

„BEDÜRFNIS ZUR BEACHTUNG“
Ikonoklasmus, afrikanisches Kulturerbe und Bildökonomie
Frobenius-Vortrag 2012

Peter Probst

ABSTRACT. Taking its lead from Frobenius' remarks on the cult of ruins in early twentieth Germany, the paper argues for a mix of constructivist and substantivist views in the understanding of cultural heritage in Africa and beyond. While the institutionalisation and global proliferation of heritage sites certainly have a European origin, the forces driving this development are rooted in the dynamics of symbolic exchange between the dead and the living. Focusing particularly on the role of images as memorial media the paper shows that conceiving heritage as exchange not only allows for a better understanding of the contractual nature of heritage – including its iconoclastic rejection. The approach also sharpens the interest in the media of exchange and the question of their control.

EINLEITUNG

Als im Herbst des Jahres 1903 die Studie des österreichischen Kunsthistorikers Alois Riegl „Der moderne Denkmalkultus“ (1903) erschien, deutete noch nichts darauf hin, daß rund ein viertel Jahrhundert später Leo Frobenius einmal zu einem prominenten Kritiker dieses Kultes werden würde. Frobenius war damals gerade dabei, seine erste Forschungsreise nach Afrika zu organisieren, die ihn in das Flußgebiet des Kasai im Kongo führen sollte. Das Ziel war „Gelände- und Völkerkunde“, was hieß: Märsche und häufige Stationswechsel unterbrochen von Zeichnen, Fotografieren und Schreiben (Frobenius 1907).

Im Jahre 1929, neun Reisen später, hatte sich die Perspektive verändert. In „Monumenta Africana“ lieferte Frobenius nicht nur eine vehemente Kritik an dem vom Denkmalkult erstarrten Lebensgefühl der deutschen Kultur. Das Buch selbst ist eine Denkschrift. Es zeigt den vorläufigen Ertrag eines kulturmorphologischen Zugangs zum Verständnis des afrikanischen Kulturerbes oder genauer zum Verständnis seiner dominanten Kulturstile. Ähnlich wie Riegl, dessen Idee der Stilgeschichte er zu einer Gestaltgeschichte umgeändert hatte, wendet sich Frobenius gegen den Historismus seiner Zeit, was auch bedeutete, gegen die Sehnsucht, am Alten festzuhalten und sich damit dem Wandel entgegenzustemmen. Gegen die damals populäre Restaurierungswelt hatte Riegl für einen offenen Umgang mit Relikten aus der Vergangenheit plädiert. Das Vergängliche als Ausdruck des ewigen Kreislaufs von Werden und Vergehen des Weltganzen sollte erfahrbar bleiben und nicht in der künstlichen Fixierung des Alten verschwinden.

Anders freilich die Argumentation bei Frobenius. Denkmäler, Monumente, Urkunden, fungierten als „Balken-, Träger- und Gerüstwerk“ (Frobenius 1929:11), mittels derer die Gesellschaft auf die permanente Erneuerung reagiere.¹ Der ikonoklastische Furor der Moderne habe jedoch nicht nur zu einer kulturellen Erstarrung, sondern auch zu einer kulturellen Ermüdung geführt. Und eben hier liege eine Chance für die Ethnologie, denn das deutsche Lebensgefühl sei bereit, von der „Erstarrung“ in die afrikanische „Lebensgebahrung“ der Bewegung zu wechseln. Die Kulturmorphologie stelle die hierfür erforderliche visuelle Werkstatt bereit.

Das Bedürfnis zur Beachtung des in der Umwelt gebotenen Anderen mündet in ein solches, welches das Andere im Du fremder Kulturen erblickt. Die hingabevolle Untersuchung von lebendiger Natur, chemischen Körpern, Atomen und Formeln, Möglichkeiten zur Maschine hat die erdumspannende Weltwirtschaft ins Leben gerufen. Das deutsche Lebensgefühl ist aber müde geworden, die Unterdrückung durch allzu schwere Verstandeslast noch länger zu dulden [...]. Solchem Drängen Werkzeug und Werkstatt zu bieten ist unsere Aufgabe. Der Weg von meinem Zweck zum Stil des Du führt direkt in die Kulturmorphologie hinein, die jetzt eine andere ist als die von 1898 (Frobenius 1929:19).

Nun ist es hinlänglich bekannt, in welche Richtung dieses Drängen geführt hat. Von der Kulturmorphologie ist außer der Erinnerung an sie nichts übrig geblieben. Wohl aber von dem Denkmalkultus. Was Riegl zu Beginn des 20. Jahrhunderts allein für Europa feststellte, hat sich in einen globalen Kult verwandelt, der mittlerweile auch auf dem afrikanischen Kontinent Fuß gefaßt hat. Im Laufe der letzten zwanzig Jahre ist die Feier des kulturellen Erbes zu einem der wichtigsten Faktoren in den kulturellen Ökonomien Afrikas geworden. Zusätzlich ventiliert durch supranationale Institutionen wie UNESCO und WHF, ist ein regelrechtes Erbefieber ausgebrochen (Probst 2006). Von kleinen Dorf Museen bis hin zu großen, globale Aufmerksamkeit erheischenden Monumenten reicht es bis in die hintersten Winkel des Kontinents.

Die Gründe dafür sind vielfältig. Sicherlich schulden sie sich der Erfahrung der Moderne im Sinne des hieraus resultierenden Wunsches am Alten festzuhalten. Sie sind aber auch Ausdruck jenes „Bedürfnis zur Beachtung“, wie es Frobenius notiert hatte. Freilich nicht im Sinne der Aufhebung von Alterität, sondern eher als Drängen auf Anerkennung derselben. Indes lohnt es sich, der visuellen Spur zu folgen, die Frobenius' Wendung vorgibt. „Beachtung“ beinhaltet ja neben Anerkennung, Wertschätzung, Respekt und Interesse auch Aufmerksamkeit. Es ist eine Frage des Blicks und des Sehens und damit eine Frage der Bilder. Die Arbeit und Dynamik des Erbes, so läßt sich denn im Anschluß an Frobenius argumentieren, ist immer auch eine Arbeit der Bilder des Erbes.

¹ Die entsprechende Stelle lautet: „Mit Hilfe von Denkmälern und Urkunden hat die Menschheit – besonders im Laufe des 19. Jahrhunderts – sich ein Balken-, Träger- und Gerüstwerk geschaffen, das als Feststehendes seinerseits zum Dokument eines starren Untergrund beanspruchenden Lebensgefühls wurde“ (Frobenius 1929:11–12).

Im Folgenden möchte ich dieses Argument in seiner Bedeutung für die seit einiger Zeit in Afrika festzustellende Zunahme an Denkmälern und Kulturerbestätten diskutieren und komplizieren. Im zweiten Teil gehe ich dafür zunächst der Frage nach, woher die Bilder des Erbes eigentlich kommen. Das Ergebnis führt mich zu dem in den Kulturwissenschaften lebhaft diskutierten Verhältnis von Tod und Tausch, dem ich mich im dritten Teil widme. Im vierten Teil schließlich erörtere ich einige der allgemeinen Argumente am Beispiel meiner eigenen Forschung in Nigeria. Den Schluß bilden einige Überlegungen zu Erbe und Welterbe.

