

## INHALT

<b>VORWORT von em. Univ. Prof. Götz Pochat</b>	11
<b>PROLOG</b>	15

### **ERSTER TEIL: *TE MĀORITANGA* – DAS MĀORITUM**

<b>I. DIE SCHÖPFUNGSMYTHEN</b>	21
<b>II. <i>KAUPAPA MĀORI</i> – IDENTITÄT DER MĀORI: WERTE UND BEGRIFFE</b>	25
II.1. <i>Mauri</i>	25
II.2. <i>Tapu</i>	27
II.3. <i>Mana</i>	29
II.4. <i>Iwi</i> – Stamm – <i>Hapū</i> – Unterstamm – <i>Whānau</i> – Familie	31
II.5. <i>Whakapapa</i> – Genealogie	32
II.6. <i>Te Rangatira</i> – Der Häuptling	34
II.7. <i>Te Whenua</i> – Das Land	35
<b>III. GESCHICHTLICHER ABRISS</b>	37
III.1. Der Herkunftsmythos der Māori	40
III.2. <i>Te Huringa</i> – Die Wendung. Von der Wiederentdeckung Neuseelands bis Heute	41
<b>IV. <i>TE MARAE</i></b>	49
IV.1. <i>Te Whare Tipuna</i> – Das Versammlungshaus	50
IV.2. <i>Te Pataka</i> – Das Lagerhaus	61
IV.3. <i>Te Pōwhiri</i> – Der Empfang	62
IV.4. <i>Tangi</i> – Die Begräbniszeremonie	63
<b>V. <i>TE TOHUNGA</i> – DER KÜNSTLER</b>	65

### **ZWEITER TEIL: *TE AO TAWHITO* – DIE ALTE WELT**

<b>VI. <i>TE TAONGA</i> – DER KUNSTSCHATZ</b>	71
VI.1. Materialien und Werkzeuge	74
VI.2. Arten von <i>Taonga</i>	75
<b>VII. <i>TE TOI WHAKAIRO</i> – DIE SCHNITZKUNST</b>	85
VII.1. Der Mythos	85
VII.2. Eigenschaften der Māori-Schnitzerei	86
VII.3. Der Raum	87
VII.4. Darstellung der Ahnen	90

VII.5. Die Zeit	91
VII.6. Hauptelemente	93
VII.7. Entwicklung	93
VII.8. Schnitzmotive	95
VII.9. Materialien	104
VII.10. Werkzeuge	105
VII.11. Der Akt des Schnitzens	106
VII.12. Schnitzstile	108
VII.13. Rezeption Der Schnitzerei	110
<b>VIII. TĀ MOKO – DIE TÄTOWIERUNG</b>	113
VIII.1. Der Mythos	113
VIII.2. Die Entwicklung von <i>tā moko</i> innerhalb Neuseelands	114
VIII.3. Die Stilentwicklung	115
VIII.4. Die Bedeutung	117
VIII.5. Das Design	121
VIII.6. Der Prozess	142
VIII.7. <i>Te Tohunga tā moko</i> – Der Tätowierexperte	153
VIII.8. Die Soziologie von <i>tā moko</i>	156
VIII.9. <i>Tā moko</i> im Vergleich	165
VIII.10. Rezeptionsgeschichtliche Abhandlung über das <i>moko</i> im 18. und frühen 19. Jahrhundert	168
VIII.11. Rezeptionsgeschichtliche Abhandlung über das <i>moko</i> im 19. und 20. Jahrhundert: Horatio Gordon Robley, Gottfried Lindauer, Charles Frederick Goldie, William Henry Thomas Partington, Marti Friedlander, Harry Sangl, Hans Neleman	185
<b>IX. TE TUHI – DIE MALEREI</b>	197
IX.1. Farben	199
IX.2. Motive der <i>kowhaiwhai</i> -Malerei	200
IX.3. Figurative Malerei	204
<b>X. TE MAHI RARANGA – DIE WEBEREI</b>	207
X.1. Materialien	208
X.2. Techniken	209
X.3. Arten der Webarbeiten	210

## DRITTER TEIL: *TE AO HOU* – DIE NEUE WELT

<b>XI. STANDPUNKTE ZUR STELLUNG DER MĀORI HEUTE</b>	215
<b>XII. DAS KONTINUUM</b>	221
XII.1. Die Revitalisierung	221
XII.2. Der Beginn der modernen Māori-Kunst	223
XII.3. Pädagogische Bestrebungen	225
XII.4. Ausstellungen	227
XII.5. Exkurs: Was ist Māori-Kunst?	232
XII.6. Kunst im Museum	234
XII.7. Kunstkritik	236
XII.8. Schulen	238
<b>XIII. <i>TĀ MOKO</i>, <i>MĀORITANGA</i> UND ZEITGENÖSSISCHE REALITÄTEN</b>	241
XIII.1. Die Renaissance	241
XIII.2. Die heutige Bedeutung	243
XIII.3. Aktionen und Reaktionen	245
XIII.4. <i>Moko</i> als kommerzielles Aushängeschild Neuseelands und weltweite Faszination	248
XIII.5. Veränderung in der Technik	252
XIII.6. Stilistische Veränderungen	253
XIII.7. Veränderungen in der Praxis	254
XIII.8. <i>Kirituhi</i> – Die Tätowierung der Weißen	256
<b>XIV. AUSGEWÄHLTE KÜNSTLER</b>	259
XIV.1. <i>Te Hono Ki Hawaiki</i> - Die Verbindung zu Hawaiki	259
XIV.2. Cliff Whiting	267
XIV.3. Sandy Adsett	272
XIV.4. Robyn Kahukiwa	276
XIV.5. Emare Karaka	283
XIV.6. Selwyn Murupaenga	287
XIV.7. Lyonel Grant	292
XIV.8. Fred Graham	297
XIV.9. Buck Nin	303
XIV.10. Jolene Douglas	308
XIV.11. <i>Te Hetet Whānau</i> – Die Familie Hetet	313
XIV.12. Darcy Nicholas	318
XIV.13. <i>Moko Productions</i>	323
XIV.14. Ansichten zeitgenössischer <i>tā moko</i> -Künstler	324

<b>XV. BIBLIOGRAFIE</b>	331
<b>XVI. ABBILDUNGSVERZEICHNIS</b>	339
<b>XVII. GLOSSAR</b>	351
<b>XVIII. FUSSNOTEN UND ANMERKUNGEN</b>	355
<b>XIX. ANHANG</b>	377

## II. KAUPAPA MĀORI – IDENTITÄT DER MĀORI: WERTE UND BEGRIFFE

It seems to me that people who want to enter this world need to enter it  
with a lot of respect and always be aware of  
these different life forces which are going on  
and which the Māori believes are part of his being.<sup>1</sup>

**John Rangihau**

Dass die Wertvorstellungen im Weltbild der Māori an den Anfang dieser Arbeit gestellt werden, hat insofern große Bedeutung, als sie auf das Engste mit deren Kunst verbunden sind. Dabei sollte der Begriff Kunst nicht ausschließlich als Kunst im Sinne von „l’art pour l’art“ verstanden werden, denn er umfasst ihr gesamtes Leben. Kunst und Kultur sind, wie so oft bei indigenen Völkern, nicht zu trennen. So ist auch die Stellung des Künstlers in der Māori-Gesellschaft eine ganz besondere: „The ancient Polynesian belief is that the artist is a vehicle through whom the gods create. Art is sacred and interrelated with the concepts of mauri, mana and tapu.“<sup>2</sup>

### II.1. MAURI

*Mauri* wird mit vielen Bedeutungen in Verbindung gebracht. *Mauri* ist Lebenskraft, lebensspendende Kraft, Respekt und Rücksicht, Wohlergehen, Selbstachtung, Ausstrahlung, Wesen, Eigenschaft, Charakterstärke, Erleuchtung.<sup>3</sup> Wenn man den Begriff von *mauri* genauer betrachtet, so stellt man fest, dass er in vielen bedeutenden Situationen im Alltagsleben eines Māori vorkommt. **John Patterson** verweist auf den Begriff *mauri māori*, was soviel bedeutet wie „Weltbild der Māori“.<sup>4</sup> *Mauri* steht außerdem am Anfang des Menschenlebens: Nachdem *Tāne* einen Frauenkörper aus Ton modelliert hatte, hauchte er ihm den Lebensatem ein. *Hineahuone* erwachte, nieste und sagte: *Tihe mauri ora!* Dieser Ausdruck wird bei einer Versammlung am Anfang jeder Rede verwendet: Er signalisiert sein Recht, im Versammlungshaus zu sprechen.

*Mauri* ist die Lebensessenz, die Energie der Elemente, die in *Te Kore* (Sphäre des leeren Raumes) herrschte, aus der schließlich das Universum entstand. Alles, was auf dieser Welt besteht, hat seinen Ursprung in *mauri*. Die Erde lebt

dank dieser Kraft und jedes Element trägt diese Kraft in sich. *Mauri* wird nicht nur Menschen attribuiert, sondern auch Tieren, Pflanzen, Bergen, Seen, Flüssen, Häusern, Stämmen, Familien oder auch Wissen und Kunstwerken.

Ebenso haben alle Dinge auf Erden *wairua*, eine Seele. **Patterson** betont in seinem Buch „*Māori Values*“ immer wieder die Bedeutung der spirituellen Konnotationen, denen ein westliches Werte-Konzept entspricht: „Concepts such as mauri are not only metaphysical concepts. They are also used to express a range of important values.“<sup>5</sup> Vielleicht ist eine solche Deutung für den wissenschaftlich orientierten Menschen eine Möglichkeit, Spiritualität auf Funktionalität zu reduzieren, um die Existenz metaphysischer Einstellungen in einer indigenen Gesellschaft rational erklären zu können.

Für einen Europäer ist Flachs nur eine Pflanze, aus der ein Künstler einen schönen Korb anfertigen kann – für einen Māori ist Flachs ein Nachfahre von *Tāne*, aus dem ein *tohunga* (Priester), nachdem er einige Rituale ausgeführt hat, einen *kete* (Korb) weben kann. Da *Tāne* auch den ersten Menschen aus Ton nachgebildet und ihm Leben eingehaucht hat, ist er der gemeinsame Vorfahre von Mensch und Flachs: Auf diese Weise sind die Māori und alle Pflanzen miteinander verbunden. Ein Māori wird, allein aus dieser Verbindung heraus, einer Pflanze respektvoll begegnen.

Die Künstlerin **Erenora Puketapu-Hetet** verwies auch auf den bedeutungsvollen Unterschied, ob man für das Schnitzen entweder gefrästes, also schon bearbeitetes Holz oder aber unbearbeitetes nimmt, denn das Fällen eines oft jahrhundertalten Baumes verlangt gewisse Rituale, um sein *mauri* nicht zu zerstören. Der Künstler hat die Pflicht, aus diesem Holz etwas Wertvolles zu machen, um so sein *mauri* zu vergrößern. Auf **Puketapu-Hetets** künstlerischen Schwerpunkt, das Weben, umgelegt, formulierte sie:

It is important to me as a weaver that I respect the mauri (life force) of what I am working with. (...) I am talking about a whole way of living in harmony with natural things – nature itself, natural lines, natural movements, and being at one with these things.<sup>6</sup>

Die Māori gelten als nachhaltiges Volk – der Grund hierfür liegt auch im Wesen von *mauri*. Wenn alles im Universum verdient, respektiert zu sein, die Welt als Einheit gesehen wird, mit der man sich identifiziert, so kann es kaum zu einer Bedrohung der Umwelt kommen, wie es durch die westliche Welt geschieht. An dieser Stelle muss man natürlich anmerken, dass es sich bei den wichtigsten

Wertvorstellungen der Māori um Idealvorstellungen handelt und diese schwer zu erreichen sind. Nichtsdestotrotz sind sie omnipräsent und zumindest für die bewusst in ihrer Tradition lebenden Māori eine Richtlinie für ihr Leben. Dies bedeutet, dass jeder Māori das Recht und auch die Pflicht hat, sein eigenes *mauri* zu erhöhen – in diesem Fall wird dies im Sinne von Vergrößerung der Selbstachtung und Ausprägung der Wesensart verstanden. Wenn einem Māori nicht genügend Respekt gezollt wird, wenn sein Ich nicht akzeptiert wird, kann sein *mauri* schwinden. Auch Menschengruppen, wie z. B. Māori-Stämme, haben *mauri*, oder *tangata mauri*. Dieses wurde und wird noch immer durch respektloses Verhalten und Missachtung der Grundrechte von Seiten der Europäer geschmälert. Diskussionen um enteignetes Besitztum dienen dazu, das *mauri* wiederherzustellen.

