

# Keulentragende „Südsee-Karyatiden“ als Dekorationsobjekte – Zur plastischen Darstellung von Maori und Fidschianern im Naturhistorischen Museum in Wien

Georg SCHIFKO<sup>1</sup> & Hermann MÜCKLER<sup>2</sup>

(mit 8 Abbildungen)

Manuskript eingereicht am 12. Oktober 2016,  
die revidierte Fassung am 7. Dezember 2016.

## Zusammenfassung

Das Naturhistorische Museum in Wien (NHMW) weist im Hochparterre ein aus Gemälden und Karyatiden bestehendes Dekorationsprogramm auf, das zum Zeitpunkt der Eröffnung inhaltlich mit den Objekten in der Schausammlung korrelierte. In den Sälen XIV und XVI, in denen früher die – nun im Weltmuseum Wien magazinierten – ethnographischen Sammlungen des Museums gezeigt wurden, befinden sich indigene Menschen darstellende Karyatiden. Leider wurde jedoch niemals festgehalten, welche Ethnien jeweils dargestellt werden. Bei vielen Karyatiden findet man jedoch sehr wohl Hinweise, die eine Zuordnung der Figuren zu einer bestimmten Ethnie ermöglichen. Im vorliegenden Artikel wird aufgezeigt, dass man zumindest bei manchen Karyatiden deren Ethnizität anhand von Objekten, die sie bei sich tragen, erkennen kann. Im konkreten Fall kann man die im Saal XVI befindlichen Maori anhand einer *tewhatewha*-Keule und die Fidschianer anhand einer *totokia*-Keule identifizieren. Der Beitrag soll zu einer intensiveren ethnologisch-ikonographischen Auseinandersetzung mit den Karyatiden des NHMW anregen, die letztlich zu einer verlässlichen Identifizierung der dargestellten Ethnien führen soll.

**Schlüsselwörter:** Keulen, Dekoration, Architektur, Ethnizität, Skulpturen

## Abstract

The mezzanine level of the Natural History Museum Vienna displays a decoration program consisting of paintings and caryatids that at the time of its creation complemented the objects exhibited in those rooms. Halls XIV und XVI, which originally housed the museum's ethnographic collection currently magazined at the Weltmuseum Wien, are decorated with caryatids showing

---

<sup>1</sup> Institut für Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien, Universitätsstraße 7/4, 1010 Wien, Österreich; e-mail: georg.schifko@univie.ac.at

<sup>2</sup> Institut für Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien, Universitätsstraße 7/4, 1010 Wien, Österreich; e-mail: hermann.mueckler@univie.ac.at

representatives of various indigenous people. Unfortunately, no records exist as to the specific ethnicity of the depicted persons. In many cases there are, however, indications that make it possible to assign a specific ethnicity to the sculptures.

The purpose of this paper is to show that it is possible to determine the ethnicity of at least some of the caryatids from the objects they carry. Specifically, it was possible to identify the Maori in hall XVI on the basis of a *tewhatewha* club and the Fijians on the basis of a *totokia* club. It is to be hoped that this article encourages further discussion of these sculptures from an ethnographic-iconographic point of view and will lead to the certain identification of all depicted ethnic groups.

**Keywords:** clubs, decoration, architecture, ethnicity, sculptures

## Einleitung

Das Naturhistorische Museum in Wien (NHMW) bildet ein Gesamtkunstwerk, in dem die Architektur und deren Dekorationselemente mit den Sammlungen eine untrennbare Einheit bilden. Überall, in Stuck, Malerei und Gemäldeausstattung, finden sich Bezüge zu den Naturwissenschaften und den im Museum ausgestellten Objekten. Die konsequente Verschränkung zwischen der Gebäudeausstattung mit den diversen Sammlungen kam durch die enge Zusammenarbeit der Architekten Gottfried SEMPER (1803–1879) und Carl VON HASENAUER (1833–1894) mit dem Intendanten<sup>3</sup> Ferdinand VON HOCHSTETTER (1829–1884) zustande.<sup>4</sup> HOCHSTETTER gründete im Museum zudem die „Anthropologisch-Ethnographische Abteilung“, die von ihm auch geleitet wurde. Für die ethnographischen Sammlungen wurden auch Schausäle (Saal XIV bis XIX) zur Verfügung gestellt, die z. T. mit in fremde Kulturen Einblick gebenden Gemälden ausgestattet waren.<sup>5</sup> In diesen Bildwerken werden indigene Völker, außereuropäische Architektur sowie heilige Berge<sup>6</sup> thematisiert. HOCHSTETTER war für die inhaltliche Festlegung dieser wie auch der anderen Gemälde im Museum verantwortlich (JOVANOVIC-KRUSPEL 2006: 214–218; JOVANOVIC-KRUSPEL & SCHUMACHER 2014: 131; SCHIFKO 2008: 64).