IKONOKLASMUS UND ERBEFIEBER

Mit 49 Metern und innerem Aufzug hinauf zum Aussichtsrondell im Kopf der männlichen Figur des Ensembles ist das „Denkmal der afrikanischen Renaissance“ in Dakar (Senegal) sicherlich der bislang monumentalste Ausdruck für das derzeit in Afrika grassierende Denkmal- und Erbefieber (Abb. 1). Anlässlich des 50. Jahrestags der Unabhängigkeit Senegals wurde es im April 2010 unter Anwesenheit zahlreicher Staatsgäste aus dem In- und Ausland von Senegals damaligen Präsident Abdouaye Wade feierlich eingeweiht.²

Schon vor der Einweihung hatte das Denkmal eine landesweite Debatte ausgelöst. Fast alle gesellschaftlichen Gruppen übten Kritik (De Jong u. Foucher 2010). Führer verschiedener muslimischer Gruppierungen beanstandeten die weibliche Figur als unziemlich und unafrikanisch. Die Opposition sprach angesichts der Baukosten von über 22 Millionen Dollar von einem „ökonomischen Monster“ und beanstandete die offenkundige ästhetische Nähe zu totalitären Staaten wie Nordkorea, dessen Staatsfirma Mansudae durchaus passend den Bauauftrag erhalten hatte. Führende Künstler des Landes empfanden die Aneignung des sozialistischen Realismus als banal und peinlich. Durch alle Fraktionen hindurch den meisten Zorn erregte hingegen die Nachricht, daß sich Präsident Wade zum Chefdesigner erklärt und 35 Prozent der erhofften Einnahmen aus Eintritt und Besuch des angrenzenden Museums gesichert hatte.

Es liegt nahe, den Disput um das Denkmal in Dakar aus der Perspektive postkolonialer Studien zu Gedächtnis und Erinnerung zu verstehen.³ Jenseits der hagiographischen Selbstinszenierung Wades ließe sich die Monumentalität des Denkmals danach als Versuch interpretieren, die fragile Natur des postkolonialen afrikanischen Staates zu kaschieren und kompensieren. Die darüber geführten Auseinandersetzungen erschienen in dieser Weise als Ringen um die Kontrolle über das kulturelle Archiv – ein Ringen, das die Nutzung und Kontrolle um die Bilder des Archivs mit einschließt.

² Vergleiche für einen komparativen Überblick der Feiern zum 50. Jahrestag der Unabhängigkeit in Afrika Lentz und Kornes (2011).

³ Siehe Werbner (1998), Mbembe (2001) und Marschall (2010).



Abb. 1: Statue Afrikanische Renaissance, Dakar 2010 (Foto: Thielemanns)



Abb. 2: Statue Industriearbeiter und Kolchosebäuerin, Moskau 2008 (Foto: RoBe)

Ich will die Relevanz der entsprechenden Studien hier nicht in Abrede stellen. Mir geht es jedoch um die Visualisierung des Gedenkens als solchem. Bilder des kulturellen Erbes sind heute allgegenwärtig geworden. Wir sehen sie als Touristenziele in Büchern, im Internet, auf Plakaten oder als Werbelogos auf Kaffee- und Teetassen.⁴ Angesichts dieser aggressiven Prominenz und Vermarktung des Erbes frage ich: Woher kommen die Bilder des Erbes eigentlich?

Im Falle des Denkmals von Dakar ist die Antwort umstritten. Verschiedene Personen sind involviert. Senegals Expräsident Wade erhebt Anspruch sowohl auf die Urheberschaft der Idee wie auch auf deren visuellen Ausdruck. Beteiligt war aber auch Pierre Goudiaby Atepa, Senegals bekanntester Architekt und bis zu Wades Abwahl im März 2012 verantwortlich für die Realisierung von dessen architektonischen Fantasien. Und dann sind da noch die verstorbene russische Bildhauerin Wera Muchina und der Architekt Boris Iofan, deren Plastik „Industriearbeiter und Kolchosebäuerin“ aus dem Jahr 1937 offensichtlich Pate für das Denkmal in Dakar gestanden hat (Abb. 2).

Klarer als die Frage nach Urheberschaft und Ikonographie scheint die Antwort auf die Frage nach dem Ort der Erfahrung, aus dem sich die Bilder speisen. Ein Leitmo-

⁴ Siehe zur Vermarktung des ethnischen Erbes auch Comaroff und Comaroff (2009).

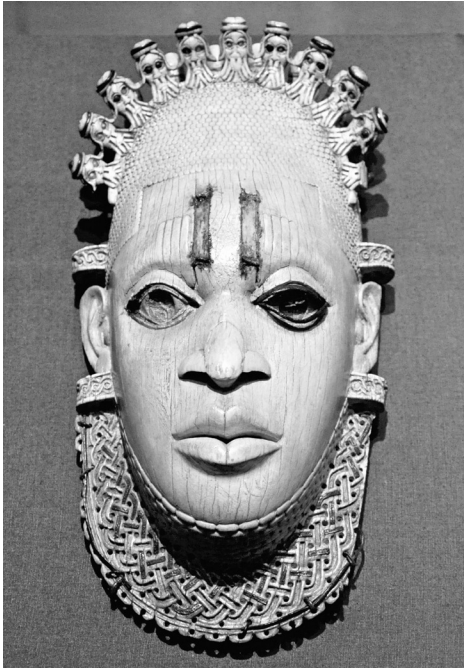


Abb. 3: Hüftmaske der Königinmutter Idia, Königreich Benin, Nigeria (Foto: British Museum)



Abb. 4: Textile Remedialisierung der Idia-Maske, Baltimore 2011 (Foto: LaToya D)

tiv der zahlreichen Reden, die bei der Einweihung des Denkmals gehalten wurden, war das der Zuversicht, im neuen Jahrtausend das eigene Schicksal endlich selbst bestimmen zu können. Die „Renaissance Afrikas“ definierte sich in dieser Weise durch die Folgen von Kolonialismus und Sklaverei – historische Erfahrungen, die bis heute von Tod, Verlust und Zerstörung geprägt sind. Mit anderen Worten: Die in Dakar gebaute Ikone des Erbes stammt aus einer ikonoklastischen Leere.

Nehmen wir zwei andere Ikonen des Erbes, die schon lange bekannt sind: Die Hüftmaske der Königinmutter Idia aus dem Königreich Benin und die große Moschee im malischen Djenne. Beide sind vielfach reproduziert und auf Leinwand, Fotografien und Film remedialisiert. Die Hüftmaske, Symbol des legendären panafrikanischen Kulturfestivals FESTAC in Nigeria, findet sich heute auf T-Shirts und als Tätowiermotiv auf der Haut amerikanischer Collegestudenten (Abb. 3–4). Bilder der großen Moschee im malischen Djenne haben ihren Weg in Computerspiele gefunden.