In engem Zusammenhang mit dem Konzept von *mauri* steht auch der Stellenwert der Familie, der *whānau*. Innerhalb einer Familie herrscht das Interesse am gemeinsamen Wohl, um das *mauri* der Gruppe nicht zu schmälern. Es ist in dieser Hinsicht normal für einzelne Mitglieder, für das Wohlergehen aller auf etwas zu verzichten.

Auch Wissen kann insofern *mauri* haben, als jenes über Rituale und Abstammung einem Māori zu mehr Respekt verhelfen kann, da Wissen über rituelle Handlungen nur wenigen vorbehalten sein darf.

## II.2. TAPU<sup>7</sup>

Unser Wort Tabu kommt vom polynesischen *tapu*<sup>8</sup> und hat dieselbe Grundbedeutung – verboten und heilig – jedoch auf keinen Fall denselben Stellenwert. Das *tapu* der Māori ist noch immer ein wichtiger Faktor in ihrem Leben. Da die soziale Ordnung von *tapu* geregelt wird, versteht man *tapu* meist als Verbot, es ist jedoch vielmehr ein „protective device“<sup>9</sup>. **Andrew Eruera Vercoe** bezieht sich auf die Deutung von *tapu* als heilig, wenn er schreibt: *Tapu* „shows a sincere regard for the awesome power contained in the natural and supernatural worlds“<sup>10</sup>. Der Anthropologe **Franz Boas** beschreibt die natürliche Verinnerlichung von Handlungsweisen durch und innerhalb von Gruppierungen folgendermaßen: „It requires only a dogmatic standardization to transform them into true taboos.“<sup>11</sup>

*Tapu* ist der Gegensatz zu *noa* (normal, gewöhnlich, alltäglich). *Noa* vermittelt aber auch die Bedeutung von Sicherheit, da alle jene Plätze, die nicht mit *tapu* belegt sind, keine Gefahr darstellen.

Die Māori betrachten den Körper und besonders den Kopf als *tapu*. Da der Mensch und seine Seele von den Göttern abstammen, besteht im Körper noch immer ein göttlicher Funke, der als *mauri ora* bezeichnet wird. Um das *mauri ora* – das sich durch physisches, psychisches und spirituelles Wohl zeigt – nicht zu schädigen, wird es durch *tapu* geschützt.

**Vercoe** weist darauf hin, dass es in manchen Stämmen<sup>12</sup> von Bedeutung ist, Frauen frei von *tapu* zu halten, da sie als *whare-tangata*, als „house of mankind“ nicht den Gefahren, die in Zusammenhang mit *tapu* bestehen, ausgesetzt sein sollten. Ihr *tapu* sollte sich allein auf die Zeitspannen während der Menstruation und der Schwangerschaft beschränken. **Vercoe** betont jedoch, dass dieser Schutz nicht als Grund gilt, eine weibliche Entscheidungsbeteiligung im Versammlungshaus, das *tapu* war, zu unterbinden.<sup>13</sup>

Auch Teile der Natur werden mit *tapu* belegt, wie Fischgründe während der Laichzeit oder junge Flachssprösslinge. Auf diese Weise kann es nicht zu einer Ausrottung oder Dezimierung wertvoller Ressourcen kommen. Die für uns wissenschaftliche bzw. systemökologische Erklärung hat für die Māori metaphysische Bedeutung, denn, um bei den oben erwähnten Beispielen zu bleiben, würde es durch den *tapu*-Bruch zur Zerstörung vom *mauri* des Fisches oder Flachses kommen, das sie als Kinder der Götter *Tangaroa* und *Tāne* haben.

Wissen ist auf Grund seiner Dualität – als Wurzel sowohl von höchst Positivem als auch von Negativem – *tapu*. Es wurde nur mündlich und an wenige Auserwählte weitergegeben. Auserwählte waren *tohunga* (Priester) die in einer *whare wānanga* (Schule für Priester) Rituale lernten, die es ihnen ermöglichten, mit den Göttern zu kommunizieren. Eine solche Schule war nicht, wie oft angenommen, ausschließlich für Männer zugänglich. Da die Kenntnis über Rituale eine ungeheure Kraft hatte und dem Wissenden selbst eine solche abverlangte sowie ein großes Verantwortungsbewusstsein voraussetzte – denn mittels eines korrekt ausgeführten Rituals konnte ein Māori jedes Ziel erreichen –, hatte *tapu* auch eine schützende Funktion. Ein Beispiel dafür liefert uns **Barrow**: Nachdem die Māori nicht auf Waljagd gingen und davon abhängig waren, dass Wale strandeten, versuchte man, dieses herbeizuführen. Dazu wurde in der Gegend der Te Mahia-Halbinsel ein bestimmter Talisman eingesetzt, dessen Form jener eines Wals ähnelte, und der besonders effektiv gewesen sein soll.<sup>14</sup> Eine zu häufige Verwendung dieses Talismans hätte jedoch die Zahl der Wale zu stark dezimiert.

Das Brechen eines *tapu* wird in der Māori-Gesellschaft mittels einer moralischen Sanktion geahndet: Wenn der Schuldige die kollektive Verantwortung, die er als Mitglied seiner Familie trägt, missachtet hat, sollen in ihm Schamgefühle



(*whakamā*) entstehen. Grundsätzlich gibt es im Weltbild der Māori nicht unbedingt das Urteil über einen Menschen als gut oder böse, sondern hauptsächlich die Unterscheidung, ob er sich richtig oder falsch verhalten hat. Im Unterschied zur westlichen Kultur herrscht also mehr eine Ethik des Tuns als eine Ethik des Seins, die von Moralvorstellungen dominiert wird. Einen Bericht über ein gebrochenes *tapu* und seine Auswirkungen liefert uns **Mead**.<sup>15</sup>

Im Jahre 1878 sollte für die Häuptlingstochter **Mereana Mokomoko** ein neues Versammlungshaus errichtet werden, bei dessen Bau es allerdings immer wieder zu Verletzungen und sogar Todesfällen kam. Dies galt als *tohu* (Zeichen) und verwies auf einen Fehler im anscheinend nicht korrekt durchgeführten Ritual. Ein Priester stellte fest, dass die Holzspäne der Schnitzarbeiten zum Kochen verwendet worden waren, was einen schweren *tapu*-Bruch darstellte. Nachdem **Mereana Mokomoko** ein bestimmtes Ritual begangen hatte, konnte das Haus ohne Probleme vollendet werden.

Mittels des Konzepts von *tapu* werden auch Tod und Krankheit erklärt. Das körperliche Wohlbefinden ist abhängig vom Schutz der Götter. Wenn das *tapu* verletzt wird, ist der Mensch solange bösen Geistern ausgesetzt, bis ein *tohunga* (Priester) die Ursache erkennt und die notwendigen Gebete oder Zaubersprüche rituell vollführt. Wenn ein Māori an einer Krankheit stirbt, so wird der Grund nicht im physischen, sondern im spirituellen Bereich gesucht. **Andreas Reischek** berichtet über das – auch ungewollte – Missachten eines Tabus und seine Folgen in seinem Reisebericht: „Wie tief die Achtung vor dem Tabu eingewurzelt ist, geht daraus hervor, dass Leute, die das Tabu unwissentlich verletzen, durch Autosuggestion starben. Sie wurden melancholisch, verweigerten jede Nahrungsaufnahme und starben nach kurzer Zeit.“<sup>16</sup>

Ein *tapu* kann durch eine Frau aufgehoben werden: Bei der Einweihung eines neuen Versammlungshauses geschieht dies durch das Übertreten der Türschwelle. Bei Türstürzen werden deswegen oft weibliche *tikis* (menschenähnliche Figuren) dargestellt, welche die Eintretenden von bösen Energien befreien.

### II.3. MANA

*Mana* ist eine übernatürliche Kraft, die Menschen, Dingen, Orten oder Gedanken innewohnt und wie *tapu* ein panpolynesisches Konzept. *Mana* werden folgende Bedeutungen zugeordnet: Geltung, Ansehen, Prestige, Macht, Kraft, Stärke, Energie, geistige Fähigkeiten, Autorität, Befugnis, Vollmacht, Einfluss.<sup>17</sup>

Zwischen *mana* und *tapu* besteht ein enger Zusammenhang, denn *tapu* steht als Schutz vor der Kraft von *mana*:

Something becomes tapu by virtue of being imbued with mana and the prohibition on associating with a tapu object can be seen as a protection against being harmed by contact with the potency of that mana.<sup>18</sup>

Das *mana* eines Stammes liegt im *taonga* (Kunstschatz) des Stammes, im *rangatira* (Häuptling) oder in der Jugend des Stammes. Die Geschlechtsteile – genauso wie der Kopf – sind im Weltbild der Māori ein Ort von besonders viel *mana*. Als Zeichen von Fruchtbarkeit werden sie oft in Übergröße dargestellt. Ein Māori sollte jede Möglichkeit nutzen, sein *mana* zu vergrößern, wie durch die Übernahme von Verantwortung für die Familie. *Mana* ist in diesem Sinn eine dynamische Größe und abhängig von den Handlungen des *mana*-Trägers. Wenn die Handlungsmöglichkeiten jedoch geschmälert oder unterbunden werden, so verringert sich das *mana*. Genau dies geschah durch die Kolonialisierung und geschieht auch heute noch durch die politische Bevormundung durch die Weißen.

**Andrew Vercoe** zitiert in seinem Buch *Educating Jake* die Unterscheidung dreier Ebenen von *mana*: *mana atua*, das *mana* der Götter, *mana tangata*, das *mana* der Menschen und *mana whenua*, das *mana* des Landes. **Vercoe** bezeichnet dieses Gefüge, das sowohl in jeder indigenen Kultur als auch in frühen europäischen Urvölkern als Glaubensgerüst existierte, als „*mana troika*“. *Mana atua* stellt die Grundvoraussetzung, die philosophische und spirituelle Basis, dar. Wenn auf dieser Ebene das *mana* verringert wird, bzw. diese Basis nicht mehr als solche anerkannt wird, entsteht die Gefahr der Manipulation auf beiden anderen Ebenen. *Mana whenua* stellt die Verknüpfung, den Zusammenhang zwischen dem menschlichen Wachstum und seiner Entwicklung innerhalb seiner natürlichen Umgebung her, und bestimmt das *mana tangata*, also die Kraft des Menschen, ebenso wie der Mensch selbst durch eigene Handlungen. Auch wenn auf einer dieser beiden Ebenen ein Ungleichgewicht entsteht, ist die Balance und Harmonie dieses Gefüges gestört.

## VI. *TE TAONGA* – DER KUNSTSCHATZ

He explained that it had been difficult for the Māori people to discuss their art with the Americans. There is no single word for art in the Māori language. A piece of wood has no significance. It's transformed through the art process. The contact with people, the words and stories built into the piece of wood during its making and in the centuries that might follow, turn it into a taonga, something treasured. The object is actually clothed with words, animated and transformed into a cultural object whose mana, or psychic force and power, are increased by continued association with people and events during lifetime.<sup>1</sup>

**Carol O'Biso**



Abb.1: *Uenuku*,  
Waikato,  
Holz, 267 cm,  
um 1400

Die Māori hatten kein eigenes Wort für Kunst. Die „Objekte“, die im westlichen Sinn als Kunst zu bezeichnen wären, werden *taonga* genannt, was man im Deutschen am ehesten mit Kunstschatz übersetzen könnte.<sup>2</sup> Ein modernes Wort für die Māori-Kunst ist *māoritanga*.<sup>3</sup> Andere Ausdrücke für *taonga* sind *kura* (Schatz, wertvoller Besitz) oder *whakairo*, was als Nomen etwa „Ornament“ und als transitives Verb „mit einem Ornament verzieren“ bedeutet. Es entstehen präzisere Definitionen einer Kunstrichtung durch das Hinzufügen des zu verzierenden „Gegenstandes“, wie *whakairo rākau* (Holz) womit die Schnitzkunst gemeint ist, oder *whakairo tangata* (Menschen), die Kunst des Tätowierens.

Die Größe der *taonga* variierte enorm: So gab es fingergroße *hei-tiki* und bis zu 30 Meter lange Kriegskanus.

