

Hermann Mückler

On transience and ephemera in building traditions. Three examples of ceremonial huts, plazas and objects in New Guinea

Selbstgewählte Vergänglichkeit: Drei Beispiele für anlaßorientiert errichtete Hütten, Festplätze und Kultgegenstände in Neuguinea

Abstract

As a central theme, this article deals with the transience of objects in the context of their ritual usage. Building on three examples from New Guinea, the interplay between ritual house and ritual object will be highlighted, too. This connection is not necessarily visible, however, it is an inherent element of the connected cults coupled with the used rites in the described cases. In New Guinea - the second largest island of the world, and part of the cultural region of Melanesia within Oceania - until today a large variety of cultural and thus also cult-ritual practices and their manifestations are found. All of them are visible in various ways and succumb massive transformations nowadays. However, some traditions are still handed down and due to the relative continuity are seen as creators of identity for the group and therefore are seen as important cultural elements for the community. Of core interest are those cults, where ritual houses and objects are purpose oriented created for a limited period of time only. The effort for the assembly of the necessary ritual objects is comparably high, particularly if taking into account that these objects are used only very shortly. For example, the still used dukduk-cult common among the Tolai people of the Gazelle-peninsula, New Britain, is connected to the building up of ritual huts, used for the secret production of necessary ritual masks, since the procedure cannot be overlooked. Both, mask and hut are not necessarily produced to last long, but rather only for a particular celebration. Similarly the Malanggan-carvings must be understood, produced as well in this region of today Papua-New Guinea for particular celebrations such as burial rites. Not only do masks lose their meaning after the celebration and are seen to be unsubstantial and soulless and thus are handed over to natural decay caused by the climate. The specific showhuts used to display masks and ritual objects during the ceremony are also left behind shortly after until they almost are invisible. The third explained example highlights the production of a particular ritual object of the Asmat, who live in the area of West-New Guinea, today part of Indonesia. Here, meterhigh bis and bis poles are carved for the ceremonies. However elaborate the production of these poles is, as soon as the ceremony is over they will be left behind, sometimes they are even intentionally destroyed as is common with the bis-poles.

All three examples shall demonstrate that in New Guinea a very relaxed way of dealing with finiteness and transience is known for the spiritual realm. Therein cosmological and religious beliefs of being and dying are recognizable and with it the forms of lifecycle are consciously reflected as well as the cycle of all beings. In the cases demonstrated here architecture plays a role insofar as at least in two of the examples the construction of the hut for the secret production, safekeeping, protection, and finally the presentation of the ritual objects plays a significant role.

Inhalt

Im vorliegenden Beitrag wird auf die Vergänglichkeit von Dingen im Kontext von deren ritueller Verwendung hingewiesen. Anhand von drei Beispielen aus Neuguinea wird zudem auch die Wechselwirkung zwischen Kulthaus und Kultgegenstand sichtbar. Diese ist nicht notwendigerweise gegeben, aber in den gewählten Beispielen inhärenter Bestandteil der damit in Beziehung stehenden Kulte und der damit verbundenen Rituale. In Neuguinea – der zweitgrößten Insel der Erde, die Teil der Kulturregion Melanesiens innerhalb Ozeaniens ist – findet sich bis heute eine besondere Vielfalt kultureller und damit auch kultisch-ritueller Praktiken und Manifestationen. Diese zeigen sich in unterschiedlicher Weise und unterliegen einem starken Wandel. Dennoch gibt es überlieferte Traditionen, die bis heute eine gewisse Kontinuität als identitätsstiftend und damit für die Gemeinwesen wichtige Kulturelemente entwickeln und behalten konnten. Von besonderem Interesse sind dabei auch jene Kulte, die anlaßorientiert nur für eine begrenzte Zeit Kulthäuser und -gegenstände produzieren. Der Aufwand der Herstellung der für die Rituale notwendigen Gegenstände nimmt überdurchschnittlich viel Zeit in Anspruch und ist für Außenstehende um so verblüffender, wenn man deren teilweise nur sehr kurze Verwendung betrachtet. So ist der bei den Tolai der Gazelle-Halbinsel, New Britain, auch heute noch praktizierte *dukduk*-Kult mit dem Bau von Kulthütten verbunden, die der sichtgeschützten und somit geheimen Herstellung der für den Kult notwendigen Masken dienen. Hütten und Masken sind dabei nicht notwendigerweise für eine lange Lebensdauer hergestellt, sondern sehr häufig nur und ausschließlich für ein bestimmtes Fest. Ähnlich ist es bei den *malanggan*-Schnitzereien, die ebenfalls in dieser Region des heutigen Papua-Neuguineas speziell für bestimmte Feste, darunter Totenfeste, hergestellt werden. Nicht nur die Masken verlieren nach dem Fest ihre Bedeutung und werden als inhalts- und seelenlos ignoriert und dem witterungsbedingten schnellen Zerfall preisgegeben. Auch die speziellen Schauhütten, die der Präsentation der Masken und Kultgegenstände während des Festes dienen, vermodern sich selbst überlassen nach Ende des Festes, bis sie weitgehend verschwunden sind. Das dritte Beispiel schließlich beleuchtet die Herstellung eines speziellen Kultgegenstandes bei den im zu Indonesien gehörenden West-Neuguinea lebenden Asmat. Dort werden meterhohe *bis*- bzw. *bijs*-Pfähle geschnitzt. So elaboriert die Herstellung der Kultgegenstände ist, so schnell werden diese nach dem Fest sich selbst überlassen oder sogar bewußt zerstört, wie bei den *bis*, die man zerhackt. Alle drei Beispiele sollen zeigen, daß es in Neuguinea einen ungezwungenen Umgang mit der Endlichkeit und Vergänglichkeit im kultischen Bereich gibt. Darin spiegeln sich auch kosmologische und religiöse Vorstellungen von Werden und Vergehen, von Geborensein und Sterben, und damit bewußt reflektierte und symbolisch dargestellte Formen des Lebenskreislaufs

bzw. des Kreislaufs aller Dinge. Bei den drei genannten Beispielen spielt insofern Architektur eine Rolle, als zumindest bei zweien der Aufbau von hütten- und hausartigen Behausungen zur geheimen Herstellung, zur Aufbewahrung und dem Schutz der Kultgegenstände sowie zur Präsentation derselben, eine entscheidende Rolle spielen.

