersehen hätte. Indem sie ihre Freund*innen ins Spiel

bringt, verleiht sie ihrem Bekenntnis zum Museum eine emotionale und soziale Dimension. Die Position, die sie dem Museum gegenüber bezieht, ist dabei durchaus komplex und anspruchsvoll: Shambavi signalisiert ihre Annahme, dass es in ihrer Altersgruppe ein noch größeres Besucher*innenpotential für das Haus geben könnte. Darin drückt sich ihr Respekt für die Qualität des Museums aus. Gleichzeitig operiert sie unter der Voraussetzung, dass größere Kommunikationsanstrengungen möglich und sinnvoll wären, und bietet in diesem Zusammenhang ihre Hilfe an.³⁷ Insofern weist sie neben den Stärken des Museums auch auf ein Defizit hin.

Das ideale Protokoll für die Erstellung eines »guten« Selfies skizzieren fast alle Interviewten gleich. Shambavi:

»Du solltest immer das Ding [Ausstellungsobjekt] betrachten. Weil ein Museum dazu da ist, um Dinge zu betrachten. Es ist nicht nur für Selfies da. Zuerst kommst du hierher und lernst über das spezielle Ding. [...] So, zuerst betrachtest du, und wenn du damit fertig bist, dann kannst Du ein Selfie klicken. Das ist dann kein Problem. Aber wenn du nur kommst, um Selfies zu machen, das ist verrückt. Das ist Zeitverschwendung.«

Grundlage ist hier wieder ein starkes Vorverständnis des Museums als Bildungsinstitution. Mit der beschriebenen Choreografie versuchen die Selfie-Klicker*innen, sich in das Protokoll eines korrekten Besuchs einzupassen.

Interessant ist hier der Kontrast zu einer Gruppe, die, aus Altersgründen, noch nicht so sicher in diesen kollektiven Einstudierungen ist. Yash (15) beschreibt seine Selfies-Praxis im Museum so: »Wir Youngsters machen überall Fotos. Wir gehen auf die Straße und machen ständig Selfies. Hier machen wir auch einfach Selfies.« Ich hatte Yash und seinen Freund vor ausgestellten Tonpferden in Selfie-Posen beobachtet und nach den Objekten gefragt. Yash: »Eigentlich haben wir uns darum nicht gekümmert. Wir haben nur zwanglos Fotos geklickt.« Sein Freund ergänzt: »Normalerweise schauen wir nicht, was das für ein Objekt ist und warum es hier im Museum steht. Wir nehmen es einfach als Hintergrund und sehen, wie das Design ist.« Zumindest für diese sehr jungen Besucher*innen ist das Selfie-Klicken also eingestandenermaßen keine »engagement technique« (Burness 2016: 102), mit der eine besondere Beziehung zu den Objekten eingegangen wird. Vielmehr ist der Ausstellungsgegenstand schon zehn Minuten später nicht mehr Erinnerungswürdig. Yash und sein Freund fügen sich nicht in das Narrativ vom »guten« Selfie und Selfie-Besucher*innen ein, das meine älteren Gesprächspartner*innen entwerfen.

37 Ähnliche Beobachtungen lassen sich im Besucher*innenbuch machen, wo Beiträger Defizite (z.B. falsche englische Rechtschreibung auf den Informationstafeln) feststellen und ihre Hilfe anbieten.

15.6. Schlussbemerkung

Die Interviews mit Selfie-Besucher*innen kann man in zwei Gruppen einteilen. Die einen wollen sich überhaupt nicht äußern, verleugnen ihre Selfie-Aktivität und machen nachweislich falsche Aussagen darüber. Die anderen entfalten eine legitimatorische und kompensatorische Eloquenz, deren Elaboriertheit kaum noch in Relation zu ihrer tatsächlichen Aktivität steht.

Obwohl das Selfie-Klicken eine starke Besuchsmotivation und eine dominante Praxis darstellt, stehen die Besucher*innen ihrem eigenen Verhalten voller Verlegenheit und Widersprüchen gegenüber. Das geht so weit, dass sie Restriktionen für ihr eigenes Tun fordern. Indische Selfie-Klicker*innen leiden unter Schuldgefühlen. Zu den Konzepten, die zur Bewältigung ersonnen werden, gehören Konstruktionen wie die der »guten Selfie-Fotograf*innen mit guten Selfies« im Gegensatz zu den »anderen Selfie-Klicker*innen mit unangemessenen Selfies«. Gute Selfies werden nur nach eingehendem Studium der Objekte als Abschluss eines Lernprozesses erstellt. Sie stehen durch ihre kommunikative Vernetzung mit der Außenwelt als Werbungsinstrument, Dokumentation, Wertschätzungs- und Anerkennungsgeste im Dienste des Museums, der Objekte, der Gemeinschaft und des Staates. Die unangemessenen Selfies werden überall geklickt, dienen nur der Unterhaltung, sind rein narzisstisch, können zu Beschädigungen der Objekte führen und lenken die Besucher*innen vom eigentlichen Zweck des Besuchs ab: nämlich zu lernen und zu studieren.

Die Stärke dieses Schuldempfindens mag einerseits damit zu tun haben, dass das kulturelle Verhaltensprotokoll in Indiens Museen autoritär und streng ist. Hinzu kommt, dass in einzelnen indischen Museen bereits Selfie-Verbote erlassen wurden, worüber die Medien prominent berichtet haben. Das verstärkt bei Selfie-Besucher*innen das Gefühl, sie seien Normabweichler*innen. Nur bei der Nutzung des Museums als Ort für Rendezvous sind mir bei den interviewten Paaren ähnliche Rechtfertigungs-, Verleugnungs- oder Verschleierungsversuche begegnet. Dort jedoch wirkte die Tatsache, dass ich eine westliche Interviewerin war, der Scheu der Befragten merklich entgegen. In der Dating-Gruppe herrschte überdies das Gefühl der Regelverletzung weniger gegenüber dem Museum, sondern mehr gegenüber der Gesellschaft generell.

Vergleicht man die Selfie-Klicker*innen dagegen etwa mit den »Picknicker*innen«, die ja ebenfalls vom traditionellen Museumsprotokoll abweichen, stellt man einen deutlichen Unterschied fest. Die picknickorientierten Besucher*innen nutzen das Museum selbstbewusst für ihre Bedürfnisse um und sprechen offen darüber. Sie stehen offenkundig nicht unter dem Eindruck, dass ihre Praxis eine Normverletzung darstelle und sie sich schuldig fühlen müssten. Ein Grund für diese Differenz könnte in der unterschiedlichen Verankerung der beiden »Umnutzungen« in der indischen kulturellen Tradition liegen. Das Picknick ist eine alte und vertrau-

te Praxis, die bei religiösen Festivals (z.B. Durga Puja), kulturellen Ereignissen (z.B. Ramlila-Aufführungen) oder in Tempeln ihren angestammten, respektierten Platz hat. Selfies dagegen sind ein durchaus neues Phänomen, das vor allem das Individuum und seine Selbstpromotion in den Mittelpunkt stellt und keinen Rückhalt in der indischen Tradition hat. Damit fehlt dieser Besucher*innengruppe der soziale Kontext, der sie gegenüber der unterstellten oder tatsächlichen Missbilligung der Museumsautoritäten stabilisiert. Ihre Lage unterscheidet sich von der westlicher Selfie-Museumsbesucher*innen, die diese Stabilisierung nicht brauchen, da die Institution (wie in der Literatur dokumentiert) diese Praxis eher fördert. Nur Familien-Selfies als zeitgenössische Form der traditionellen Familienfotografie unterliegen in Indien diesem Unbehagen nicht.

16. Aneignungsmuster im MP Tribal Museum Bhopal

Im Folgenden werden typische Praktiken oder Muster rekonstruiert, die die Aneignung des Tribal Museums durch seine Besucher*innen strukturieren. »Museum« wird hierbei als physischer Raum, aber auch als Institution, sozialer Kosmos und Ensemble von Exponaten verstanden. Die vorangegangenen Kapitel zu den Nutzungsgruppen und zum Gästebuch haben, wie Geertz es nennt, eine »*sehr intensive Bekanntschaft*« (Geertz 2015:30) mit den Besucher*innen und ihren Interessen im Museum hergestellt. In diesem Kapitel wird nun diesem Material unter dem Aspekt der Aneignung neu »zugehört«. Ein Ergebnis dieses neuen »Zuhörens« ist die Rekonstruktion von vier Aneignungsmustern: »Soziale Landnahme«; »Biografische Aufwertung«; »Affektive Aufladung« sowie »Kognitive und produktive Rezeption«. Sie stellen Grundformen einer aneignenden Rezeption dar. Mit ihrer Hilfe lassen sich die Mechanismen der Aneignung spezifisch und anschaulich beschreiben. Die Analyse des Nutzungsprozesses erfährt damit eine Konkretisierung im Vergleich zur noch recht allgemeinen Einstufung als Aneignung. Konkretisierung heißt auch, dass den Aneignungsmustern bestimmte Begriffe zugeordnet werden und somit eine erste begriffliche Struktur für das und aus dem Material entsteht: »Soziale Landnahme« bezeichnet dabei das Feld von Raum und Aktion; »Biografische Aufwertung« bezieht sich auf den sozialen und generationellen Status der Besucher*innen und löst das darin verborgene Anachronismusproblem, dass nämlich die traditionelle Hochachtung der Älteren in Widerspruch gerät mit dem zunehmenden Obsoletwerden ihrer Erfahrungen im urbanen Kontext; »Affektive Aufladung« beschäftigt sich mit dem Komplex von Sentimentalität und gebrochener Emotionalität; »Kognitive und produktive Rezeption« richtet sich auf die Entwicklung von Kompetenzen der Besucher*innen.

Wie das Kapitel zeigen wird, kann eine bestimmte Aneignungspraxis entweder vorrangig in einer Nutzungsgruppe oder in mehreren auftreten. Manche Aneignungsformen definieren sich in erster Linie in Bezug auf Museumsräume, -atmo-

sphäre und -protokoll¹, andere dagegen zeugen vornehmlich von einer Arbeit der Besucher*innen an und mit sich selbst. Die Aneignungsmuster werden hier als Idealtypen beschrieben, die in der Praxis variieren, sich verändern und an den Kontext anpassen.

16.1. Soziale Landnahme

»Soziale Landnahme« hat zunächst einen äußerlich sichtbaren, pragmatischen Charakter, der sich in der Umfunktionierung und Umnutzung des Museumsraums äußert.

Die Besucher*innen (hier geht es vornehmlich um Nutzer*innen im Sinne der Kap. 10: »Das Museum als Dating-Ort...«²; Kap. 11: »Das Museum als »adda«-Ort...«³ sowie Kap. 14: »Das Museum als Ort für künstlerische Erfahrung und Inspiration...«⁴) erschließen sich das Museum als zugleich schützenden und ermöglichenden Handlungsraum. Obwohl das Museum zunächst von offizieller Seite als klar definierte Zone mit festen Funktionen und vorgeschriebenen Aktivitäten erscheint, vergrößern die Besucher*innen den Spielraum, sodass sie schließlich Nutzungsformen entwickeln, die stärker ihren eigenen Bedürfnissen entsprechen.

Dieser Handlungsraum wird von den Gruppen, die ich im Folgenden charakterisieren werde, jeweils unterschiedlich in Gebrauch genommen, und zwar in einer Weise, die auch für andere Besucher*innen erkennbar ist. Es werden Sub-Territorien (Claims) innerhalb des Raums abgesteckt und oft auch durch physische Aktivität markiert.

So verwenden die Dichter den Museumsraum als Schreibstube, in der sie neben dem Textverfassen selbst auch ihre begleitenden Rituale, wie z.B. das Singen, für das übrige Publikum bemerkbar durchführen (Inspiration). Sie markieren ihren Arbeitsort mit Schreibutensilien und persönlichen Gegenständen und grenzen ihn damit nach außen und gegenüber anderen ab. Für die Besucher*innen, die das Museum als Dating-Ort nutzen, bedeutet der Museumsaufenthalt eher den Eintritt in eine sichere, geschützte, und diskriminierungsfreie Zone, in der sie private Begegnungen selbstverständlich, stressfrei und über einen längeren Zeitraum hinweg ungestört haben können. Wie ein Besucher erklärt: *»Wir brauchen einen Ort, der in*

1 Museumsprotokoll wird hier im Sinne eines fürs Museum geltenden Regelwerks verwendet (siehe Kap. 3, S. 46ff.). Museumsatmosphäre dagegen wird als der informell vermittelte Eindruck von akzeptierten oder unerwünschten Verhaltensweisen verstanden.

2 Im Weiteren wird auf das Kap. 10 als »Dating« Bezug genommen.

3 Im Weiteren wird auf das Kap. 11 als »adda« Bezug genommen.

4 Im Weiteren wird auf das Kap. 14 als »Inspiration« Bezug genommen.

Ordnung ist, wo wir für Stunden sitzen und uns unterhalten können«. Die Paare markieren ihre privaten und exklusiven Zwei-Personen-Räume vor allem durch eine dem Hauptgeschehen abgewandte Körpersprache und eine Pose, die zu verstehen gibt: »Bitte nicht stören«. Die Picknicker*innen dagegen übertragen völlig unproblematisch und selbstbewusst eine traditionelle und eingeführte Freizeitpraxis in einen für sie neu entdeckten Raum. Wie ein Familienvater erklärt: »*Wir alle sind beschäftigt mit unserem täglichen Leben. Wir wollten für einen Tag weg von alledem. Dieser Platz bietet ein anderes Umfeld*« (adda). Sie stecken ihre Ansprüche und den Raumbedarf mit mitgebrachten Picknick-Utensilien oder Tüchern ab.

Ausgangspunkt der »Sozialen Landnahme« sind die Bedürfnisse und Wünsche des Publikums und nicht die hegemoniale Vorstellung vom Museum als Ausstellungsort.

Mit der spatialen Aneignung des Museums entsprechend eigenen Interessen nehmen die Besucher*innen sich hier die Freiheitsräume, die sie in anderen öffentlichen Foren vermissen, und ergänzen so einen oft als defizitär empfundenen öffentlichen Raum (am deutlichsten ist das im Falle der Dating-Paare).

Es werden Praktiken ins Museum überführt, die im Alltag geübt werden oder in anderen kulturellen wie religiösen Räumen vorkommen (z.B. das Anfassen der Objekte) oder die im öffentlichen Raum »unter Druck stehen« (z.B. im Fall der Speisevorschriften der Jains oder beim Dating). Die äußerlich sichtbare Landnahme findet dabei nicht nur gegenüber dem Raum und seiner ursprünglich vorgesehenen Programmierung statt, sondern auch im Umgang mit den Exponaten. Durch das Anfassen und Berühren der Objekte werden sie in den persönlichen sinnlichen Wahrnehmungs- und Zugriffsbereich der Besucher*innen geholt. Die Beobachtung einer Besucherin: »*Er [ihr Sohn] war sehr begierig, alles anzufassen und mit nach Hause zu nehmen. [...] Und ehrlich, ich möchte auch die Objekte fühlen*«, steht exemplarisch für das Bedürfnis, die Objekte symbolisch in Besitz oder real »nach Hause« zu nehmen. Eine in der Tendenz verwandte, auf die Exponate bezogene Aneignung findet auch in der Nutzung der Objekte und Objekt-Arrangements als Kulisse für performative Selfies statt, wenn der Foto-Vorgang mit der Ausstellung interagiert oder Objekte »bespielt«. Die Interaktion mit den Objekten und der Ausstellung unterscheidet sich durch ihren aktiven Charakter deutlich von der sonstigen Selfie-Nutzung.

Aneignung geschieht jedoch nicht nur in der konkreten Reklamation von messbarem Museumsraum oder der ihn füllenden Objekte, sondern der Prozess der »sozialen Landnahme« hat auch eine emotionale Dimension. Sie kann im Empfinden von Sicherheit und Ungestörtsein bestehen; hierher gehören ebenso die öfters genannten Kategorien des Sich-Wohlfühlens, Sich-willkommen-Fühlens, Sich-frei-Fühlens oder Sich-zu-Hause-Fühlens. Der Raum wird von diesen Besucher*innen nicht nur faktisch besetzt, sondern auch gewissermaßen »emotional möbliert«. Durch diese Gefühlsbesetzung des Raums findet eine Intensivierung der Aneignung statt: Das Museum wird auf eine tiefere, persönlichere Weise in

Besitz genommen, als es in einer reinen Nutzung oder Umnutzung der Fall wäre. Es werden engere, festere Bindungen aufgebaut, bis hin zu einer Art Heimatgefühl. Wenn eine Gruppe Jugendlicher erklärt: »Wir fühlen uns hier zu Hause«, dann ist der Kern ihrer Aussage: Der Raum gehört zu uns und wir gehören hierher.

Ein weiterer Schritt in der Intensivierung des Aneignungsprozesses wäre eine klare Postulierung seiner Legitimität, also die implizite oder sogar ausdrückliche Anmeldung eines Anspruchs auf diese Aneignung. Eine Tendenz in dieser Richtung lässt sich erahnen bei den Besucher*innen, die das Museum als Ort der Inspirationsfindung nutzen und ihr Recht dazu aus der Tatsache herleiten können, dass ihre Nutzung (das Verfassen traditioneller Poesie) im Einklang mit der kulturellen Bestimmung der Institution steht. Ähnliches gilt für die Picknicker*innen, die ihr Tun als Fortsetzung oder Ausdehnung traditioneller Freizeitpraktiken verstehen können, die auch in Tempeln oder bei religiösen Festivals selbstverständlich stattfinden. Dagegen stoßen Legitimitätsanspruch und Intensität der Aneignungsbewegung bei den Dating-Paaren (der zahlenmäßig stärksten Gruppe) an ihre Grenzen. Es lassen sich zwar Formulierungen finden, die einen »Anspruch« im Sinne eines starken, geradezu existentiellen Bedürfnisses artikulieren, wie etwa: »Wir brauchen einen Ort, der in Ordnung⁵ ist...« Aber die prekäre Natur dieser sozialen Praxis und die prekäre Situation der Nutzer*innen übertragen sich auf den Aneignungsprozess: Die Besucher*innen finden ihre ungestörte und von den Autoritäten tolerierte Nutzung des Museums als Dating-Platz zu ungewöhnlich und geradezu provozierend, als dass sie einen wirklich selbstbewussten Anspruch auf diesen Ort erheben würden. Das unterscheidet sie von Besucher*innen mit einer ebenfalls unkonventionellen Nutzung des Museums wie z.B. als Picknick- oder »adda«-Ort. Hier findet nur eine »soziale Ortsverschiebung« einer ansonsten akzeptierten und eingeführten Praxis statt. Dating dagegen ist grundsätzlich einem moralischen Stigma ausgesetzt und kann daher nicht mit einer selbstverständlichen Toleranz des Ortes gegenüber diesem Verhalten rechnen. Die Paare haben somit eher einen prekären und jederzeit aufkündbaren Gaststatus (z.B., falls es Beschwerden von anderen Besucher*innen oder von Seiten der Politik geben sollte) als ein wirkliches Nutzungs- und Eigentümer*innenrecht.