Doch woher kommt das Bild der Moschee? Historisch belegt ist, daß im frühen 14. Jahrhundert der damalige Herrscher Malis Kanboro als Zeichen seines Wechsels zum Islam den Bau einer großen Lehm moschee in Auftrag gab (Bourgeois 1986). Die damit erhoffte Belebung des Handels und der Wirtschaft hatte Erfolg und die nächsten Jahrhunderte florierte Djenne als überregionales Handelszentrum. In der Folge

jedoch erlebte die Stadt einen Niedergang. Anfang des 19. Jahrhunderts geriet Djenne unter Fulbe-Herrschaft. Die neuen Machthaber strebten einen reineren Islam an. An die Stelle der alten Gotteshäuser traten neue, weniger geschmückte Bauwerke. Die alte Moschee wurde als Friedhof genutzt und verfiel nach und nach. Als 1893 französische Truppen Djenne einnahmen, fanden sie nur noch Ruinen vor. 1907, rund 15 Jahre später, beauftragte die französische Verwaltung den Chef der lokalen Maurergilde in Djenne mit dem Bau einer neuen Moschee im Stil der alten traditionellen Bauweise. Inwieweit das Ergebnis wirklich der sogenannten „klassischen“ mittelalterlichen Lehmarchitektur entspricht, ist bis heute eine offene Frage (Joy 2012).

Eine Variation dieses Befundes bildet auch die Geschichte der Idia-Maske aus Benin. Auch ihre Popularität wurzelt in der Erfahrung von Abwesenheit, diesmal indes als räumliche. Das Vorbild für die Reproduktionen findet sich bekanntermaßen nicht in Benin, sondern im British Museum in London. Der Ursprung und Erwerb ist hinlänglich bekannt: Im 16. Jahrhundert hatte der damalige König von Benin, Esigie, das Amt der Königinmutter eingeführt und seinen Hofkünstlern den Auftrag gegeben, ein Elfenbeinportrait in Gedenken an seine Mutter Idia herzustellen, die ihm bei der Erweiterung des Reiches hilfreich zur Seite gestanden hatte. Die Maske wurde in der Folge zu einem wichtigen Bestandteil der Ahnengedenkfeiern. Mehrere Versionen davon existierten. Als 1897 britische Truppen Benin eroberten und den Palast plünderten, endeten die künstlerisch gelungensten Arbeiten in England. Der Großteil der Objekte wurde auktioniert, um mit dem eingenommenen Geld die Kosten der sogenannten „Strafexpedition“ zu finanzieren. Der Rest verblieb in britischen Museen, darunter die legendäre Idia-Maske (Plankensteiner 2007).

Die Antworten auf die Frage nach der Herkunft der Bilder des Erbes verweisen auf ein Paradoxon des Ikonoklasmus. Dieser will zwar, um im griechischen Wortsinn zu bleiben, „Bilder brechen“. Tatsächlich aber ist die Wirkung oftmals eine gegenteilige: Statt der Einstellung der Bildproduktion kommt es zu deren Steigerung. Ikonoklasmus verursacht also keine Ab-, sondern eine Zunahme von Bildern: Bilder von Bildern, die einst zerstört und geschunden wurden, wie auch Bilder, die von anderen hegemonialen Kulturen übernommen wurden. Das Ergebnis ist oftmals ein Aufeinandertreffen unterschiedlicher und nicht selten rivalisierender visueller Kulturen, was erklären mag, warum kulturelles Erbe in postkolonialen und sogenannten „postconflict societies“ von Mitgliedern dieser Gesellschaften oft als ambivalentes Erbe (Chadha 2006) gesehen wird, als eine Art von *iconoclash* im Sinne Bruno Latours (2002), voll von Zweifeln und Unsicherheit bezüglich der Bedeutung der Bilder und ihrer Fähigkeit zur Vermittlung.⁵

Aber zurück zum Konzept von Kulturerbe. Der Hinweis auf Ikonoklasmus ist nicht zufällig, denn tatsächlich gehen beide zusammen. Bis ins späte 18. Jahrhundert

⁵ Siehe für konkrete Beispiele dieser Form von *iconoclash* die Aufsätze in Probst (2012). Um Mißverständnissen vorzubeugen, erscheint es sinnvoll, darauf hinzuweisen, daß sich entsprechende Beispiele zur Ambivalenz des Erbes freilich auch in der euroamerikanischen Geschichte finden.

bezeichnete der Begriff Ikonoklasmus fast durchweg die religiös motivierte Zerstörung von Bildwerken. Als Referenzpunkt fungierte dabei der sogenannte byzantinische Bilderstreit über die Frage, inwieweit Bilder göttliche Macht gegenwärtig machen können. Um 1790 herum beginnt sich jedoch die Wortbedeutung auszuweiten (Gamboni 1997, 2005). Ikonoklasmus bedeutet nun auch den Angriff auf Institutionen und historisch wertvolle Gegenstände. Grund dafür bildeten die Geschehnisse im Zuge der französischen Revolution und hier vor allem die Geschehnisse im Louvre. Einst von französischen Königen als Residenz genutzt, war der Gebäudekomplex während der Revolution zum ersten öffentlichen Museum umfunktioniert und waren seine Sammlungen schon bald darauf geplündert worden. Die Kirche geißelte die Vorfälle und verwies auf die Bedeutung der Sammlung als *héritage*, also als Kulturerbe, das es anzunehmen und für künftige Generationen zu bewahren gelte (McClellan 1999, Choay 2001:63ff.).

Seither ist nicht nur die Sorge um die Bewahrung und Pflege des Erbes ungebrochen. Auch die Sorge um die Sorge hat mittlerweile Tradition. Erinnert sei nur an Nietzsches spöttische Diagnose vom „historischen Fieber“ (1874), an Riegls bereits erwähnten „modernen Denkmalkult“ oder eben an Frobenius’ Appell, den negativen Folgen des Fiebers durch die Hinwendung zu Afrika zu begegnen.⁶

Ungeachtet dessen ist freilich die Sorge nicht geringer geworden. Im Gegenteil: Die Bereiche der Sorge haben sich multipliziert. Längst ist sie international und damit in ihrer Sprache englisch geworden. Neben *cultural heritage* und *natural heritage* gibt es mittlerweile zahlreiche neue, rechtlich kodifizierte Bereiche wie *living heritage*, *intangible heritage*, *genetic heritage* oder *ethical heritage*. Dabei ist auch der Appell an Identität, jenes ubiquitäre Instrument, mittels dessen man in den 1980er Jahren sein Erbe reklamierte, fragwürdig geworden – so jedenfalls der französische Historiker François Hartog. In einem Band zum Thema *cultural diversity and heritage* der von der UNESCO herausgegebenen Zeitschrift *Museum International* schreibt er:

In this new configuration, heritage is [...] less a question of an obvious, assertive identity but more a question of an uneasy identity that risks disappearing or is already forgotten, obliterated, or repressed: an identity in search of itself, to be exhumed, assembled, or even invented. In this way, heritage comes to define less that which one possesses, what one has, than circumscribing what one is, without having known, or even be capable of knowing. Heritage thus becomes an invitation for collective anamnesis. The ‘ardent obligation’ of heritage, with its requirement for conservation, renovation, and commemoration is added to the ‘duty’ of memory, with its recent public translation of repentance (Hartog 2006:12; Hervorhebungen im Original).