Bei einem Vergleich der Architektur- und Bautraditionen Ozeaniens fällt auf, daß die Artenvielfalt an Gebäudeformen auf der zu Melanesien gehörenden Insel Neuguinea im Vergleich zu anderen Gebieten der Großregion überdurchschnittlich groß und in der Unterschiedlichkeit der Anwendung grundsätzlicher Bauprinzipien äußerst abwechslungsreich ist. Diese spiegeln die Vielfalt unterschiedlicher funktionaler Bedeutungszusammenhänge wider, die einer großen Bandbreite an Nutzungsmöglichkeiten durch die indigenen Bevölkerungen entsprechen. Vor allem diesen kontextbezogenen Zwecken, also der Einbettung von Architektur in den größeren kulturellen Kontext gesellschaftlicher, sozialer, ritueller Zwecke und Bedürfnisse, gilt gewöhnlich das Augenmerk der Ethnologen. Aus diesem Blickwinkel der Annäherung heraus ergeben sich zwangsläufig für einen Ethnologen andere Zugänge zum Objekt, als für einen Architekten.



Abb. 1

Der deutsche Ethnologe Herbert Tischner beispielsweise hat am Beispiel der Haustypen Ozeaniens den jeweiligen Standort des Hauses, die Gliederung der Häuser nach ihrer durch Grundriß und Aufriß bedingten Gestalt sowie den Verwendungszweck der Hausarten als Einteilungskriterien für deren gesellschaftliche Nutzung festgelegt. Tischner, der sich schwerpunktmäßig mit der Kunst und Kultur Ozeaniens in seiner fast fünfzigjährigen Publikationstätigkeit beschäftigte, hat mit seinem Werk „Die Verbreitung der Hausformen in Ozeanien“ in den 1930er Jahren ein Standardwerk zur Erfassung der indigenen Architekturtraditionen Ozeaniens verfaßt (Tischner 1934). Sein besonderes Interesse galt ursprünglich der materiellen Kultur und der bildenden Kunst. Es gelang dem von 1933 bis 1971 am Hamburger Museum für Völkerkunde tätigen Mann durch seine anschauliche Darstellungsweise komplexer kultureller Zusammenhänge, die in enger Wechselwirkung zu verwendeten Materialien sowie funktionalen Erfordernissen und Möglichkeiten standen, immer wieder Querverbindungen zwischen der Architektur im engeren Sinn und anderen kultur- und sozialanthropologisch bedeutsamen Bereichen herzustellen. So fokussierte er in seinem Hauptwerk insbesondere auf die religiösen Handlungen und zeremoniellen

Gebräuche vor und während des traditionellen Hausbaus. Dabei verwies er immer wieder auf Parallelen zwischen Häusern und Hütten und den mit ihnen in Verbindung stehenden sonstigen Kultgegenständen, mit denen die Bauwerke im kultischen Bereich in Wechselwirkung standen. Zu den möglichen Einteilungskriterien bei der Erfassung und Gliederung unterschiedlicher Gebäudeformen im insularpazifischen Raum zählt insbesondere auch die material-, witterungs- und funktionsbedingte Bestandsdauer, für die ein solches Bauwerk errichtet wird. Die Auseinandersetzung mit dem Faktor Vergänglichkeit in der Architektur hat Tradition, die sich an einschlägigen Fachpublikationen ablesen läßt. So hat beispielsweise Hans Wichmann in seinem Werk mit dem Titel „Architektur der Vergänglichkeit“ (1983) detailliert auf Lehmbauten in außereuropäischen Architekturtraditionen Bezug genommen. Aber auch Bauformen mit anderen Materialien als Lehm „kämpfen“ mit dem Umstand ihrer materialbedingten Kurzlebigkeit. Und hier spielen insbesondere die Architekturformen Ozeaniens eine Rolle, da hier im traditionellen Kontext überwiegend und nur von wenigen Ausnahmen abgesehen, organische pflanzliche Materialien Verwendung fanden.



Abb. 2



Abb. 3

In Ozeanien spannt sich die Bandbreite von Gebäuden, deren Errichtung auf einen unbegrenzten, d.h. zumindest a priori längerfristig gedachten Verwendungszweck angelegt sind und daher von den Baumeistern alle erdenklichen Maßnahmen getroffen werden,

Abb. 1: Karte von Papua Neuguinea

Abb. 2: Klubhaus, wie es in Vanuatu (ehemal: Neue Hebriden) Verwendung fand und teilweise heute noch findet. Die offene Bauweise erinnert an Beispiele, wie sie sich in ganz Melanesien finden.