16.2. Affektive Aufladung

Diese Aneignungsform drückt sich stark in der vom Museum angeregten Empfindung des Sich-zu-Hause-Fühlens in einer wiedergefundenen Vergangenheit aus, in der Gestalt von Kindheitserinnerungen und Nostalgie. Es äußert sich jedoch auch

5 »Ordnung« wird hier von den Paaren als »Standard für zivilisiertes Verhalten« bei anderen Besucher*innen wie auch beim Museumspersonal verstanden.

in den auf kollektive Bezugsgrößen ausgerichteten Gefühlen von Patriotismus und nationaler Dankbarkeit. Das Aneignungsmuster ist besonders prävalent unter den Kommentator*innen des Besucher*innenbuchs und der Gruppe des Kap. 12: »Das Museum als kollektiver Nostalgie- und persönlicher Erinnerungsraum«⁶. Ebenfalls, wenn auch nicht so dominant, ist es bei Besucher*innen zu finden, die das Museum als Ort für künstlerische Erfahrung und Inspiration und als Kulisse für Selfies nutzen.

Generell fällt die starke Emotionalität auf, mit der viele Besucher*innen auf das Museum reagieren. Sie äußern etwa: »Das Museum ist so wunderschön, es verschlägt mir die Sprache. Meine Seele ist berührt«. Oder: »Dieses Museum wurde gebaut auf einer Säule aus Liebe und Zuneigung« (Kap. 8: Das Besucher*innenbuch).⁷ Eine andere Besucherin beschreibt ihre Empfindungen als eine Art positiv-energetische Wechselwirkung zwischen ihr und dem Museum: »Ich glaube, die positive Energie, die dieser Ort hat – und wann immer ich hier bin, bin ich selbst so positiv und friedlich« (Kap. 15: Das Museum als Kulisse für Selfies...)⁸. Vor allem in den Kommentaren auf Hindi nimmt das Gefühl öfters eine spirituelle oder religiöse Färbung an und läuft auf Segenswünsche hinaus: »Meine Familie und ich sprechen unsere Segenswünsche für ihre [Künstler*innen des Museums] glückliche Zukunft aus« oder in einem anderen Beitrag: »Ich bete zu Gott, dass diese Anstrengung in so einer guten Weise weitergeführt wird« (Besucher*innenbuch).

Die Emotionen richten sich dabei entweder aufs Individuum oder aufs Kollektiv: das heißt, es geht entweder um die affektive Aufladung des »Ich« oder des Landes »Indien«. Individuell mobilisiert das Museum Erinnerung, es lässt die Kindheit wiederaufleben, weckt biografische Erinnerungen und Heimweh; es ermöglicht aber auch eine neue Art des Sich-zu-Hause-Fühlens. Kollektiv orientiert sind dagegen Gefühle von nationalem Stolz, von Anerkennung und Rangerhöhung im globalen Vergleich (»Weltklasse«) und die Artikulation von Dankbarkeit im Namen der nächsten Generation.

Besucher*innen, die individuelle Emotionen ausdrücken, sprechen oft vom »Zurückgehen«; es ist eine seelische Reise in eine positiv erlebte und besetzte Vergangenheit gemeint, die etwa als »goldene Jahre« oder »die besten Jahre meines Lebens« (Besucher*innenbuch) bezeichnet werden können. Die Museumsexponate und Ausstellungsarrangements (wie der Ochsenkarren oder die Hütten und Dorfanordnungen der Galerie »Tribal Life«) werden in die persönliche Biografie »hinein-erinnert« und somit hineingenommen. Das Zurückgehen führt oft in die Kindheit als besonders wertgeschätzten persönlichen und emotionalisierten Erinnerungsbesitz. Durch die Integration des Museums in das eigene Kindheitsnarrativ wird es tief in die Biografie und Identität dieser Besucher*innen eingeschrieben. Sie

6 Im Weiteren wird auf das Kap. 12 als »Nostalgie« Bezug genommen.

7 Im Weiteren wird auf das Kap. 8 als »Besucher*innenbuch« Bezug genommen.

8 Im Weiteren wird auf das Kap. 15 als »Selfie« Bezug genommen.

verbinden es mit einem Teil ihres Lebens, den sie als in hohem Maße charakteristisch und wesentlich betrachten und der ihnen viel bedeutet. Wie eine Besucherin beschreibt: *»Ich habe im Dorf mit meinen Großeltern gelebt. Eine schmale Hütte, die ich hier [im Museum] gesehen habe, ähnelte dem Platz, an dem ich vor langer Zeit gelebt habe. [...] Wirklich, ich bin zurückgegangen zu dem Leben damals mit meinen Großeltern«* (Nostalgie).

Das Erlebnis des Museums als zweites Zuhause ist eng mit diesem Intimitätsgefühl der Kindheitserinnerung verwandt; die Heimatlichkeit des Museums drückt in einer lokalen Metapher eine ähnliche Vertrautheit aus, wie sie das Kindheitsmotiv lebenszeitlich bezeichnet. Gleichzeitig überlappen sich im Gedanken des Zuhauses die Aneignungsmuster »Affektive Aufladung« und »Soziale Landnahme«. Wenn das Museum für die Dichter der Nutzungsgruppe »Inspiration« ein künstlerisches Zuhause ist, dann bedeutet das nicht nur ein Zugehörigkeitsgefühl, sondern zudem ganz pragmatisch die Existenz und Zugänglichkeit eines sozialen Ortes für das Poetendasein dieser Nutzer*innen, eines Ortes, an dem diese Facette ihres Lebens »am Platz« und realisierbar ist. Das Zuhause-Erlebnis kann sich aber auch aus dem wiedererkennenden Vergleich mit der konkreten physischen Lokalität der Herkunft speisen. Dies gilt z.B. für eine Gruppe von Jugendlichen, die gerade aus dem Dorf in der Stadt gekommen sind: *»Hier sind viele Dinge ausgestellt, die es in unserem Dorf gibt. Wie der Ochsenkarren, die Spiele, die Musikinstrumente und die Lehmhäuser. Wir fühlen uns hier zu Hause«* (Nostalgie und adda). Entscheidend und verbindend ist in allen Fällen der Aneignungsgestus der emotionalen Inbesitznahme; er ist es, der das Museum zum Zuhause macht.

Die kollektiv orientierte Emotionalität, die das Museum auslöst, nimmt in erster Linie patriotische oder lokalpatriotische Form an; sie freut sich am kulturellen Reichtum oder der im Museum manifestierten kulturpolitischen Leistung Indiens oder des Bundesstaates, in diesem Fall Madhya Pradeshs. Äußerungen in dieser Richtung sind namentlich im Besucher*innenbuch zu finden: *»Das zu sehen, hat mich stolz gemacht, eine Bürgerin von Madhya Pradesh zu sein. Danke, dass ich mich stolz fühlen konnte«* (Besucher*innenbuch). Ein verwandtes patriotisches Motiv ist die Dankbarkeit im Namen der nächsten Generation; diesen Besucher*innen geht es darum, ihren Kindern Stolz auf ihre eigene Kultur zu vermitteln, und sie rühmen das Museum für seinen Beitrag dazu. Wie stark im Zusammenhang des nationalen und patriotischen Kulturbewusstseins das Aneignungsbedürfnis und die Aneignungsenergie sind, zeigt die Tatsache, dass sie die kulturelle Fremdheit der Adivasi offenbar mühelos in den Hintergrund versetzen: Die Adivasi werden nicht etwa als Repräsentant*innen einer prekären Minderheitskultur wahrgenommen oder gar mit primitiver, rückwärtsgewandter Lebensweise in Verbindung gebracht, sondern selbstverständlich in die hinduistisch dominierte Gegenwartskultur eingeordnet. Diese Kultur ist die Kultur der Mehrheit der Besucher*innen, denen damit die Einfühlung in das Ausgestellte und Gesehene und so letztlich die Aneignung des

Museums erleichtert wird. Die Besucher*innen identifizieren die Welt der Adivasi mit einem Indien, mit dem sie sich selbst identifizieren. Man könnte auch sagen: Die Adivasi werden Indien zugeeignet – dem Indien der Besucher*innen.

Die emotionale Aufladung kann sich intensivieren, indem sich ein Bedürfnis nach Aktivität meldet, nach Teilhabe oder Teilnahme. Die Besucher*innen möchten einer Museums-Gemeinschaft angehören, einem sozialen Zusammenhang, der sich um das Museum herum gruppiert. Etwa im Sinne eines »Vereins der Freunde des Museums«, nur in einer von der Museumsautorität nicht initiierten und nicht organisierten Form. Manche bieten ihre persönlichen Ressourcen und Fähigkeiten an, um dem Museum zu helfen. So würde z.B. eine Besucherin ihre Präsenz in den Sozialen Medien nutzen, um das Museum in seinen Kommunikations- und Werbeanstrengungen zu unterstützen, als eine Art Außenstelle der Werbeabteilung: *»Ich werde das [die Selfies] überall hochladen. Sie werden dann viel mehr Besucher*innen haben.«* (Selfie). Ein anderer Besucher ist willens, seine guten Englischkenntnisse zur Verfügung zu stellen: *»Die Erklärungsschilder haben eine Menge Rechtschreib- und Grammatikfehler. Es wäre sehr gut, wenn diese korrigiert werden würden. Sie können mich gerne kontaktieren, und ich helfe dabei«* (Besucher*innenbuch). Dem Kommentar sind seine Adresse und Telefonnummer angefügt, damit seine erklärte Bereitschaft auch tatsächlich abgefordert und realisiert werden kann. Die detaillierten Listen mit Verbesserungsvorschlägen, sorgfältig im Besucher*innenbuch niedergeschrieben, sind ein weiterer Indikator für das Interesse an aktiver Beteiligung. Die Ankündigung, zur Unterstützung zur Verfügung zu stehen, kann aber auch generell formuliert sein, als Blankozusage: *»Dieses Museum ist wunderschön, und wir versprechen, dass wir in jeglicher Weise dabei helfen, es noch schöner zu machen«* (Besucher*innenbuch).

Bedenkt man, in wie hohem Maße das affektive Interesse am Museum in der Sprache des Nationalstolzes artikuliert wird, so kann man in diesen Interessenbekundungen eine weitere Dimension ausmachen: Es handelt sich um eine Art Versprechen von Bürger*innenengagement, womöglich sogar von patriotischer Pflichterfüllung. Das Museum vermag Loyalität zu mobilisieren, obwohl es nicht mit der eigenen Familie, religiösen Gemeinschaft oder sozialen Gruppe verbunden ist – ein in der stark fragmentierten indischen Gesellschaft nicht alltägliches Phänomen.

16.3. Biografische Aufwertung

Dieser Praxistyp manifestiert sich auf subjektiver Ebene, das heißt, in der Ich-Wahrnehmung oder Identitätskonstruktion der Besucher*innen. Er rückt, im Unterschied zur »Affektiven Aufladung«, Fertigkeiten und Status der Besucher*innen in den Vordergrund: Sie erleben sich im Museum als kenntnisreich, mit relevanten

Fähigkeiten ausgestattet und wertgeschätzt. Diese Rezeptionserfahrung wird ermöglicht durch das kuratorische Konzept, keine singulären Kunstwerke, sondern Alltagsarrangements zu präsentieren. Dadurch werden Anknüpfungspunkte an die eigene Lebens- oder Berufswirklichkeit des Publikums bereitgestellt. Das Muster »Biografische Aufwertung« findet sich vor allem in der Nutzungsweise: »Nostalgie«. Es tritt ebenfalls auf in den Gruppen »Inspiration« und »Das Museum als Lernraum...«, schließlich auch bei Kommentator*innen des Besucher*innenbuchs.

In diesem Muster fällt die Nüchternheit in den Aussagen der Besucher*innen auf. Der eher faktische Charakter steht im Gegensatz zum stärker emotionalen, nostalgischen oder sentimental-ton der Besucher*innen im Muster »Affektive Aufladung«. Die »Aufwertungs-Gruppe« begegnet dem Gesehenen kognitiv. Ihre Angehörigen treten den Exponaten mit einem analytischen, gewissermaßen fachlichen Blick und dem Interesse gegenüber, herauszufinden, wie das Gesehene gemacht ist. Damit rekonstruieren sie die ihnen gezeigte Welt für sich und verknüpfen sie mit der eigenen Lebens- oder Berufswirklichkeit. Wie ein Besucher es beschreibt: *»Du siehst, hier wurde alles sehr gut ausgestellt. Das ist ein Resultat von harter Arbeit. Eine Menge Fachkönnen ist in die Ausstellungsbauten des Museums geflossen«* (Inspiration). Durch die eigenen beruflichen Referenzen und Verbindungen fühlen sich die Besucher*innen mental der Ausstellung gewachsen. Davon profitieren vor allem sozial schwache Besucher*innen. Der Aufenthalt im Museum hat auf sie eine affirmierende Wirkung, sowohl ihr Status als auch ihre Rolle werden aufgewertet und stabilisiert. Sonst in der Gesellschaft eher in einer prekären Existenz, fühlen sie sich im Museum kompetent und werden im Gespräch aussage- und urteilsfähig.

Durch biografisches oder berufsbezogenes Wiedererkennen gewinnt das Museum für diese Besucher*innen eine andere Bedeutung als sie z.B. durch bloßes neugieriges oder interessiertes Betrachten zu erreichen wäre. Die Publikumsgruppe geht eine privilegierte und spezielle Beziehung zum Museum ein: Das Gesehene geht sie etwas an. Wie ein Besucher im Gästebuch schreibt: *»Als jemand, der in der Forstverwaltung gearbeitet hat, habe ich Zugang zu dem hier Gesehenen«* (Besucher*innenbuch). Damit betont er seine privilegierte Stellung als Experte, die sich aus seiner beruflichen Vergangenheit ergibt.

Im Muster »Affektive Aufladung« war im nostalgischen Erinnern ein Sich-Entfernen von der Gegenwart zu beobachten: weg von der urbanen Realität, hin zu einer imaginierten dörflichen Idylle. Dagegen verankern sich die Besucher*innen im Muster »Biografische Aufwertung« mit Hilfe des Museums im Hier und Jetzt. Erfahrungen, Wissen und Erlebnisse der Kindheit werden von diesen Besucher*innen im Museum wiederentdeckt. Dieser Prozess ist vor allem sachhaltig, von Verständnis- und Kompetenzaspekten geprägt. Aber er hat durchaus auch emotionale Aspekte, die sich in der Freude über das Wiederentdeckte ausdrücken. Das Gesehene lässt nicht ein vergangenes »wahres« Ich aufleuchten, sondern diese Gruppe fühlt sich affirmativ durch den Besuch in ihrer Situation in ihrer urbanen Gegenwart bestä-

tigt. Damit zielt dieses Aneignungsmuster auf die Identität der Besucher*innen, aber in einer konkreten und pragmatischen Weise.

Im nostalgischen Erinnern des Musters »Affektive Aufladung« wurde die Vergangenheit zwar emotional be- und aufgeladen und als persönliches Sehnsuchtsziel definiert, aber ihr faktischer Wert für die Gegenwart wurde nicht diskutiert. Die Aneignung im Muster »Biografische Aufwertung« wird dagegen ausgelöst, weil die Besucher*innen im Museum die Möglichkeit haben, eigene Erfahrungen und eigenes Wissen neu zu lesen und neu zu bewerten. Kompetenzen und Objekte, die in ihrem Alltag sonst nicht mehr viel Anerkennung finden, werden durch das Museum als ausstellungswürdig und damit als wertvoll dargestellt. Durch die präsentable und respektable Weise, wie diese Objekte im Museum ihren Platz finden, erleben die Besucher*innen ein Mehr an Achtung für ihre eigene biografische Herkunft. Sie erfahren sich als wertgeschätzte Akteur*innen oder Zeug*innen dieser »ausstellungswürdigen« Vergangenheit. Wie ein Besucher erklärt: »Ja. Wir haben all diese Sachen [hier meint er die ausgestellten Spielsituationen] gemacht. Selbst wenn wir es nicht gemacht haben, haben wir es zumindest gesehen« (Nostalgie). Es ist ihr Leben, ihre Wirklichkeit, die das Museum hier präsentiert.

Diese neue »Eigentümer*innenkonstellation« und Kompetenzerfahrung hat Auswirkungen auf intergenerationelle Dynamiken: Sie ermöglicht diesen Besucher*innen ein anderes Verhältnis zu ihren Kindern und deren gesamter Altersgruppe. Zunächst, indem ein Autoritätsgewinn stattfindet. Wie ein Besucher erklärt: »Von allem, was ich hier gesehen habe – 75 Prozent davon habe ich in meiner Kindheit gesehen. Meine Kinder haben solche Sachen nicht gesehen« (Nostalgie).

Zudem schafft das Museum eine Verbindung zwischen den Generationen. Denn die Museumspräsentation ist authentisch genug, damit Besucher*innen, die diese Welt noch selbst erlebt haben, sie wiedererkennen – gleichzeitig jedoch ist sie durch ihre künstlerische Aufbereitung für ein urbanes Publikum und für eine in der Stadt geborene Kindergeneration anschlussfähig. Das Museum hilft den Eltern, ihre Herkunftswelt für die eigenen Kinder zu übersetzen. Die Besucher*innen können zu diesem Zweck vom Museum Gebrauch machen.

Dieser Prozess ist je nach gesellschaftlicher Schicht unterschiedlich akzentuiert. Im sozial schwachen Sektor sind vor allem die Aufwertungspotentiale wichtig, die es Besucher*innen der unteren Schichten erlauben, sich als Expert*innen zu erleben, die Bedeutsames in der Ausstellung erkennen und ihrer Familie vorführen können. Wie ein Besucher erzählt: »Ich habe ihnen [der Familie] sogar verschiedene Typen von mandaps gezeigt. Wo kannst Du heute noch solche Dinge sehen?« (Nostalgie). In der Mittel- und Oberschicht sind eher die Verständigungs- und Interpretationspotentiale bedeutsam. So nutzt ein Besucher aus dieser Gruppe das Museum als Kommunikationshilfe: »Ja, ich erinnere mich an alle diese Spiele. Ich würde gern meinen Kindern erzählen, wie wir unser Leben damals gelebt haben und wie wir aufgewachsen sind, und des-

halb bringe ich sie hierher« (Nostalgie). Das Museum liefert ihm Anlass und Material, um diesen Kommunikationsprozess zu initiieren und zu gestalten.