Erbe also als Suche nach Identität, als Einladung zur kollektiven Erinnerung. Die Aufgabe des Bewahrens wird der Pflicht des Gedenkens hinzugefügt.

⁶ Tatsächlich verdankt sich Frobenius’ Begriff der „kulturellen Ermüdung“ Nietzsches Befund der „kulturellen Erstarrung“ (1874).

Freilich, die hier skizzierte Geschichte des Erbes ist eine westliche. Und auch der Hinweis auf Ikonoklasmus trifft nur auf einen kleinen Teil der afrikanischen Erbbeständen zu. Allenfalls handelt es sich um eine erahnte, gleichsam in die Zukunft antizipierte Zerstörung und Vernachlässigung. Was also läßt sich über das Erbe in allgemein vergleichender Hinsicht sagen? Gibt es einen anthropologischen Befund?

ERBEN UND STERBEN

Spätestens seit Marcel Mauss' einflußreicher Studie über die Gabe (1973) gehört das Thema Tod und Tausch zu den prominentesten Gegenständen der Kulturwissenschaften (Baudrillard 1976). Das Verhältnis von Erben und Sterben bildet eine Variation davon. Beide Begriffe bilden über die phonetische Verwandtschaft hinaus eine inhaltliche Beziehung, die im Verhältnis von Tod und Tausch begründet liegt (Goody 1962). Die Weitergabe von Gütern bedarf schließlich des Hinscheidens ihrer Besitzer. Was wiederum heißt: Erbe ist durch den Tod definiert. Ersteres vollzieht sich durch letzteren. Als solcher liefert der Tod auch die Form für einen sich im und über das Erbe vollziehenden Tausch zwischen Lebenden und Toten.⁷

Über die besondere Gestalt dieses Tausches ist viel geschrieben worden, gerade auch und vor allem mit Blick auf die Rolle der Bilder.⁸ Bilder fungieren ja als Medien des Tausches zwischen Lebenden und Toten. Als solche aber sind sie auch Erbe. Beide wurzeln im gleichen Bereich. Wie die Bilder etwas zeigen können, das selbst nicht anwesend ist, beruht ja auch das Erbe auf der Erfahrung der Abwesenheit. Bilder, mentale wie materielle, füllen daher nicht nur die Lücke und Abwesenheit, die die Toten hinterlassen haben. Sie sind als solche auch die Gabe der Lebenden an die Toten, um ihrer zu gedenken und mit ihnen in Verbindung zu bleiben. Vermögen gegen bildhaftes Gedenken, so also kann man die auch von der Ethnologie vielfach belegte Logik dieses Tauschs auf den Begriff bringen.

Freilich, die kulturelle Gestalt dieses Tausches ist variabel. Das Verhältnis im Umgang mit den Bildern als Gegenstand des Tausches unterscheidet sich. Dies betrifft nicht zuletzt die Frage der Dauerhaftigkeit der Bilder. In unserer Kultur gilt es als eine Frage der Pietät und des Respekts, Bilder der Verstorbenen aufzubewahren. Sie wegzwerfen und zu entsorgen, empfinden wir als anstößig. Andernorts freilich bestehen diese Schranken nicht. Oftmals haben die Bildwerke nur einen ephemeren Status. Vielfach werden die bei Bestattungs- und Totenkulten verwendeten Bildwerke nach Abschluß der Zeremonien verbrannt oder dem Verfall anheim gegeben. Der Begriff der „Entsorgung“ ist dabei durchaus treffend. Zur Verhandlung steht die Sorge um die richtige

⁷ Eine anregende literaturwissenschaftliche Diskussion dieses Verhältnisses findet sich bei Vedder (2007).

⁸ Siehe zum Beispiel Debray (1995), Därmann (1996) und Belting (2001).

Form der Erinnerung – ein Bereich der oft mit komplexen Vorstellungen von Transsubstantiation, Personenstatus und Seelenwanderungen gefüllt ist.⁹

Aber auch dort, wo eine explizit auf Dauerhaftigkeit ausgerichtete Kunstform besteht, geht diese nicht selten mit ephemeren Bildern einher. Um ein Beispiel aus dem Süden Nigerias zu geben: Neben den berühmten Gedenkköpfen aus Elfenbein und Bronze existierte in Benin und den westlichen Yorubastädten bis in die fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts hinein auch die Herstellung von dezidiert für den Verfall gedachten Effigien. Beim Tod hochrangiger Personen gaben die Hinterbliebenen die Anfertigung von Stoffen und lebensechten Holzpuppen (*ako*) in Auftrag (Abiodun 1975, Poyner 1987). In sitzender Position, die Augen weit geöffnet, wurde die so reich eingekleidete Figur zuerst vor dem Haus des Verstorbenen ausgestellt, um danach in einer feierlichen Prozession durch die Straßen getragen zu werden, so daß auch die weitere Öffentlichkeit Abschied von dem Toten nehmen konnte. Erst mit dem Abschluß der Prozession, so hieß es, würde der Verstorbene vor dem Auge der Hinterbliebenen verschwinden. Am Ende verbrannte man die Puppen oder ließ sie schlicht im Gehöft des Verstorbenen verrotten.

Wie gesagt: Die Praxis hielt sich bis in die 1950er Jahre. Danach wurde sie durch die Nutzung von Fotografien und Gemälden abgelöst. Der Wandel der Medien wirft Fragen auf. Aus der europäischen Mediengeschichte wissen wir, daß alte Medien nicht verschwinden, sondern in neuen Medien weiterleben: die Zeichnung in der Malerei, die Malerei in der Fotografie und die Fotografie im Film. Übersetzt in das Verhältnis zwischen Erbe und Bild ergibt sich daraus die Frage: Wenn Bilder des Erinnerns gleichsam die Gaben sind, die im Tausch gegen das Erbe gegeben werden, was bedeuten dann Änderungen im Bereich der Bilder für den Bereich des Verständnisses von Erbe?

Was sich abstrakt anhört, hat einen konkreten Hintergrund. Gehen wir noch einmal nach Djenne in Mali zurück. Postkarten von den Ruinen der Moschee gab es bereits kurz nach Einnahme der Stadt im späten 19. Jahrhundert (Gardi 1994). Es ist kein Zufall, daß der zu dieser Zeit aufkommende nationale Erbe- und Denkmalkult mit der Verbreitung der Fotografie zusammenfällt. Beide gehören auf Grund der oben skizzierten Logik zusammen. 1853, nur zwei Jahrzehnte nach der Erfindung der Fotografie, begann die französische Regierung mit einer groß angelegten Dokumentation ihres Kulturerbes durch die fotografische Erfassung ihrer Baudenkmäler (Boyer 2005). Es war ein Projekt, das sich alsbald nicht nur die Reiseführer zu nutze machten, sondern eben auch die kolonialen Erbe- und Andenkenindustrien.¹⁰

Verglichen mit der heutigen visuellen Vermessung des Erbes muten damalige Bemühungen mehr als bescheiden an. An die Stelle der analogen Dokumentation ist

⁹ Das klassische Beispiel sind die Malanggan-Figuren auf Neuirland. Siehe Küchler (2002).