Abb. 3: Typische Behausungen im Neu-Mecklenburg (heute: New Ireland) des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Aus denselben Materialien und in gleicher Weise werden die Kulthütten gefertigt.

die „Lebens“dauer eines solchen Gebäudes zu erhöhen, bis hin zu anlaßbezogen errichteten Kulthäusern, die für ein singuläres Kultereignis errichtet wurden und werden. Diese existieren – aus mythologisch und kosmologisch begründeter Sicht der Einheimischen – nur wenige Tage bis zu mehreren Monaten „real“ in einen Funktions- und Sinnzusammenhang eingebettet, um anschließend „vergessen“ zu werden, indem man sie wieder zerstört oder sich selbst und damit dem natürlichen witterungsbedingten Verfallsprozess überläßt. Auswahl und Vorbereitung der Materialien, Errichtung und schließlich die Nutzung dieser nur für kurze Nutzungsdauer errichtete Gebäude erfolgte dennoch nach strengen Regeln und exakten Richtlinien, die mit den Kultinhalten kontextbezogen symbolisch und real in enger Verbindung standen und stehen. Im folgenden soll auf drei Beispiele von Bauwerken und Kultgegenständen in gebotener Kürze eingegangen werden, die von vornherein für einen besonderen Anlass und für eine zeitlich begrenzte Lebensdauer errichtet wurden und werden, und wo die Hütten mit anderen Kultgegenständen in direkter Beziehung stehen (vgl. dazu in detaillierter Form Mückler 2009).

Der *dukduk*- bzw. *tubuan*-Geheimbund ist eine bei der Gruppe der Tolai auf der Gazelle-Halbinsel in New Britain, Papua-Neuguinea, existierende Vereinigung, die vor allem durch ihre Maskenträger, einem zentralen Element des Geheimbundes, Berühmtheit erlangte. Trotz der Tatsache, dass die Zugehörigkeit zu diesem Bund offiziell kundgetan wird, galten die *dukduk* als Geheimbund, der sich im 19. Jahrhundert im Hinterland der Gazelle-Halbinsel ausgebreitet hat. Die *dukduk*-Masken haben ihren Ursprung in dem auf New Ireland ansässigen *rak(rak)*-Bund der Kama und gelangten über die Duke of York Inseln nach New Britain, wo die *dukduk*-Maske ab ungefähr 1830 in den schon etablierten *tubuan*-Bund integriert wurde. Zum Geheimbund der *dukduk* gehören bis auf wenige Ausnahmen nur Männer und Knaben. Eine Altersgrenze gibt es nicht, ihre persönliche *dukduk*-Maske erhalten die Mitglieder jedoch erst ab dem zwölften Lebensjahr. Obwohl grundsätzlich jeder Mann bzw. Jüngling in den Bund aufgenommen wird, gibt es welche, die beispielsweise durch Narben an Zehen und Beinen bei Maskentänzen erkannt werden könnten und daher weniger beliebt sind. Die im oberen Bereich kegelförmigen Masken der *dukduk* sind das markante Kennzeichen des Geheimbundes. Darunter befindet sich ein Blättermantel, der beinahe den ganzen Körper verdeckt und nur die Füße sichtbar lässt. Hinter jeder Maske steht ein Geist, der ihr den Charakter gibt.

Es gibt zwei verschiedene Maskenarten: Erstens die sogenannte *tubuan* (dt.: „alte Frau“) Maske. Diese unterscheidet sich von der *dukduk*-Maske dadurch, dass sie länger und spitzer ist. Als Krone hat sie nur einen Busch aus Kakadufedern aufzuweisen. Wichtig sind die Augen, die als große Kreise aufgebracht werden. Diese Maske ist immer mit einem ganz bestimmten Gesicht bemalt. Nur wenige Männer haben das Recht,

eine *tubuan*-Maske zu tragen. Dieses Recht erlangen sie durch Familientradition (Erbe) oder eine hohe Muschelgeldzahlung. Die *tubuan*-Maskenträger sind für die Ausstattung der Feste verantwortlich. Eine solche Maske ist ein kostspieliges Statussymbol und verleiht Prestige. Der *tubuan*-Geist steht über dem *dukduk*-Geist und ist weiblich, er gilt als Mutter aller *dukduk*-Masken. Zweitens gibt es die *dukduk*-Maske. Diese weist wesentlich mehr Verzierungen auf als die *tubuan*-Maske. Dazu gehören unter anderem Federn, Fasern und Holzbrettchen und eine auffällige Bemalung. Das Aufleben dieser Maske ist vom Erscheinen des *tubuans* abhängig. Nur wenn der *tubuan* aufersteht, werden auch die *dukduk* zum Leben erwachen. Jeder, der im Geheimbund der *dukduk* aufgenommen wurde, erhält eine *dukduk*-Maske. Im Gegensatz zum *tubuan*-Geist ist der Geist der *dukduk* vergänglich.



Abb. 4

„Geweckt“ werden die Masken zu bestimmten Anlässen, beispielsweise für die Ehrung bedeutender Verstorbener. Um die persönliche Maske herstellen und verzieren zu können, muss der Träger von Geistern inspiriert werden. Er besorgt sich zum Beispiel bei einem „Medizinmann“ ein Zaubermittel und legt dieses unter den Baum, in dem der Geist des Trägers wohnt, oder er isst das Zaubermittel gleich selbst, um inspiriert zu werden. Dadurch verfällt der Maskenträger in eine Art Rausch, in dem ihm der Geist erscheint. Durch dieses Ritual

Abb. 4: Zwei *dukduk*-Tänzer mit den typischen Masken.

ist das gelungene Anfertigen und Verzieren der Maske gesichert.