16.4. Kognitive und produktive Rezeption

Dieses Aneignungsmuster lebt, wie die »Soziale Landnahme«, in hohem Maße von der Selbstständigkeit der Besucher*innen. Es ist nicht auf eine Veränderung des Museumsprotokolls (d.h. der von den Autoritäten erwarteten Museumsnutzung), sondern auf die Entwicklung von Kompetenzen der Besucher*innen ausgerichtet. Es lassen sich vor allem zwei Aneignungsarten beobachten, die man »Familiarisierung« und »Mitnahme« nennen kann. Familiarisierung erfolgt, indem sich die Besucher*innen mit den Museumsinhalten vertraut machen und sich damit Lernmöglichkeiten eröffnen. Mitnahme findet statt, wenn die Besucher*innen Museumsinhalte in ihr Alltagsleben kognitiv transferieren. Dieser Transfer wird eigeninitiativ unternommen, in einer Art »Hol«- oder eben Mitnahme-Bewegung der Besucher*innen im Unterschied zu einer »Bring«- oder »Schub«-Bewegung der Institution.

Familiarisierung vollzieht sich bevorzugt durch physische Annäherung, die bis zu einer Art Eroberung reichen kann. Die Museumsexponate werden von den Besucher*innen sinnlich erfasst und erkundet. Wie eine Mutter über ihre Kinder erzählt: *»Wenn sie zum Beispiel die Schnitzereien sehen, dann fassen sie sie an und erkennen, ob das wirklich Holz ist oder ob es aus Gips, Stein oder Zement gemacht ist«* (Lernen). Durch das Anfassen verliert das Objekt seine Fremdheit; was vielleicht unbekannt aussieht, wird durch die Berührung auf vertraute und bekannte Materialien hin untersucht und damit in die eigene Erfahrungswelt eingeordnet. Manchmal bricht die »Eroberung« mit den Regeln des Museums. So beschreibt eine Selfie-Besucherin ihr Hineinklettern in ein Objekt: *»Sie haben diesen großen Ring, diesen Armreifen. Ich war in dem Armreif, du weißt, ich sollte da eigentlich nicht hineingehen. Aber irgendwie habe ich es geschafft, und ich habe ein Foto gemacht. Es war so riesig und ich war so beeindruckt von diesem Armreif, du kannst es hier sehen [...] Schau dir die Details an.«* Die Geste des »Ich habe die Herausforderung bewältigt« ist dabei genauso wichtig wie das Bedürfnis nach erkundender Nähe zum Objekt (in diesem Sinne werden die Details als Beispiel und Beleg angeführt).

Die Annäherungs- und Eroberungspraxis verbindet sich mit einem bestimmten Verständnis von Lernen, das die körperliche Erfahrung durch den Lernenden betont. Wie eine Besucherin erklärt:

»Wir können es hier im Kunstwerk selbst erkunden, nicht einfach es nur anschauen oder eine Broschüre darüber lesen. Wir gehen hinein [ins Exponat] und es wird von uns selbst erfahren. [...] Das hier weckt Interesse, wenn wir herumlaufen. [...]

So kommen wir näher und bekommen Informationen oder Wissen über diese Dinge.«

Physische und intellektuelle Erschließung bedingen einander und wirken zusammen. Wie ein anderer Besucher hervorhebt: *»Wenn Du durch die Dinge läufst, dann erlebst und erfährst du es, und das macht es mehr einprägsam und besser fundiert. Ich habe so etwas noch nie gesehen. Es ist nicht nur ausgestellt und angeleuchtet. Du konzentrierst dich darauf, weil du es einfach fühlen kannst«* (Lernen).

Mitnahme ist eine Form der produktiven Rezeption, der oft die Familiarisierung vorangeht; Familiarisierung führt hier zu einer Aktivität, die über den Museumsraum hinausreicht. Mitnahme bedeutet, dass die Besucher*innen das Museum gewissermaßen nicht mit leeren Händen verlassen. Das Gesehene wird in den eigenen Alltag transferiert. Mitnahme kann vor allem in drei Formen beobachtet werden: Nachahmen, Übernehmen und Weiterdenken (Weiterspinnen). Nachahmung kann linear und direkt geschehen, indem gesehene Techniken, Objekte oder Material-Arrangements professionell kopiert werden. Diese Besucher*innen versuchen, möglichst Ähnliches zu erstellen, weil sie die Exponate des Museums als vorbildlich ansehen. Wie ein Besucher es ausdrückt: *»Wir können einige dieser hier ausgestellten Designs imitieren und sie in unsere Arbeit einbauen«* (Inspiration).

Andere Besucher*innen wollen eher Ideen aus dem Gesehenen übernehmen, um sie in ihren Alltag oder ihr Zuhause einzubinden und beides damit zu bereichern. Wie eine von ihnen feststellt:

»Auch in heutiger Zeit, während Diwali und zu anderen Festivals, nutzen wir noch all diese Dinge. Zum Beispiel machen wir ein Rangoli an unserem Eingangstor, weil es Positivität herstellt. [...] Aber wenn wir hierherkommen, und wir sehen all diese Innovation und Kreativität im Rangoli, dann können wir alle diese Innovationen zu unseren eigenen Kreationen, zu unserer eigenen Arbeit hinzufügen.« (Inspiration)

Wieder andere Besucher*innen lassen sich vom Gesehenen in freier, assoziativer Form anregen und kreieren mit seiner Hilfe neue Gegenstände oder Artefakte. Das kann künstlerisch geschehen, wie durch die Dichter, die ihre im Museum gewonnenen Eindrücke in ein anderes Medium, die literarische Sprache, übersetzen und so weiterverarbeiten. Doch das Interesse kann auch pragmatisch und kommerziell sein, wie bei den Besucher*innen, die erklären: *»Also können wir hierherkommen und sehen, wie sie Abfallmaterial nutzen. Zu Hause findet sich diese Art von Material auch. Wir sehen diese Art Material und diese Modelle und so können wir das auch machen, und wenn wir gut darin sind, dann können wir es verkaufen«* (Inspiration).

16.5. Schlussbemerkung

Die Herausarbeitung der Aneignungsmuster im vorliegenden Kapitel stellt den sachlichen und argumentativen Fluchtpunkt meiner Untersuchung zum Publikum des Tribal Museum in Bhopal dar. Es hat sich die Fruchtbarkeit des Aneignungsbegriffs zum Verständnis der Museumsnutzung durch die Besucher*innen gezeigt. Ebenso ist, bei aller Diversität der Nutzungsformen, deren eigensinnige und eigeninitiierte Qualität als durchgängiges Charakteristikum hervorgetreten, im Einklang mit dem Konzept der »agency«.

Die Aneignung vollzieht sich oft persönlich und biografiebezogen, größtenteils selbstbewusst, manchmal ausgesprochen extrovertiert. Sie drückt sich nicht zuletzt körperlich und spatial aus. Sie ist vielfach durch Handlungen mit »eroberndem« Gestus und durch die Figur der Grenzüberschreitung gekennzeichnet, was bisweilen zu Konflikten mit Museumsregeln und -protokoll führen kann. Auffällig ist die zentrale Rolle, die das im klassischen indischen Museumsdiskurs eher misstrauisch betrachtete Element der Emotionalität spielt – nicht nur beim Aneignungsmuster »Affektive Aufladung«, sondern etwa auch im Fall der »Biografischen Aufwertung«, in der Einsichtserlebnisse und Kompetenzerfahrungen in eine befriedigende, beglückende Steigerung des Selbstwertgefühls hinüberspielen können.

Insgesamt ergibt sich das Bild einer Besucher*innenschaft, der man durchaus nicht einfach, wie häufig geschehen, pauschal die »museum-mindedness« absprechen kann. Die Aneignungsmuster zeigen vielmehr ein Publikum, das auf durchaus eigenen Wegen nach Teilnahme und Teilhabe strebt – und sie auch erreicht. Defizitär sind weniger die Besucher*innen als die starren Begrifflichkeiten und Erwartungsschemata, mit denen man ihre Museumsnutzung oft zu erfassen sucht.

17. Das MP Tribal Museum Bhopal – ein Modell für andere Museen?

Schlussbemerkung und Ausblick

Jyotindra Jain beschreibt in seinem Artikel »Museum und museumsartige Strukturen« die neuen religiös-kulturellen Komplexe (RKKs) in Indien und die Tatsache, dass sie ihren thematischen Schwerpunkt zunehmend von der Religion im engeren Sinne zum kulturellen Erbe hin erweitern, also in Richtung Ausstellungsbetrieb.¹ Am Ende des Artikels stellt Jain dabei einen interessanten Widerspruch fest. Einerseits habe die Institution Museum vor allem mit Blick auf ihr Publikum nie Wurzeln in der einheimischen Kultur schlagen können.² Andererseits würden jedoch ihre Aura, ihr visueller Einfluss und ihre Autorität im Erzählen von Geschichten von religiös-ideologischen Akteur*innen in museumsartigen Strukturen genutzt, um deren Vorstellungen zu propagieren (Jain 2011: 55). Diese museumsartigen Institutionen sind, anders als die Museen selbst, oft Besucher*innenmagneten, die unterschiedliche soziale Schichten ansprechen. Sie erreichen ein Publikum, das im Museum nicht anzutreffen ist. Wie kann aber eine Institution, die »*never attracted public attention in larger measure*« (ebd.), in einer solchen Umgestaltung zu einem erfolgreichen publikumsstarken Format werden – unter Rückgriff auf ein Prestige, das sie trotz ihrer sonst geringen Popularität offenbar doch genießt?

Es lohnt sich, zum Abschluss meiner Arbeit diese Frage zu stellen, denn sie wirft ein weiteres Licht auf das Phänomen der Aneignung, das sich als so zentral für die Museumsrezeption erwiesen hat. Es geht dabei nicht um eine umfassende Analyse der RKKs; was im Zusammenhang meiner Untersuchung zu ihnen zu bemerken war, findet sich im 4. Kapitel. Hier soll vielmehr abschließend noch einmal deutlich werden, wie wesentlich der Prozess des Heranholens und Vertrautmachens für die Aktualisierung und Nutzbarmachung des musealen Erbes in Indien ist und wie vielfältig er sich gestaltet. Es ist ein Prozess, den auch die RKKs in ihrem Umgang mit

1 So etwa sind beim Akshardham-Komplexes in Delhi 75 % des gesamten Geländes Ausstellungen gewidmet (Jain 2011: 55).

2 Jain bezeichnet das Museum in Indien als »*still-born*« (Jain 2011: 52), als Totgeburt, von vornherein ohne Chance beim einheimischen Publikum.

ihrem Publikum zu initiieren und in Gang zu halten vermögen. Zugleich unterscheidet sich die Aneignung in ihrem Fall in manchen Elementen charakteristisch von jener, die für die Dynamik zwischen dem Tribal Museum und seinen Besucher*innen typisch ist. Die Parallelen wie die Differenzen helfen, unserem Verständnis der Beziehung von Publikum und Museum in Bhopal eine weitere Dimension hinzuzufügen. Es wird sich zeigen, dass der Aneignungsvorgang im Tribal Museum von größerer Offenheit für die Diversität und Selbstbestimmung der Besucher*innenchaft gekennzeichnet ist. Es wird allerdings ebenfalls klar werden, dass auch das im Bhopaler Haus eröffnete Museumserlebnis insbesondere in seinen sozialen und politischen Implikationen merklichen Beschränkungen unterliegt. Hierbei geht es vor allem um die Entlastung der Besucher*innen von Erfahrungen des Konflikts, der Kontroverse und der kollektiven Selbstkritik, die das Wohlfühlerlebnis beeinträchtigen könnten.

Dass ein Museum oft als etwas Langweiliges, geradezu Totes, jedenfalls für das eigene Leben nicht Relevantes angesehen wird, haben meine Interviews vor allem mit Museums-Erstbesucher*innen bestätigt. Im Gegensatz dazu erscheint in den Besucher*innengesprächen das Tribal Museum als positive Ausnahme. In einigen Gesprächen wurde mir aber auch der Akshardham-Komplex in Delhi als eine dem Tribal Museum ebenbürtige Publikumsattraktion und als Quelle ebenfalls tiefer emotionaler Erlebnisse vorgestellt, den ich (so die Meinung meiner Interviewpartner*innen) als Museumsforscherin unbedingt besuchen müsse.

In diesem Zusammenhang fällt nun auf, wie sehr im Verhältnis der Besucher*innen zu den RKKs eben jener Vorgang der Aneignung ins Spiel kommt, der sich in meiner Untersuchung als so entscheidend für die Beziehung des Publikums zu Museen wie museumsartigen Strukturen erwiesen hat. Während, wie im dritten Kapitel dieser Arbeit dargestellt, das traditionelle Museumsestablishment, ausgehend von einem starren institutionellen Protokoll, dazu neigt, emotional inspiriertes Publikumsverhalten zu beklagen und zu sanktionieren, findet bei den RKKs ungehindert und ohne Diskriminierung durch irgendwelche Autoritäten ein gefühlsmäßig unterfütterter Beziehungsaufbau zwischen Institution und Besucher*innen statt.

Die (wie im vierten Kapitel beschrieben) oft konstruierten und »gereinigten« Ausstellungsnarrationen der RKKs zielen auf religiöse Identitätsbildung³ und kollektive Aufwertung ihres Publikums. Die Besucher*innen werden als Teil einer erfolgreichen Gemeinschaft repräsentiert, die der Welt spektakuläre Erfindungen geschenkt und wissenschaftliche wie kulturelle Höchstleistungen erbracht hat. Hierbei vermischen sich faktengestützte Informationen mit unverifizierbaren, teilweise geradezu kuriosen Behauptungen, wie z.B. der Existenz eines indischen Raum-

3 Der Akshardham-Komplex in Delhi adressiert eine hinduistische, der Khalsa Heritage Complex im Bundesstaat Punjab eine Sikh-Identität.

fahrtprogramms vor 2000 Jahren oder einer mythischen Vorreiterschaft auf dem Gebiet der Plastischen Chirurgie ausweislich des elefantenköpfigen Gottes Ganes⁴. Den Ausstellungen in den RKKs gemeinsam sind eine spektakuläre Aufbereitung und eine die Gemeinschaft bestätigende positive Gesamtatmosphäre; das Irritierende und Störende wird ausgespart. »Gereinigt« werden die Geschichten auf zwei Ebenen. Einmal wird jeglicher muslimische Einfluss eliminiert, obwohl weite Regionen Südasiens über Jahrhunderte hinweg von muslimischen Fürsten regiert und kulturell durch den Islam geprägt wurden; nicht zuletzt gehört die größte touristische Attraktion Indiens, das Taj Mahal, zum Erbe der muslimischen Ära.

Zum anderen gibt es keinerlei kritische Sichtweisen oder Reflexionen der Geschichte. Zugleich wird durch die Verwendung von museumstypischen didaktischen Mitteln (z.B. Beschriftungen und Infotafeln) trotz aller narrativen Konstruktionen und Eingriffe faktengestützte wissenschaftliche Objektivität suggeriert. Damit wird die Reputation und Autorität des Museums für die eigene propagandistische Botschaft genutzt (Singh 2010; Mathur, Singh 2015b). Obwohl Museen in Indien oft unpopulär sind, genießen sie dennoch so viel Autorität, dass der Bezug auf sie und ihre Konventionen zu Legitimationszwecken dienen kann. Die Besucher*innen der RKKs fühlen sich mithin unterhalten, als Mitglieder ihrer Gemeinschaft gestärkt, in der Überlegenheit ihrer Gruppe bestätigt und in der gruppenspezifischen Version der Geschichte informiert. Bei den hinduistischen RKKs gehört dazu eine starke Identifikation des Hinduismus mit dem Indisch-Sein, eine Verschmelzung der religiösen Gruppenidentität mit dem Nationalbewusstsein.

Das Tribal Museum adressiert ebenfalls die Identität seiner Besucher*innen. In der aktuellen gesellschaftlichen und politischen Atmosphäre, in der nationalreligiöse Konzepte des Indisch-Seins Konjunktur haben, könnte die Versuchung groß sein, nach dem Muster der RKKs Identität vor allem gruppenhaft und exklusiv zu definieren, die eigene Gemeinschaft durch Superioritätserzählungen nach innen zu stärken und nach außen abzugrenzen. Anders als solche ausschließenden Selbstdefinitionen sind die Identitätsangebote im Tribal Museum jedoch inklusiv. Das ist bereits bei einem ersten Besuch an der Publikumsstruktur erkennbar. Während es in den RKKs vergleichsweise wenige Besucher*innen anderer religiöser Gemeinschaften gibt, kommen ins Tribal Museum Besucher*innen aller Glaubens- und Kultgemeinschaften des Landes. Sie kommen nicht nur, sondern geben sich selbstbewusst in ihrer Gruppenzugehörigkeit sichtbar zu erkennen. Muslime erscheinen in traditioneller Kleidung, die weiblichen Mitglieder einer Jain-Gemeinde in den Sari-Farben ihres lokalen Verbandes. Die Angehörigen dieser Religionsgemeinschaften fühlen sich nicht als Gäste auf fremdem Territorium, die sich womöglich unauffällig ver-

4 Ganeshs Elefantenkopf sitzt auf einem menschlichen Körper.

halten müssten, sondern sie treten mit vollem und gleichem Recht als Zugehörige auf.

Parallelen zwischen RKKs und dem Tribal Museum finden sich auch im weiten Spektrum der Nutzungen durch das Publikum. Die Anlage vieler RKKs ermöglicht alternative, über die Besichtigung hinausgehende Nutzungsformen durch die Besucher*innen oder legt diese sogar offensiv, durch spezifische Angebote, nahe. Es gibt Grünflächen, ausgedehnte Food-Courts, spezielle Attraktionen wie z.B. musikalische Springbrunnen (die farbige Musik-Wassershows am Abend bieten)⁵ oder Einrichtungen für Kinder. Alle diese Angebote verteilen sich prominent auf dem Gelände und stellen nicht einfach Beiwerk zu einer Hauptattraktion dar, sondern sind wichtige, integrale Bestandteile des Besucherlebnisses. Es entsteht der Eindruck, dass die RKKs bewusst als transgenerationale Ausflugsziele konzipiert sind, als »One-stop-shop«, d.h. als ein für alle Bedürfnisse an einem Ort etwas bieten-des Angebot. In einem Land, in dem hohes Verkehrsaufkommen, schlechte Infrastruktur, ein gering ausgebautes öffentliches Verkehrsnetz und anstrengende klimatische Bedingungen die Anreise oft zeitaufwendig und beschwerlich machen, ist es besonders willkommen, wenn eine Freizeiteinrichtung einen Komplett-Service bietet. Und wenn für die Besucher*innen, einmal angekommen, keine weiteren Anstrengungen mehr nötig sind.

Wie in den Kapiteln zu den einzelnen von den Besucher*innen⁶ praktizierten Nutzungsformen deutlich geworden ist, funktioniert das Tribal Museum ähnlich wie die RKKs als Ausflugsziel und als »One-stop-shop« für multiple Bedürfnisse seiner Besucher*innen. Die Institution toleriert diverse Besuchsmotivationen und das daraus resultierende Verhalten und integriert diese ins Gesamterlebnis Museum. Dieser Ansatz entspricht auch dem weiten, großzügigen Verständnis, das die Besucher*innen der Definition und vom Wesen eines Museums haben, und das ausweislich der Auskünfte in den Interviews auch Zoos oder »hill stations« in die Museumsvorstellung aufzunehmen vermag.