¹⁰ In dieser Traditionslinie steht auch Malraux' berühmte Idee eines imaginären Museums. Vergleiche Malraux' eigene Überlegungen bezüglich der Verwaltung und Überlieferung des kulturellen Erbes (1938).

die digitale getreten und statt des Nationalstaats und seiner Kolonien agieren heute supranationale Institutionen wie die UNESCO mit ihren breit gefächerten Welterbe-programmen. Mittels Projekten wie dem Global Memory Net und dem World Heritage Net sind die frühen kolonialen Fotografien und Postkarten heute Teil von visuellen Datenbanken.¹¹

Es lohnt sich an dieser Stelle kurz innezuhalten und zu fragen: Kann es angesichts dieser Dynamik sein, daß Hartogs oben zitierte Diagnose der Unsicherheit gegenüber dem eigenen Erbe eine Folge der Zunahme der Bilder des Erbes ist? Bilder, so habe ich festgestellt, sind ja die Gabe der Lebenden an die Toten für das von ihnen erhaltene Erbe. Das heißt, sie erwidern das Erbe und sind damit im wahrsten Sinne des Wortes eine *W i e d e r - G a b e*. Die Unsicherheit ob des Status des Bildes ist diesem damit immanent. Handelt es sich um eine Gabe oder Ware, um Tausch oder Täuschung?

Im vierten und vorletzten Teil des Aufsatzes möchte ich diese Unsicherheit am Beispiel meiner eigenen Forschung in Nigeria diskutieren. Im Hinblick auf die Debatten, die mein nigerianisches Fallbeispiel einst ausgelöst hat, ist es durchaus vergleichbar mit dem eingangs erwähnten Streit um das Denkmal in Dakar. Doch im Unterschied zu dem anhaltenden Disput im Senegal haben sich die Wogen in Nigeria geglättet. Was einst als Kitsch abgetan wurde, trägt heute den Titel „Weltkulturerbe“.

OSOGBO UND DIE KUNST DES ERBES

Die Erbestätte, um die es mir geht, besteht aus einem 75 Hektar großen Wald- und Flußgelände am Rande der Stadt Osogbo rund 200 Kilometer nördlich von Lagos.¹² Es ist die Heimstatt von Osogbos Schutzgottheit Osun und Schauplatz des jährlichen Osun-Festes. Mit jährlich rund 50 000 Besuchern aus aller Welt sind beide – Osun-Hain und Osun-Fest – nicht nur zentrales identitätsstiftendes Merkmal von Osogbo. Sie bilden auch ein vom nigerianischen Staat und der UNESCO erklärtes National- beziehungsweise Weltkulturerbe, das von der nigerianischen Firma Infogem weltweit als *ecotourism destination* vermarktet wird.

Bilder spielen auch hier eine große Rolle. In Büchern, auf CDs, Fotos und Videos werden nicht nur Bilder des Festes angeboten. Auch Bilder der Darstellungen von Osun im Hain gehören dazu. Die Idee eines im Tode wurzelnden Erbes hat hier jedoch keine Resonanz. Im Gegenteil: Für die Mitglieder des Osun-Kultes steht es außer Frage, daß Osun lebt und daß sich die Prominenz von Hain und Fest der Gottheit verdanken.

Aufgrund eines Paktes, den der Gründer der Stadt mit der Gottheit eingegangen ist, schützt der König den Hain der Gottheit, wofür diese im Gegenzug über das

¹¹ Vergleiche zur Diskussion um *digital heritage* Cameron und Kenderdine (2007).

¹² Die folgenden Ausführungen basieren auf meiner detaillierten Studie zur Transformation des Osun-Hains in Osogbo (Probst 2011).

Wohlergehen der Stadt wacht – das wirtschaftliche Wohlergehen miteingeschlossen. Das Jahresfest zu Ehren von Osun bestätigt diesen Pakt nicht nur regelmäßig aufs Neue. Vermittels der im Hain stehenden Bildwerke bietet es auch Gelegenheit zur Kommunikation mit der Gottheit.

Der Zugang zur Gottheit, das Bedürfnis zu ihrer Beachtung, um Frobenius' Wendung aufzugreifen, ist visueller Art.¹³ Das religiöse Vokabular der Yoruba belegt diesen Zugang auf vielfache Weise. Das Yoruba-Wort für „Schrein“ etwa, „ojúbo“, leitet sich von „òju“ (Augen) ab, das wiederum mit dem Wort für „Schauen“ und „Betrachten“, „wò“, verwandt ist. Religiöses Schauen ist dabei vom einfachen Schauen zu unterscheiden. Es handelt sich um zwei verschiedene Dinge, was sich auch sprachlich in der Differenzierung zwischen „inneren“ und „äußeren“ Augen ausdrückt. Religi-



Abb. 5: Zementskulptur Alajere, von Susanne Wenger, Osun-Hain, Osogbo, Nigeria 2007 (Foto: Probst)

öses Schauen, aber auch Tätigkeiten wie Erinnern und Träumen sind nur mit inneren Augen möglich. Nur sie erlauben die für die religiöse Erfahrung konstitutive Dialogizität. Das heißt, ebenso wie der Gläubige auf ein religiöses Objekt schaut, schaut dieses auch auf ihn zurück. Das Yoruba-Wort für „Bild“ lautet dementsprechend „àwóràn“, wörtlich: „das, was ich betrachte und was zurückschaut und erinnert“. Der so zustande gekommene Kontakt muß zwar nicht visueller Natur sein. Akustische, gustatorische, taktile oder andere körperlich erfahrbare Formen der Kommunikation sind ebenso möglich. Gleichwohl dominiert ein visueller Zugang.

Innerhalb dieses Registers herrschen bestimmte ästhetische Konventionen, die wiederum einer Ökonomie der Aufmerksamkeit unterliegen. Skulpturale und piktorale Mittel wie Form, Fläche, Farbe und Ausdruck müssen so beschaffen sein, daß der Sinn auf möglichst effektive Weise zwischen ihnen zirkulieren und damit vom Betrachter erkannt werden kann. Balance, Symmetrie, Kontrolle, Kühle, Ruhe und Strenge des Ausdrucks gelten in dieser Weise als prominente Merkmale von traditioneller Yoruba-Kunst (Thompson 1977).

¹³ Siehe die Studie von Lawal (2001).

Verglichen damit sind die im Osun-Hain stehenden Bauten und Bildwerke von einer vielfach provozierenden Differenz (Abb. 5). Die überwiegende Zahl wurde während der 1960er und 1970er Jahre von einer lokalen Künstlergruppe unter der Leitung der österreichischen Künstlerin Susanne Wenger geschaffen. Alle verstehen sich gleichsam als Gesten der Evidenz für die Anwesenheit der im Hain weilenden Gottheiten. Allen gemeinsam sind große, hervortretende Augen – Zeichen für die bereits vermerkte visuelle Kommunikation mit den Gottheiten. Ansonsten reflektieren sie den individuellen Stil der Künstler: von ekstatisch, expressiv im Falle von Wenger über zurückhaltend und gedungen in Falle von Buraimoh Gbadamosi bis zu schlank und stilisiert im Falle von Adeyemi Oseni.