Im vorliegenden Artikel wird jedoch nicht auf die ethnologischen Bilder der Schau-räume des NHMW eingegangen, sondern auf eine andere Kunstgattung hingewiesen, die als Dekoration dient, aber auch als pädagogische Ergänzung zu den damaligen Sammlungen fungieren sollte. In den Sälen XIV und XVI befinden sich mehrere, von Viktor

<sup>3</sup> Dies entspricht heute der Stellung eines Generaldirektors.

<sup>4</sup> Einen hervorragenden Überblick zu diesem Thema gibt das 2014 erschienene Buch: „Das Naturhistorische Museum: Baugeschichte, Konzeption & Architektur“ von Stefanie JOVANOVIC-KRUSPEL (Text) und Alice SCHUMACHER (Bilder).

<sup>5</sup> 1928 ist in der neuen Hofburg ein eigenes Museum für Völkerkunde eröffnet worden. In den freigegebenen Sälen des Naturhistorischen Museums werden seitdem zumeist anthropologische Objekte ausgestellt. Im Saal XVI befindet sich neuerdings auch ein Planetarium.

<sup>6</sup> Christian F. FEEST (2006: 240) weist darauf hin, dass es sich bei einem als heilig verehrten Berg um ein Naturfakt handle, das „durch die Bedeutungszuschreibung und Gebrauch als Kultobjekt zu materieller Kultur wird“.

TILGNER (1844–1896) geschaffene „Karyatiden“<sup>7</sup>, die indigene Menschen darstellen.<sup>8</sup> Die plastischen Figuren aus Stuck sind zum Teil in Paaren, z. T. einzeln in den Sälen angebracht. Bei allen Figuren sieht man den ganzen Oberkörper bis hinab zu den Hüften, während die Beine durch Zippen ersetzt wurden. Die ursprünglich polychrom angefertigten, mittlerweile aber leider einheitlich weißen Figuren (siehe unten) unterscheiden sich voneinander durch ihre Physiognomie, die Gewänder sowie aufgrund diverser Gegenstände, die sie mit sich führen.

Es gibt keine schriftlichen Dokumente, aus denen eindeutig ersichtlich wird, welche konkreten Ethnien in Form von Karyatiden gezeigt werden. Aus den Akten einer am 6. Februar 1884 stattgefundenen Sitzung des Hofbaukomitees ist zu entnehmen, dass der *„Bildhauer TILGNER 40 Karyatiden, Nordamerikaner, Mexikaner, Südseeinsulaner und Neuseeländer“* (zitiert nach JOVANOVIĆ-KRUSPEL 2006: 227; JOVANOVIĆ-KRUSPEL & SCHUMACHER 2014: 172) erschaffen sollte. Diese relativ unpräzise Aufzählung im Aktenvermerk kann allerdings nicht einmal dem Anspruch auf Vollständigkeit gerecht werden, da sich im Saal XIV auch eindeutig südamerikanische Indianer darstellende Karyatiden befinden. Die Kunsthistorikerin Stefanie JOVANOVIĆ-KRUSPEL hat sich im Zuge ihrer Recherchen zu den Plastiken mit Ethnologen zusammengesetzt, um zu einer Identifizierung der Karyatiden zu gelangen. Sie kommt jedoch zum Schluss: *„selbst für Völkerkundler war und ist die genaue Bestimmung der Figuren nach Volksgruppen so gut wie unmöglich“* (JOVANOVIĆ-KRUSPEL & SCHUMACHER 2014: 177). Da die konsultierten Fachleute nicht weiterhelfen konnten, sollten die Figuren ihrer Meinung nach *„dem Besucher offenbar lediglich einen allgemeinen Eindruck von der bunten Vielfalt an Haartrachten und Typen innerhalb bestimmter Kulturkreise vermitteln“* (JOVANOVIĆ-KRUSPEL 2006: 231; JOVANOVIĆ-KRUSPEL & SCHUMACHER 2014: 177). Die Identifizierung der Ethnizität ist in der Tat nicht immer leicht und in manchen Fällen sogar tatsächlich mit extrem großer Unsicherheit behaftet. Dabei hat Ferdinand VON HOCHSTETTER als Intendant des Museums bei den Karyatiden sogar großen Wert auf Realitätstreue gelegt, wie aus einem – allerdings leider vom Hofbaukomitee abgelehnten – Antrag zum *„Ankauf von der nach der Natur aufgenommenen Gesichtsmasken, die der Künstler [Viktor TILGNER] zur Vorlage nutzen sollte“* (JOVANOVIĆ-KRUSPEL 2006: 230; JOVANOVIĆ-KRUSPEL & SCHUMACHER 2014: 176) ersichtlich wird.