Um die Masken in geeigneter Weise zu präsentieren sind begleitende bauliche Maßnahmen notwendig. Es bedarf eines Ortes, eines sogenannten Bundesplatzes, um die zum *dukduk* gehörenden Feste aufzuführen, und es bedarf mehrerer kleiner Hütten, die zur sichtgeschützten Herstellung der Masken sowie zu deren Aufbewahrung notwendig sind. Der Bundesplatz der Tolai, *taraiu* genannt, darf nur von Bund-Mitgliedern betreten werden und wechselt häufig, um dessen Geheimhaltung zu garantieren. Früher wurde jeder Uneingeweihte, der den Platz absichtlich oder unbeabsichtigt gefunden und betreten hatte, getötet. Später wurden Sühnezahlungen eingefordert. Der *taraiu* liegt meist weit weg von den Dörfern, oft im Wald oder am Strand. Er ist idealerweise von Bäumen und Büschen umsäumt und somit schwer auffindbar. Bei Festen der *dukduk* werden zusätzlich geflochtene Matten-Wände aus Fasergeflecht als Sichtschutz aufgestellt. Der Bundesplatz ist mit Matten aus Palmrippengeflecht der Kokospalme umzäunt und kann durch zwei verschieden hohe Türen erreicht werden. Zweck dieser beiden Eingänge ist es, die *tubuan*- und die *dukduk*-Maskenträger voneinander zu trennen. Die hohe Tür ist für die *tubuan*-Masken, die niedrige für die *dukduk*-Masken bestimmt. Auf dem *taraiu* stehen gewöhnlich zwei bis drei Hütten, die zur Herstellung der Masken und zur Aufbewahrung der *tubuan*-Masken genutzt werden.

Da der ausgewählte Bundesplatz immer wieder wechselt, werden auch die dafür notwendigen Hütten zur geheimen Herstellung und Aufbewahrung der Masken jeweils immer wieder neu errichtet. Die Hütten sind aus in den Boden gerammten Pfosten mit Mattenwänden und Palmblattdächern einfach hergestellt, bieten jedoch Sichtschutz gegen die Uneingeweihten. Diese Hütten werden keiner anderen Verwendung zugeführt und verlieren nach den Festen ihre Bedeutung. Sie verfallen und verrotten im Wald. Für ein neues Fest werden wiederum neue Hütten im Rahmen der umfangreichen Vorbereitungen errichtet.

Wissenschaftler haben den *dukduk*- bzw. *tubuan*-Bund wiederholt beschrieben. Allen voran der deutsche Ethnologe Hans Nevermann (1933), dessen Ausführungen der obigen Beschreibung zugrunde liegen, sowie der Missionar Carl Laufer (1961) und Elizabeth-Anne Weber (1929). Es bestehen Ähnlichkeiten zu benachbarten Geheimbünden, so beispielsweise zum *iniet*-Bund.

Eine besonders ausdrucksvolle und in der Herstellung anspruchsvolle Form von Ritualgegenständen fand und findet sich auch heute noch teilweise im Norden und im zentralen Bereich der Insel New Ireland, Papua-Neuguinea, sowie auf den östlich davon gelegenen Tabar-Inseln. Die dort veranstalteten Totenfeste heißen, ebenso wie die dabei verwendeten Ritualgegenstände, *malanggan*. Der Begriff *malanggan* wird auf Dreierlei angewendet: 1.) auf die Totenfeste, die

zur Erinnerung an Verstorbene abgehalten wurden und werden, 2.) auf die dabei bei den Gräbern bzw. in sogenannten Schauhäusern ausgestellten, aus Holz gefertigten und bemalten Figuren, Friese und Masken und schließlich 3.) auf die Rolle der Protagonisten in der Herstellung und Präsentation der Masken und Figuren (vgl. dazu Heintze 1969; Helfrich 1973). Innerhalb des Systems von sogenannten *malanggan*-Beziehungen und der Regelung von Anrechten an spezifischen *malanggan*-Formen (dazu zählten auch Gesänge, Tänze, Schnitzereien etc.) konnten einzelne Motive relativ leicht von einem Gebiet zum nächsten weitergegeben werden, insbesondere auch, weil in den matrilinear strukturierten Klänen in erster Linie die von außen eingeheirateten Männer dafür zuständig, die Anrechte auf Motive durchzusetzen.



Abb. 5, Abb. 6

Das traditionelle Zentrum scheint auf den Tabar-Inseln gelegen zu haben, wo sich bis heute eine besonders reiche Überlieferung erhalten hat. Auf New Ireland hat sich das *malanggan*-Wesen bis hin zur Südwestküste entwickelt. *Malanggan*-Schnitzereien sind meistens aus leichtem, der europäischen Linde vergleichbarem *Alstonia villosa* gefertigt. Dies gilt sowohl für die Masken (mit Ausnahme der aus Rindenbaststoff hergestellten), die in mehrere Typen zu unterteilen sind, als auch für die Figuren. Diese können in stehende einfache Figuren, zusammengesetzte Figuren, Quer- oder Längsfriese (mit oder ohne aufgesetzte Köpfe) und durchbrochen geschnitzte Zierschilde gegliedert werden. Die Werke wurden, einschließlich der Bemalung, meist von einzelnen spezialisierten Schnitzern aufgrund der inhaltlichen Vorgaben der betreffenden Traditionslinie – das konnte eine unter einem gemeinsamen Totem(-tier) vereinigte Gruppe sein – entworfen und gestaltet. Als wirkungssteigerndes Mittel wussten diese Schnitzer auch das Anfügen besonders wichtiger Zeichen einzusetzen. Viele Objekte sind aus mehreren Teilen zusammengesetzt. Die wichtigsten Motive sind der menschliche Kopf und Körper, Fische (insbesondere

Abb. 5: Typische malanggan-Schnitzerei mit ihrer filigranen Durchbrucharbeit.