Auch die Geschichte dieser Bilder ist eine Geschichte der Leere und des Ikonoklasmus. Als solche beginnt sie im Jahr 1959, als eine Delegation von Mitgliedern des Osun-Kultes aus Osogbo in die nahegelegene Stadt Ilobu fährt, um dort bei Wenger Hilfe für die Restaurierung des Tempels im Osun-Hain zu suchen. Zusammen mit ihrem damaligen Mann Ulli Beier war Wenger bereits 1950 in Nigeria eingetroffen. Mittlerweile hatten sich die Wege der beiden getrennt. Beier war in der zeitgenössischen nigerianischen Kunst- und Literaturszene aktiv, Wenger in der Szene der traditionellen Yoruba-Religion. Selbst in einen der Kulte um die Gottheiten initiiert, hatte sie angefangen, alte verfallene Schreine und Tempel in der Gegend zu restaurieren. Die Kunde davon verbreitete sich rasch und erreichte auch die Mitglieder des Osun-Kultes in Osogbo.

Im Zuge der Einbettung in die christlich-koloniale Lebenswelt waren auch in Osogbo die traditionellen Gebote zum Schutz des Hains der Ortsgottheit zunehmend aufgegeben worden. Bevölkerungszuwachs und kapitalistische Wirtschaftspraxis hatten ihn den Begehrlichkeiten von Holzfirmen, Bauern und Fischern preisgegeben. Auf Seiten der Mitglieder des Kultes verfiel man daher auf den Plan, den Bestand des Hains durch das Eingehen einer Allianz mit einer Vertreterin aus der Welt der Weißen zu sichern.

Doch so kalkuliert und absichtsvoll die Kontaktaufnahme mit Wenger war, die Dynamik, die dieser Schritt verursachte, war es nicht. Zum einen blieb es nicht bei der Restaurierung des Tempels. Einmal begonnen, löste diese Arbeit gleichsam eine ikonische Flutwelle aus und veränderte damit den vormals weitgehend anikonischen Charakter des Hains. Zum anderen entfaltete sich über die neuen Werke eine heftige Debatte über Fragen des Zugangs und der Sichtbarkeit von Osun.

Für Wenger bestätigte die Bitte der Kultoffiziellen aus Osogbo die damals weitverbreitete Ansicht, daß die traditionelle afrikanische Kunst unwiderruflich verloren sei: eine Folge der christlich-kolonialen-kapitalistischen Expansion. Bedauerlich und beklagenswert, aber nicht aufzuhalten. Die Konsequenz daraus konnte daher nur ebenso radikal sein. Dem Ikonoklasmus des Kolonialismus mußte mit dem Ikonoklasmus der modernen Kunst geantwortet werden. Alte Bilder mußten durch neue, zeitgemäßere

Bilder ersetzt werden, die der veränderten politischen und gesellschaftlichen Situation und damit auch den veränderten ästhetischen Aufmerksamkeitsmustern entsprachen.

Die neue bildökonomische Agenda verfehlte ihre Wirkung nicht: Die Arbeiten erzeugten Aufmerksamkeit. Im Sinne Benjamins könnte man sagen: Sie appellierten vor allem an den Augenwert und die Dialogizität der Aura. In seinem Baudelaire-Aufsatz hatte Benjamin rund zwanzig Jahre vor den Ereignissen in Osogbo notiert: „Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt sie mit dem Vermögen zu belehnen, den Blick aufzuschlagen“ (1977:223). Und tatsächlich: In der Begegnung mit den „neuen Bildern“ Osogbos kommt es zu einer Wechselwirkung zwischen Bild und Betrachter, im Zuge derer auch der Hain wieder an Bedeutung und Wertschätzung gewinnt. Westliche Journalisten feierten den neugestalteten Hain als Sieg der Kunst über das Übel des Kolonialismus, der nigerianische Staat erklärte ihn zum Nationaldenkmal und das Königshaus in Osogbo errichtete ein sogenanntes *heritage committee*, zu deren Mitgliedern heute auch die bereits erwähnte Marketingfirma Infogem gehört.

Nicht überall jedoch war die Reaktion auf die Arbeiten im Hain positiv. Neben muslimischen und christlichen Hardlinern gab und gibt es Kritik auch unter den Anhängern des Osun-Kultes. So lautet eine bis heute vielfach zu hörende Klage, daß sich die Gottheit im Laufe der letzten Jahrzehnte zurückgezogen habe. Früher hätte sie sich noch regelmäßig am Ende des Festes gezeigt. Doch seien solche Ereignisse selten geworden. Angesichts von Schönheitswettbewerb, Fußballturnier, Kunstausstellung sowie den zahlreichen im Hain situierten Logos der Sponsoren des Festes hätte sich Osun rar gemacht. Je erfolgreicher also die Bildwerke im Hain der Gottheit, desto unsichtbarer wurde sie selbst.

Allerdings gab es solche Klagen auch schon vor der künstlerischen Umgestaltung des Osun-Hains. Örtliche Erinnerungen legen den Beginn der Klagen in die 1940er Jahre, als ausländische Touristen begannen, Fotos vom Osun-Fest zu machen. Wie also ist die Sichtbarkeitskrise Osuns zu verstehen?

Der Verweis auf die Fotografie legt es nahe, die Antwort im Bereich der Medientheorie zu suchen. Tatsächlich lassen sich viele Begriffe und Ideen traditioneller Yoruba-Ästhetik als indigene Medientheorie verstehen. Wie ich gezeigt habe, ist der Bildbegriff der Yoruba dialogisch konzipiert. Ganz im Sinne Benjamins erwidert das rituell wirksame Objekt den Blick des Schauenden. Grundlegend dafür ist die Unterscheidung zwischen Innerem und Äußerem, wozu neben der Unterscheidung zwischen inneren und äußeren Augen und Kopf auch die Unterscheidung zwischen Bild und Medium gehört. Letzteres fungiert lediglich als Träger oder Speicher von ersterem. Für die Vorstellung religiöser Kommunikation ist die Differenz zentral. Denn Kommunikation beinhaltet die Aktivierung des Bildes *i n n e r h a l b* des Mediums. Erst die Aktivierung bewirkt den Dialog. Dies heißt aber nicht, daß das Medium selbst gänzlich sekundär wäre. Im Gegenteil. Die zentrale Frage lautet nämlich: Wer spricht, oder genauer: Wer darf kommunizieren? Was wiederum bedeutet: Welche Medien sind zulässig und welche nicht? – Es liegt auf der Hand, daß die Kontrolle über die Kommunikation mit dem

Transzendenten auch eine Machtressource ist. Die Geschichte des Bilderstreits von Byzanz bis Luther war ja auch und vor allem ein Ringen um Kontrolle über die Gültigkeit der Medien und ihrer Effekte, die für die Kommunikation benutzt wurden.