Wiederum jedoch ist auch ein charakteristischer Unterschied zwischen dem Tribal Museum und den RKKs zu bemerken – ein Unterschied, der abermals auf die größere Offenheit des Hauses in Bhopal verweist. Wenngleich die RKKs deutlich vielfältigere Nutzungen als herkömmliche staatliche Museen zulassen und ermöglichen, so unterwerfen sie das Publikum doch auch erheblichen Restriktionen. Ihre ideologische Grundverfassung bestärkt eine patriarchalische Moralvorstellung, die sich auch auf die Toleranz gegenüber manchen Arten von Besucher*innenverhalten auswirkt. So ist z.B. die Nutzungsform des Datings, die im Tribal Museum vor allem von jungen Besucher*innen sichtbar praktiziert wird⁷, in den RKKs kaum

5 Z.B. der Nirankari Sarovar Complex in Delhi (Sikh).

6 Siehe Kap.9 bis 14.

7 Siehe Kap.9

vorstellbar. Dass das Tribal Museum einen Schutzraum für Diversität und einen Ort der Integration ohne Anpassungsdruck darstellt, ist in diesem Punkt im Vergleich zum sanktionierenden Ansatz sowohl anderer Museen und als auch der RKKs besonders klar erkennbar.

Das Tribal Museum präsentiert die Adivasi-Kultur, trotz ihrer Eigenheiten und ihrer tatsächlichen Situierung am gesellschaftlichen Rand, in einer Kontinuität mit dem von der Bevölkerungsmehrheit praktizierten Hinduismus. Damit wird die Adivasi-Kultur als integraler Bestandteil einer Nationalkultur definiert und kommuniziert. Das Museum und seine Botschaften verorten sich im Zentrum der Gesellschaft. Die Adivasi werden nicht als unterdrückte Minderheit unter der Dominanz einer tonangebenden und sich weiter ausbreitenden Mainstream-Kultur dargestellt, sondern als Inspiration und sogar als Integrationschance, nämlich als gemeinsame Projektionsfläche einer idyllisierten Version des »wahren« Indiens. Viele der Interviewten sehen die Adivasi als ideale Vorfahr*innen, nicht als Angehörige einer eigenen, abgegrenzten ethnischen Bevölkerungsgruppe. Da die Adivasi in Bezug auf die aktuellen Religionskonflikte gewissermaßen neutral sind, können sich alle Besucher*innen, ungeachtet ihrer Konfession, in ihnen wiederfinden.

Die Kehrseite dieser Inklusivität ist freilich eine Tendenz zur Entpolitisierung und zur Konfliktvermeidung. Das Museum, das allen offen steht und vielfältigen Gebrauch ermöglicht, erspart zugleich seinen Besucher*innen und der Gesellschaft, der sie entstammen, die kritische Herausforderung. Die sozialen Spannungen zwischen Adivasi und hinduistischer Bevölkerungsmehrheit werden im Museum nicht dargestellt oder thematisiert. Indem das Adivasi-Dorf und das Adivasi-Leben im Lichte der idealtypischen Gandhischen Vision von Echtheit und Ursprünglichkeit betrachtet werden, steht der/die Besucher*in unter dem Eindruck nostalgischer Empfindungen. Damit konzentriert sich das Publikum, wie im Kapitel 11 gezeigt, vor allem auf Fragen wie: Warum haben wir dieses Idyll verloren? Wie können wir Teile davon erhalten? Und nicht etwa: Warum sind die Adivasi so arm? Wie geht der indische Staat mit ihnen um, welchen Platz finden sie im modernen Wirtschaftssystem? Problembewusstsein und Kritik richten sich nicht politisch, sondern privat und individuell aus. Was hinterfragt wird, sind die eigenen urbanen Lebensansprüche und Werte im Gegensatz zu einem einfachen, im Sinne von Gandhi natürlichen und ressourcenschonenden Leben im Dorf. Auf die gelegentliche direkte Frage, ob Informationen über die soziale und politische Situation der Adivasi im Museum fehlen, wird eine Kommentierung oder Vertiefung dieses Themas abgelehnt.⁸

Dieser Eindruck bestätigt sich auch in der Auswertung des Besucher*innenbuchs. Nur zwei Kommentare aus insgesamt 532 Eintragungen thematisieren die

8 Welche Rolle meine Position als Ausländerin dabei spielt, dazu siehe Kap. 2, S. 31.

Kluft zwischen der sozialen Realität der Adivasi und ihrer Präsentation im Museum. Das Museum regt also nicht zu einer kritischen Gesellschaftsdebatte an, sondern eher zu einer unpolitischen nostalgischen Kulturkritik. Die fehlende Reflexion der tatsächlichen sozialen Situation der Adivasi und das Ausbleiben einer Politisierung des Museums sollen, positiv gewendet, eine Identifikationsmöglichkeit für alle sichern und damit die Aneignung durch alle ermöglichen. So präsentiert das Tribal Museum zwar keine narrativen Konstruktionen aus falschen oder übertriebenen Behauptungen, wie es in den RKKs geschieht, doch die Erzählungen sind ebenfalls »gereinigt« von unbequemen Fakten. Nicht aus religiös-konfessionellen Gründen, sondern, um eine integrale nationale Perspektive intakt zu halten, die den Besucher*innen ein affirmatives Gesamterlebnis beschert.

Die Vermeidung eines politischen Diskurses im Museum wird auch an einem anderen Beispiel deutlich. Im internen Report des Beratungskomitees zur Gründung des Tribal Museums wird auf die ungenügende Anerkennung der Leistungen und Opfer der Adivasi-Gemeinschaften im indischen Unabhängigkeitskampf gegen die britische Kolonialherrschaft hingewiesen. Der Vorschlag eines Mitglieds des Komitees, im Museum diese normalerweise vernachlässigten historischen Fakten im Ausstellungsraum zu präsentieren, wurde jedoch nie umgesetzt.⁹ Die Ausstellungen bestätigen die künstlerischen Leistungen der Adivasi und feiern sie als kulturelle Akteur*innen, sie interessieren sich aber nicht für die politische Handlungsfähigkeit dieser Gruppe in einem für die Entwicklung des Landes entscheidenden historischen Moment.¹⁰ Es werden weder Opfer noch Leistungen dieser Gemeinschaft für die Unabhängigkeit jenes Landes erwähnt, in dem sie bis heute sozial marginalisiert und von den Erträgen dieses Kampfes zu einem erheblichen Grade ausgeschlossen sind.

In Amy Lonetrees Arbeit über die Repräsentation amerikanischer indigener Gemeinschaften in drei Museen in den USA¹¹ wird als erfolgreiche Museumsarbeit (die sie nur im Museum in Michigan feststellt) die Schaffung einer kritischen Aufmerksamkeit für die gesellschaftliche Situation und die Anerkennung der Opfer und Unrechtserfahrungen der Native Americans durch die Gesellschaft definiert (Lonetree 2012).¹² Diese Anerkennungsarbeit wird dem Publikum durch die Darstellung z.B. von Armut, Krankheiten und Zwangskonversionen durch christliche Missio-

9 Zu diesem Vorgang siehe Anm.119.

10 Insofern weicht die Darstellung der Adivasi im Museum von der typischen Perspektive der Subaltern Studies ab, die, wie im Einleitungskapitel gezeigt, gerade auf die Herausarbeitung der »agency« marginalisierter Gruppen abzielt.

11 Mille Lacs Indian Museum and Trading Post in Minnesota, National Museum of the American Indian (NMAI) in Washington DC, Ziibiwing Center of Anishinabe Culture and Lifeways in Michigan.

12 Siehe dazu auch Kap. 7, S. 101.

nare »abverlangt«.¹³ Das bedeutet für Besucher*innen die Kenntnisnahme dieser Erfahrungen der indigenen Gemeinschaften bei gleichzeitigem Eingeständnis der eigenen kollektiven Verantwortung. Der Museumsbesuch ist auf Aufklärung, Kritik und Irritation orientiert. Die Institution Museum, so Lonetree, ermöglicht durch diese politische und gesellschaftliche Anerkennung der »source community« Heilungsprozesse nach einer schmerzhaften Geschichte.

Die Anerkennung, die das Tribal Museum in Bhopal den »source communities« bietet, bezieht sich dagegen auf künstlerische Exzellenz, außergewöhnliche Kreativität und auf ihren Platz in der Vorstellung eines idealen Indiens. Das stellt insofern eine Wiedergutmachung und durchaus einen politisch relevanten Akt dar, als es an solcher Anerkennung, wie der Report des Beratungskomitees beklagt, auch bei offiziellen Gelegenheiten und durch staatliche Stellen oft fehlt. Adivasi werden etwa, so der Report, von behördlicher Seite als ungelernte Arbeitskräfte kategorisiert, obwohl ihre Kenntnisse und Fertigkeiten beträchtlich sein können. Doch diese Korrektur irreführender Sichtweisen verbindet sich für das Publikum in Bhopal nicht mit der Erfahrung der Kontroverse oder gar kollektiver Selbstkritik. Anders als in dem von Lonetree untersuchten Museum in Michigan werden die Besucher*innen in Bhopal damit von gemeinschaftlicher unbequemer Reflexion entlastet. Das Museumspublikum befindet sich in einer affirmativen, der Feier gewidmeten Sphäre, in der es ohne Irritationen eine emotionale Beziehung zum Museum aufbauen kann.

Dennoch ist das Tribal Museum in seiner Beziehung zu den einheimischen Besucher*innen als Modell und Pionierinstitution zu sehen. An seinem Beispiel zeigt sich, dass Ideologisierung und aggressive Betonung der Gruppenidentität nicht der einzige Weg sind, um belangvolle, intensive Aneignungsprozesse zu initiieren. Inklusivität, die Tolerierung von religiöser wie gesellschaftlicher Diversität, die Schaffung eines Schutzraumes für vielfältige Bedürfnisse sowie ein weites Nutzungsangebot – diese auf Offenheit und Pluralität gerichteten Qualitäten sind dafür verantwortlich, dass sich die Besucher*innen das Museum in so hohem Maße zu eigen machen. Der Aspekt des »Museums als Schutzraum«, d.h. als Ort, an dem man sich sicher, wohl und willkommen fühlt, ist vor allem für religiöse Minderheiten, aber auch für Gruppen, die von der Gesellschaft wegen Herkunft, sozialem Status oder Verhalten (datende Paare, Jugendliche) unter Druck geraten, ein bedeutsamer Faktor beim Aufbau einer warmen und vertrauensvollen Beziehung zum Haus und eines starken Gefühls der Zugehörigkeit.

Das Museum präsentiert nicht nur historische oder, wie in den RKKs, ideologische Groß Erzählungen, sondern gibt in den Ausstellungen auch alltäglichen Gegenständen oder kulturellen Alltagspraktiken (Kinderspiele, häusliche Dekorationen) Raum, die anschlussfähig an das persönliche Leben der Besucher*innen sind.

13 Im Ziibiwing Center of Anishinabe Culture and Lifeways in Michigan.

Damit findet eine konkrete Integration in die eigene biografische Realität des Publikums statt. Von ähnlich besonderem Charakter ist die Art und Weise, wie das Tribal Museum Geschichten erzählt. RKKs und traditionelle Museen vermitteln ihre Botschaften in offiziöser oder gar autoritärer Weise. Die Institution positioniert sich als (all-)wissender Erzähler gegenüber einem unwissenden Publikum. Das Tribal Museum kommuniziert anders. In den filmkulissenartigen Ausstellungen mit unterschiedlichen Präsentationsebenen kann jede*r Besucher*in andere Seherfahrungen machen. In der Darstellung von Alltagspraktiken (z.B. durch lebensgroße Figuren in Spielanordnungen) wird das Publikum nicht auf Abstand gehalten, sondern eingeladen, die Geschichten weiterzuerzählen, mit eigenen Erfahrungen anzureichern und damit selbst zum Produzenten von Geschichten zu werden. Das Museum kommuniziert mit den Besucher*innen von gleich zu gleich. Gerade in den hier angesprochenen Galerien vermag es Verständigungsprozesse zwischen unterschiedlichen Besucher*innengenerationen in Gang zu setzen. Wegen der rasanten Veränderung des Landes bringen die verschiedenen Generationen fundamental verschiedene Erfahrungen ins Museum mit, die in der gemeinsamen Rezeption der Exponate ausgedrückt und verhandelt werden können. Die intergenerationellen Beziehungen werden bereichert und gestärkt. Das Tribal Museum ist in vielerlei Hinsicht kein fremder Raum, sondern symbolisch oder, wie bei den Dichtern im Museum, ganz konkret eine Erweiterung des eigenen Zuhauses der Besucher*innen.

Wie das Kapitel 11 gezeigt hat, löst das Tribal Museum nostalgische Empfindungen und Selbstvergewisserungsvorgänge bei seinen Besucher*innen aus. Dazu gehören Fragen wie: Wo liegen unsere Wurzeln? Was ist das wahre Indien? Wie können wir das Gute unserer Vergangenheit in unser heutiges Leben hinüberretten und darin einbauen? Solche Fragen werden angestoßen von den rapiden Umgestaltungsprozessen im Land, die eine starke Migrationsbewegung von den Dörfern in die Städte auslösen und Alltag und Leben in den Städten selbst tiefgreifend verändern.

Der kanadisch-britische Autor Doug Saunders prognostiziert in seinem Buch »Arrival City« für unser Jahrhundert die endgültige Verschiebung vom dörflichen Leben und der Einkommensquelle Landwirtschaft hin zur Stadt und urbanen Lebens- und Arbeitsformen (Saunders 2011). Damit kommen neben sozialen auch gravierende kulturelle Veränderungen auf Regionen zu, in denen z.Z. noch große Bevölkerungsteile in traditioneller Weise in Dörfern leben. Saunders deutet diese Entwicklung positiv hinsichtlich sozialer Dynamiken und gesteigerter Innovation. In Indien wird jedoch auch eine lebhafteste Diskussion darüber geführt, wie das soziale Gefüge des Landes und die konkreten Lebensbedingungen der Einzelnen von diesen Veränderungen betroffen sein werden. Prominente skeptische Stimmen, wenn auch in ihren politischen Akzentuierungen sehr verschieden, sind in diesem Diskurs etwa Ashis Nandy und Arundhati Roy. Aber auch die politische Karriere der rechtskonservativen hindu-nationalistischen Bharatiya Janata Party (BJP) hat nicht zuletzt mit

Verunsicherungen durch eine historische Transformation und mit dem Bedürfnis nach Selbstvergewisserung zu tun. Meine Interviewpartner*innen in Bhopal thematisieren dies vor allem in Blick auf das Verhältnis von Tradition und urbanem Leben, die Suche nach dem »wahren« Indien und das gewandelte Verhältnis zwischen den Generationen (besonders das Schicksal der intergenerationellen Autorität).

Das Bedürfnis nach Selbstvergewisserung, das einhergeht mit einem verstärkten Interesse an der Vergangenheit, stellt ein großes Potential für Museen in Südasien oder ähnlichen Regionen mit starken inneren Migrationsbewegungen dar. Andere kulturelle Produzent*innen haben diese Bedürfnisse bereits erkannt. Aber während die Film- oder Fernsehindustrie sich sentimental und verklärend mit der Vergangenheit beschäftigen oder RKKs propagandistische Versionen historischer Zusammenhänge anbieten, kann das Museum ein Ort zu sein, an dem Fragen der Selbstvergewisserung durch Tradition und Geschichte informativ, inklusiv und auf komplexe Weise verhandelt werden. Die Interviews im Tribal Museum zeigen, dass viele der starken und positiven Emotionen des Publikums dem Empfinden entspringen, dass seine Bedürfnisse nach Selbstvergewisserung, positiven Traditionen, biografischen Anknüpfungsmöglichkeiten und Stärkung intergenerationeller Autorität hier befriedigt werden. Vor allem in den Aneignungsmustern der »Affektiven Aufladung« und der »Biografischen Aufwertung« finden sich diese Motivationsquellen. Das Tribal Museum begegnet einem solchen Publikumsinteresse, ohne dabei seine Rolle als »*teller of truth*« (Kavita Singh) zu kompromittieren. Das ist nicht zuletzt wichtig für die Integrität jener Aneignungsprozesse, die von anderen Motivationen und anderen Facetten der Museumserfahrung bestimmt sind. So werden z.B. die Erfahrungen solcher Besucher*innen, die sich das Museum durch »Kognitive und produktive Rezeption« aneignen (d.h. durch Lernen, kognitive Mitnahme oder Entwicklung von Kompetenzen) nicht beeinträchtigt.

Natürlich kann das Tribal Museum mit seinem spezifischen Ausstellungsschwerpunkt und seinen kuratorischen Besonderheiten nur bedingt als Blaupause für andere Museen dienen. Dennoch ist es ein Beispiel dafür, wie man durch die Einstellung auf lokale Gegebenheiten und auf das einheimische Publikum neue Relevanz für die Institution Museum erlangen kann. Es bietet damit viele Anregungen, die Museen helfen können, ihre Funktion in der Gesellschaft zu stärken und auszubauen. Voraussetzung dafür ist jedoch eine größere Offenheit auf Seiten der Museumsleitung, wenn es um die Beziehung zu ihren Besucher*innen und ihre Rolle in der Schaffung und Gestaltung der Museumsrealität geht.

Die Ergebnisse meiner Arbeit zeigen, wie bereit Besucher*innen für eine andere Beziehung und Konversation mit der Institution Museum sind, wenn sich diese nicht primär in Verboten und Anweisungen ausdrückt. Angefangen von den sorgfältig strukturierten To-do-Listen für das Management über das Verlangen nach höheren Eintrittspreisen und den Ideen fürs Marketing bis hin zu konkreten Hilfsangeboten zeigt sich aus den Publikumsäußerungen, dass die Besucher*innen den

Erfolg der Institution als gemeinsames Unternehmen verstehen, zu dem sie beitragen wollen. Die Stärke des Managements des Tribal Museums ist es, dass es diese Anregungen nicht nur zur Kenntnis nimmt (jeden Abend wird das Gästebuch ausgewertet), sondern, wenn möglich, auch zeitnah umsetzt (wie z.B. durch die Abschaffung der Kinderarbeit in der Kantine oder das Entfernen von verletzungsgefährlichen Nagelbrettern als Objektbegrenzung). Das alles signalisiert den Besucher*innen, dass sie als Partner*innen wahrgenommen werden und nicht, wie im Kapitel 3 anhand der kolonialen und postkolonialen Geschichte des Museums und seiner einheimischen Besucher*innen herausgearbeitet, als weisungsbedürftig und defizitär.

Die Bereitwilligkeit der Besucher*innen, mit mir ein Gespräch über ihre Erfahrungen im Museum zu führen, ist selbst ein Beispiel für diese Stärkung und Aktivierung des Publikums. Die Vielfalt an Informationen und Anregungen, die den Gesprächen zu entnehmen sind, unterstreicht, wie wichtig empirische Forschung in diesem Bereich ist. Wie in meiner Einleitung gezeigt, gibt es bisher nur wenige Arbeiten, die das Potential der Besucher*innen für das Management der Museen oder das Verständnis der Institution in dieser Region nutzbar machen. Empirische Publikumsforschung in Museen ist bisher ein weitgehend unbearbeitetes Feld, mit wenig Fallbeispielen und wenig methodischer Klarheit. Sie wird eine lohnende Aufgabe für künftige Museumspraktiker*innen und Forscher*innen dieser Region sein. Das vorliegende Buch soll einen ersten Schritt in diese Richtung gehen.