Abb. 6: Ganz besonders schön gearbeitete malanggan-Holzmasken in Filigranschnitzerei mit der traditionellen Bemalung in Schwarz-Weiss-Rot

fliegende Fische, Haie), Vögel (Paradiesvogel, Seeadler, Großfußhuhn, Eule), Krebse, Schlange, Eber sowie Mischwesen (Delphin oder Hai und Eber). Ferner kommen andere natürliche Ganzheiten wie Tritonshörner oder das Korallenriff als Motive vor. Diese wurden unterschiedlichst miteinander kombiniert, meist so, dass eine stehende menschliche Figur von durchbrochenen geschnitzten Holzstegen und -rippen umgeben war, die aus fliegenden Fischen, Schlangen, Vögeln etc. gebildet wurde. Der besondere Eindruck entstand auch durch die Bemalung, bei der charakteristische Rot-, Schwarz- und Weißtöne sowie in geringerem Maße Blau- und Ockertöne vorherrschten. Die Lebendigkeit des Blickes wurde durch das Einsetzen von meist mehrfarbig schillernden halbkugeligen Kalkdeckeln (*opercula*) einer Meeresschneckenart (*turbo petholatus*) in die Augenhöhlen der geschnitzten Köpfe erzielt.

Jede *malanggan*-Schnitzerei entwirft ein spezifisches Bild von den Vorfahren des grundbesitzenden, ansässigen Klans als Handlungsträger, interpretiert von den eingeheirateten Pflanzern, Schweinezüchtern etc., und umgesetzt von beauftragten Schnitzern. Diese Bilder durften und dürfen in der Regel nur von initiierten Angehörigen bestimmter Klane im nördlichen New Ireland und auf den Tabar-Inseln „gelesen“ werden. Sie waren aber auch die Einzigen, die sie aufgrund des mythologisch begründeten Vorwissens, das sie bei der Initiation erhalten hatten, lesen konnten. Die anthropomorphen und zoomorphen Schnitzereien der *malanggan*-Masken und *malanggan*-Figuren zählen auch deshalb zu den Höhepunkten melanesischen Kunstschaffens, da hier auf mehreren Ebenen eine symbolische Bezugs- und Interpretationsmöglichkeit sowohl für Eingeweihte als auch Nichteingeweihte hergestellt wird. Die geschnitzten Gegenstände, deren Künstler bzw. Schnitzer häufig im Inselinneren wohnen und die gegen angemessene Bezahlung an die Küstenleute vertrieben werden, werden in eigens dafür errichteten Schauhäusern über einen längeren Zeitraum von bis zu mehreren Monaten ausgestellt, wo sie anfangs sehr bewundert werden und mit der Zeit an Bedeutung verlieren. Diese Schauhäuser sind ebenso wie die darin ausgestellten Masken nur eine bestimmte Zeit lang für die Bewohner der involvierten Dörfer von Bedeutung.

Aus diesem Grund kann bei den Schauhäusern ebenfalls von einer nur bewußt intendierten bedingten Lebensdauer gesprochen werden. Die Schauhäuser sind meist längliche hüttenartige Konstruktionen mit Seiten- und Rückwänden aus Palmlattmatten, jedoch ohne einer geschlossenen Vorderfront. Die offene Vorderseite soll den ungehinderten Blick auf die darin aufgestellten bzw. aufgelegten Masken ermöglichen. Die Schauhäuser erinnern an Kioske, deren Vorderfront der gut sichtbaren Drapierung von Gegenständen bzw. Waren dienen soll (siehe Abbildung). Mit der zunehmenden Bedeutungslosigkeit der Kultgegenstände mit Zunahme der zeitlichen Entfernung zu den damit in Verbindung stehenden Festen, wurden diese Hütten und deren Inhalt vergessen und

der Witterung überlassen. Die Einheimischen kamen nicht auf die Idee, Teile der Hütte für andere Bauwerke zu verwenden, ebenso wurde deren Inhalt nicht mehr angerührt.



Abb. 7

Dies mag mit eine Erklärung dafür sein, daß wir heute in vielen europäischen Völkerkundemuseen zahlreiche *malanggan*-Masken und -Schnitzereien finden können. Europäische Reisende und Missionare bedienten sich an den verlassenen Schauhäusern und wurden auch nicht von den Einheimischen daran gehindert, da die Figuren sinn- und seelenleert keine Bedeutung mehr für deren Produzenten und Konsumenten mehr hatten.

Malanggane kamen in mehreren Gebieten der lang gestreckten Insel New Ireland vor. Heute sind die meisten Feste und die damit verbundenen kollektiven Anstrengungen der Vorbereitung verschwunden. In jüngerer Zeit erschien zu *malanggan* eine Studie von Susanne Küchler, die auch auf die durch Kulturwandel und Akkulturation eingetretenen Veränderungen Bezug nimmt (vgl. Küchler 2002).

Eine weitere Gruppe, bei der Kultgegenstände nach einer Phase der elaborierten Herstellung und Huldigung „vergessen“ werden, sind die Asmat. Dabei handelt es sich um eine große und in sich differenzierte Gruppe von Papua im zum Staat Indonesien gehörenden Westteil der Insel Neuguinea (West Papua bzw. Irian Jaya). Genauer gesagt bestehen die Asmat aus einer Vielzahl kleinerer, sich kulturell und linguistisch voneinander unterscheidender Gruppen, die insgesamt ca. 80.000 Menschen umfassen. Das Gebiet an der Südwestküste Neuguineas, welches in etwa der Größe Belgiens entspricht, lässt sich in vier Kulturregionen unterteilen: Zentral-Asmat, Nordwest-Asmat, Ost-Asmat und Nordost-Asmat. Weiters können 24 voneinander verschiedene sprachliche Gruppen unterschieden werden (vgl. Helfrich et al. 1996: 7). Der Begriff Asmat umfasst die Menschen, das Land und die Region, in der diese Menschen leben. Die Region ist Teil der am wenigsten entwickelten Provinz Indonesiens, Papua. Der Distrikt heißt wie die gleichnamige Hauptstadt Merauke, das lokale Zentrum und größter Ort in Asmat ist Agats.