Kunstobjekte hatten entweder praktische oder rituelle Verwendungszwecke. **Barrow** betont immer wieder die Vorrangstellung des Gebrauchs und der Nützlichkeit der Gegenstände gegenüber ihrem ästhetischen Anspruch. Die für den Gebrauch bestimmten Gegenstände hatten des öfteren Verzierungen oder Figuren, die das *mana* des Gegenstandes erhöhen sollten.<sup>4</sup> Diese dekorativen oder figurativen Symbole, welche der Künstler applizierte, hatten tiefe spirituelle Bedeutung und waren mehr als nur kunstvolle Verzierungen. Viel zum Verständnis der Symbole notwendiges Wissen ist leider verlorengegangen und somit gehen Deutungen der Verzierungen oft nicht über Vermutungen hinaus.

Abb.1: *Uenuku*, Waikato, Holz, 267 cm, um 1400

Es gab auch besonders fein gestaltete Gebrauchsgegenstände, die allein für rituelle Handlungen gebraucht wurden. Beispielsweise sollte ein besonders kunstvoll geschnitzter *hei matau* (Angelhaken) aus Jade, den der Māori als Anhänger während des Fischfangs trug, einen guten Fang bewirken.

Abb.2: *Hei matau* (Angelhaken, Ornament), Südinsel, Jade, 13 cm, 1500-1800

Die *Taonga* wurden – und werden – über Generationen hinweg vererbt und berühren das Leben vieler Familienmitglieder, welche zur Geschichte dieses Kunstschatzes beitragen. Die Māori gebrauchen dafür den Spruch „*He kupu kei runga*“, der bedeutet: Es haftet eine Geschichte daran.<sup>5</sup> Für Māori gilt ein Zeitkonzept, das sich von jenem der westlichen Welt unterscheidet, denn die Vergangenheit wird als „an important and pervasive dimension of the present and future“ angesehen und „referred to as the ‘ever-present now’“<sup>6</sup>. Die Vorfahren sind so durch die *taonga* präsent und mehr noch: Die *taonga* sind die Vorfahren.

**Arapata Hakiwai**<sup>7</sup> sagt dazu:

Our taonga are a part of us, they speak of our history, our ancestors, our mythology, and traditions and the mana of the past and in a very real sense the mana of the present and future. [...] We believe that our taonga possess a mauri or life force and wairua, spirit, all of their own.<sup>8</sup>

Aus diesem Grund haben *taonga* auch *kōrero* (Geschichte). Der Künstler **Paki Harrison** sagt, das Wichtigste beim Schnitzen sei es, *kupu* (Wörter) oder *kōrero*, also einen Inhalt zu haben, um durch die Schnitzerei etwas Bedeutsames erzählen zu können.<sup>9</sup> Auch **Mead** schreibt, dass es der künstlerische Prozess und die Geschichte seien, die ein Naturmaterial in einen Kunstschatz von großer kultureller Bedeutung umwandeln.<sup>10</sup>

*Kōrero* (Geschichte), das *mana* des Künstlers und die Gestaltung des Kunstschatzes erzeugen sein *mana* und lassen im Betrachter *te ihi*, *te wehi* und *te wana* entstehen. *Te ihi* (Kraft, Autorität, Respekt, Angst) geht vom Kunstwerk aus und lässt *te wehi* (Ehrfurcht) spüren, jedoch als „a sort of exhilarating fear“<sup>11</sup>. *Te ihi* und *te wehi* erzeugen *te wana* (Kraft) oder *mana*: „Each is an aspect of the same artistic response – authoritative artistry, spiritual awesomeness and power.“<sup>12</sup> **Cliff Whiting** meinte anlässlich der *Taonga Māori Conference*: „If you can come to terms with these three words and what they mean, you can start to take on board some way of coming to terms with Māori art.“<sup>13</sup> Ein Māori wird ein Kunstwerk nicht hochachten, weil es Harmonie der Form, Farbe oder symmetrische Schönheit ausstrahlt, sondern wenn es die Gefühle von *ihi*, *wehi* und *wana* erzeugen kann.

Die Wissenschaftlerin **Anne Salmond** fasst die Bedeutung von *taonga* so zusammen:

The alchemy of taonga was to bring about a fusion of men and ancestors and a collapse of distance in space-time. The world was understood as a medium (wa) in which intervals could be marked out (taki) in social space by ritual, in groups by members, in physical space by boundaries, and in time by genealogy, but within this medium distance was not immutable. The power of kura (treasures, knowledge, chiefly men) could give men absolute access to their ancestors.<sup>14</sup>

## VII. *TE TOI WHAKAIRO* – DIE SCHNITZKUNST

### VII.1. DER MYTHOS<sup>1</sup>

Einer der 70 Söhne von *Ranginui* und *Papatuanuku* ist *Tangaroa*, der Gott des Meeres. Er hat in der Mythologie dieselbe bedeutsame Stellung wie *Tāne*: Sich auf allen Zeitebenen gleichzeitig bewegen könnend, schafft und zerstört er, ist heilig und profan. Seine große Bedeutung bekommt er auch durch die Erschaffung des Schnitzens.

Der Mythos handelt von *Ruatepupuke*, der in der vierten Generation nach *Tangaroa* geboren ist, seinem Sohn *Manuruhi* (erschöpfter Vogel) und seinem Enkel *Ruatepukenga*. *Ruatepukenga* aß so gerne Fische, dass sein Vater *Manuruhi* besorgt war, ihn eines Tages nicht mehr davon ernähren zu können. So ging er zu seinem Vater *Ruatepupuke*, um ihn nach der Beschaffenheit eines Netzes zu fragen, mit dem er den Hunger seines Sohnes stillen könnte. *Ruatepupuke* nahm darauf einen Stein, schlug ihn in Fischform und nannte den Stein *Te-Whatukura-o-Tangaroa*, den heiligen Stein von *Tangaroa*. *Ruatepupuke* warnte *Manuruhi* jedoch, diesen nicht alleine zu benützen, sondern auf ihn zu warten. Nach einer längeren Wartezeit brach *Manuruhi* schließlich das Versprechen, ging allein fischen und tatsächlich brachte der Fischfang so viel ein, dass sein Sohn *Ruatepukenga* mehr als genug zu essen hatte. Weil *Manuhuri* aber vergaß, den ersten gefangenen Fisch als Dankesopfer wieder ins Meer zurückzuwerfen, wie es üblich war, zog er den Zorn von *Tangaroa* auf sich, der seinen Sohn *Manuruhi* in einen Vogel zu verwandelte und ihn als *tekoteko* (Giebelfigur) auf sein geschnitztes Haus am Boden des Meeres hängte. *Ruatepupuke* suchte verzweifelt nach seinem Sohn. Als er sah, dass seine Fußspuren an der Meeresbrandung aufhörten, schwamm er aufs Meer hinaus, tauchte unter und gelangte in ein Dorf, in dem er ein wundervoll geschnitztes Haus erblickte. Er ging darauf zu und sah auf dem Giebel seinen Sohn, der nicht sprechen konnte, sondern ihn nur mit seinen Augen anstarrte.

Plötzlich vernahm *Ruatepupuke* aus dem Inneren des Hauses Stimmen. Er trat ein und bemerkte, dass es die auf den *poupou* abgebildeten Ahnen waren, die miteinander sprachen. Nachdem einer der *poupou* ihn nach dem Grund seines Eindringens fragte, erzählte er ihm von der Verfehlung seines Sohnes und der Strafe von *Tangaroa*. Darauf plante *Ruatepupuke* seinerseits Rache. Er wartete, bis die Einwohner des Dorfes eingeschlafen waren und setzte danach das Haus in Brand. Bewaffnet mit einem *patū* (kurze Handwaffe) wartete er, dass die Be-

wohner aus dem Haus gelaufen kamen: *Maroro*, den fliegenden Fisch, verfehlte er, dann kam *whaitere*, der Rochen, dem er auf die Nase schlug – weswegen er heute eine eingedrückte Nase hat –, dann *patiki*, die Scholle, der er aufs Aug schlug – weswegen ihre Augen nur auf einer Seite sind –, darauf *wheketoro*, der Oktopus, dem er einen harten Schlag verpasste – weswegen seine Tentakel so verloren hängen –, und *tamure*, der „red snapper“, der vom Feuer angebrannt wurde und so eine rote Färbung hat. Bis auf vier *poupou* und dem *tekoteko*, seinem Sohn *Manuruhi*, war alles verbrannt. Er nahm sie und floh in seine Heimat. Die mitgebrachten *poupou* konnten zwar nicht mehr reden, wurden aber zum Vorbild der Darstellungen von Ahnen auf den Stützbalken in den Versammlungshäusern: Sie sollten kommunizierend dargestellt werden.

Nach diesem Mythos ist also die Kunst des Schnitzens von göttlicher Herkunft. 39 Generationen später wurde der große Schnitzer **Hingangaroa** geboren.<sup>2</sup> Weitere vier Generationen danach kamen zwei Schüler hohen Ranges zu **Te Rawheoro** und gaben einen berühmten und wertvollen Mantel her, um die Kunst des Schnitzens zu lernen.

## VII.2. EIGENSCHAFTEN DER MĀORI-SCHNITZEREI

Für ein tiefergehendes Verständnis der Māori-Schnitzerei sollen diesem Kapitel einführende Erklärungen vorangestellt werden.

Die Māori-Kunst ist eine funktionale Kunst. Sie entsteht aus dem existentiellen Bedürfnis der Māori, mit ihren Ahnen in Verbindung zu treten. Die geschnitzte Darstellung der Ahnen oder andere rituelle Objekte fungierten als „dwelling places for ancestral spirits“ und als „vehicles of gods and other supernatural entities“.<sup>3</sup>

In der Māori-Kunst richtet sich die Darstellung nach einem Bedeutungsmaßstab und nicht nach dem Maßstab einer realen Wiedergabe. Diese Abbildungsart ist bei vielen „primitiven Völkern“ festzustellen und wurde in der Kunstwissenschaft beispielsweise als aspektive Kunst<sup>4</sup> oder als Ebenkomposition<sup>5</sup> bezeichnet. Es ist ein Kunstwollen, das die Darstellung bestimmt, vielleicht sogar ein „Kunstmüssen“, wenn man die Bedeutung der Verbindung zu den Ahnen bedenkt.

Der Realismus ist der Bedeutungsperspektive untergeordnet, obwohl **Sydney Moko Mead** feststellt: „Realism of a kind is evident, as spirit behaviour is usually visualized in human terms, either as a contrast against the human condition or as the ideal mirror of man.“<sup>6</sup>

Die unterschiedlichen Aspekte, die Māori-Schnitzer darstellen wollten, waren: „neutral/deified, living/dead, human/non-human“<sup>7</sup>. Eine somit gewünschte Portraithaftigkeit wird aber nicht über eine realistische Abbildung erreicht, sondern über ein *moko* (Tätowierung), über das Hinzufügen bestimmter Attribute, über einen speziellen Schnitzstil sowie über den Ort der Schnitzerei. Innerhalb gewisser Vorgaben, die notwendig für die Vermittlung und Eindeutigkeit ikonographischer Angaben waren, konnten sich Māori-Schnitzer frei bewegen und es gab auch Raum für naturalistische Darstellungen – allerdings hatten diese für die Künstler wenig Bedeutung. Erst nach der Ankunft der Europäer wurde eine naturalistische Wiedergabe ansatzweise übernommen.

Inhalt der Darstellung waren zumeist die Götter, die als die ersten Urahnen gelten, Ahnen der jüngeren Generationen, spirituelle Wesen wie das *manaia* und Tiere, die in erster Linie Schutzfunktion für die Māori haben, wie die Eule, oder als Zeichen der Fruchtbarkeit fungieren, wie walähnliche Tiere.

Inwiefern sich diese beiden Prämissen der Māori-Kunst, also einer funktionalen Kunst, die dem Bedeutungsmaßstab folgt, auf die Darstellung der Götter, Ahnen, spirituellen Wesen und Tiere in Raum und Zeit auswirken, soll nun erörtert werden.