18. Literatur- und Quellenverzeichnis

- Adivasi Art and Language Development Academy (2013): »Tribal Museum, Shyamla Hills, Bhopal.« Interner Report an das Beratungsgremium für das MP Tribal Museum, vorgelegt am 30. April 2013.
- Agrawala V.S.: (1948): »Internal Organization of a museum.« In: Journal of Indian Museums, 4, S. 22–25.
- Agrawala, V.S. (1948a): »A Note on the Collections for the National Museum.« In: Journal of Indian Museums, IV, S. 61–62.
- Ambedkar, B.R. (2010): »The Wise Democrat.« In: R. Guha (Hrsg.) *Makers of Modern India*, Penguin Viking, New Delhi, S. 313–325.
- Angé, O., Berliner, D. (2015): »Anthropology of Nostalgia – Anthropology as Nostalgia.« Berghahn, New York, Oxford.
- Allen, J. (2006): »The Disney Touch at a Hindu Temple.« In: New York Times v. 08.06.2006, <https://www.nytimes.com/2006/06/08/travel/08letter.html> (letzter Aufruf 20.05.2018).
- Alpers, S. (1991): »The Museum as a Way of Seeing.« In: I. Karp, S. Lavine (Hrsg.) *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museums*, Smithsonian Institution Press, Washington, London, S. 25–32.
- Appadurai, A., Breckenridge, C. (2015): »Museums are good to think. Heritage on view in India.« In: S. Mathur, K. Singh (Hrsg.) *No touching, no spitting, no praying. The Museum in South Asia*, Routledge, London, New York, New Delhi, S. 173–183.
- Appadurai, A., Breckenridge, C. (1995): »Public Modernity in India.« In: A. Breckenridge (Hrsg.) *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World*, University of Minnesota Press, Minneapolis, S. 1–20.
- Appadurai, A. (1981): »Gastro-politics in Hindu South Asia.« In: *American Ethnologist*, 8 (3), S. 494–511.
- Ata-Ullah, N. (1998): »Stylistic hybridity and colonial art and design education: A wooden carved scene by Ram Singh.« In: T. Barringer, T. Flynn (Hrsg.) *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*, Routledge, New York, S. 68–82.
- Bandyopadhyay, R. (2008): »Nostalgia, Identity and Tourism: Bollywood in the Indian Diaspora« In: Journal of Tourism and Cultural Change, 6 (2), S. 79–100.

- Banerjee, N.R. (1990): »Museum and Cultural Heritage in India.« Agam Kala Prakashan, Delhi.
- Banerji, A. (1948): »Museums in Post-War India.« In: Journal of Indian Museums, 4, S. 81–84.
- Bates, C. (1995): »Lost Innocents and the Loss of Innocence. Interpreting Adivasi Movements in South Asia.« In: R.H. Barnes, A. Gray, B. Kingsbury (Hrsg.) *Indigenous Peoples of Asia*, The Association for Asian Studies, Michigan, S. 103–119.
- Baxi, S., Dwivedi, V. (1973): »Modern Museum. Organisation and Practice in India.« Abhinav Publications, New Delhi.
- Bedekar, V.H. (1989): »New Museology.« In: Journal of Indian Museums, XLV, S. 5–18.
- Bedekar, V.H. (1980) »Learning by Discovery« in Museums.« In: Journal of Indian Museums, XXXVI, S. 44–48.
- Bedekar, V.H. (1974–75): »Museum interpretation and transactional analysis.« In: Journal of Indian Museums, XXX–XXXI, S. 18–26.
- Bedekar, V.H. (1969): »Extrinsic motivation and museum presentation« In: Studies in Museology, I, S. 88–103.
- Bennett, T. (1995): »The Birth of the Museum. History, theory, politics.« Routledge, Oxford, New York.
- Bhattacharya, K. (2006): »Non-Western Traditions: Leisure in India.« In: C. Rojek, S. Shaw, A. Veal (Hrsg.) *A Handbook of Leisure Studies*, Palgrave-Macmillan UK, Basingstoke, S. 75–89.
- Bhatti, S. (2012): »Translating Museums. A Counterhistory of South Asian Museology.« Left Coast Press, Walnut Creek.
- Bijapurkar, R. (2013): »A never-before world. Tracking the Evolution of Consumer India.« Penguin Books, New Delhi.
- Biswas, M. (2000): »The Couple and Their Spaces: Harano Sur as Melodrama Now.« In: R. Vasudevan (Hrsg.) *Making Meaning in Indian Cinema*. Oxford University Press, Oxford. S. 122–145.
- Blunt, A. (2007): »Cultural geographies of migration: mobility, transnationality and diaspora.« In: Progress in Human Geography, 31 (5), S. 684–694.
- Böhm, A. (2017): »Theoretisches Codieren: Textanalyse in der Grounded Theory.« In: U. Flick, E. v.Kardorff, I. Steinke (Hrsg.) *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Rowohlt Enzyklopädie, Reinbek bei Hamburg, S. 475–485.
- Boucher, B. (2016): »Selfie-Taker Smashes Yayoi Kusama Pumpkin, Just Days Into Hirshhorn Show.« In: Artnet News, 27.02.2017, <https://news.artnet.com/exhibitions/selfie-smashes-kusama-pumpkin-hirshhorn-museum-873071> (letzter Aufruf 06.12.2017).
- Bounia, A. (2012): »The Visitor book. Visibility, Performance and Representation.« In: F.v. Bose, K. Poehls, F. Schneider, A. Schulze (Hrsg.) *Museum X. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes*, Panama, Berlin, S. 129–137.

- Bourdieu, P. (2018): »Bildung. Schriften zur Kulturosoziologie.« Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Boym, S. (2001): »The Future of Nostalgia.« Basic Books, New York, <https://sculptureatpratt.files.wordpress.com/2015/07/svetlana-boym-the-future-of-nostalgia.pdf> (letzter Aufruf 20.09.17).
- Braendholt Lundgaard, I., Thorek Jensen, J. (2013) (Hrsg.): »Museums. Social Learning Spaces and Knowledge Producing Process.« Kulturstyrelsen, Online Publikation, https://slks.dk/fileadmin/user_upload/dokumenter/KS/institutioner/museer/Museumsdrift/museums.pdf (letzter Aufruf 29.08.17).
- British Council (2014): »Re-Imagine. Museums and Galleries: UK –India. Opportunities and Partnerships.« https://www.britishcouncil.in/sites/default/files/re-imagine_museums_india-uk.pdf (letzter Aufruf 01.03.2018)
- Brosius, C. (2010): »India's Middle Class. New Forms of Urban Leisure, Consumption and Prosperity.« Routledge, London, New York, New Delhi.
- Brosius, C. (2011): »Transcultural Turbulences. Towards a Multi-Sited Reading of Image Flows.« Springer VS, Berlin, Heidelberg.
- Burdhan, A. (2008): »Theoretical Fundamentals of Indian Museums and Museology.« In: Journal of Indian Museums, LXI, Museums Association of India, New Delhi, S. 26–29.
- Burness, A. (2016): »New ways of looking: Self-representational social photography in museums.« In: T. Stylianou-Lambert, (Hrsg.) *Museums and Visitor Photography: Redefining the Visitor Experience*, MuseumsEtc, Boston, S. 90–127.
- Chakrabarty, D. (1999): »Adda, Calcutta: Dwelling in Modernity.« In: Public Culture, 11 (1), S. 109–145.
- Chakrabarty, Dipesh (2000): »Provincializing Europe. A postcolonial thought and historical difference.« Princeton University Press, Princeton, Oxford.
- Chakrabarti, L. (2007): »Managing Museums. A Study of the National Museum, New Delhi.« Sundeep Prakashan, Delhi.
- Chandra, P. (1961–64): »Modern display and Indian Museums.« In: Journal of Indian Museums, XVII–XX, S. 46–53.
- Charlton, C. (2016): »A right royal mess! Man's selfie with 126-year-old statue of 16th century Portuguese king ends in disaster when he knocks it over and smashes it into pieces.« In: Daily Mail, 06.05.2016, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3577177.html> (letzter Aufruf 06.12.2017).
- Chandra, R. (2019): »Tribes of India and their Religious Practices.« In: The Indian Trust for Rural Heritage and Development (Hrsg.): *Tribal Culture of India*, ITRHD, New Delhi, S. 31–37.
- Chatterjee, P. (1999): »The Nation and its Fragments.« In: *The Partha Chatterjee Omnibus*, Oxford University Press, New Delhi.

- Chowdhury, I. (2017): »Identity, National Heritage and the Museum.« In: Indian Museum Kolkata (Hrsg.) *The Lives of Objects. Stories from the Indian Museum*, Indian Museum Kolkata, Kolkata, S. 138–209.
- Chowdhry, J. (2008): »Redefining-Museums Museology and Heritage.« In: *Journal of Indian Museums*, LXI, S. 46–48.
- Clarke, J. (1981): »Jugendkultur als Widerstand – Milieus/Rituale/Provokationen.« Syndikat, Frankfurt am Main.
- Clifford, J. (1997): »Routes: Travel and translation in the late twentieth century.« Harvard University Press, Cambridge.
- Coffee, K. (2013): »Visitor Comments as Dialogue.« In: *Curator*, 56 (2), S. 163–167.
- Coll, S. (2009): »On the Grand Trunk Road. A Journey into South Asia.« Penguin iBook, London.
- Dames, N. (2010): »Nostalgia and its disciplines. A response.« In: *Memory Studies*, 3 (3), S. 269–275.
- Davallon, J. Gottesdiener, H., Poli, M.S. (2000): »The ›expert visitor‹ concept.« In: *Museum International*, 52 (4), Paris, Unesco, S. 60–64.
- Davison, M.L. (2015): »Selfie-stick syndrome: Archive fever, narcissism and social networks.« In: *Kill Your Darlings*, 21, S. 54–67.
- Dellios, P. (2002): »The museumification of the village: cultural subversion in the 21st Century.« In: *Culture Mandala: The Bulletin of the Centre for East-West Cultural and Economic Studies*, 5 (1), Art.4, S. 1–16, <http://epublications.bond.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1082&context=cm> (letzter Aufruf 13.09.2016).
- Diefenbach, S., Christoforakos, L. (2017): »The Selfie Paradox: Nobody Seems to Like Them Yet Everyone Has Reasons to Take Them. An Exploration of Psychological Functions of Selfies in Self-Presentation.« In: *Frontiers in Psychology*, 8, S. 1–14.
- Doering, Z.D., Pekarik, A. (1996): »Questioning the Entrance Narrative.« In: *The Journal of Museum Education*, 21 (3), S. 20–23.
- Doering, Z.D. (1999): »Strangers, Guests or Clients? Visitor Experience in Museums.« Paper presented at a conference, *Managing the Arts: Performance, Financing, Service*, Weimar, March 17–19, 1999, <https://www.si.edu/content/opanda/docs/rpts1999/99.03.strangers.final.pdf> (letzter Aufruf: 01.02.2018).
- Doniger, W. (2013): »On Hinduism.« Aleph Book Company, New Delhi.
- Donnachie, K. (2015): »Selfies, #ich: Augenblicke der Authentizität.« In: S. Zarinbal, S. Michalskaja (Hrsg.): *Ego-Update*, NRW-Forum, Düsseldorf, S. 51–79.
- Donner, H. (2016): »Doing it our Way: Love and marriage in Kolkata middle-class families.« In: *Modern Asian Studies*, 50 (4), S. 1147–1189.
- Douglas, T. (2020): »Collaborative Animation Film-making as a Method to Connect to Indigenous Cultural Knowledge.« In: *Journal of Adivasi and Indigenous Studies X* (2), S. 72–90.
- Duncan, C. (1995): »Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums.« Routledge, London, New York.

- Dwivedi, V. P. (1970–72): »The future role of Museums in India.« In: *Studies in Museology*, VI–VIII, S. 104–116.
- Dwyer, R. (2006): »Kiss or tell? Declaring love in Hindi films.« In: F. Orsini (Hrsg.): *Love in South Asia: A Cultural History*. Cambridge University Press, Cambridge, S. 289–303.
- Dwyer, R. (2004): »Yeh Shaadi Nahin Ho Sakti! (‘This Wedding cannot happen!‘) Romance and Marriage in Contemporary Hindi Cinema.« In: G. Jones, K. Ramdas (Hrsg.): *(Un)tying The Knot: Ideal and Reality, Singapore Asian Marriage*, Singapore University Press, Singapore, S. 59–91.
- Dwyer, R. (2000): »All you want is money, all you need is love. Sex and Romance in Modern India.« Cassell, London, New York.
- Dwyer, R. (1998): »The Hindi Romantic cinema. Yash Chopra’s Kabhi Kabhie and Silsila.« In: *Journal of South Asian Studies*, XXI (1), S. 181–212.
- Eghbal-Azar, K. (2016): »Affordances, Appropriation and Experience in Museum Exhibitions: Visitors’ (Eye) Movement Patterns and the Influence of Digital Guides.« Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln im Fach Ethnologie, <https://kups.ub.uni-koeln.de/7606/> (letzter Aufruf 10.01.2020).
- Eghbal-Azar, K., Widlok, T. (2013): »Potentials and limitations of mobile eye tracking in visitor studies: Evidence from field research at two museum exhibitions in Germany.« In: *Social Science Computer Review*, 31(1), S. 103–118.
- Elliott, M. (2006): »Looking, Touching, and interacting in the Indian Museum, Kolkata.« In: *Journal of Museum Ethnography* 18, S. 63–75.
- Ellison, N., Heino, R., Gibbs, J. (2006): »Managing impressions online: Self-presentation processes in the online dating environment.« In: *Journal of Computer-Mediated Communication*, 11 (2), S. 415–441.
- Falk, J.H. (2013): »Understanding Museum Visitors’ Motivations and Learning.« In: I. Braendholt Lundgaard, J. Thorek Jensen (Hrsg.): *Museums. Social Learning Spaces and Knowledge Producing Process*, Kulturstyrelsen, Online Publikation, S. 106–124, https://slks.dk/fileadmin/user_upload/dokumenter/KS/institutioner/museer/Museumsdrift/museums.pdf (letzter Aufruf 29.08.17).
- Falk, J.H. (2009): »Identity and the museum visitor experience.« Left Coast Press, Walnut Creek.
- Falk, J.H. (2006): »An identity-centred approach to understanding museum learning.« In: *Curator*, 49 (2), S. 151–166.
- Falk, J.H., Dierking, L.D. (2000): »Learning from Museums. Visitor Experiences and the Making of Meaning.« Altamira Press, Walnut Creek, Lanham, New York, Oxford.
- Falk, J.H., Dierking, L.D. (1992): »The museum experience.« Howells House, Washington D. C.

- Falk, J.H., Dierking, L.D., Adams, M. (2006): »Living in a Learning Society: Museum and Free-Chice Learning.« In: S. Macdonald (Hrsg.) *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Victoria, S. 323–340.
- Froer, P. (2006): »Emphasizing ›Others‹: the emergence of Hindu nationalism in a central Indian tribal community.« In: *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 12, S. 39–59, <http://www.philosophy.dept.shef.ac.uk/culture&mind/people/froerer/media/JRAI.pdf> (letzter Aufruf 12.07.22).
- Gandhi, L. (1998): »Postcolonial theory: a critical introduction.« Allen & Unwin, Crows Nest.
- Gandhi, M. (1980): »Museum as a resource to teachers.« In: *Journal of Indian Museums*, XXXVI, S. 80–83.
- Gandhi, M.K. (2009): »Hind Swaraj.« In: J. Parel (Hrsg.) *Gandhi ‚Hind Swaraj‘ and Other Writings*, Cambridge University Press, New Delhi, S. 1–125.
- Goetz, H. (1954): »The Baroda Museum and Picture Gallery.« In: *Museum*, 7 (1), S. 15–19.
- Gopinath, G. (1997): »Nostalgia, Desire, Diaspora: South Asian Sexualities in Motion.« In: *positions*, 5 (2), S. 467–489.
- Government of India National Informatics Centre: »The Indian Penal Code. Chapter XIV: Of offences affecting the public health, safety, convenience, decency and morals. Section 294 Obscene acts and songs.« India Code, <https://www.indiacode.nic.in/bitstream/123456789/2263/1/A186045.pdf> (letzter Aufruf 15.03.2019).
- Government of MP Department of Culture: <http://tinyurl.com/o8boj8b> (letzter Aufruf 22.10.2015).
- Gupta, S.P., Srivastava, M. (2010): »Modern Museums Management.« Indraprastha Museum of Art and Archaeology, New Delhi.
- Guha, R. (1982): »Subaltern Studies I. Writings on South Asian History and Society.« Oxford University Press, Delhi.
- Guha-Thakurta, T. (2015): »The museum in the Colony: Collecting, Conserving, Classifying.« In: S. Mathur, K. Singh (Hrsg.) *No touching, no spitting, no praying. The Museum in South Asia*. Routledge, London, New York, New Delhi, S. 45–83.
- Guha-Thakurta, T. (2004): »Monuments, Objects, Histories. Institutions of Art in Colonial and Postcolonial India«, Permanent Black, Ranikhet.
- Hall, S. (1995): »When was ›the post-colonial‹? Thinking at the limit.« In: I. Chambers, L. Curti (Hrsg.) *The post-colonial Questions*. Routledge, London, S. 242–260.
- Hansen, T.B. (2005): »In search of the diasporic self.« In: R. Kaur, A.J. Sinha (Hrsg.) *Bollywood*, Sage, London, S. 239–261.
- Hargreaves McIntyre, M. (2004): »Tate Through Visitors' Eyes: An Anatomy of a Visit.« *Lateralthinkers*, Manchester.
- Hermanns, H. (2017): »Interviewen als Tätigkeit.« In: U. Flick, E. v.Kardorff, I. Steinke (Hrsg.) *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Rowohlt Enzyklopädie, Reinbek bei Hamburg, S. 360–369.