Die Asmat, die lange auch aufgrund ihrer aggressiven Kampfeslust verschrien und als Kopffäger und Kannibalen gefürchtet waren, gehören zur Gruppe der Papua und sind wahrscheinlich von der Nordküste

Abb. 7: Eine Schauhütte zum Präsentieren der *malanggan*-Masken und -Schnitzwerke

Neuguineas über das Hochland eingewandert. In Asmat lassen sich in zwölf Kulturgruppen unterscheiden. Daneben gibt es eine Vielzahl von Sprach- und Dialektunterschieden. Oft gehören nur zwei oder drei Dörfer von 100 bis 2.000 Einwohnern einer Sprachgemeinschaft an. Aufgrund einer aus Kriegsgründen forcierten Zusammenlegung kleinerer Dörfer können in einer Dorfgemeinschaft zwei und mehr Sprachen gesprochen werden. So bilden Sprachgruppierungen zwangsläufig nicht auch kulturelle Einheiten. Beides kann sich wechselnd ausgeprägt beeinflussen. Zentrum des gesellschaftlichen, politischen, geistigen und kultischen Lebens ist das Männerhaus, ein ähnlich wie Familienhäuser konstruierter Bau, allerdings weitaus größer als diese und in Längsrichtung (die parallel zum Flussufer verläuft) nicht selten über 100 Meter messend. In diesen beeindruckend langen Männerhäusern (von denen sich mehrere in einem Dorf befinden können), gibt es in einer langen Reihe nebeneinander Herd- oder Feuerstellen der hier jeweils vertretenen Klane, ausgewiesen durch je einen großen, figürlich geschnitzten Ahnenpfahl. Ungefähr in der Mitte des lang gestreckten Raumes trennt eine zentrale „heilige“ Feuerstelle, die keinem bestimmten Klan zugeordnet ist, das Männerhaus in zwei Hälften, in eine „flussaufwärts“ und eine „flussabwärts“ gelegene. Diesem dualistischen Ordnungsprinzip gemäß unterliegt die Männerhausgemeinschaft einer Unterscheidung in zwei Hälften, je nach Lage der Klan-Feuerstellen, wobei der dadurch begründete Antagonismus zwischen den Hälften und ihren Klans in viele Lebensbereiche hinein wirkt, vor allem im Zeremonial- und Kultleben. Die Zugehörigkeit zur Männerhausgemeinschaft ergibt jene Klammer, die alle Mitglieder unabhängig von ihrer Hälftenzuordnung zu einer nach außen hin politisch autonom agierenden Einheit verbindet. In Dörfern mit mehreren Männerhäusern ist sie wichtiger als die Dorfzugehörigkeit. Bei Spannungen zwischen Männerhäusern, etwa einem Streit über Landrechte, kann eines die Dorfzugehörigkeit aufgeben und mit seinen Mitgliedern andernorts ein neues Dorf gründen. Im Männerhaus wohnen die Jungen und die unverheirateten Männer; die verheirateten Männer schlafen normalerweise in ihren Familienhäusern, verbringen jedoch ansonsten viel Zeit in den Männerhäusern (vgl. Helfrich 1995: 38–39).

Die Asmat sind zum größten Teil zum Christentum konvertiert, die Ahnenverehrung hat aber nach wie vor flächendeckend eine große Bedeutung. Kosmologie und Mythen drehen sich um einen Angelpunkt: dem Streben nach Harmonie und Wiederherstellung des Gleichgewichtes in ihrer Welt, wobei zentraler Bestandteil der Kontakt zu den Ahnen ist. Die Darstellung der Ahnen im künstlerischen Schaffen ist daher eines der sichtbarsten Kennzeichen der Asmat und macht sie auch für die internationale Kunstwelt interessant.

Hierbei stechen Ahnenpfähle und Ahnenfiguren hervor. Aber auch kunstvoll verzierte und bemalte Schilde spielten und spielen bei den in Vergangenheit und Gegenwart kriegerischen

Asmat eine wichtige Rolle, ebenso filigran gearbeitete Schnitzereien für die Bootssteven der Einbäume. Daneben geben ebenfalls kunstvoll geschnitzte, sogenannte Sanduhrtrummeln, Waffen, Steinfiguren, Kasuarknochenolche und die Verarbeitung von verschiedensten Zähnen, Federn, Eberhauern etc. Zeugnis für das diversifizierte hoch stehende Handwerk und Kunstschaffen der Asmat.

Zu den eindrucksvollsten kultischen Schnitzwerken der Asmat zählen die *bis* bzw. *bijs* (auch *bijs*) genannten Ahnenpfähle. Sie messen zwischen vier und acht Meter in ihrer Länge bzw. Höhe und sind gewaltige, freiplastisch gestaltete Bildsäulen mit übereinander aufgetürmten Ahnenfiguren und einem weit ausladenden, à jour geschnitzten „Flügel“, dem sogenannten *cemen*, ganz oben. Solche Ahnenpfähle und das mit ihnen in Zusammenhang stehende Kultfest findet sich bei den Gruppen der Zentral-Asmat, bei den Bismam, Simai, Becembub und Safan, teilweise auch in kleineren Formen bei den Nordwest-Asmat, jedoch nicht im Osten und Südosten.



Abb. 8

Abb. 8: Ein bis bzw. bijs-Pfahl mit dem cemen genannten „Flügel“ an der Spitze.