### VII.3. DER RAUM

#### **Dimensionalität**

Māori-Schnitzkunst ist hauptsächlich eine Relief-Kunst. Auch wenn die Grundfläche oft gewölbt ist, so ist die Schnitzerei jedoch grundsätzlich zweidimensional: „This two dimensional basis is so marked in three-dimensional sculptures that they appear to be organised as flat designs wrapped around a semi-cylindrical or rounded rectangular surface.“<sup>8</sup>

In der Māori-Schnitzerei gibt es eine große Bandbreite an Abstufungen der herausgearbeiteten Tiefe der Flachreliefs. Diese, meist bei Türstürzen, Wänden und Vertäfelungen, bei Fassaden von Lagerhäusern oder bei Schnitzereien an Kriegskanus vorkommend, können dadurch bestimmten Schnitzstilen zugeordnet werden. Eine perspektivische Darstellung und somit Verkürzungen vermeidend, greifen die Schnitzer auf eine reale, wenn auch auf eine flache Tiefe zurück, um den Raum besser andeuten zu können. Die obere Reliefebene wirft durch das Hinterschneiden der Figuren Schatten auf die Basis und es kommt so zu einer größeren Tiefenwirkung. Die Figuren sind mehr oder weniger deutlich vom Hintergrund abgehoben.



## VIII.5. DAS DESIGN

Design is like a language. It is often specific to a place and its overall culture. The same symbols and patterns resurface in different forms and styles and they serve as both the source and the result of creative inspiration.<sup>33</sup>

Grundsätzlich verwenden die Māori die Linie als graphisches Mittel zur Erstellung einer Tätowierung. Ihre Muster und Motive erinnern in ihrer abstrahierten Darstellung an Pflanzen, Tiere, Gewässer, Berge, etc. und sind Ausdruck für die Koexistenz des Menschen mit der Natur. In ihrer Verbindung zueinander und in Bezug auf ihre Position im Gesamtbild geben sie Auskunft über die Herkunft, Charaktereigenschaften und die Taten des Trägers. Die Bedeutung des Gesamtbildes kann nur im Zusammenhang mit der Person selbst existieren.

Allgemein werden die Designs in *tā moko* als rein ornamental klassifiziert. Dieses Konzept widerspricht jedoch der Idee von Kontinuität in der Kunst der Māori, welche die unterschiedlichen Darstellungen nicht stilistisch unterscheiden, da sie ihre Weiterentwicklung in der Veränderung sehen.

„Moko design and symbolism was never static. It is a dynamic form of expression that evolved in constant development, adapting to the changes of lifestyles“<sup>34</sup>, so **Mark Kopua**.

Um wissenschaftlich arbeiten zu können, ist es jedoch erforderlich die Thematik in gewisse Ordnungsprinzipien zu bringen.

**Mead** unterscheidet, unabhängig von der Epoche oder des Stils, anhand des Linientyps die Form der Muster und Motive (Spiralen, *koru*-Formen, *haehae*-Linien) aus denen sich ein Design und dessen Bedeutung zusammensetzt: „Fine Detail“, „Rectilinear“, „Pointedness“, „Curvilinear“.<sup>35</sup> Allgemein ist jedoch zu sagen, dass im Laufe der Jahrhunderte eine Entwicklung von einem geradlinigen hin zu einem geschwungenen Stil stattgefunden hat.

**Gell** unterscheidet zwei Stile: den „archaic non-curvilinear style“, zu dem er *moko kuri* und das *puhoro*-Design zählt, und den „progressive curvilinear style“, der durch gemeißelte schwarze *koru*- und Spiralformen auf hautfarbenem Untergrund erkennbar ist, und vorwiegend Ende des 19. Jahrhunderts verwendet wurde. Heute gilt er als der „typische“ Tätowier-Stil der Māori.<sup>36</sup>

## Der archaische-geradlinige Stil<sup>37</sup>

### Moko kuri

*Moko kuri* hat sich nach **Greens** Schema in der Experimentellen Phase zwischen 1350 – 1450 n. Chr. entwickelt. Übersetzt bedeutet es „dog-tattooing“<sup>38</sup> und war eine frühe Form der Gesichtstätowierung, bei der drei kurze senkrechte und drei kurze waagrechte Linien abwechselnd zu einem Muster angeordnet wurden.

Laut **Robley**, der sich an **John White** orientierte, wurde zusätzlich in der Mitte der Stirn eine kurz geschwungene Linie in einer ungleichen S-Form, ähnlich dem  $\zeta$ , tätowiert. Das Muster wurde als Verzierung der Haut gesehen, wobei – anders als bei den späteren arabesken Formen – die individuellen Gesichtskonturen außer Acht gelassen wurden.<sup>39</sup> Bei manchen Frauen soll das Muster nicht das ganze Gesicht, sondern nur die untere Hälfte geziert haben.<sup>40</sup>



Abb.1: *Moko kuri*

In den geraden Formen hat die Tätowierung der Māori eine Ähnlichkeit mit den Designs anderer Polynesier.

Für die Entwicklung von einem geradlinigen hin zu einem geschwungenen Stil gibt es mehrere Theorien, die teilweise auf der Spekulation außerpolynesischer Einflüsse basieren: Die bereits genannte Annahme von **Roth**, dass der Stil auf der Adaption des melanesischen Spiralenmusters basiert, wäre eine Möglichkeit für die Veränderung im Māori-Design.<sup>41</sup> Die geschwungenen Muster wurden wahrscheinlich erst mit der Verwendung von Eisenwerkzeugen feiner und detaillierter.<sup>42</sup>

**Alfred Gell** sah diesen technischen Wandel zuerst in der Schnitzkunst umgesetzt und erst später in der Tätowierung. Dies bedeutete, dass die geschwungenen Muster vom Flachrelief nun auch auf die menschliche Haut projiziert wurden.<sup>43</sup>

**Mead** hingegen sieht den sozialen Wandel als möglichen Impuls für die Stilveränderung und nicht unbedingt den technischen allein: Auf Grund politischer und gesellschaftlicher Reorganisationen zwischen 1350 und 1450 n. Chr. galt es im-

mer mehr, die sozialen Ränge der einzelnen Personen und ihren Einfluss in der Gemeinschaft erkennbar zu machen. Folglich wurden die Muster immer öfter mit Klarheit und Detailliertheit gestaltet, um sie als Identitätszeichen best möglichst nutzen zu können.

Der ästhetische Mehrwert des kunstvoll geschwungenen Stils war ausschlaggebend für die rasche Verbreitung in der Tätowierung, der Schnitzkunst und der Malerei. Allein in der Web- und Flechtkunst blieb der geradlinige Stil auf Grund der technischen Beschränkungen weiterhin dominant.<sup>44</sup>

### **Der progressiv-geschwungene Stil<sup>45</sup>**

Dieser Stil entwickelte sich, laut **Green**, ab der klassischen Māori Periode (1650 – 1800 n. Chr.).

Die geometrischen *moko* setzen sich aus geraden und geschwungenen Elementen zusammen. Diese Muster werden entweder in Farbe als „Positiv“ oder umgekehrt durch Freilassen von farbig gemustertem Grund (auch als „blocked-out“ bezeichnet) dargestellt. Die Muster und Methoden variieren abhängig von der Zeit, dem Künstler und den einzelnen Stämmen innerhalb von *Aotearoa*.<sup>46</sup>

Die Linien der Muster sind nicht willkürlich angebracht, sie folgen der Physiognomie des Körpers – zeichnen beispielsweise die Falten an der Stirn, Augen- und Mundpartien und den Verlauf der Muskeln nach – und heben besondere Partien hervor. Dadurch werden insbesondere die Gesichtszüge und die Mimik verstärkt.<sup>47</sup> Die geschwungenen Muster sind nicht mehr nur Ausdruck ästhetischen Empfindens, sondern auch Zeichen von Identität, die durch die Individualität jedes Designs sowie der kreativen Umsetzung des Künstlers entstehen. Denn obwohl der Auftrag des Musters einem Schema folgt und die Bedeutung und Positionierung einiger Grundmuster festgelegt sind, obliegt es der künstlerischen Freiheit diese zu einem einzigartigen *moko* zusammenzusetzen.

### ***Moko kanohi* – Das Design in der männlichen Gesichtstätowierung**

Die Gesichtstätowierung der Männer ist die charakteristischste und kunstvollste Hautverzierung der Māori.

In der Tätowiergeschichte Neuseelands traten in der Gesichtstätowierung einerseits das *puhoro*-Design und andererseits das Spiralen-Design auf.

#### Das *puhoro*-Design

Das *puhoro*-Design trat, laut **Green**, bereits in der „Proto Māori-Phase“ (1450 – 1650 n. Chr.) auf und war ursprünglich an den Oberschenkeln tätowiert. Der Name lässt sich von der Position des Designs herleiten – übersetzt bedeutet es

schnelle Bewegung oder hohe Geschwindigkeit – und bezieht sich somit auf die Bewegung des Trägers, die besonders an Oberschenkeln und Gesäß zu sehen ist und durch das *puhoro*-Design verstärkt wird. In der Schnitzkunst ist es auf Dachsparren von *whare* (Haus) und den Rümpfen von *waka* (Kanu) zu finden. Der archaisch geradlinige Stil findet sich im flächig tätowierten Grundmuster wieder, die geschwungenen Linienelemente heben sich als freie Flächen, dem *koru* gleichend, hervor.<sup>48</sup>

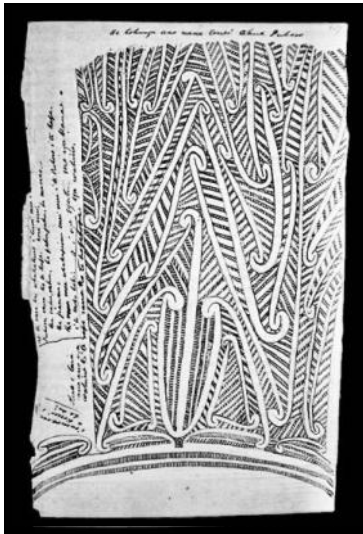


Abb.2 (li): *Puhoro moko*

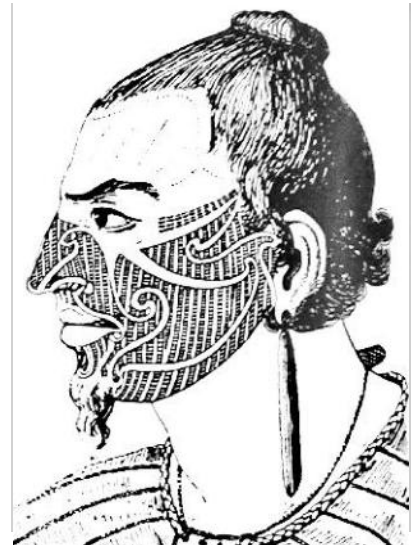


Abb.3 (re): *Puhoro*  
Gesichts-*moko* nach  
**Sydney Parkinson,**  
1769

Das klassische *puhoro*-Design ist, ausgenommen von der Stirnpartie, im ganzen Gesicht tätowiert.

Diese frühe Form der Gesichtstätowierung wurde von den ersten Forschern, wie **Cook**, festgehalten, war jedoch nur kurze Zeit in Verwendung.

### Das Spiralen-Design

Die Merkmale dieses Designs sind tiefe Einkerbungen in der Haut, pigmentierte Linien und mehrfach gerollte Spiralen und *koru*-Formen als größere und kleinere Motive.<sup>49</sup>

Das Gesicht wird allgemein in einzelne Felder unterteilt, die für bestimmte Lebensbereiche stehen und denen jeweils, je nach der Geschichte der Person, die passenden Motive und Muster zugesprochen werden.

Zu Beginn wird das Gesicht vertikal in zwei Hälften geteilt.

Abb.4: Unterteilung des Gesichtes nach **Angas**, 1847

Für die linke und rechte Gesichtshälfte gelten allgemeine Regeln: Es werden ähnliche Motive und Muster verwendet, die jedoch nicht unbedingt in ihren Details identisch sind, da die linke Gesichtshälfte (*te taha wahine*) der Frau zugeschrie-

ben wird, das heißt dem Stammbaum mütterlicherseits, die rechte Hälfte (*te taha tane*) dem männlichen Stammbaum. Diese Regel gilt für Stämme wie *Arawa* und *Ngai Tahu*, ist aber nicht allgemeingültig.<sup>50</sup>

**Riria und Simmons** geben dieses Prinzip in umgekehrtem Sinn an: Die linke Seite (*taha mauī*) ist die des Vaters, die rechte Seite (*taha matua*) die der Mutter. Weiteres wird das Gesicht in vier große und einige sekundäre Felder unterteilt.<sup>51</sup>



Abb.4: Unterteilung  
des Gesichtes nach  
**Angas**, 1847

Die sekundären Felder werden nach der Bedeutung des zugeschriebenen Lebensbereiches mit individuellen Designs gestaltet, und müssen daher nicht symmetrisch zu den gegenüber liegenden Feldern sein. Sie ziehen sich entlang des Kiefers, am Kinn, den Ohren und am oberen Teil der Stirnmitte. Auch den Kreuzungspunkten im Bereich der unteren Gesichtshälfte – wie am Kinn, der Unterlippe, der Nase und Nasenwurzel – sind individuelle Mustervariationen vorbehalten.