In ähnlicher Weise gilt dies auch für Osogbo. Die Kontrolle über die Medien liegt hier in den Händen des Stadtoberhaupts. Als Nachfolger der Ahnen, die die Stadt einst gegründet und die mit der Gottheit einen Pakt zur gegenseitigen Hilfe geschlossen haben, gilt der König als Besitzer des Osun-Kultes. In dieser Rolle zeichnet er für die Kontrolle und daneben für die Modellierung und eventuelle Hinzufügung neuer Medien verantwortlich. Tatsächlich zeigt ein Blick auf die Geschichte, daß im Laufe der letzten hundert Jahre immer wieder neue mediale Anpassungen vorgenommen worden sind. Auch die von Wenger und den Mitgliedern ihrer Künstlergruppe gefertigten Schreine und Skulpturen innerhalb des Osun-Hains lassen sich als Teil dieser beständigen medialen Modifikation verstehen. Da die Umgestaltung unter Aufsicht und damit auch mit Einverständnis des Königshauses stattfand, läßt sich argumentieren, daß Wengers Plädoyer für neue Bilder mit dem Kalkül stattgegeben wurde, damit die medialen Ressourcen der Macht zu erweitern.

Die hierdurch initiierte Dynamik war freilich ebenso wenig vorhersehbar wie die Konflikte und internen Differenzierungen, die sie geschaffen hat. Die Klagen um den Rückzug von Osun zeigen sich in dieser Weise als Klagen um einen dreifachen Kontrollverlust.

Erstens: der Verlust von Kontrolle über die den Zugang zu Osun vermittelnden Medien. Die im Hain stehenden Bildwerke gehören zwar nach wie vor dem Königshaus von Osogbo. Aber im Unterschied zu den herkömmlichen rituellen Bildwerken sind sie öffentlich und jederzeit frei zugänglich. Ihr Status ist der eines Nationaldenkmals und Weltkulturerbes. Sie sind damit auch im Besitz des nigerianischen States der sich wiederum der UNESCO gegenüber zu ihrem Schutz verpflichtet hat. Was wiederum heißt: Sie sind auch im Besitz der Welt.

Zweitens: der Verlust der Kontrolle um die Bedeutung der Bilder, die in der Kommunikation mit der Gottheit aufscheinen. Durch die Öffentlichkeit der Medien ist nicht nur die Zahl der Bilder gestiegen, sondern auch die Nachfrage nach der Bedeutung dessen, was sie vermitteln. Die Folge ist eine Veränderung des religiösen Marktes. Hatten die lokalen Mitglieder des Osun-Kultes früher quasi ein Monopol der Decodierung, so teilen sie sich diese Dienstleistung heute mit vielen anderen Anbietern.

Drittens: der Verlust der Kontrolle um die Wertschöpfung der Bilder. Die wachsende Nachfrage nach Decodierung ist eine Folge der wachsenden Besucherzahlen, die wiederum eine Folge der wachsenden Popularität von Hain und Fest ist. Die Kausalität folgt der Logik der Zirkulation und Umtauschbarkeit unterschiedlicher Formen von Kapital. Tatsächlich wirbt das UNESCO-Welterbeprogramm ganz offen mit dieser soziologischen Einsicht. Der Titel schafft kulturelles Kapital, das in soziales und ökonomisches Kapital umgewandelt werden kann. In Osogbo hat man diese Lektion schnell

gelernt. Offen und strittig ist indes die Frage, wer von den Prozessen der Wertschöpfung und Kapitalumwandlung profitiert.

In Osogbo ist es darüber zu einer regelrechten Lähmung des politischen und rituellen Lebens gekommen. Im Zentrum steht der Disput um das Königsamt. Der alte König war 2010 gestorben und ein Nachfolger gewählt. Die Wahl wurde jedoch angefochten und die Angelegenheit kam vor Gericht. Dieses erklärte in zweiter Instanz die Wahl für unrechtmäßig und forderte den Nachfolger auf zurückzutreten. Dessen Weigerung, dem Gerichtsbeschuß Folge zu leisten veranlaßte ihrerseits die Priester des Osun-Kultes damit zu drohen, nicht am Osun-Fest teilzunehmen. Dies wiederum rief die Regierung und die Marketingfirma Infogem auf den Plan. Die Marke Osun mußte schließlich Bestand haben.

Bis heute ist keine Lösung in Sicht. Die Situation ist verfahren. Die Bilder des Erbes, so scheint es, haben sich verselbstständigt. Die ihnen eigene Frage – Gabe oder Ware? – hat ein Loch in die Gesellschaft gerissen, das zu füllen Zeit brauchen wird.

SCHLUSS

Von Frobenius' Kritik am Denkmalkult des frühen 20. Jahrhunderts in Deutschland führten mich meine Überlegungen zu dem zeitgenössischen Konzept von Welterbe in Nigeria. Der ethnographische Befund zeigte beides, sowohl den Konstrukt- als den Tauschcharakter des Erbes. Tatsächlich geht beides ja zusammen. Die nationale Institutionalisierung und globale Ausbreitung des Erbes hat zweifelsohne ihren historischen Ort, doch fußt dieser in der von Mauss herausgearbeiteten Praxis des Tauschs als Gründungsakt des Sozialen. Im asymmetrischen Prozeß des Gebens und Nehmens und Erwiderns werden soziale Beziehungen nicht nur gestiftet, sondern auch auf Dauer gestellt.

Die aus dieser Wechselseitigkeit entstehende Schaffung von Gesellschaftlichkeit läßt sich als Basis für die von der UNESCO propagierte und erfolgreich institutionalisierte Idee des „Welterbes“ verstehen im Sinne der Ausweitung der Regeln der Reziprozität auf einer globalen Ebene. Jenseits der Idee des schlichten Bewahrens von Kulturgütern hat die Idee eine explizit politische Dimension, soll doch das Unterschreiben der UN-Konvention – und damit das sich Einlassen auf die Regeln der Reziprozität – Weltfrieden schaffen und militärische Konflikte verhindern. Welterbe erscheint mithin als „meta-kulturelles“ (Kirshenblatt-Gimblett 2006) und damit auch meta-religiöses Projekt zur Schaffung von Welt.

Doch was ist, wenn die Bildwerke des Gedenkens, die in diesem Tausch benutzt werden, als illegitim erscheinen? Wenn sie entgegen den ungeschriebenen Regeln des Vertrags vom Glauben vereinnahmt werden, wie jüngst im Fall der Zerstörung von Sufi-Schreinen durch die islamistische Gruppe Ansar Dine („Verteidiger des Glaubens“) im malischen Timbuktu. „Was ist die UNESCO?“ hatte der Sprecher der Gruppe provo-

kativ die Vertreter der westlichen Medien gefragt und stattdessen auf Gott als alleinige moralische Instanz verwiesen.¹⁴ Ikonoklasmus also als Verweigerung gegenüber der Pflicht der Erwidrung, als Aufkündigung des von der UNESCO gestifteten globalen Gesellschaftsvertrages und als Verneinung des von der UNESCO reklamierten Besitzanspruches. Oder um Frobenius' Formel abzuwandeln: das „Verlangen nach Beachtung“ als demonstrativer Ausdruck des Nicht-Beachtens.