- Hooper-Greenhill, E. (2006): »Studying Visitors.« In: S. Macdonald (Hrsg.) *A companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Carlton, S. 362–376.
- Hooper-Greenhill, E. (1994a) (Hrsg.): »The Educational Role of the Museum«, Routledge, London, New York.
- Hooper-Greenhill, E. (1994b): »Museums and their Visitors«, Routledge, London, New York.
- Hooper-Greenhill, E. (1989): »The museum in the disciplinary society.« In: S. Pearce (Hrsg.) *Museum Studies in Material Culture*, Leicester University Press, London, S. 61–72.
- Horn, K-P. (2005): »Museum-Bildung-Lernen.« In: Zeitschrift für Pädagogik, 51(6), S. 749–755.
- Hutcheon, L., Valdés, M.J. (1998–2000): »Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue.« In: Poligrafias, 3, S. 18–41, <http://revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/viewFile/31312/28976> (letzter Aufruf 04.02.2018).
- International council of museums Deutschland (2007): »Museumsdefinition«, <http://icom-deutschland.de/de/nachrichten/147-museumsdefinition.html> (letzter Aufruf 21.09.19).
- Indian Museum Kolkata (2017): »The Lives of Objects. Stories from the Indian Museum.« Indian Museum Kolkata, Kolkata.
- Jackson, P. (2004): »Local consumption cultures in a globalizing world.« In Transactions of the Institute of British Geographers New Series 29 (2), S. 165–178.
- Jain, T. (2018): »Challenges for Indian Museums. ReReeti and Advocacy for Change.« In: C. Lang, J. Reeve (Hrsg.) *New Museum Practice in Asia*, Lund Humphries, London, S. 24–33.
- Jain, J. (2012): »Museums Effect.« Research Group on Museums and History. Workshop on the Comparative History of Museums in India and Europe 14.-15.09.2012 in New Delhi, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript.
- Jain, J. (2011): »Museum and Museum-Like Structures: The Politics of Exhibition and Nationalism in India.« In: Exhibitionist, Spring, S. 50–55.
- Jain, J. (2009): »Curating Culture, Curating Territory. Religio-political Mobility in India.« In: G. Sinah (Hrsg.) *Art and Visual Culture in India 1857–2007*. Marg Publication, Mumbai, S. 218–234.
- Janeja, M. (2010): »Transaction in Taste. The Collaborative Lives of Everyday Bengali Food.« Routledge, London, New York, New Delhi.
- Jeychandran, N. (2015): »Government museum chennai. Publics in a public space.« In: S. Mathur, K. Singh (Hrsg.) *No touching, no spitting, no praying. The Museum in South Asia*, Routledge, London, New York, New Delhi, S. 238–240.
- Jhaveri, K.M. (1948): »Museums Association of India. Inaugural address 28th December 1947.« In: Journal of Indian Museums, 4, S. 1–2.
- Jhingan, S. (2001): »Crafts Museum in Delhi: Representing nostalgia or living practices.« In: Indian Folklife, 1 (2), S. 13–14.

- Jones, J. (2009): »These tourist snappers are killing the Mona Lisa.« In: The Guardian, 09.03.2009, <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2009/mar/09/mona-lisa-tourist-snappers-louvre> (letzter Aufruf 06.12.2017).
- Kakar, S. (2011): »The Hierarchical Man.« In: *The essential Sudhir Kakar*, Oxford University Press, New Delhi.
- Kamath, R., Kamath, V. (2004): »Museum for Tribal Heritage at Bhopal.« Design Concept. Nicht unveröffentlichtes Dokument. Vorgelegt und präsentiert am 16.07.2004 in Bhopal.
- Kapur, A. (2004): »Actors, pilgrims, kings and gods. The Ramlila of Ramnagar.« Seagull, Calcutta, New Delhi.
- Karwowski, M., Brzeski, A. (2017): »Selfies and the (Creative) Self: A Diary Study.« In: *Frontiers in Psychology*, 8 (172), S. 1–10.
- Katriel, T. (1997): »Performing the Past. A Study of Israeli Settlement Museums.« Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, New Jersey.
- Kirchberg, V. (2005): »Gesellschaftliche Funktionen von Museen. Makro-, meso- und mikro-soziologische Perspektiven.« VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Klein, H. J. (1990): »Der gläserne Besucher. Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft.« *Berliner Schriften zur Museumskunde*, Bd.8, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin.
- Koliska, M., Roberts, J. (2015): »Selfies: Witnessing and Participatory Journalism with a Point of View.« In: *International Journal of Communication*, 9 (1), S. 1672–1685.
- Koppar D.H. (1969): »An Approach to Museum Interpretation.« In: *Studies in Museology*, V, S. 18–21.
- Kozinets, R., Gretzel, U., Dinhopl, A. (2017): »Self in Art/Self As Art: Museum Selfies As Identity Work.« In: *Frontiers in Psychology*, 8 (731), S. 1–12.
- Krämer N.C., Winter, S. (2008): »Impression Management 2.0.: The Relationship of Self-Esteem, Extraversion, Self-Efficacy, and Selbst-Presentation within Social Networking Sites.« In: *Journal of Media Psychology: Theories, Methods, and Applications*, 20 (3), S. 106–116.
- Kreps, C.F. (2003): »Liberating Culture. Cross-cultural perspective on museums, curation and heritage preservation.« Routledge, London, New York.
- Krishnakumar R. (2016): »Art in the age of selfies: Click Art Museum in Chennai needs visitors to »complete« paintings.« *FirstPost*, 04.09.2016, <https://www.firstpost.com/living/art-in-the-age-of-selfies-click-art-museum-in-chennai-needs-visitors-to-complete-paintings-2988932.html> (letzter Aufruf 06.12.2017).
- Kumar, R. (2015): »The Salar Jung Museum in Hyderabad. A question of location.« In: S. Mathur, K. Singh (Hrsg.) *No touching, no spitting, no praying. The Museum in South Asia*, Routledge, London, New York, New Delhi, S. 244–247.

- Kunz-Ott, H., Kudorfer, S., Weber, T. (2009) (Hrsg.): »Kulturelle Bildung im Museum«, transcript, Bielefeld.
- Kuruvilla, S.J., Ganguli, J. (2008): »Mall development and operations: an Indian perspective.« In: *Journal of Retail & Leisure Property*, 7 (3), S. 204–215.
- Kuruvilla, S.J., Joshi, N. (2010): »Influence of demographics, psychographics, shopping orientation, mall shopping attitude and purchase patterns on mall patronage in India.« In: *Journal of Retailing and Consumer Services*, 17 (4), S. 259–269.
- Latrell, C. (2008): »Exotic Dancing: Performing Tribal and Regional Identities in East Malaysia's Cultural Villages.« In: *The Drama Review*, 52 (4), S. 41–6.
- Latrell, C. (2006): »Performance and Place-Making at Sarawak Cultural Village.« In: *Budhi*, 10 (3), S. 127–142.
- Leinhardt, G., Knutson, K. (2004): »Listening in on Museum Conversations.« Altamira Press, Walnut Creek, Lanham, New York, Oxford.
- Leinhardt, G., Crowley, K., Knutson, K. (2002) (Hrsg.) »Learning. Conversations in Museums«, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, London.
- Levent, N., Mihalache, I. (2016) (Hrsg.) »Food and Museums.« Bloomsbury Academic, Sydney.
- Livingstone, P., Pedretti, E., Soren, B.J. (2001): »Visitor comments and the social-cultural context of science: Public perceptions and the exhibition *A Question of Truth*.« In: *Museum Management and Curatorship*, 19 (4), S. 355–369.
- Lonetree, A. (2012): »Decolonizing museums: representing native America in national and tribal museums.« The University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Lowry, G.D. (1999): »Foreword.« In: K. McShine *The Museum as Muse: Artists Reflect*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum of Modern Art von 14. März bis 1. Juni 1999, Museum of Modern Art, New York, S. 6–8.
- Ludden, D. (2002): »Introduction. A Brief History of Subalternity.« In: D. Ludden (Hrsg.) *Reading Subaltern Studies. Critical History, Contested Meaning and the Globalization of South Asia*, Anthem Press, London, New York. Melbourne, Delhi, S. 1–39.
- Lüders, Ch. (2017): »Beobachten im Feld und Ethnographie.« In: U. Flick, E. v. Kardorff, I. Steinke (Hrsg.) *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Rowohlt Enzyklopädie, Reinbek bei Hamburg, S. 384–402.
- Lukose, R. (2009): »Liberalization's Children. Gender, Youth and Consumer Citizenship in Globalizing India.« Duke University Press, Durham, London.
- Lukose, R. (2005): »Consuming Globalization: Youth and Gender in Kerala, India.« In: *Journal of Social History*, 38 (4), S. 915–935.
- Macdonald, S. (2006) (Hrsg.) »A Companion to Museum Studies«, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Victoria.
- Macdonald, S. (2005): »Accessing audiences: visiting visitors books.« In: *Museum & Society*, 3 (3), S. 119–136.

- McShine, K. (1999): »The Museum as Muse: Artists Reflect.« Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum of Modern Art von 14. März bis 01. Juni 1999, Museum of Modern Art, New York.
- Magliacani, M., Madeo, E., Cerchiello, P. (2018): »From ›listener‹ to ›speaker‹ museum visitors: Guest book as a means of dialogue«. In: *Museum Management and Curatorship* 33 (4), S. 1–17.
- Mankekar, P. (2002): »India Shopping: Indian Grocery Stores and Transnational Configurations of Belonging.« In: *Ethnos*, 67 (1), S. 75–97.
- Manoj Publications (o.J.): »Exercise book. Good handwriting.« Manoj Publications, New Delhi.
- Manderson, L., Liamputpony, P. (2002): »Introduction: Youth and Sexuality in Contemporary Asian Societies.« In: L. Manderson, P. Liamputpony (Hrsg.) *Coming of Age in South and Southeast Asia: Youth, Courtship and Sexuality*. Curzon Press, Richmond, Surrey, S. 1–17.
- Manigandan K.R. (2016): »Now, Interact With Art for the First Time in India.« In: *The New Indian Express*, 03.05.2016, <http://www.newindianexpress.com/cities/chennai/2016/may/03/Now-Interact-With-Art-for-the-First-Time-in-India-932023.html> (letzter Aufruf 06.12.2017).
- Markham, S.F., Hargreaves, H. (1936): »The Museums of India.« The Museums Association Chaucer House, London.
- Marwick, A.E. (2013): »Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age.« Yale University Press, New Haven.
- Marx, K. (2006): »The British Rule in India. From the New York Daily Tribune (including Articles by Frederick Engels) and Extracts from Marx-Engels Correspondence 1853–1862.« In: I. Husain (Hrsg.) *Karl Marx on India*. New Delhi, Tulika Books, S. 11–17.
- Mathur, S. (2007): »India by Design: Colonial History and Cultural Display.« University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- Mathur, S., Singh, K. (2015a): »Introduction.« In: S. Mathur, K. Singh (Hrsg.) *No touching, no spitting, no praying. The Museum in South Asia*, Routledge, London, New York, New Delhi, S. 1–21.
- Mathur, S., Singh, K. (2015b): »Reincarnation of the museum. The museum in an age of religious revivalism.« In: S. Mathur, K. Singh (Hrsg.) *No touching, no spitting, no praying. The Museum in South Asia*, Routledge, London, New York, New Delhi, S. 203–218.
- Mayring, P. (2015): »Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken.« Beltz, Weinheim.
- Mehdizadeh, S. (2010): »Self-Presentation 2.0.: Narcissism and Self-Esteem on Facebook.« In: *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, 13 (4), S. 357–364.

- Mehta, P., Mehta, S. (2007): »Cultural Heritage of Indian Tribes.« Discovery Publishing House, New Delhi.
- Mehta R.N. (1955): »A study of the behaviour of visitors in a pre-historic exhibition.« In: Journal of Indian Museums, XI, Museums Association of India, S. 23–25.
- Meuser, M., Nagel, U. (2009): »Das Experteninterview – konzeptionelle Grundlagen und methodische Anlage.« In: S. Pickel, G. Pickel, H.-J. Lauth, D. Jahn (Hrsg.) *Methoden der vergleichenden Politik- und Sozialwissenschaft*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, S. 465–479.
- Miglietta, A.M., Boero, F., Belmonte, G. (2012): »Museum management and visitor book: there might be a link?« In: *Museologia Scientifica*, 6 (1–2), S. 91–98.
- Mihalache, I. (2017): »Art Museum Dining: The History of Eating Out at the Art Gallery of Ontario.« In: *Museum & Society*, 15 (3), S. 287–300.
- Mihalache, I. (2016): »A Museum's Culinary Life: Women's Committees and Food at the Art Gallery of Toronto.« In: *Global Food History*, 2 (2), S. 157–178.
- Ministry of Tribal Affairs Government of India (2014): »Report of the High Level Committee on Socioeconomic, Health and Educational Status of Tribal Communities of India.« Ministry of Tribal Affairs Government of India, <https://cjp.org.in/wp-content/uploads/2019/10/2014-Xaxa-Tribal-Committee-Report.pdf> (letzter Aufruf 10.12.2017).
- Morley, G. (1966): »Museums' importance in developing countries.« In: *Studies in Museology*, II, S. 1–6.
- Morley, G. (1962): »A brief guide to the National Museum.« National Museum, New Delhi.
- Morris, B.J. (2011): »The Frightening Invitation of a Guestbook.« In: *Cuator*, 54 (3), S. 243–252.
- Mukherjee, S. (2015): »A site museum without a site. The bodh gaya archaeological museum.« In: S. Mathur, K. Singh (Hrsg.) *No touching, no spitting, no praying. The Museum in South Asia*, Routledge, London, New York, New Delhi, S. 247–250.
- Mulgund, D. (2017): »Imaginarities of the Art Museum: Banaras and Aundh in Colonial India.« In: M. Savino, E.-M. Troelenberg (Hrsg.) *Images of the Art Museum*. De Gruyter, Berlin, Boston, S. 215–238.
- Naipaul, V.S. (2002): »India: A wounded civilization«, Picador, London, Basingstoke, Oxford.
- Nandy, A. (2013): »Modernity and the sense of Loss: Or why Bhansali's Devdas Defied Experts to Become a Box Office Hit.« In: Nandy, A. *Regimes of Narcissism, Regime of Despair*, Oxford University Press, New Delhi, S. 157–175.
- Nandy, A. (2001): »The Journey to the Past as a Journey into the Self. The Remembered Village and the Poisoned City.« Oxford University Press, New Delhi.
- Nandy, A. (1981): »The Popular Hindi Film: Ideologie and First Prinziples.« In: *India International Centre Quarterly*, 9 (1), S. 89–96.

- Naqvi, S.A. (2008): »Museology, Museum and, Museum Profession in India... A reality Check.« In: *Journal of Indian Museums*, LXI, S. 18–20.
- Naqvy, A.A., Venugopal, B., Falk, J.H. Dierking, L.D. (1991): »The New Delhi National Museum of Natural History.« In: *Curator*, 34 (1), S. 51–57.
- Nisbett, N. (2007): »Friendship, Consumption, Morality: Practising Identity, Negotiating Hierarchy in Middle-Class Bangalore.« In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 13 (4), S. 935–950.
- Noack, K. (2017): »Museum.« In: L. Kühnhardt, T. Mayer (Hrsg.) *Bonner Enzyklopädie der Globalität*, Springer Fachmedien, Wiesbaden, S. 955–967.
- Noy, Ch. (2015): »Thank You for Dying for Our Country: Commemorative Texts and Performances in Jerusalem.« Oxford University Press, Oxford.
- Noy, Ch. (2008a): »Pages as stages: A Performance Approach to Visitor Books.« In: *Annals of Tourism Research*, 35, (2), S. 509–528.
- Noy, Ch. (2008b): »Writing Ideology: Hybrid Symbols in a Commemorative Visitor Book in Israel.« In: *Journal of Linguistic Anthropology*, 18 (1), S. 62–81.
- Oakes, T. (2006): »The village as Theme Park. Mimensis and Authenticity in Chinese Tourism.« In: T. Oakes, L. Schein (Hrsg.) *Translocal China: Linkages, Identities and the Reimagining of Space*, Routledge, London, S. 166–192.
- Orsini, F. (2006) (Hrsg.): »Love in South Asia: A Cultural History.« Cambridge University Press, Cambridge.
- Osella, C., Osella, F. (1998): »Friendship and Flirting: Micro-Politics in Kerala, South India.« In: *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4 (2), S. 89–207.
- Paitandy, P. (2016): »In the bizarre world of Click Art.« In: *The Hindu*, 18.05.2016, <http://www.thehindu.com/features/metroplus/events/how-vgps-click-art-museum-works/article8614893.ece> (letzter Aufruf 06.12.2017).
- Pandey, G. (2016): »The museum in India that shrinks you.« In: *BBC News*, 05.08.2016, <http://www.bbc.com/news/world-asia-india-36961820> (letzter Aufruf 06.12.2017).
- Paris, C.M., Pietschnig, J. (2015): »»But first, let me take a selfie«: Personality traits as predictors of travel selfie taking and sharing behaviors.« Vortrag auf der 2015 Tourism travel and research association (ttra) International conference, <http://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1138&context=ttra> (letzter Aufruf 10.12.2017)
- Paul, C. (2002): »Poetry in the Museum of Modernism: Yeats, Pound, Moore, Stein.« University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Pekarik, A.J. (1997): »Understanding Visitor Comments: The Case of Flight Time Barbie.« In: *Curator*, 40 (1), S. 56–68.
- Pekarik, A. J., Doering, Z. D. and Karns, D. A. (1999): »Exploring satisfying experiences in museums.« In: *Curator*, 42 (2), S. 152–173.
- Phadke, S., Khan, S., Ranade, S. (2011): »Why Loiter? Women & Risk on Mumbai Streets.« Penguin books, Gurgaon.

- Phillips, K. (2015): »Grace McCann Morley and the National Museum of India.« In: S. Mathur, K. Singh (Hrsg.) *No touching, no spitting, no praying. The Museum in South Asia*, Routledge, London, New York, New Delhi, S. 132–148.
- Pickering, M., Keightley, E. (2006): »The Modalities of Nostalgia.« In: *Current Sociology*, 54, S. 919–941.
- Pinney, C. (2004): »Introduction: Public, Popular, and Other Cultures.« In: R. Dwyer, C. Pinney (Hrsg.) *Pleasure and the Nation. The History, Politics and Consumption of Public Culture in India*, Oxford University Press, New Delhi, S. 1–35.
- Pounders K., Kowalczyk C. M., Stowers K. (2016): »Insight into the motivation of selfie postings: Impression management and self-esteem«. In: *European Journal of Marketing*, 50 (9/10), S. 1879–1892.
- Prakash, G. (2015): »Staging Science.« In: S. Mathur, K. Singh (Hrsg.) *No touching, no spitting, no praying. The Museum in South Asia*, Routledge, London, New York, New Delhi, S. 83–103.
- Prakash, G. (1999): »Another Reason, Science and the Imagination of Modern India.« Princeton University Press, Princeton.
- Prakash, G. (1994): »Subaltern Studies as Postcolonial Criticism.« In: *The American Historical Review*, 99 (5), S. 1475–1490.
- Prasad, M. (1998): »Ideology of the Hindi Film. A Historical Construction.« Oxford University Press, New Delhi.
- Press Trust of India (2017): »ASI bans selfie sticks at 46 museums in India.« In: *LiveMint*, 05.07.2017, <http://www.livemint.com/Politics/ZpX9Jcsr5wI9xxCy162jPP/ASI-bans-selfie-sticks-at-46-museums-in-India.html> (letzter Aufruf 06.12.2017).
- Punathambekar, A. (2005): »Bollywood in the Indian-American diaspora: Mediating a transitive logic of cultural citizenship.« In: *International Journal of Cultural Studies*, 8 (2), S. 151–173.
- Quah, S. R., Kamugai, F. (2015): »Dating and Courtship.« In: S. R. Quah (Hrsg.) *Routledge Handbook of Families in Asia*. Routledge, Taylor & Francis Group, London, New York, S.111–121
- Qureshi, S. (2017): »No more selfies at Agra's Taj Museum, orders Archaeological Survey of India.« In: *India Today*, 06.07.2017, <http://indiatoday.intoday.in/story/taj-mahal-museum-selfies-agra-archaeological-survey-of-india/1/995802.html> (letzter Aufruf 06.12.2017).
- Raj, D. (2003): »Beeing British, becoming a Person of Indian Origin.« In: D. Raj (Hrsg.) *Where are you from? Middle-Class Migrants in the Modern World*, University of California Press, Berkeley, S. 165–183.
- Ramnarayan, G.: »The art of the Adivasi.« In: *The Hindu* 14.07.2013, <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-sundaymagazine/the-art-of-the-adv-asi/article4913037.ece> (letzter Aufruf 17.09.2016).