**Riria und Simmons** skizziert diese Einteilung des Gesichtes in Bezug auf das *moko* eines Mannes.<sup>52</sup> **Te Rangikaheke** Manuskript über „*Ta Moko, He puka-puka whakaatu korero kia te Kuini*“ – An explanatory book, talk to the Queen“ (1853) ist eine weitere Quelle in Bezug auf das Design der Māori Tätowierung. **Te Rangikaheke** war der Sohn des Häuptlings der *Ngati Rangiwewehi* vom *Arawa*-Stamm und schrieb einige Manuskripte für **Sir George Grey**. Dieses Manuskript ist der einzige detaillierte Bericht eines Māori über die Methoden und Muster von *tā moko*. Er listet jedoch Namen der Muster für *moko* des *Arawa* Stammes auf und gibt somit eine sehr einseitige Ansicht des *moko*-Designs an. Allgemein sind die Ausdrücke in allen Quellenangaben stammesbezogen und eher beschreibend als mythologisch in ihrer Bedeutung.<sup>53</sup>

Te tuhi moko – Die Einteilungen des Gesichtes nach Te Riria, aufgezeichnet von D. R. Simmons<sup>54</sup>

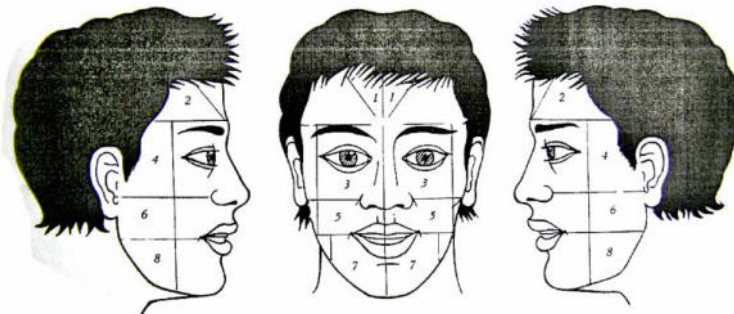


Abb.5: Unterteilung des Gesichtes in acht Bereiche nach „Te tuhi moko“

Die Designs an Mundpartie sowie die Mittel-Linie werden in diesem Schema nicht extra benannt.

1. Mitte der Stirn – *Ngakaipikirau*: Das Motiv gibt Auskunft über den Rang der Person (*ariki*, *arikinui*, *ahupiri* und *taiopuru*). Jeder, der nicht zumindest von einem Elternteil in einen solchen Rang hineingeboren wurde, wird hier kein *moko* tragen. Die Designs *ipurangi*, *tonokai*, *titi* variieren je nach *ariki*-Status der Person. *Titi* heißt übersetzt soviel wie Kamm oder strahlenförmige Linie. *Ipurangi*, die Mitte der Stirn, ist für *arikinui* und ihres Gleichen reserviert und symbolisiert die Beschützer der Menschen, in anderen Worten das *mana*, das von *Rangi* (dem Himmelsvater) kommt.<sup>55</sup>

Abb.6: *Moko* in der Stirn-Mitte, von **Robley** skizziert

2. Stirn – *Ngunga*: In den dreieckigen Bereichen an beiden Hälften der Stirn, seitlich der *Ngakaipikirau*-Motive, wird die soziale Stellung der Person anhand der Anzahl und der Anordnung der Strahlen und kleinerer Motive dargestellt. Das Design wird *tiwhana* (geschwungen) genannt. Jeweils vier Strahlen folgen von der Mittellinie ausgehend dem Verlauf der Augenbrauen. Sie heben die natürlichen Linien des Gesichtes hervor, die sonst nur bei Grimassen und Verzerrungen verstärkt auftreten. Das *rewha*-Design (Augenlid) gehört zu dem *tiwhana* und beschreibt drei Linien unter den Augenbrauen.<sup>56</sup>

**Te Rangikaheke** nennt in Bezug auf *Ngunga* Spiralen am oberen Teil der Nase, die auf ein bestimmtes Wissen der Person, meist dem der *tohunga* (Priestern, Künstler) hinweisen. *Ngangu* oder *Ngunge* ist der Aufbewahrungsort der drei Körbe des Wissens. In all diesen Formen ist die Spirale offen, anstatt eng zusammengerollt zu sein.

Abb.7: *Moko* auf der Stirn, skizziert von **Robley**

Abb.8: *Moko* zwischen den Augen, oberhalb der Nase, skizziert von **Robley**

3. Die Augen und Nase – Uirere: Die Linien zeigen den Rang, vererbt oder erlangt, in Bezug auf den jeweiligen *hapū* (Unterstamm) und den Status als Erstgeborener an. Die Linien seitlich der Nase ziehen sich bis zum Ende der Augen, und können am Wangenknochen zu einer Spirale geformt werden, die jeweils den *hapū* (Unterstamm) des Vaters und den der Mutter identifiziert. Die Spirale seitlich am Nasenbein verläuft in eine kleine Spirale, oder ein *koru*, seitlich der Nasenspitze und wird *poniania* oder *pongiangia* genannt. Die Zwischenräume werden mit *haehae*-Linien, dem sogenannten Leiter-Motiv, ausgefüllt. Die große Spirale auf dem Nasenflügel (*hupe*), manches mal mit Stachel-ähnlichem Muster (*whakatarara*) verziert, ist das Zeichen eines Kriegers – wobei die Anzahl der Stacheln darauf hinweist, in welchem Stamm er seine Dienste geleistet hat.

Abb.9: *Moko* auf der Nase, skizziert von **Robley**

4. Schläfe – Uma. Das Design nennt sich *putaringa* und gibt Auskunft über die Herkunft des Vaters oder der Mutter, ob der Träger aus erster oder zweiter Ehe stammt, und ob eine Erhöhung des Ranges stattfand. Laut **Piri Poutapu**, ein *tohunga whakairo* (Schnitzkünstler) vom Stamm der *Ngaruawahia* sind verschiedene Muster vor und unterhalb der Ohren von beiden Seiten der Familie vererbbar sind.

Abb.10: *Moko* bei der linken Schläfe und nahe dem Ohr, skizziert von **Robley**

5. Nasenbereich – Raurau: Die Designs *pitau* und *rerepehi* unterhalb der Nase zeigen die Position der Person, in die sie hineingeboren wurde und in der sie sich innerhalb des Stammes sieht. Weiteres zeigt es an, wenn die Person unter dem Schutz eines *arikinui* (Oberhäuptling) steht, was besonders auf *tohunga* (Experten) oder Person, die aus politischen Gründen Schutz benötigen, zutrifft.

Abb.11: *Moko* zwischen der Nase und der Lippe, skizziert von **Robley**

6. Wange – Taiohou oder Koroaha (offener Bereich): Das Design, *putake* genannt, gibt Auskunft über den Beruf des Mannes, wie den eines Schnitzmeisters, Gärtners, etc. Es setzt sich aus zwei übereinander liegenden Spiralen zusammen, wobei die Obere, *paepae* (Balken) genannt, entlang der Augenpartie zum Nasenrücken hin verläuft und die Untere, *koko-ti* (schräg schneiden) genannt, beim *tapawaha*-Motiv (Linien um den Mund) endet.

Abb.12: *Moko* auf der Wange, skizziert von **Robley**

7. Kinn – Wairua (Seele): Es trägt das *mana* des Individuums und zeigt über das Design, *pukauwae* genannt, seine persönliche Identifikation und ob ihm ein äquivalenter Rang gewährt wurde.

Abb.13: *Moko* am Kinn, skizziert von **Robley**.

8. Kieferpartie – *Taitoto*: Das Design, *riparipa*, weist auf den Status hin, in den man hineingeboren wurde.

Abb.14: *Moko* entlang des Kiefers mit Linien um den Mund, skizziert von **Robley**  
Mund - *Tapawaha* (Rand des Mundes): Diese Linien um den Mund verstärken und vervielfältigen die Linien der Lachfalten. Sie beginnen beim *poiania* (Design am Nasenflügel) und ziehen sich in mehreren Linien entlang der Lachfalten bis zum Kinn. Die Lippen der Männer werden nur in manchen Fällen mit horizontalen Linien tätowiert.

Abb.15: *Moko* um den Mund, skizziert von **Robley**

Mittel-Linie: Sie wird als Lebenslinie, als *mauri* (Lebenselixier), bezeichnet und teilt das Gesicht in zwei symmetrische Hälften von der Stirnmitte bis zum Kinn verlaufend.

Abb.16: *Epa* (Eckpaneel eines Vorratslagers), Rangitihi, Ngati Pikiao, Holz, 1870



Abb.6: *Moko* in der Stirn-Mitte



Abb.7: *Moko* auf der Stirn

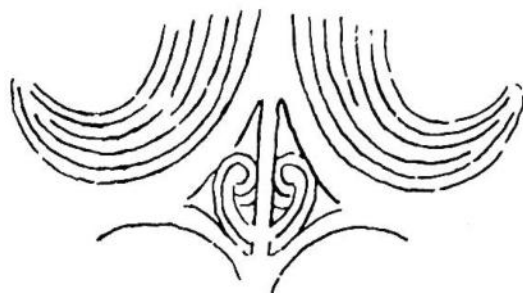


Abb.8: *Moko* zwischen den Augen

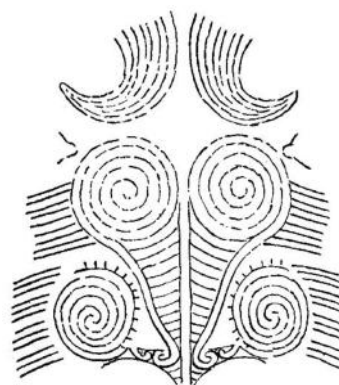


Abb.9: *Moko* auf der Nase



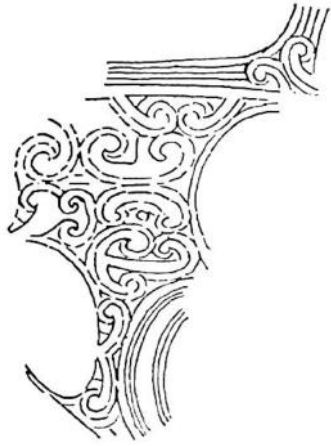


Abb.10: *Moko* bei der linken Schläfe



Abb.11: *Moko* zwischen der Nase und der Lippe



Abb.12: *Moko* auf der Wange

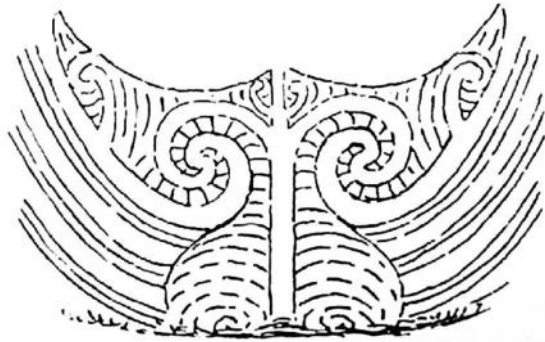


Abb.13: *Moko* am Kinn

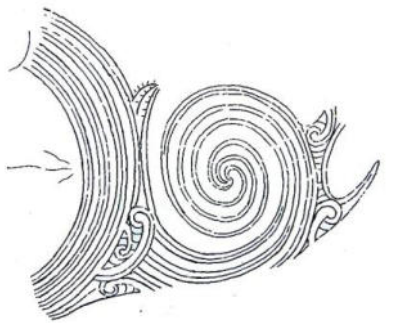


Abb.14 *Moko* entlang des Kiefers



Abb.15: *Moko* um den Mund



Abb.16: *Epa* (Eckpaneel eines Vorratslagers)

Eine Person mit einem das ganze Gesicht überdeckendem *moko* wird laut **Anderson** *rangi paruhi* genannt, und bezeichnet meist eine hochrangige Person.<sup>57</sup> Die Namen der einzelnen *moko*-Designs, die am Anfang des 19. Jahrhunderts von Forschern detailliert festgehalten wurden, sind um die Jahrhundertwende außer Gebrauch gekommen. **Poata** und **Elsdon Best** zum Beispiel, gaben als Bezeichnung für das *moko* auf der Oberlippe *ngu* an, wobei **Robley** dies als Muster der Nase sah. Unterlippe- und Kinn-*moko* wurden *pihere* genannt, später kam der Ausdruck *kauae*, der bis heute Gebrauch findet.<sup>58</sup>