Angesichts des krisengetränkten Befundes könnte man versucht sein, Bruno Latours bereits erwähnte Formel von *iconoclash* abzuwandeln in die eines *iconocrash*. Keine Zweifel und Fragen also bezüglich der Bedeutung von Bildern, sondern Kollaps und Zusammenbruch der durch und über die Bilder vermittelten Beziehungen. Doch wäre dies ein Urteil auf der Basis einer Momentaufnahme. Es widerspräche auch der hier vorgeschlagenen Perspektive. Wie eingangs notiert, bedeutet das Studium der Arbeit und der Dynamik des Erbes auch immer ein Studium der Bilder des Erbes. Ihr „Verlangen nach Beachtung“ bedeutet, offen zu sein für die Vielfalt der Blicke, die sie auf sich ziehen, auch wenn diese uns nicht immer gefallen mögen.

LITERATURVERZEICHNIS

ABIODUN, Rowland

1975 „A reconsideration of the function of Ako, second burial effigy“, *Africa* 66(1):4–20

BAUDRILLARD, Jean

1976 *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard

BELTING, Hans

2001 *Bildanthropologie*. München: Fink

BENJAMIN, Walter

1977 „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Walter Benjamin, *Illuminationen*, 136–169. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1936)

BOURGEOIS, Jean Louis

1986 „The history of the great mosques in Djenne“, *African Arts* 20(3):54–63, 90–92

¹⁴ Das entsprechende, in den Medien verbreitete Zitat lautet: „Gott ist einzig. All dies ist Sünde. Wir sind alle Muslime. Was ist die Unesco?“ Siehe <http://www.spiegel.de/politik/ausland/islamisten-in-mali-zerstoeren-noch-mehr-weltkulturerbe-staetten-a-841967.h> (zuletzt konsultiert am 9. Juli 2012).

BOYER, Christine

2005 „La mission héliographique. Architectural photography, collective memory and the patrimony of France 1851“, in: Joan Schwartz und James Ryan (Hrsg.), *Photography and the geographical imagination*, 21–54. London: I.B. Tauris

CAMERON, Fiona und Sarah KENDERDINE (Hrsg.)

2007 *Theorizing digital cultural heritage: a critical discourse*. Cambridge: MIT Press

CHADHA, Ashish

2006 „Ambivalent heritage: between affect and ideology in a colonial cemetery“, *Journal of Material Culture* 11(3):339–363

CHOAY, Françoise

2001 *The invention of the historic monument*. Cambridge: Cambridge University Press (1992)

COMAROFF, John und Jean COMAROFF

2009 *Ethnicity, Inc.* Chicago: Chicago University Press

DÄRMANN, Iris

1996 *Bild und Tod*. München: Fink

DEBRAY, Régis

1995 *Vie et Mort de l'image*. Paris: Gallimard

DE JONG, Ferdinand und Vincent FOUCHER

2010 „La tragédie du roi Abdoulaye? Néomodernisme et Renaissance africaine dans le Sénégal contemporain“, *Politique Africaine* 118:187–204

FROBENIUS, Leo

1907 *Im Schatten des Kongostaates*. Berlin: Reimer

1929 *Monumenta Africana*. Der Geist eines Erdteils. Frankfurt am Main: Frankfurter Sozietätsdruckerei

GAMBONI, Daro

1997 *The destruction of art: iconoclasm and vandalism since the French revolution*. New Haven: Yale University Press

2005 „Preservation and destruction, oblivion and memory“, in: Anne McClanan und Jeffrey Johnson (Hrsg.), *Negating the image: case studies in iconoclasm*, 163–178. Aldershot: Ashgate

GARDI, Rene

1994 „Djenne at the turn of the century: postcards from the Museum für Völkerkunde Basel“, *African Arts* 92(2):70–75, 95–97

GOODY, Jack

1962 *Death, property and the ancestors*. Stanford: Stanford University Press

HARTOG, Francois

2006 „Time and heritage“, *Museum International* 227:7–18

JOY, Charlotte

2012 *The politics of heritage management in Mali: from UNESCO to Djenne*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara

2006 „World heritage and cultural economics“, in: Ivan Karp *et al.* (Hrsg.), *Museum frictions: public cultures/global transformations*, 161–202. Durham: Duke University Press

KÜCHLER, Susanne

2002 *Malangan: art, memory and sacrifice*. Oxford: Berg

LATOURE, Bruno

2002 „What is iconoclasm? Or is there a world beyond image wars?“, in: Bruno Latour und Peter Weibel (Hrsg.), *Iconoclasm*, 14–37. Cambridge, MA: MIT Press

LAWAL, Babatunde

2001 „Aworan: representing the self and its metaphysical other in Yoruba art“, *Art Bulletin* 83(3):498–526

LENTZ, Carola und Godwin KORNES (Hrsg.)

2011 *Staatsinszenierung, Erinnerungsmarathon und Volksfest*. Afrika feiert 50 Jahre Unabhängigkeit. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel

MALRAUX, André

1936 „Sur l’heritage culturel“, *Commune*. Revue littéraire française pour a défense de la culture 37(Septembre):1–9

MARSCHALL, Sabine

2010 *Landscape of memory: commemorative monuments, memorials, and public statuary in post-apartheid South Africa*. Leiden: Brill

MAUSS, Marcel

1973 „Essai sur le don: forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques“, in: Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, 149–279. Paris: PUF Collection Quadrige (¹1924/25)

MBEMBE, Achille

2001 *On the postcolony*. Berkeley: University of California Press

MCCLELLAN, Andrew

1999 *Inventing the Louvre: art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth century Paris*. Berkeley: University of California Press

NIETZSCHE, Friedrich

1874 *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Zweites Stück. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie.
Leipzig: E.W. Fritsch

PLANKENSTEINER, Barbara

2007 „The Benin affair and its consequences“, in: Barbara Plankensteiner (Hrsg.), *Benin kings and rituals: courts arts from Nigeria*, 102–111. Gent: Snoeck

POYNER, Robin

1987 „Ako figures of Owo and second burials in Southern Nigeria“, *African Arts* 21(1):61–63, 81–83, 86–87

PROBST, Peter

2006 „Verkaufsschlager Welterbe“, *Lettre International* Herbst:124–125

2011 *Osogbo and the art of heritage: monuments, deities, and money*. Bloomington: Indiana University Press

PROBST, Peter (Hrsg.)

2012 *Iconoclasm in the age of heritage*. *African Arts* 45(3)

RIEGL, Alois

1903 *Der moderne Denkmalkultus*. Sein Wesen und seine Entstehung. Wien: W. Braunmüller

THOMPSON, Robert

1977 „An aesthetics of the cool“, *African Arts* 7(1):40–43, 64–67, 89–91

VEDDER, Ulrike

2007 „Gegenwart und Wiederkehr der Toten. Sterben, Erben, Musealisieren vor und nach der Moderne“, *Zeitschrift für Germanistik* 17(2):389–397

WERBNER, Richard (Hrsg.)

1998 *Memory and the postcolony: African anthropology and the critique of power*. London: Zed Books