- Reichertz, J. (2017): »Objektive Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie.« In: U. Flick, E. v. Kardorff, I. Steinke (Hrsg.) *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Rowohlt Enzyklopädie, Reinbek bei Hamburg, S. 514–524.
- Reid, S.E. (2005): »In the Name of the People: The Manège Affair Revisited.« In: *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 6 (4), S. 673–716.
- Reid, S.E. (2000): »The Exhibition Art of Socialist Countries, Moscow 1958–9, and the Contemporary Style of Painting.« In: S.E. Reid, D. Crowley (Hrsg.) *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Berg, Oxford, S. 101–132.
- Reussner, E.M. (2010): »Publikumsforschung für Museen. Internationale Erfolgsbeispiele.« transcript, Bielefeld.
- Ross, I. (2019a): »The museum as a space of collective nostalgia and personal memories – Madhya Pradesh Tribal Museum, Bhopal.« In: *Studies in Museology*, XLVIII-LII 2015–2019, S. 8–22.
- Ross, I. (2019b): »A guilty pleasure? The Indian Museum as a popular Backdrop for Selfies.« In: *Museum Management & Curatorship*, 34 (4), S. 433–447.
- Ross, I. (2018): »The museum as a dating venue: Couples in the Madhya Pradesh Tribal Museum in Bhopal.« In: *Museum & Society*, 16 (1), S. 72–87.
- Ross, I. (2017a): »Arts Management the Indian Way: the Ranga Shankara Theatre in Bangalore.« In: *International Journal of Arts Management*, 19 (2), S. 59–69.
- Ross, I. (2017b): »The Mobile Theatre Movement in India: a success story in Assam.« In: *New Theatre Quarterly*, XXXIII (1), S. 65–78.
- Ross, I. (2017c): »Uncharted territory: Visitor books of Indian museums. The Madhya Pradesh Tribal Museum in Bhopal – a case study.« In: *Museum & Society*, 15 (1), S. 100–113.
- Ross, I. (2015): »Der Buddha und die Biennale. Wie sich Kulturmanagement in Indien neu erfindet – und was wir in Deutschland davon lernen können.« In: *Kulturpolitische Mitteilungen*, 148 (1), S. 18–19.
- Rounds J. (2006): »Doing identity work in museums.« In: *Curator*, 49 (2), S. 133–150.
- Rowe, S.M., Wertsch, J.V., Kosyaeva, T.Y. (2002): »Linking Little Narratives to Big Ones: Narrative and Public Memory in History Museums.« In: *Culture & Psychology*, 8 (1), S. 96–112.
- Roy, A. (2011): »Walking with comrades.« Penguin Print, Haryana.
- Roy, S. (1966): »Anthropology, ethnology and people's culture.« In: P. Sahasrabudhe (Hrsg.) *Museums in Community Service. Fifth Annual Seminar*, Museums Association of India, Pune, S. 37–39.
- Roychowdhury, M. (2015): »Displaying India's Heritage. Archaeology and the Museum Movement in Colonial India.« Orient Black Swan, Delhi.
- Säävälä, M. (2006): »Entangled in the Imagination: New Middle-Class Apprehensions in an Indian Theme Park.« In: *Ethnos*, 71 (3), S. 390–414.

- Sahasrabudhe, P. (1966): »On using museums for education.« In: P. Sahasrabudhe (Hrsg.) *Museums in Community Service. Fifth Annual Seminar*. Museums Association of India, Pune, S. 40–43.
- Said, E. (1995): »Orientalism. Western Conceptions of the Orient.« Penguin Books, London.
- Saltz, J. (2015): »Kunst am ausgestreckten Arm: Eine Geschichte des Selfies.« In: S. Zarinbal, S. Michalskaja (Hrsg.) *Ego-Update*, NRW-Forum, Düsseldorf, S. 30–50.
- Saunders, D. (2011): »Arrival City.« Blessing Verlag, München.
- Satyamurti, S.T. (1965): »Natural History in Indian Museums« In: *Studies in Museology*, 1, S. 26–33.
- SAVVY Contemporary (2016): »Unlearning the Given: Exercises in demodernity and decoloniality of ideas and knowledge.« Veranstaltung kuratiert von Elena Agudio und Bonaventure Soh Bejeng Ndikung in Zusammenarbeit mit dem Aufwärtigen Amt vom 13.04.-15.04.2016, <https://savvy-contemporary.com/en/events/2016/unlearning-the-given/> (letzter Aufruf 20.09.17).
- Schwan, S. (2009): »Lernen und Wissenserwerb in Museen.« In: H. Kunz-Ott, S. Kudorfer, T. Weber (Hrsg.) *Kulturelle Bildung im Museum*, transcript, Bielefeld, S. 33–43.
- Sen, A. (2005): »The Argumentative Indian. Writings on Indian Culture, History and Identity.« Penguin Books India, New Delhi.
- Senft, T.M., Baym, N.K. (2015): »What Does the Selfie Say? Investigating a Global Phenomenon.« In: *International Journal of Communication*, 9, S. 1588–1606.
- Shandilya, K. (2017): »Gender politics and Small-Town India: The Cinema of Abhishek Chaubey.« In: A.I. Viswamohan, V.M. John (Hrsg.) *Behind the Scenes: Contemporary Bollywood Directors and Their Cinema*, Sage, New Delhi, S. 307–318.
- Shyam, B. with Wolf, G., Rao, S. (2004): »The London Jungle Book«, Tara Books, Chennai.
- Singh, K. (2017): »A Public Failure? Museums and Audiences in India.« Beitrag zur Konferenz »Museum of the future«, Goethe-Institut India, Online Publikation, <https://www.goethe.de/india/museumofthefuture> (letzter Aufruf 05.03.2018).
- Singh, K. (2015): »The Museum is national.« In: S. Mathur, K. Singh (Hrsg.) *No touching, no spitting, no praying. The Museum in South Asia*, Routledge, London, New York, New Delhi, S. 107–131.
- Singh, K. (2014): »The Mouse and the Alarm.« In: *Inheritances. A symposium on the problems and possibilities of India's museums*, 659, <http://www.india-seminar.com/2014/659.htm> (letzter Aufruf 01.03.2018).
- Singh, K. (2010): »Temple of Eternal Return: The Swāminārāyan Akshardhām Complex in Delhi.« In: *Artibus Asiae*, 70 (1), S. 47–76.
- Singh, K. (2009): »Material Fantasy. The Museum in Colonial India.« In: G. Sinha (Hrsg.) *Art and Visual Culture in India 1857–2007*, Marg Publications, Mumbai, S. 40–57.

- Singh, K. (2003): »Museum and the Making of the Indian Art Historical Canon.« In: S. Panikkar, P. Mukherji, D. Achar (Hrsg.) *Towards A New Art History. Studies in Indian Art*. D.K. Printwold, New Delhi, S. 333–357.
- Srivastava, S. (2009): »Urban Spaces, Disney-Divinity and Moral Middle Classes in Delhi.« In: *Economic and Political Weekly*, 44 (26, 27), S. 338–345.
- Sivaramurti, C. (1959): »Directory of Museums in India.« Ministry of Scientific Research & Cultural Affairs, New Delhi.
- Sivaramurti, C. (1948): »Cultural Unity in Diversity in India and abroad as illustrated in New Galleries of the Archaeological Section of The Indian Museum, Calcutta.« In: *Journal of Indian Museums*, IV, S. 33–40.
- Smith, H. (1961): »Dating and courtship patterns, some explorations.« In: *The Journal of Educational Sociology*, 35 (2), S. 49–58.
- Spivak, G. (1988): »Can the Subaltern Speak?« In: C. Nelson und L. Grossberg (Hrsg.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan.
- Srinivas, T. (2006): »As mother made it: The cosmopolitan indian family, ›authentic‹ food and the construction of cultural utopia.« In: *International Journal of Sociology of the Family*, 32 (2), S. 191–221.
- Srivastava, S. (2007): »Passionate Modernity. Sexuality, Class, and Consumption in India.« Routledge, London, New York.
- Srivastava, S. (2004): »Introduction: Semen, History, Desire and Theory.« In: S. Srivastava (Hrsg.) *Sexual Sites, Seminal Attitudes. Sexualities, Masculinities and Culture in South Asia*. Sage, New Delhi, Thousand Oaks, London. S. 11–49.
- Sorokowski, P., Sorokowska, A., Oleszkiewicz, A., Frackowiak, T., Huk, A., Pisanski, K. (2015): »Selfie posting behaviors are associated with narcissism among men.« In: *Personality and Individual Differences*, 85, S. 123–127.
- Subramanyam, K.G. (1974–75): »Role of museums in preserving and development of craft.« In: *Journal of Indian Museums*, XXX-XXXI, S. 15–18.
- Strauss, A. L. (1994): »Grundlagen qualitativer Sozialforschung.« Wilhelm Fink Verlag, München.
- Swali, H. (1989): »A Look at our museum guidebooks and visitors.« In: *Journal of Indian Museums*, XLV, S. 93–98.
- Tarar, N. (2018): »John Lockwood Kipling, Ram Singh and the Mayo School of Arts, Lahore.« In: *Kipling Journal: John Lockwood Kipling special issue*, 373, S. 1–21.
- Thakur, M. (2014): »Indian Village. A Conceptual History.« Rawat Publications, Jaipur.
- Thapar, R. (2014): »Museums in India: Past and Future.« In: *Inheritances. A symposium on the problems and possibilities of India's museums*, 659, <http://www.india-seminar.com/2014/659.htm> (letzter Aufruf 01.03.2018).

- Tlostanova, M. V., Mignolo, W.D. (2012): »Learning to Unlearn. Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas.« The Ohio State University Press, Columbus.
- Treptow, R. (2005): »Vor den Dingen sind alle Besucher gleich. Kulturelle Bildungsprozesse in der musealen Ordnung.« In: Zeitschrift für Pädagogik, 51(6), S. 797–810.
- Tripathy, B., Mohanta, B. (2016): »Tribes of Central India: An overview.« In: B. Tripathy, B. Mohanta (Hrsg.): *Recent researches on the Tribes of Central India*. AAYU Publications, New Delhi, S. 1–39.
- Trivedi, I. (2014): »India in Love. Marriage and Sexuality in the 21st Century.« Aleph, New Delhi.
- Tröndle, M., Wintzerith, S., Wäsp, R., Tschacher, W. (2012): »A museum for the twenty-first century: the influence of ›sociality‹ on art reception in museum space.« In: Museum Management and Curatorship, 27 (5), S. 461–486.
- Uberoi, P. (2006): »Freedom and Destiny: Gender, Family, and Popular Culture in India.« Oxford University Press, New Delhi.
- Urry, J., Larsen, J. (2011): »The tourist gaze 3.0.« Sage Publication, London.
- Vajpeyi, A. (2014): »The Problem.« In: Inheritances. A symposium on the problems and possibilities of India's museums, 659, <http://www.india-seminar.com/2014/659.htm> (letzter Aufruf 01.03.2018).
- Varma, P.K. (1998): »The great Indian Middle Class.« Penguin Books, Gurgaon.
- Vasudevan, R. (2001): »Bombay and Its Public.« In: R. Dwyer, C. Pinney (Hrsg.) *Pleasure and the Nation. The History, Politics and Consumption of Public Culture in India*. Oxford University Press, Oxford, New York, S. 189–212.
- Vidhya, K. (2017): »India bans selfie sticks at museums.« In: International Business Times, 06.07.2017, <http://www.ibtimes.co.in/asi-bans-selfie-sticks-museum-sites-photo-enthusiasts-are-getting-too-close-artefacts-733550> (letzter Aufruf 06.12.2017).
- Wood, R. E. (1984): »Ethnic tourism and the state, and cultural change in Southeast Asia.« In: Annals of Tourism Research, 11, S. 353–444.
- van Wessel, M. (2004): »Talking about consumption. How an Indian middle class dissociates from middle-class life.« In: Cultural Dynamics, 16 (1) S. 93–116.
- Viegas, S. (2001): »Rich Men's Collections, A Nation's Heritage, and Poor Men's Perceptions: Visitors at the Prince of Wales Museum of Western India.« In: Teaching South Asia, 1 (1) S. 12–22.
- Walder, D. (2011): »Postcolonial Nostalgias. Writing, Representation, and Memory.« Routledge, New York, London.
- Wakankar, V.S. (1977–79): »An approach to the display of historical materials in Museums.« In: Studies in Museology, XIII–XIV, S. 32–35.
- Wegner, N. (2016): »Museumsbesucher im Fokus. Befunde und Perspektiven zu Besucherforschung und Evaluation in Museen.« In: P. Glogner-Pilz, P.S. Föhl,

- (Hrsg.) *Handbuch Kulturpublikum Forschungsfragen und –befunde*. Springer VS, Wiesbaden, S. 255–285.
- Wessler, A. (2007): »Von Lebendabgüssen, Heimatmuseen und Cultural Villages Museale Repräsentation des Selbst und des Anderen im (De-)Kolonisierungsprozess Namibias«, Online Publikation, <http://kups.ub.uni-koeln.de/2149/> (letzter Aufruf 13.10.2016).
- Willis, P. (2000): »The Ethnographic Imagination«. Polity Press, Cambridge.
- Willis, P. (1981): »Learning to Labor: How Working Class Kids Get Working Class Jobs.« Columbia University Press, New York.
- Wolff, S. (2017): »Dokumenten- und Aktenanalyse.« In: U. Flick, E. v.Kardorff, I. Steinke (Hrsg.) *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Rowohlt Enzyklopädie, Reinbek bei Hamburg, S. 502–514.
- Zachariah, P. (2016): »A visit to India's first 3D museum.« In: LiveMint, 02.06.2016, <http://www.livemint.com/Leisure/rMm7vYnKEsPgsoqYV6rwM/A-visit-to-Indias-first-3D-museum.html> (letzter Aufruf 06.12.2017).

Teil IV: Anhang

Organisationsstruktur und kommentiertes Organigramm

Das Museum wird von der Adivasi Lok Kala Evam Boli Vikas Academy (ALKEBVA) im Auftrag des Kulturministeriums des Bundesstaates Madhya Pradesh geleitet. Damit würde formell die inhaltliche wie administrative Führung bei der Direktorin der ALKEBVA, Vandana Pandey, liegen. Die organisatorische Struktur des Tribal Museums ist jedoch von einer hochgradig informellen Struktur geprägt, die im Alltag die formalen Hierarchien überschreitet. Faktisch gibt es zwei zentrale Figuren: den Programmdirektor Ashok Mishra und den Ausstellungsdesigner Chandan Singh Bhatti. Sie beraten sich in allen inhaltlichen Fragen. Bhatti ist nicht im Museum angestellt und steht damit außerhalb der formellen Hierarchie.¹ Im Tribal Museum fungiert er als externer Berater, der aber jederzeit auf die Mitarbeiter*innen zugreifen kann. Seine Autorität im Museum ist bei allen Beschäftigten groß. Sie wird von seiner Erfahrung mit der Adivasi-Kultur, dem engen Verhältnis zum Programmdirektor und seinem Status als Künstler getragen. Auch wenn die Akademiedirektorin Vandana Pandey bei offiziellen Anlässen die Institution nach außen vertritt und bei Empfängen im Museum als Erste Politiker*innen und VIP's begrüßt, werden die inhaltlichen Entscheidungen von Mishra in Beratung mit Bhatti getroffen. Darüber hinaus gibt es oft eine Diskrepanz zwischen der Bedeutung des Aufgabenportfolios des/der einzelnen Mitarbeiter*in und seiner/ihrer Stellung. Das macht es schwer, von außen Entscheidungswege und -prozesse nachzuvollziehen und die Weisungslinien in einem Organigramm realistisch wiederzugeben.

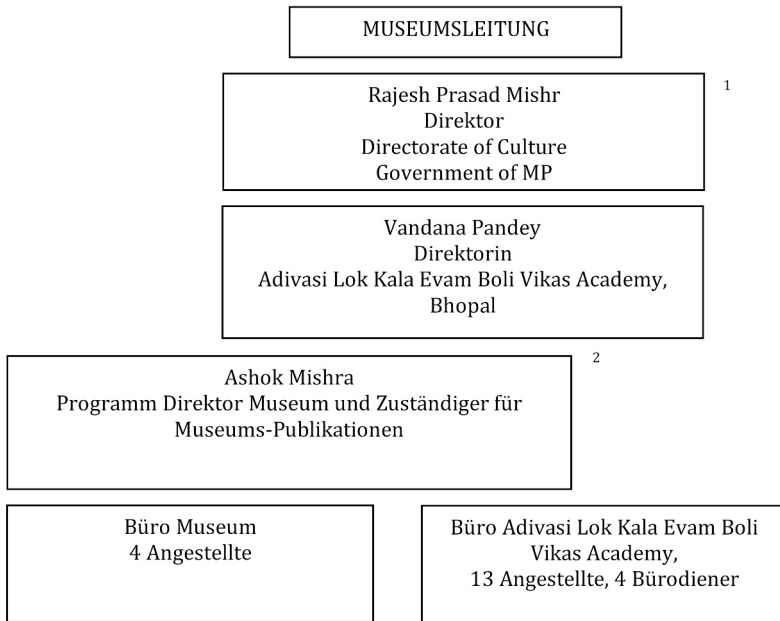
Dass selbst Jahre nach der Eröffnung des Museums kein offizielles Organigramm vorliegt, zeigt, dass kein Interesse daran besteht, Weisungsverhältnisse klar zu definieren und zu dokumentieren. Informelle Hierarchie ist dabei jedoch durchaus nicht mit einem informellen Umgang zu verwechseln. Das MP Tribal Museum ist eine staatliche und damit im Prinzip bürokratische Institution; insofern ist die Grundtatsache von Über- und Unterordnung, das Faktum, dass dem einen Respekt gebührt und der andere ihn zu erweisen hat, eine Selbstverständlichkeit.