Abb.17: Gesichtsmoko skizziert von **Hamilton**

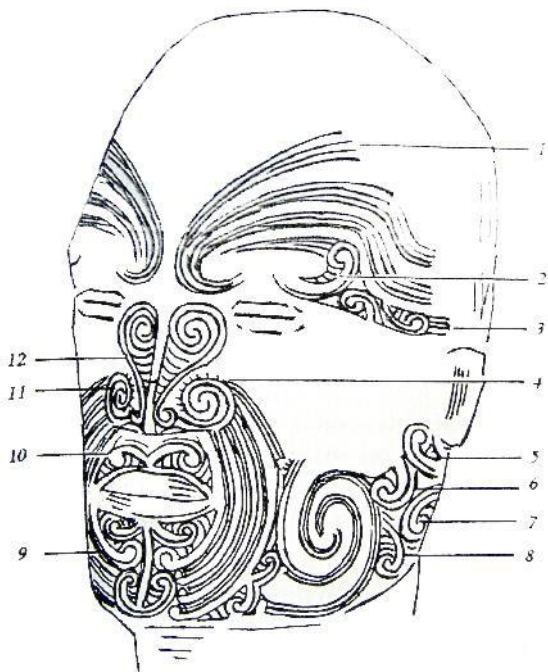


Abb.18: „Pattern of tatu on a wooden head, British Museum“, skizziert von **Robley 1850**

## IX. *TE TUHI* – DIE MALEREI

Das Māori-Wort für den Akt des Malens, *tuhi*, dessen Bedeutung in heutiger Zeit auf „zeichnen“ und „schreiben“ ausgeweitet wurde, bedeutete ursprünglich „röten“ oder „glühend machen“, da früher meist mit rötlicher Erdfarbe gemalt wurde. Bei den Māori war es üblich, Gesicht und Körper, die Schnitzereien, Felsen und Höhlen sowie Teile des Versammlungshauses zu bemalen.

Die Malerei wurde nicht als „a major art form“<sup>1</sup> betrachtet: Die Anforderungen der Māori an eine vollwertige Kunstform – nämlich das Wissen um eine lange Tradition, die Existenz von *tapu* und die damit verbundenen Rituale, regionale und stammesspezifische Unterschiede des Stils, herausragende Vertreter und besondere Techniken – sind hier nur bedingt gegeben.

Der Beginn der Felsenmalerei kann mit der Besiedelung der Polynesier in Neuseeland angesetzt werden und sie kommt hauptsächlich auf der Südspitze vor. Mit schwarzer und seltener mit roter Farbe wurden menschenähnliche Figuren, stilisierte *taniwha* (Meeresungeheuer) und naturalistisch wiedergegebene Vögel gezeichnet. Runde Formen, wie jene des sich ausrollenden Farnstängels (*koru*-Motiv), welche später die Malerei dominieren, existierten in Ansätzen, wurden jedoch nicht weiterentwickelt.

Gesichts- und Körperbemalung wurde meist mit roter Farbe, die mit Walfischöl angerührt war, ausgeführt. Auch wenn der Körper meist gänzlich einfarbig bemalt wurde, legte man bei der Gestaltung des Gesichts mehr Wert auf Motive und Muster, die eigene Namen hatten: Bei *Tuhi konekeneke* z. B. bestand das Muster aus Punkten.

Die Anwendung der heiligen Farbe Rot war nicht allen Māori gestattet. Jüngere Māori mussten meistens das Rot mit anderen Farben, wie *pukepoto* oder *parakawahia*, die aus bläulich gefärbter Erde gewonnen wurden, kombinieren.

Das Bemalen des Hauses eines Verstorbenen mit roter Farbe und damit die Auflegung eines *tapu* verweist auf *te whare kura*, das rote Haus in der mythologischen Heimat *Hawaiiki*, in dem das heilige Wissen der Māori gelehrt wurde. Das Wort *kura* (rot, glühend, Kunstschatz) hat dieselbe Bedeutung wie *tuhi* im Sinn von röten. Durch die Verbindung mit der Bedeutung der Farbe Rot entwickelte sich aber zusätzlich eine eigene Bezeichnung von etwas Wertvollem wie einem Schatz, einem Besitztum eines Māori hohen Ranges. Auch die Bemalung der geschnitzten Ahnen mit roter Farbe sollte deren Wert noch steigern.

Die bedeutendste Form der Malerei wurde *kowhaiwhai*-Malerei genannt. Damit meint man das Malen von abstrahierten und gekrümmten Motiven und Mustern. Das Wort *kowhaiwhai* leitet sich ab von *kowhai*, der Bezeichnung für den gelb blühenden Sophora-Baum.<sup>2</sup> Da die *kowhaiwhai*-Malerei *noa* und nicht *tapu* war – sie hatte ihren Ursprung nicht in der Götterwelt –, durften auch Frauen malen. Wie in der Schnitzkunst fertigte der Künstler für die *kowhaiwhai*-Malerei keine Vorzeichnungen an. Die stilistischen Unterschiede der Stämme sind gering und belaufen sich hauptsächlich auf unterschiedliche Farbgebung.

Die Geschichte der *kowhaiwhai*-Malerei ist auf Grund der wenig resistenten Farbe nicht eindeutig bekannt. Die ältesten Darstellungen von *kowhaiwhai*-Malereien kamen aus der Region der Poverty Bay und waren auf Paddel und *wakahuia* (Schatzkästchen), die **James Cook** auf einer seiner Expeditionsreisen entdeckte und dann dem British Museum schenkte, aufgemalt.<sup>3</sup> Bemalte Paddel waren üblicherweise als zeremonielle Objekte gedacht. **Roger Neich** ist jedoch der Ansicht, dass sie sehr wohl gebraucht wurden, da die Farbe so tief eingedrungen war, dass sie auch einem langen Gebrauch im Wasser standgehalten haben konnten.<sup>4</sup> Weiters wurden die Rumpfe von Kanus und auch *hue* (Flaschenkürbisse) bemalt.

Abb.1: Paddel mit *kowhaiwhai*-Motiven, um 1770, von **Cook** gesammelt

Die *kowhaiwhai*-Malerei wurde an Teilen des Versammlungshauses angebracht: Auf den Wänden und Rändern um die *tukutuku*-Felder, auf den Dachsparren sowie am Firstbalken, dem architektonischen Rückgrat des Versammlungshauses, das, wie bereits ausgeführt, mit jenem des Stammes verglichen wird, und an dessen vorderem Teil eine „single main descent line beginning with the founding ancestor“<sup>5</sup> aufgemalt ist. Motive laufen in regelmäßigen Abständen vom Firstbalken herab, entsprechen den Abstammungslinien der Vorfahren und gehen in die *poupou* (Schnitzpaneel), die wiederum Ahnen darstellen, über. Auf diese Weise gibt es eine – auch in architektonischer Sicht – direkte Verbindung zwischen dem Urvater des Stammes und seinen Nachfahren.

**Neich** betont, dass *kowhaiwhai*-Malerei „the most highly developed form of Māori painting“<sup>6</sup> mit dem größten formalen Abstraktionsgrad und die strukturierteste Kunstform der Māori ist. Er deutet in ihnen „the eternal life spirit flowing along the descent lines“<sup>7</sup>. Indem die Formen Naturelemente zeigen, wird so zusätzlich der ganzheitliche Zusammenhalt mit dem Land und der Natur dargestellt.

Der übliche Farbkanon beschränkt sich auf die drei Farben Rot, Schwarz und Weiß. **Simmons** ordnet die Farbe Rot *Ranginui* zu, Schwarz *Papatuanuku*,

Weiß soll das Wissen repräsentieren, das durch das Licht in die Welt gekommen ist.<sup>8</sup> Bezüglich der Farbe Rot widerspricht dies jedoch der üblich zitierten Meinung, die Erde sei durch die gewaltsame Trennung von *Rangi* und *Papa* rot gefärbt worden.

Ab 1870 wurden, gefördert von **Te Kooti** und der *Ringatu*-Kirche, auch europäische Farben verwendet, wodurch polychrome Malereien in Versammlungshäusern entstanden. Besonders beliebt waren diese Farben bei den *Mataatua*- und *Te Arawa*-Stämmen. Diese entwickelten auch ihren persönlichen Farbkanon: Cremeweiß und Braun oder Grün und Gelb bei den *Tuhoe*, Blau und Weiß bei den *Ngaiterangi*, bei den traditionellen Farben Rot, Schwarz und Weiß blieben beispielsweise die *Ngati Awa*-Stämme. Im Zuge einer Re-Traditionalisierung durch **Augustus Hamilton** wurden alle polychromen Dachsparren rot angestrichen, da sie nicht dem Bild der traditionellen Māori-Kunst entsprachen.

Heute werden *kowhaiwhai*-Malereien nicht nur in den Versammlungshäusern angebracht, sondern auch in anderen öffentlichen Räumen. **Sandy Adsett**<sup>9</sup> ist einer jener Künstler, die sich intensiv mit *kowhaiwhai*-Formen beschäftigen, ihr Formenrepertoire und ihren Farbkanon neu definieren, um ihnen neue Lebendigkeit zu verleihen. Er integriert geometrische und stilisierte Formen und lässt der Asymmetrie mehr Raum.<sup>10</sup>

## IX.1. FARBEN<sup>11</sup>

Die Grundmaterialien, aus denen die Farbe gewonnen wurde, waren rote und blau-weiße Erde, Kohlenpigmente, Farbstoff aus Schlamm und diverse Säfte von Pflanzen. Als Behälter für die Farben kamen große *pāua*-Muscheln zum Einsatz. Vor der Bemalung des Holzes wurde dieses mit dem Saft des *pōporo*-Strauches behandelt. Um große Flächen zu bemalen, wurde Flachs an einen Stab gebunden, für feinere Arbeiten verwendete man Federn und später Pferdehaar. Die Erde wurde zu einem Pulver zerstampft, dann mit Wasser zu kleinen Kugeln gerollt und in heißer Asche gehärtet. Die nochmals zerstampften Kugeln wurden dann mit dem Leberöl des Hais gemischt, das konservierende Wirkung auf das Holz hatte.

Die rote Farbe heißt *kokowai* und wurde aus eisenhaltiger und hämatithaltiger Erde hergestellt. Auf Grund der Verbindung zum Schöpfungsmythos – wie erwähnt, wird *kokowai* als das Blut von *Papa* betrachtet – ist diese Farbe heilig. Schwarze Farbe wurde aus der Kohle harzhaltiger Hölzer, vermischt mit Haiöl, gewonnen, weiße Farbe aus *taioma* (Pfeifenton). Viele der Schnitzarbeiten der

## X. *TE MAHI RARANGA* – DIE WEBEREI<sup>1</sup>

A defect in the placing of the stalks of *tukutuku* is seen,  
but a defect of the heart is not seen.<sup>2</sup>

Māori-Spruchwort

Webarbeiten sind wertvollste *taonga* und so ist der Akt des Webens durch viele *tapu* geregelt. Zu Beginn der Arbeit soll ein *karakia* (Gebet) gesprochen werden. In manchen Stämmen wird die erste Webarbeit eines Schülers *Papatuanuku* zurückgegeben. Dies geschieht auch mit Stücken, die nicht mehr funktionstüchtig sind: Sie kehren zurück zu ihrem Herkunftsort, um ein neues Leben zu beginnen. Das Weben wurde zumeist von Frauen ausgeführt. Durch das Weben eines Korbes oder Mantels wird eine Verbindung mit *Hineteiwaiwa*, die als Schutzgöttin der Frauen, der Geburt und des Webens gilt, und zu *Tāne*, dessen Material verwendet wird, hergestellt. Die Weberin sieht sich als diejenige, welche diese Verbindungen sowie jene zu den Ahnen bis zu den zukünftigen Generationen aufbaut.

Beim Ernten des Flachs wird darauf geachtet, nur jene Blätter zu nehmen, die sich einfach abreißen lassen. Was beim Weben an Flachsresten übrig bleibt, gibt man der Erde zurück. „Some weavers gather with a knife or a tomahawk, taking all the leaves they can. This is not necessary as the plant will release what material it is ready to give.”<sup>3</sup> Über das Wachsen und Gedeihen wachen sogenannte *patupaiarehe* (Geister) die das *tapu* des Landes nur nach streng ausgeführten Ritualen aufheben und so das Ernten erst ermöglichen. Beim Flachs werden *te rito* (Spross) und die Blätter, die *te rito* umgeben, niemals geschnitten, um den Fortbestand und somit den Kreislauf des Lebens zu erhalten.