Die *bis*-Pfähle werden aus dem Stamm einer Mangrovenart geschnitzt. Ihr Flügel an der Spitze ist aus einer dem gefälltten Baum belassenen Brettwurzel gearbeitet. Helfrich (1996: 127–128) verweist darauf, dass sich damit der Unterteil des „getöteten“ Baumes nach der Vollendung des Bildwerks so in dessen Oberteil verwandelt, was als ein sinnfälliger Hinweis auf die „verkehrte“ Zwischenwelt, in der die Totenseelen der jüngst Verstorbenen umherirren, interpretiert werden kann. Die auf den Pfählen dargestellten Figuren werden kalkweiß bemalt, auch das ein Hinweis auf die „andere“ Welt, da die Asmat dunkelhäutig sind. Dargestellt werden auf den Pfählen Verstorbene, die Opfer der Kopfjagd oder durch schwarze Magie umgekommen waren und deren Tod es zu rächen gilt. Erst mit der Rache und der dadurch vollzogenen Wiederherstellung der gestörten Seinsordnung können die Totenseelen in den Frieden des *safan* genannten Reichs der Urahnen eingehen. Die *bis* gemahnen daher an jene gerade erst Verstorbenen, die sich (noch) in einer Zwischenwelt, ähnlich dem christlichen „Fegefeuer“, aufhalten. Ahnenpfähle stellen somit eine Mahnung an die Lebenden dar, der kultischen Verpflichtung zur Kopfjagd nachzukommen. Zu den Motiven der Pfähle zählen verschiedene Tiere wie zum Beispiel der Nashornvogel, Kakadu, aber auch das Blashorn, die Schnecken trompete, Trophäenköpfe etc.; andere Tiere, wie Krokodil, Schildkröte, Kasuar, Schwein usw. beziehen sich auf bestimmte mythische Ereignisse. Der „Flügel“ des *bis* symbolisiert einen aufgerichteten Penis, der aus dem Unterleib der obersten oder zweitobersten Figur, die immer männlich ist, herausragt.

Das mit der Herstellung und Aufrichtung der *bis*-Pfähle verbundene Fest variiert in seiner Umsetzung und seinen mythischen Grundlagen. Eine der Mythen, die bei den Yebem überliefert ist, handelt von einer schönen Frau namens Bis; sie ist mit einem krankhaft eifersüchtigen Mann verheiratet, der sie in einer Mattenumhüllung gefangen hält. Ihren Eltern gelingt es, die Tochter zu befreien und in den Wald zu schicken, wo sie nach langem Umherirren von einem Mann namens Pupuripits aufgenommen wird, der sie zu seiner Frau nimmt. Der ehemalige Ehemann stirbt durch Gram. Pupuripits richtet daraufhin ein Freudenfest aus und schnitzt eine Bildsäule zum Andenken an seine verstorbenen Angehörigen. Das Antlitz einer Figur gestaltet er nach seiner schönen Frau Bis, die ihm Modell sitzt. Als der Künstler sein Werk vollendet hat, schickt er Bis ins Haus zurück, wo sie aber alsbald stirbt, da ihre Seele in den Ahnenpfahl eingegangen und dort verblieben ist (zit. nach Helfrich 1996: 128, detailliert erzählt bei Konrad/Konrad 1995: 269ff).

Anlass für ein *bis*-Fest ist meistens das Empfinden der Dorfbewohner, dass das Gemeinwohl ernsthaft aus dem Gleichgewicht geraten sei. Missstimmung, Streit, Krankheit, Entbehrung, Hungersnot und verlorenes Kriegsglück können Auslöser dafür sein, dass man dieses Fest ausrichtet. Die Kultführer der Männerhausgemeinschaften entscheiden über das Fest zur Wiederherstellung der aus

dem Gleichgewicht geratenen Seinsordnung. Dies obliegt vor allem jenen Klänen, die gegenüber verstorbenen Angehörigen unerfüllte Verpflichtungen haben. Sie beauftragen renommierte Künstler mit der Anfertigung eines *bis*-Pfahles und tragen die Kosten der Nahrungsmittelbereitstellung. Das Fest beginnt mit der *bete apipis* genannten Zeremonie, bei der für die beiden Männerhaushälften bzw. für jeden der unmittelbar beteiligten Klans eine Stabfigur aus der weichen Blattrispe eines Sagopaltriebs angefertigt wird. Man bindet diese an den Vorderpfosten der zentralen heiligen Feuerstelle im Männerhaus an und stellt Waffen dazu, um die Dringlichkeit eines überfälligen Kopfjagdzuges darzustellen. Nach der Auswahl geeigneter Bäume durch die beteiligten Klane brechen die Krieger beider Männerhaushälften getrennt mit ihren Booten wie zu einem Kopfjagdzug auf, treffen sich aus verschiedenen Richtungen bei den zum Fällen ausgewählten Bäumen und halten dort einen Schaukampf ab. Danach schmückt man die Bäume, fällt sie und transportiert sie ins Dorf, wo schon die Frauen mit Tanz und Trommelklängen die Ankunft der geschmückten Baumstämme erwarten. Die Frauen greifen die Männer bei ihrer Ankunft symbolisch an, um sich für erlittenes Unrecht zu revanchieren. Die Stämme werden zunächst zugedeckt und im Männerhaus nutzen einige die Zeit, um Bündnisse zum Frauenaustausch und Ähnlichem zu schließen. Tags darauf versammeln sich alle am Ritual Beteiligten und in einer feierlichen Zeremonie wird die erste Kerbe unterhalb des *cemen* angebracht. In einem eigens neben dem Männerhaus angebrachten Anbau wird die Detailarbeit des Schnitzens vollbracht. Die Zeit der Herstellung des *bis* dient auch dazu, soziale Kontakte zu knüpfen bzw. aufrechtzuerhalten und ist in Festessen und begleitende Zeremonien eingebettet.