1 Bhatti ist, wie im Kap. 7 ausgeführt, in einem anderen staatlichen Museum in Bhopal, dem Bharat Bhavan, beschäftigt.

Der Mangel an Transparenz und an schriftlich fixierter Regelung des Gangs der Geschäfte ist in lokalen Einrichtungen keine Seltenheit. Für Forscher*innen, die sich ein realistisches Bild der Entscheidungswege und -prozesse machen wollen, heißt das, dass sie viel Zeit vor Ort verbringen, Situationen zu lesen lernen, Vertrauensverhältnisse zu den Mitarbeiter*innen aufbauen und gewonnene Einsichten ständig überprüfen müssen.

Da es kein offizielles Organigramm der Museumsangestellten gibt, ist die folgende Struktur ist nach Gesprächen mit den Museumsmitarbeiter*innen entstanden:

Abbildung 1: Organigramm MP Tribal Museum (Stand 2015)



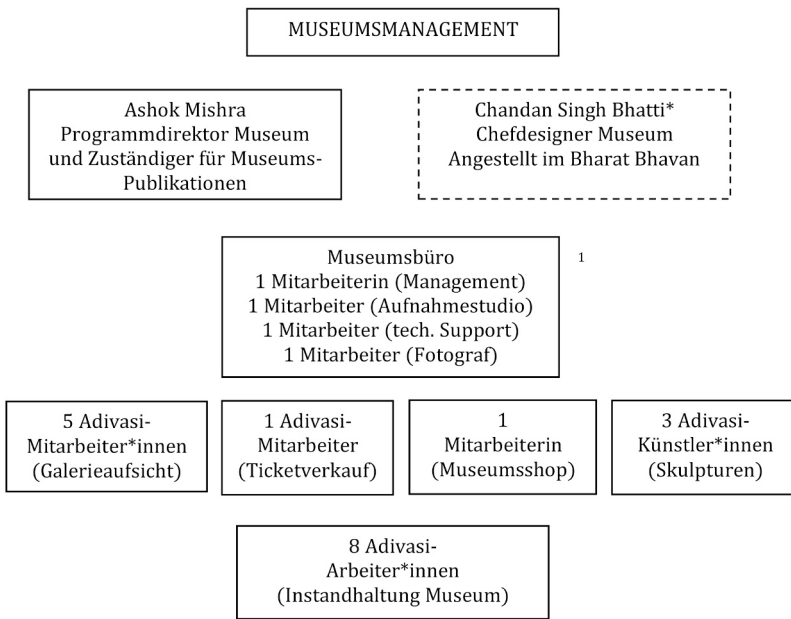
1 Das Büro von Mishr befindet sich nicht auf dem Gelände des Museums, sondern im Mulla Ramuji Sanskriti Bhavan, dem Kulturministerium. Die Personen auf dieser Stelle wechseln regelmäßig

2 Mishra ist in der informellen Hierarchie des Museums die zentrale Figur, die administrative und inhaltliche Entscheidungen trifft. Formell wäre eigentlich Pandey verantwortlich.

Unter den 13 Büroangestellten der Akademie sind folgende Aufgabenfelder verteilt: Programmarbeit und Veranstaltungsmanagement, PR und Presse, Umsetzung von Publikationen (die Akademie gibt ein vierteljährliches Magazin heraus), Buch-

haltung, Adressenverwaltung und technischer Support. Die ALKEBVA ist jedoch nicht nur für das Museum zuständig, sondern für alle Adivasi-Kulturprogramme und –veranstaltungen im Bundesstaat Madhya Pradesh. Damit arbeiten die meisten ihrer direkten Mitarbeiter*innen nicht im operativen Museumsmanagement. Mishra kann sowohl in seiner Funktion als Programmdirektor als auch als Verantwortlicher für Publikationen auf die Mitarbeiter*innen der Akademie zugreifen und ist ihnen weisungsberechtigt, obwohl er kein Angestellter der Akademie ist.

Abbildung 2



* Für Bhatti gibt es keine offizielle Bezeichnung. Er wird Chefdesigner, Chefvisualisierer und manchmal auch Kurator genannt. Da er im Bharat Bhavan angestellt ist und damit nicht offiziell in die Hierarchie des MP Tribal Museums gehört, wurde eine gestrichelte Linie für ihn verwendet.

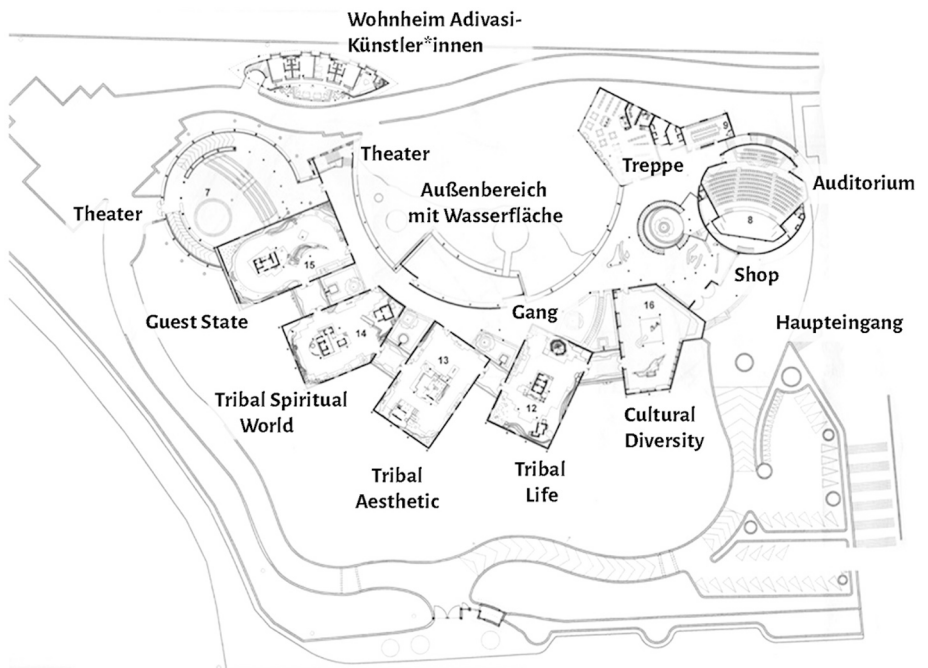
1 Das Museum unterhält ein Aufnahmestudio, in dem Lieder und Musik der Adivasi aufgenommen werden und die Grundlage für ein späteres »Oral history Archiv« bilden soll.

Die Mitarbeiter*innen des Museumsbüros (also der Verwaltung) sind weder festangestellt noch ist ihr Status in anderer Form vertraglich geregelt; ihrer Tätigkeit liegen ausschließlich mündliche Vereinbarungen zu Grunde. Damit können sie

offiziell niemanden im Hause Anweisungen geben, obwohl das für die von ihnen betreuten Aufgabenbereiche sinnvoll wäre und faktisch auch jeden Tag geschieht. Ihre Weisungsberechtigung speist sich allein von ihrer persönlichen Autorität, die sie durch ihre Kompetenz und langjährige Erfahrung sich ebenfalls informell gegenüber den anderen Mitarbeiter*innen erworben haben – oder aus der abgeleiteten Macht, die sie durch ihr gutes Verhältnis zum Programmdirektor besitzen. Damit ist der Betrieb des Museums stark von der persönlichen Motivation und Loyalität der einzelnen Mitarbeiter*innen abhängig. Diese informelle Organisationsweise erschwert die Wahrnehmung des Aufgabenportfolios des/der einzelnen Mitarbeiter*in durchaus – bis zu einem gewissen Grade auch intern, vor allem jedoch im Auftreten nach außen.

Raumpläne

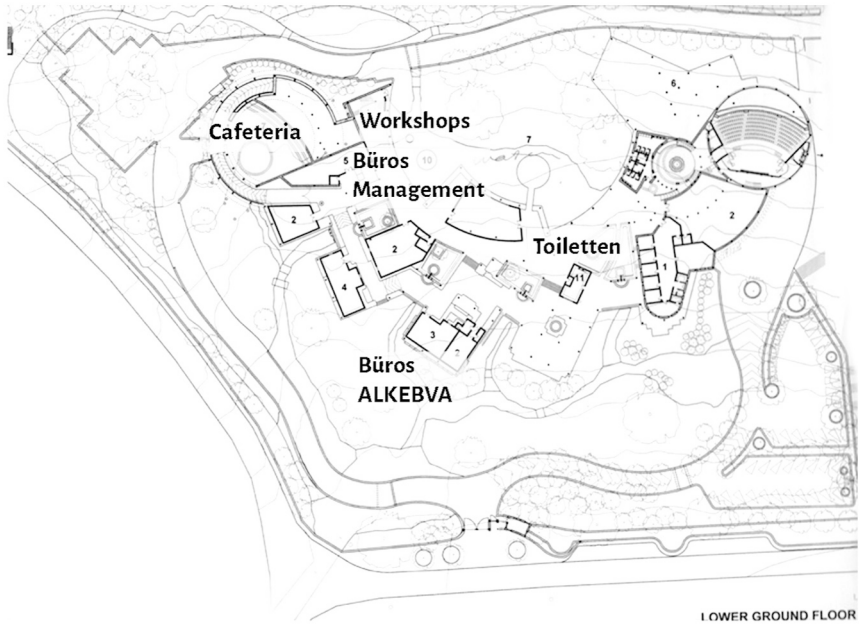
Obere Etage – Galerie-Ebene (Upper Floor Plan)



Quelle: Büro Kamath Architects

In diesem Plan fehlt die Galerie für Wechselausstellungen, die den anderen Galerien gegenüber liegt und zur Zeit der Untersuchung »Tribal Games« zeigte.

Untere Etage (Lower Ground Floor)



Quelle: Büro Kamath Architects

Der Plan stimmt nicht ganz mit der baulichen Ausführung überein. Anstelle des Theaters im Plan ist die Cafeteria gebaut worden.

Übersicht über die an der Ausgestaltung des Museums beteiligten indigenen Gemeinschaften¹

Name Indigene Gemeinschaft*	Anzahl der beteiligten Personen
Bheel	73
Baiga	22
Bhariya	7
Gond	176
Korku	35
Kol	3
Sahariya	2
Moriya	17
Madiya	23
Abujhamadiya	16
Dorla	12
Kamar	36
Rajwar	35
Pando	14
Urav	12

* Reihenfolge ist dem Report entnommen, die Gemeinschaften stammen aus MP und Chhattisgarh.

1 Diese Tabelle wurde aus den Gehalts-Listen der Mitglieder einzelnen Gemeinschaften des Reportes, Appendix 5 zusammengestellt. Nichtveröffentlichter Report an das Beratungsgremium für das MP Tribal Museum vorgelegt am 30. April 2013 in Hindi.

Liste der Mitglieder der Gründungskommission für das MP Tribal Museum¹

Mitglieder der Gründungskommission

Name	Position/Funktion im Komitee	Geografische Herkunft
Pankaj Ragh	Archäologe/Experte	Madhya Pradesh
K.K Chakravarti	Historiker/Experte	New Delhi/Delhi
Arun Chatterjee	Ethnograf/Experte	Kolkatta/Bengalen
R.S. Negi	Ethnograf/Experte	Derahdun/Uttarakhand
Saroj Ghosh	Archäologe und Museologe	Keine Angabe
Dr. Gautam Sharma	Ehemaliger Bevollmächtigter Shankardev Kalakshetra ²	Cuwahati/Assam
Dr. R.S. Shrivastava	Ehemaliger Direktor Adimjati Anusandhan ³	Bhopal/MP
Arjun Singh Dhurve	Künstler der Adivasi-Gemeinschaft der Baiga Janjati	Dindori/MP
Srimiti Bhuri Bai	Künstlerin der Adivasi-Gemeinschaft der Bhil	Bhopal/MP

-
- 1 Adivasi Art and Language Development Academy (2013): »Tribal Museum Shyamla Hills, Bhopal.« Interner Report
 - 2 Shankardev Kalakshetra ist ein Kulturzentrum, benannt nach dem Poeten und Schreiber Srimate Sankardev. Es enthält Ausstellungsräume, Bibliothek und Bühnen und einen Park für Kinder.
 - 3 Adimjati Anusandhan ist das Tribal Research Institut in Bhopal.

Name	Position/Funktion im Komitee	Geografische Herkunft
Dhanesh Paraste	Künstler der Adivasi-Gemeinschaft der Gonds	Dindori/MP
Vivek Tembe	(urbaner) Künstler/Experte	Bhopal/MP
Ashish Upadhyay	Bevollmächtigter Tribal Development (Entwicklung)	Bhopal/MP
Prof. K. K. Mishra	Direktor, Museum of Man	Bhopal/MP
Ashok Tiwari	Kurator, Museum of Man,	Bhopal/MP
Revathi Kamat	Architektin des Museums	New Delhi/Delhi
Shriram Tiwari	Gründungsdirektor MP Tribal Museum	Bhopal/MP

Die Besucher*innenzahlen des MP Tribal Museums Bhopal in 2018 und 2019

Besucher*innenzahlen in 2018

Monat	Indische Besucher*innen	Ausländische Besucher*innen	Erworbene Fotoerlaubnisse*
Januar	14.343	99	1.969
Februar	15.888	232	1.792
März	Die Zahlen lagen nicht vor	Die Zahlen lagen nicht vor	Die Zahlen lagen nicht vor
April	10.158	56	1.785
Mai	14.663	15	2.427
Juni	18.467	16	3.109
Juli	15.167	32	2.528
August	16.350	34	2.634
September	12.433	80	2.221
Oktober	11.749	94	2.082
November	14.885	124	2.466
Dezember	20.798	125	3.414
Gesamt (ohne Angaben zum März)	164.901	907	26.427

* Fotos mit Handy sind ohne Fotoerlaubnis möglich und damit nicht erfasst.

*Besucher*innenzahlen in 2019*

Monat	Indische Besucher*innen	Ausländische Besucher*innen	Erworbene Fotoerlaubnisse*
Januar	19.024	134	2.910
Februar	17.547	285	3.019
März	7.243	79	1.321
April	10.760	42	1.702
Mai	13.870	33	2.149
Juni	12.768	8	2.632
Juli	14.623	26	2.368
August	13.700	47	2.222
September	12.803	42	2.174
Oktober	11.974	72	2.043
November	13.364	231	2.294
Dezember	32.859	110	2.729
Gesamt	180.535	1.109	27.563

*Fotos mit Handy sind ohne Fotoerlaubnis möglich und damit nicht erfasst.

Nachwort

Dieses Buch ist die leicht überarbeitete und ergänzte Druckfassung meiner Dissertation »Nutzung und Aneignung im Museum in Indien. Eine Fallstudie zu Museumsbesucher*innen im Madhya Pradesh Tribal Museum Bhopal«, eingereicht am Institut für Kulturmanagement und Gender Studies an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Danksagung

Das umfangreiche empirische Material, welches das Fundament dieses Buchs bildet, hätte ich nicht zusammentragen können ohne die aktive Hilfe von Nidhi Chopra, Angestellte des MP Tribal Museums Bhopal. Ihre Bereitschaft, mir die besten Bedingungen für meine Arbeit zu schaffen, ihr Rat, ihre Autorität und ihre Freundschaft werden mir immer beim Lesen dieser Arbeit präsent sein. Ein weiterer Dank gilt meiner Freundin Dr.in. Meera Dass, die mich erst auf das Thema aufmerksam gemacht hat und durch deren Gastfreundschaft mir Bhopal ein zweites Zuhause geworden ist.

Dank gilt auch Ashok Mishra, Programmdirektor und Chandan Singh Bhatti, Ausstellungsdesigner des MP Tribal Museums für die vielen informativen Gespräche vor Ort.

Diese Arbeit wäre nicht möglich gewesen, ohne die kontinuierliche Unterstützung von Prof. Franz-Otto Hofecker, Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien und Prof.in. Karoline Noack, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn. Beide haben, selbst über die Entfernung Neu-Delhi-Wien und Neu-Delhi-Bonn, mir stets mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Dafür bin ich ihnen sehr dankbar.

Die Arbeit hatte das große Privileg noch zwei weitere akademische Pat*innen zu haben. Mein besonderer Dank gilt Prof.in. Ursula Rao, Direktorin der Abteilung »Ethnologie, Politik und Governance« am Max-Planck-Institut für ethnologische Forschung in Halle (Saale), die mir vor allem mit ihrer umfassenden Kenntnis der indischen Kontexte eine großartige Gesprächspartnerin im Forschungsprozess war. Und Prof. Manfred Stock vom Soziologischen Institut an der Martin-Luther-Universität Halle (Saale), dessen präziser Methodenklarheit ich das sichere Navigieren durch manch herausfordernder Forschungssituationen verdanke.

Des weiteren möchte ich mich bei den Kollegen und Kolleginnen der Forschungsförderung der Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien und des transcript Verlages für die Unterstützung bedanken.

Museum



Christopher J. Garthe

Das nachhaltige Museum
Vom nachhaltigen Betrieb
zur gesellschaftlichen Transformation

September 2022, 332 S., kart., 22 SW-Abbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-6171-2

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6171-6



Henning Mohr, Diana Modarressi-Tehrani (Hg.)

Museen der Zukunft
Trends und Herausforderungen
eines innovationsorientierten Kulturmanagements

2021, 462 S., kart., 21 SW-Abbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-4896-6

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4896-0



schnittpunkt, Joachim Baur (Hg.)

Das Museum der Zukunft
43 neue Beiträge zur Diskussion
über die Zukunft des Museums

2020, 320 S., kart.,
2 SW-Abbildungen, 55 Farbabbildungen
29,00 € (DE), 978-3-8376-5270-3

E-Book:

PDF: 25,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5270-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

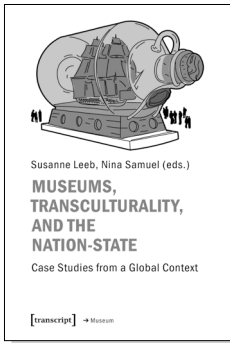
Museum



Brücke-Museum, Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin,
Stiftung Stadtmuseum Berlin, Daniela Bystron,
Anne Fäser (Hg.)

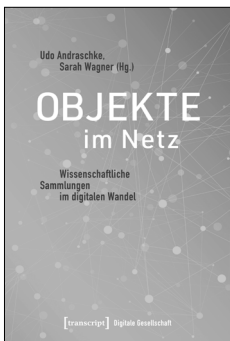
Das Museum dekolonisieren? Kolonialität und museale Praxis in Berlin

August 2022, 240 S., kart.,
5 SW-Abbildungen, 45 Farbabbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-6427-0
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-6427-4



Museums, Transculturality, and the Nation-State Case Studies from a Global Context

June 2022, 248 p., pb., col. ill.
38,00 € (DE), 978-3-8376-5514-8
E-Book:
PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5514-2



Objekte im Netz Wissenschaftliche Sammlungen im digitalen Wandel

2020, 336 S., kart.
30,00 € (DE), 978-3-8376-5571-1
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5571-5