**Erenora Puketapu-Hetet** (1941-2006), die ein Buch über das Weben schrieb, betonte immer wieder die spirituelle Seite der Weberei. Die Verwendung neuer, synthetischer oder gekaufter Materialien sah sie als problematisch an, weil damit die traditionellen Techniken von Gewinnung und Verarbeitung und somit auch die Verbindung mit der Natur verloren gehen würden.<sup>4</sup> Da Flachs aber leicht entflammbar ist, wurden bei *tukutuku* oft neue Materialien verwendet.

Die Māori hatten keinen Webrahmen und lösten das Problem, indem sie eine polynesischen Webart adaptierten, die für das Weben von Fischfallen gebraucht worden war.<sup>5</sup> Das Tragen von Kleidung (*kakahu*) hatte bei den Māori entweder Schutzfunktion oder rituelle Bedeutung. Die Grundkleidung wie Hüftgürtel (*tū*) und Mantel (*kahu*) war nur bei Priestern oder Häuptlingen verziert – allerdings

sehr aufwendig mit Federn, gefärbten Schnüren und kunstvoll gewebten Rändern in *tāniko*-Muster.

Besonders interessant ist der formale Unterschied zwischen den runden Formen in der Māori-Schnitzerei und den geraden und rechtwinkligen Mustern in den Webarbeiten. Auch **Boas** weist in seinem Buch „*Primitive Art*“ auf diese Besonderheit hin.<sup>6</sup>

Im Bereich der Weberei war es immer üblich, dass die Gemeinschaft an der Arbeit mitwebte. Die Künstlervereinigung *Ngoingoi*, die mit einem Stamm der Tokomaru-Bay zusammenarbeitete, war ein frühes Beispiel dafür. Besonders um die Künstlerinnen **Diggeress Te Kanawa** und **Emily Schuster** bildeten sich solche Gruppen.<sup>7</sup>

Durch den Rückgang der Māori-Bevölkerung ging viel Wissen um Webmuster verloren. Eine Revitalisierungsbewegung, die von **Pine Taiapa** geleitet wurde, kam durch das *Māori Arts and Crafts Institute* in Rotorua zustande. Im Innenhof der Universität in Auckland baut man heute eigenen Flachs an, um so den Prozess des Anbaus, Erntens und Vorbereitens vermitteln zu können.

## X.1. MATERIALIEN

### *Harakeke* – Flachs (**Phormium tenax**)

Vor der Migration hatten die Māori die Fasern der Kokosnuss und des Pandanus-Baumes zum Weben verwendet. Der Flachs war durch seinen zusätzlichen Kälteschutz ein geeigneter Ersatz dafür und in ausreichender Menge vorhanden. Seine Blätter wurden mehr als zwei Meter lang. Um die Fasern der Blätter biegsam zu machen, weichte man sie ein und hängte sie in die Sonne zum Trocknen und Bleichen. Flachs wurde auch eingefärbt – die am öftesten gebrauchte Farbe war Schwarz. Um diese Farbe zu erhalten, verwendete man die schwarze, schlammige Erde der Moore. Aus vorbereiteter Flachsfaser (*muka*) machte man Kleidung wie Hüftgürtel, eigene Kriegsgürtel und Mäntel, Matten, Körbe, Fischernetze, Angelschnüre und Schnüre, um Teile der Häuser oder Kanus zusammenzubinden. Um 1820 exportierte man den sogenannten Neuseeland-Flachs, der eine Alternative zum Leinen-Flachs darstellte, in riesigen Mengen nach Europa.

### *Kiekie* (**Freycinetia baueriana**)

Ein weiteres Material, das für die Weberei gebraucht wird, sind die Blätter von *kiekie*, einer Kletterpflanze, die verwandt mit der polynesischen Pandanus-Pflanze ist. Auf Grund ihrer Helligkeit ist sie optimal für das Gestalten von

Instrumenten, *Whakāhua* – Fotografie, *Whakairoiro rorohiko* – Computergraphik.<sup>50</sup>

Künstler der ersten Stunde, wie **Cliff Whiting**, **Arnold Wilson**, **Para Matchitt** etc. werden heute schon als „Traditionalisten“ bezeichnet. **Rangihiroa Panoho** schreibt: „...their work demonstrates continuity rather than breakage with the past.“<sup>51</sup> Und weiter: „Here there is a creative response to contemporary reality but also a definite attempt to honour *e nga ra o mua* ‚former times‘ as inspirational.“<sup>52</sup>

## XII.5. EXKURS: WAS IST MĀORI-KUNST?

I am Māori by birth and upbringing.  
As far as my work is concerned this is coincidental.<sup>53</sup>

**Ralph Hotere**

I am a Māori.  
It is coincidental that I m an artist.<sup>54</sup>

**Robert Jahnke**

To evaluate a Māori art work in terms of the canons of European aesthetics alone is to totally misunderstand it. It must be allowed to communicate on its own terms. The viewer must be prepared, so that this may happen, with a knowledge of the people and the culture which produced it.<sup>55</sup>

**Frank Davis**

In der Mitte der 1990er-Jahre wurde die Diskussion rund um die Arbeiten von **Gordon Walters** – „controversial because of debate about appropriation of cultural property“<sup>56</sup>–, die nach der Präsentation der Arbeit 1968 entstand, nochmals entfacht. Die Debatte darüber, ob **Walters** das *koru*-Motiv übertrug und die kulturelle Bedeutung des *koru* erhalten blieb, oder es aneignete, also es aus seinem üblichen Zusammenhang entriss und für seine eigene Formsprache zweckentfremdete, bleibt weiterhin aktuell. Die Frage „Who owns the *koru*?“ hat nicht an Aktualität verloren. In diesem Exkurs werden die Meinungen hinsichtlich dieser Frage zitiert:

**Katerina Te Hei Kookoo Mataira** reflektiert im Nachwort von *Te Ata* über die Definition von Māori-Kunst. Sie führt die übliche Meinung an, nämlich, dass Māori-Kunst von einem Māori ausgeführt sein soll, der traditionelle Techniken,



Materialien und Motive in seine Arbeit integriert. Sie gibt allerdings zu bedenken, dass Māori-Künstler, deren Werke sich formal von traditionellen Normen entfernt haben, nicht von Seiten der Gemeinschaft akzeptiert würden. Sie stellt weiters die rhetorischen Fragen, ob Nicht-Māori, die Māori-Symbolik in ihre Arbeiten einbinden, und dabei eine hohe Qualität erreichen, nicht doch Māori-Kunst machen, oder ob Kinder, die schon während der Schulzeit *kowhaiwhai*-Designs entwickeln, nicht in die Māori-Kultur eingebunden seien.<sup>57</sup>

**Sydney Moko Mead** berichtet von Māori-Künstlern, die allerdings nur in westlichen Kunstschulen waren und sich oft erst spät ihrem Māoritum zuwenden. **Mead** fragt sich, wie lange es von jenem Moment an, in dem man zu seinen Wurzeln zurückkehren will bis zu dem Punkt, an dem man „thoroughly Māori“<sup>58</sup> ist, dauert. Für **Mead** gibt es einige Voraussetzungen für einen Māori-Künstler: Er muss vollkommen in der Māori-Kultur leben, ihre Werte vertreten, Kunst machen, um sein *mana* und jenes seines Stammes zu vergrößern, um sozialen, politischen und kulturellen Bedürfnissen der Māori nachzukommen, die traditionelle Kunst kennen und von dieser Basis aus seinen persönlichen Stil entwickeln. Es soll nicht erwartet werden, dass ein Künstler von etwa 35 Jahren volle Kompetenz besitzen könne und dass der Weg als Māori-Künstler leicht sei.

Die Problematik der Grenzfälle, die sich aus der Situation einer „Fourth World“<sup>59</sup>, also einer Welt gegenseitiger Assimilierung zusammenlebender Kulturen, ergeben, wird viel diskutiert. Wie **Mataira** fragt sich **Mead**, wer am ehesten Māori-Kunst mache: Māori, die, obwohl sie sich nicht voll mit ihrer Kultur identifizieren, Māori-Motive in ihre Arbeiten einbringen, Māori, die „westliche“ Kunst machen (beispielsweise **Ralph Hotere**) oder Pakeha, die Māori-Motive in ihre Arbeit integrieren ( wie **Gordon Walters**)?<sup>60</sup>

In einem Interview erklärt **Sandy Adsett**, dass er von den Europäern als Māori-Künstler bezeichnet wird, von Māori hingegen nicht unbedingt, da seine Arbeiten keine traditionelle Bedeutung haben. Er kritisiert an den Europäern, dass sie die Unterscheidung, ob es sich um Māori-Kunst handle oder nicht, allein vom Umstand der ethnischen Zugehörigkeit abhängig machen und moderne Māori-Kunst nicht als eine Kunstrichtung betrachten und ihr nicht den Stellenwert zusprechen, der ihr gebührt: „They seem to demote the art form because it is Māori.“<sup>61</sup> **Adsett** führt diese Haltung zurück auf das fehlende Wissen über Entwicklungen und Veränderungen, die in der Māori-Kunst stattgefunden haben, die aber nur begreifbar sind, wenn man die traditionellen Motive kennt.

**Robert Jahnke** meint, dass die Pakeha die Proteste der Māori gegen den Gebrauch von Māori-Motiven durch die Pakeha folgendermaßen abtun: „Māori

think they are better at reproducing Māori images because they are born Māori.“<sup>62</sup>

**Mead** wiederum verweist außerdem auf die Kritik, mit der alle indigenen Völker konfrontiert werden, die eine engere Definition ihrer Kunst verlangen. Für **Thomas Clark**, 2004 Student am *Tairāwhiti*-Polytechnikum und heute bekannter Künstler, muss man Māori sein, um Māori-Kunst zu machen.<sup>63</sup> Doch daraus ergibt sich ein weiteres Fragenkorsett: Wie definiert man einen Māori? Wer ist eher ein Māori: Einer, der sich mit der Māori-Kultur identifiziert oder einer, der rein genetisch mehr Māori-Erbmaterial in sich trägt?<sup>64</sup>

In seiner *Percentage*-Serie (1993)<sup>65</sup> thematisiert der Künstler **Peter Robinson** eben jenen Prozentsatz, anhand dessen man entweder als Māori oder als Pakeha angesehen wird und anhand dessen „die Identität in Bruchteilen gemessen werden kann“<sup>66</sup>. **Robinson** stammt aus einer von der Māori-Kultur entfremdeten Familie und ist zu einem geringen Teil Māori. In vielen seiner Arbeiten kritisiert er den Vorteil, der durch seine 3,125% Māori-Blut am Kunstmarkt entsteht.<sup>67</sup> **Robert Jahnke** kommentiert **Robinsons** Arbeit so: „From a Māori perspective the percentage paintings may be perceived as marks of identity, as significant as the moko.“<sup>68</sup>

Auch **Robyn Kahukiwa** thematisierte prozentuelle genetische Anteile, die vermeintliche Aussagen über die Identität machen können. Für die Ausstellung *Mauri Ora!* gestaltete sie die Figur *Self Portrait/Ethnicity*, auf deren Körperteilen „part Māori“, „made in New Zealand“ und Bruchzahlen, welche Anteile der Zugehörigkeit an eine bestimmte Ethnie angeben sollten, gemalt waren.<sup>69</sup>

## XII.6. KUNST IM MUSEUM

Obwohl die „Western Art“ auch außerhalb Neuseelands existieren könnte, im Gegenteil zur Māori-Kunst, die *tangata whenua*-Status („people of the land“-Status) hat und die für ein Weiterbestehen auf die Hilfe des Staates angewiesen ist, wird der Kunst der Pakeha mehr Förderung zuteil.<sup>70</sup> Die meisten Museen, in denen sich Māori-Kunst befindet, werden von Pakeha geleitet: „In such institutions a Māori is most often a *manuhiri* (visitor).“<sup>71</sup> **Mead** ist der Ansicht, dass es wichtig sei, ein eigenes Museum zu haben – obwohl dies eine Institution der Europäer ist – um nicht länger „included among the preserved fish and fossils“ zu sein und „to compete with them for the scarce resources of the museums“<sup>72</sup>. **Anne Salmond** bedauert, dass die europäischen Sammler, die in den Kunstschätzen eine Kuriosität gesehen hatten, nur eine rudimentäre Beschreibung der-

Vergangenheit und als alleinigen Brauch derer, die nach alten Traditionen leben. Der Einfluss der Pakeha wird als negativ empfunden. So äußert sich **Ta Aranai** skeptisch über die jungen europäisch-orientierten Māori „who have Pakehafied it, putting it all up their arms as well.“<sup>33</sup>

**Anaru Makiwhara** von Waikato, ein *tohunga tā moko* der alten Tage meinte: „Everyone has their personal reasons, nonetheless, the old will dream dreams and the young will have visions.“<sup>34</sup>

### **XIII.8. KIRITUHI – DIE TÄTOWIERUNG DER WEISSEN**

*Kirituhi* bedeutet übersetzt „bemalte Haut“ und ist eine alte Tradition der Māori-Kultur. Schon in dem Mythos über die Herkunft von *tā moko* trug *Mataora* gemalte Muster im Gesicht, die während seines Aufenthaltes in *Rarohenga* (der Unterwelt) von *Uetonga* zu einem permanenten *moko*-Design tätowiert wurden. So verlor die *kirituhi*-Bemalung allmählich an Bedeutung.