Das zentrale Ritual ist die Präsentation des *bis* und dessen Aufrichtung, die zeitgleich mit dem Heranreifen von Sagolarven stattfindet, die man für das Festessen benötigt. Erst am Tag der Präsentation werden die *bis* fertiggestellt und weiß, rot und schwarz bemalt. Im Zuge der Bemalung findet auch die Beseelung des Objekts statt. Während des Verzehrs der Sago und Sagolarven wird der geschmückte *bis* mit dem *cemen*-„Flügel“ voran aus der Produktionsstätte herausgetragen und unter Tänzen, Musik und Jubel gefeiert. Die Ahnenpfähle werden an ein Stangengerüst gebunden, der *cemen* ist dabei dem Männerhaus zugewandt. Daneben befindet sich ein Verschlag, in dem geschmückte Paddel für die Fahrt der im Zwischenreich sich aufhaltenden Verstorbenen ins *safan* genannte Totenreich bereitgestellt werden. Der *bis* wird gefeiert und bleibt einige Tage stehen.

Relativ unspektakulär wird er nach einiger Zeit, mehreren Tagen oder auch Wochen, mit Booten unter Ausschluss der übrigen Dorfbewohner dann wieder entfernt und in die Sagogründe transportiert, wo die Figuren und der *cemen* mit der Axt zerstört werden. Die Überreste werden zugedeckt und verrotten mit der Zeit.

Auffallend bei allen drei genannten Beispielen ist die Diskrepanz, die sich aus der elaborierten und hingebungsvollen Aufmerksamkeit, der mühevollen Arbeit im Herstellungsprozess und der bis ins letzte Detail geregelten Handlungsschritte im Vorfeld der Abhaltung der Rituale entfalten, und dem rasch einsetzenden völligen Desinteresse nach Ende der Feiern, Feste und Rituale. Hier kommt der Idee des Werdens und Vergehens sowie der jeweils wieder neuen Wiedergeburt, die durch entsprechende umfassende Anstrengungen errungen werden muß und will, besondere Bedeutung zu. Es ist klar, daß diese Sichtweise der Dinge nur entkoppelt von westlichen Zeit- und Produktivitätsmustern existieren kann. Die zunehmende Vereinnahmung der genannten Kulturen durch westliche Werte-, Ökonomisierungs- und Rationalisierungsprozesse wird diesen Bräuchen, bei denen man es „sich scheinbar leisten kann“, für jeden neuen Anlaß die Dinge auf Neue zu produzieren, zumindest mittelfristig ein Ende bereiten.

Literatur

Heintze, D. (1969): Ikonographische Studien zur Malanggan Kunst Neuirlands. Tübingen: Himmelsthuher.

Helfrich, K. (1973): Malangan I. Bildwerke aus Neuirland. Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.

Helfrich, Klaus (1995): Die Asmat. In: Konrad, Gunter/Konrad Ursula (Hrsg.): Asmat. Mythen und Rituale. Inspiration der Kunst. Venedig: Erizzo Editrice, S. 35–43.

Helfrich, Klaus et al. (1996): Asmat; Mythos und Kunst im Leben mit den Ahnen. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin. Neue Folge 63. Abt. Südsee XIII. Berlin: Museum für Völkerkunde.

Konrad, Gunter/Konrad Ursula (Hrsg.) (1995): Asmat. Mythen und Rituale. Inspiration der Kunst. Venedig: Erizzo Editrice.

Küchler, Susanne (2002): Malanggan. Art, Memory and Sacrifice. Oxford/New York: Berg Publisher.

Lauffer, Carl (1961): Kulap Liu oder Kama dukduk. Zur Geschichte der melanesischen Geheimbünde. In: Jahrbuch d. Museums für Völkerkunde zu Leipzig. Band XIX, S. 59–75.

Mückler, Hermann (2009): Einführung in die Ethnologie Ozeaniens. Wien: Facultas-Wiener Universitätsverlag.

Nevermann, Hans (1933): Masken und Geheimbünde in Melanesien. Berlin: Reimar Hobbing.

Tischner, Herbert (1934): Die Verbreitung der Hausformen in Ozeanien. Diss. phil. Hamburg 1933; Studien zur Völkerkunde Band 7, Leipzig.

Weber, Elizabeth-Anne (1929): The Duk-Duks: Primitive and Historic Types of Citizenship. Chicago: University of Chicago Press.

Wichmann, Hans (1983): Architektur der Vergänglichkeit. Lehmbauten der Dritten Welt. Basel: Birkhäuser Verlag.

Prof. Dr. habil Hermann Mückler, geb. 1964, ist Univ. Professor am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien, Vize-dekan der Fakultät für Sozialwissenschaften, Präsident der Österreichisch-Südpazifischen Gesellschaft (OSPG) sowie Vizepräsident der Anthropologischen Gesellschaft in Wien und des Instituts für Vergleichende Architekturforschung. Sein Forschungsschwerpunkt liegt regional im asiatisch-pazifischen Raum, insbesondere insulares Südostasien und Ozeanien mit Fokussierung auf die Themen Politik, Migration, Sicherheitspolitik, (ethno)historische Fragestellungen und materielle Kultur. Er publizierte mehrere Bücher zu verschiedenen Aspekten der Kulturen und Geschichte Ozeaniens, u.a. gem. mit E. Kolig: „Politics of Indigeneity in the South Pacific. Recent problems of identity in Oceania“ (Münster etc. 2002); (s.a. <http://homepage.univie.ac.at/hermann.mueckler/index.htm>).