Erneute Verwendung fand das *kirituhi* für die Aufführungen der *kapahaka* (Kriegstänze), die nicht nur im traditionellen Rahmen stattfanden, sondern vor allem seit dem Ende des 20. Jahrhunderts als touristische Attraktivität an Beliebtheit stiegen. Die Darsteller malen mit Augenbrauen-Stiften die *moko*-Linien willkürlich auf Gesicht und Körper, um den einprägenden Eindruck eines „typisch neuseeländischen Ureinwohners“ zu hinterlassen. Bei touristischen Anlässen haben die gemalten Muster nur mehr einen emblematischen Charakter und sind Ausdruck von *māoritanga* (der Kunst und Kultur der Māori) generell. Sie sind zu einer Art Kostüm geworden, in das man schlüpft, wann immer es gilt, seine ethnische Identität unter Beweis zu stellen.

Als in den letzten zwei Jahrzehnten die Māori-Designs an Popularität gewannen und immer mehr Weiße auch Gefallen an der kunstvoll exotischen Tätowierung fanden, wurde eine Definition für die Māori-Kunst auf den Körpern von Nicht-Māori erforderlich. Allein durch die Gegebenheit, dass sich Pakeha ohne den kulturellen Hintergrund Māori-Designs tätowieren ließen, brachte eine Veränderung der Bedeutung von *moko* mit sich. Als Lösung und Differenzierung zwischen Māori-Tätowierung und der Tätowierung von Weißen mit Māori-Designs fand in Folge die Bezeichnung *kirituhi* Verwendung. Dies ermöglichte die weltweit geforderte Teilnahme an der einzigartigen Körperkunst der Māori, ohne dass das *moko* an Authentizität verliert.

## XIV.7. LYONEL GRANT<sup>67</sup>

*Ngāti Pikiao, Te Arawa*

geb.1957

You can't just reproduce what the old people created.  
You've got to find what's appropriate for today, what's progressive  
and what satisfies your own artistic urges.<sup>68</sup>

### **Lyonel Grant**

Abb.1: **Lyonel Grant**

Abb.2: **Lyonel Grant** beim Schnitzen

**Lyonel Grant** wuchs in einer Umgebung auf, die sehr bewusst in der Tradition verankert war. Aus diesem Grund war er schon immer mit Kunst konfrontiert gewesen – in unmittelbarer Nähe standen fünf oder sechs Versammlungshäuser – und so entwickelte er bald eine große Leidenschaft dafür. Durch seinen Vater und dessen Einsatz im Māori-Kriegsbataillon war er sehr mit den Wertvorstellungen einer Māori-Gemeinschaft verbunden und auch seine Großeltern hatten am Bau des Versammlungshauses ihres Stammes mitgearbeitet. **Grant** hatte das Gefühl eines großen starken Zusammenhalts und bezeichnet diese Zeit als „a charmed childhood“<sup>69</sup>.

Durch seinen Schwager, der als Schnitzlehrer am *New Zealand Māori Arts and Crafts Institute* in Rotorua tätig war, begann er 1975 dort seine Ausbildung unter dem Meisterschnitzer **John Taiapa** und wurde nach Beendigung des Studiums dessen Assistent.

Die Atmosphäre an der Schule war geprägt von *whanaungatangata* (Einheit der Familie). Im Sinne der Tradition wurde ohne geschriebenes Wort gelehrt. **Lyonel Grant** gilt als einer der ersten Vertreter nicht mehr regional spezialisierter Schnitzer. Auch nach dem Tod **Taiapas** blieb er weiterhin an der Schule und verließ sie erst 1984, um gemeinsam mit seinem Schwager an einem Versammlungshaus in Tokoroa zu arbeiten.

Von der Kunstplattform *Creative New Zealand* unterstützte Aufenthalte in Finnland und England im Jahr 1987 stellten durch die Inspiration von Arbeiten aus Bronze und Ton einen Wendepunkt für sein weiteres künstlerisches Schaffen dar. Aus der Beschäftigung mit diesen für ihn neuen Materialien entstanden neue Formen.

Sein Anspruch ist es, in seinen Arbeiten sowohl seine kulturelle Herkunft zu reflektieren als auch eine international verständliche Sprache zu sprechen. Er selbst sagt darüber:

My sculpture links both past and present, new and old, functionally and formally... My aim is to carry forward the mantle of Māori art using strong traditional values and disciplines, using new materials and themes. I am endeavouring to make the art more accessible to all and yet to still maintain the integrity instilled by generations of craftsmen whose work remains as inspiration.<sup>70</sup>



Abb.4: *Waiariki Institute of Technology*, Rotorua, Detail



Abb.8: *Koruru*, 1992, Bronze, 48 x 27 cm

Eine solche Verbindung zwischen alt und neu realisiert **Grant** 1997 im Zuge der Arbeit am Versammlungshaus *Ihenga* für das *Waiariki Institute of Technology* in Rotorua. Die Darstellung der Außenseite ist grundsätzlich traditionell, erst im Inneren bezieht er Bronze und Stahl in die Gestaltung mit ein. 2007 schrieb Grant gemeinsam mit Damian Skinner ein Buch über dieses Marae.



Abb.5: *Waitukei*,  
Rotorua, 2001

Abb.3: *Waiariki Institute of Technology*, Rotorua, Ganzansicht

Abb.4: *Waiariki Institute of Technology*, Rotorua, Detail

Abb.5: *Waitukei*, Rotorua, 2001

Abb.6: *Waitukei*, 2001, Detail, Männerkopf

Abb.7: *Waitukei*, 2001, Detail, Frauenkopf

Auch wenn die Verwendung neuer Materialien auf seine Arbeit inspirierend wirkt, so betont er doch anlässlich der 150-Jahr-Feier des Vertrags von Waitangi, für die er ein Kanu schnitzte: „No matter how many times I explore other materials, forms and approaches, it is satisfying to return to work of a more classical flavour.”<sup>71</sup>

Abb.8: *Koruru*, 1992, Bronze, 48 x 27 cm

*Koruru* (1992) heißt die Maske am Giebel eines Versammlungshauses. Diese Arbeit aus Bronze ist eigentlich ein Zufallsprodukt: **Grant** machte drei Abgüsse, von denen die erste Form zerbrach, als er das heiße Metall hineingoss und die in einer Gießerei weggeworfen worden wäre. Obwohl die letzten zwei einen guten Abdruck hinterließen, war der erste Abguss am gelungensten.

**Lyonel Grant** fertigte ein Maske mit Gesichtsmoko (Gesichtstätowierung) mit Spiralen auf den Nasenflügeln und Wangen, den schrägen, in Fünfergruppen gebündelten *tiwhana*-Linien auf der Stirn sowie der ausgesparten *mana*-Linie, die sich über die Gesichtsmitte zieht, an.

Durch den Bruch beim Abguss der Bronze ergab sich ein Gesicht, dessen rechte Hälfte den Eindruck von altem, gesprungenem Holz erweckt, während die linke Hälfte das *moko* aufweist. An Teilen der Maske entstanden durch das Abrinnen der Bronze Löcher in verschiedenen Formen, die den Blick auf einen dunklen Hintergrund freigeben. Abgerissene Bronzespitzen stehen in diesen Raum hinein und erzeugen so Dynamik.

Von 2003 bis 2009 entwarf und gestaltete **Lyonel Grant** das Versammlungshaus *Ngākau Māhaki* am Marae *Te Noho Kotahitanga* am Owairaka Campus des Unitec Institute of Technology in Auckland. **Grant** kombiniert auch hier moderne und traditionelle Methoden, z.B. nimmt er, erstmals seit 120 Jahren, wieder in seine Arbeit auf, dass die geschnitzten Statuen im Versammlungshaus auch statisch relevante Träger der Architektur sind. Jedes moderne Element integriert zudem traditionelle Arbeitsweisen, um so das wertvolle Wissen darum lebendig zu halten. Eine Innenwand nimmt Bezug auf den Ort, wo das Marae steht und zeigt einen geschnitzten Plan des betreffenden Stadtteils. Auch die Geschichte der Māori wird in diesem Versammlungshaus erzählt, wobei die frühere Geschichte mit mehr traditionellen Formen dargestellt ist, hingegen die Gegenwart mit modernen Stilmitteln und Materialien. Die Tukutukus wurden unter der Leitung von **Judy Robson-Deane** und **Shona Tawhiao** gewebt.

Abb.9: *Te Noho Kotahitanga*, Auckland, 2009

Abb.10: *Ngākau Māhaki*, *Poupou 1*

Abb.11: *Ngākau Māhaki*, *Poupou 2*

Abb.12: *Ngākau Māhaki*, Innenwand

**Lyonel Grant** gehört weiterhin zu den erfolgreichsten Māori-Künstlern und verbindet in seinen zahlreichen Arbeiten die Tradition mit der Moderne.



Abb. 10 und 11: *Ngākau Māhaki, Poupou 1 und 2*



#### XIV.14. ANSICHTEN ZEITGENÖSSISCHER *TĀ MOKO*-KÜNSTLER

If we think for a moment about the integrity of Maori art, its *wairua*, *ihi*, *wehi* and *wana* and if we pause to think about the distinctiveness of our art, then it follows that it is necessary always to go back to traditional arts, to the traditions, to the very foundations of our culture, to the meaningful symbols, to the prime works of art created by our ancestors. In my view the traditional artists must be given our full support now and in the future.<sup>1</sup>

Jeder Künstler, gleich, ob er nach „traditionellen“ oder „modernen“ Ideen arbeitet, stellt in der Māori-Kultur eine wichtige Position dar. Er leistet einen erheblichen Beitrag zur zukünftigen Entwicklung und zur Stärkung der Identität. Durch die Kunst wird diese neu geformt, angepasst und neu definiert.

Die Veränderungen in der Kunst werden durch die Künstler geschaffen, die neue Technologien, neue Designs, neue Ästhetik und zum Teil westlich geprägte Lebensansichten in ihre Arbeit integrieren und diese mit Elementen der Māori-Kunst, ihren eigenen Stammes-Traditionen und eigenen Erfahrungen kombinieren. So bleibt die Kunst der Māori „an art that looks Māori, feels Māori, is done by Māori following the styles, canons of taste and values of Māori culture“<sup>2</sup>.

Neben den Veränderungen müssen so auch die traditionellen Konzepte wie *ihi*, *wairua*, *tapu* und *mana* ihren Platz in der zeitgenössischen Kunst finden. Einige Künstler, manche stärker als andere, halten an dem *aho tapu* (dem „roten Faden“), der sich durch alle Generationen zieht, fest und fühlen sich dadurch mit ihren Wurzeln verbunden.

Durch die Intimität der Designs und die Angst vor dem Missbrauch dieser, sowie dem Schutz des Urheberrechtes, existieren wenige Photodokumente ihrer Werke. Allein in ihren privaten Tätowierstudios sind einige Werke als Muster aufgelegt – eine Ablichtung bzw. Veröffentlichung dieser ist jedoch nicht gestattet. Insofern kann hier kein stilistischer Vergleich aufgestellt werden.

Im Vergleich zu anderen Kunstformen ist *tā moko* auch heute noch eine Männer-Domäne. Der Anteil der Frauen in der Tätowierkunst ist jedoch steigend und Māori-Frauen wie **Julie Paama-Pengelly Kipa** oder **Christine Harvey** zeigen erfolgreich ihr Können in *tā moko*.