Bei vielen Karyatiden findet man jedoch sehr wohl Hinweise, die eine Zuordnung der Figuren zu einer bestimmten Ethnie ermöglichen. Als Anhaltspunkt kann man bisweilen die Kleidung heranziehen, aber oftmals führen insbesondere die in den Händen gehaltenen Artefakte zu einer genaueren Identifizierung der Ethnie. An dieser Stelle soll

<sup>7</sup> Korrekterweise müsste man von Karyatidhermen und Hermenpilastern sprechen. „Karyatiden“ ist allerdings ein in der Literatur des 19. Jahrhunderts verwendeter Ausdruck für diese Skulpturen (JOVANOVIĆ-KRUSPEL & SCHUMACHER 2014: 160f.).

<sup>8</sup> Viktor TILGNER schuf 1881 im Auftrag der Wiener Geographischen Gesellschaft (anlässlich ihres 25 Jahr-Jubiläums) eine Büste von Ferdinand VON HOCHSTETTER (heute in der Geologischen Bundesanstalt); eine von TILGNER geschaffene Replik dieser Büste befindet sich im Naturhistorischen Museum und eine weitere im Privatbesitz der Familie HOCHSTETTER.

exemplarisch auf zwei Karyatiden-Paare aus dem Saal XVI eingegangen werden, die sich aufgrund solcher Indizien zweifelsfrei als Südseeinsulaner zu erkennen geben. Die Männer der beiden Zweiergruppen sind jeweils mit einer landestypischen Keule ausgestattet und dadurch eindeutig als Maori Neuseelands bzw. als Fidschianer identifizierbar.

### Zu den Maori und Fidschianer darstellenden Karyatiden

In unmittelbarer Nähe eines von Alois SCHÖNN (1826–1897) geschaffenen Gemäldes mit einem Maori-Dorf als Motiv<sup>9</sup> befindet sich ein Karyatiden-Paar, das von einer Maori-Frau und einem Maori-Mann gebildet wird (Abb. 1).<sup>10</sup> Der Mann hält eine ausschließlich auf Neuseeland vorkommende, zumeist aus Holz, selten aus Walknochen hergestellte Langkeule in der Hand. Diese *tewhatewha* genannte Keule (Abb. 2) zeichnet sich wie die beiden anderen in der Maori-Kultur existierenden Langkeulen<sup>11</sup> – die *taiaha* und die *pouwhenua* – dadurch aus, dass sie nicht nur als Schlag- sondern als auch Stichwaffe eingesetzt wird (SCHIFKO & MOSHTAGH KHORASANI 2011: 257). Der Schlagteil und die Spitze zum Zusteichen liegen allerdings an den jeweils gegenüberliegenden Enden der Waffe. Die *tewhatewha* erinnert in ihrer Formgebung an eine Axt, wobei jedoch die vermeintliche „Schneide“ nicht den Schlagteil bildet, denn dieser befindet sich am Schaftteil der „Klinge“. Das auffallende Keulenblatt (*rapa*) dient als zusätzliche Masse, die der Keule beim Zuschlagen mehr Wirkkraft verleiht. Am unteren Ende des Keulenblattes sind manchmal Federn angebracht, die beim Schwingen der Keule den Gegner ablenken sollen. Die Keule fand aufgrund ihrer auffälligen Form auch als Signalinstrument Verwendung (TREGGAR 1926: 312; EVANS 2002: 17). Da solche Signale zumeist von hochstehenden Personen gegeben wurden, bezeichnet man diese Keule auch als *rakau rangatira*, was so viel wie „chiefly weapon“ bedeutet (EVANS 2002: 17).

Die beiden Maori-Karyatiden sind bekleidet. Da Neuseeland den südlichsten Eckpunkt Polynesiens bildet ist es dort weit kälter als in den tropischen und subtropischen Inseln Ozeaniens. Es ist schwer zu erkennen, um welche Gewänder es sich genau handeln soll. Maori-Mäntel sind prinzipiell aus den Fasern des „Neuseeländischen Flachs“ (*Phormium tenax*) angefertigt worden. Es können zusätzlich auch Federn appliziert werden. Beim Mann sieht man auf der linken Schulter eventuell ein mit Kiwi-Federn versehenen Teilbereich eines Mantels. Es könnte sich aber rein theoretisch dabei auch um Hundehaare handeln.<sup>12</sup> Bei der Gestaltung der Mäntel wie auch bei der Tragweise der Kleidungsstücke

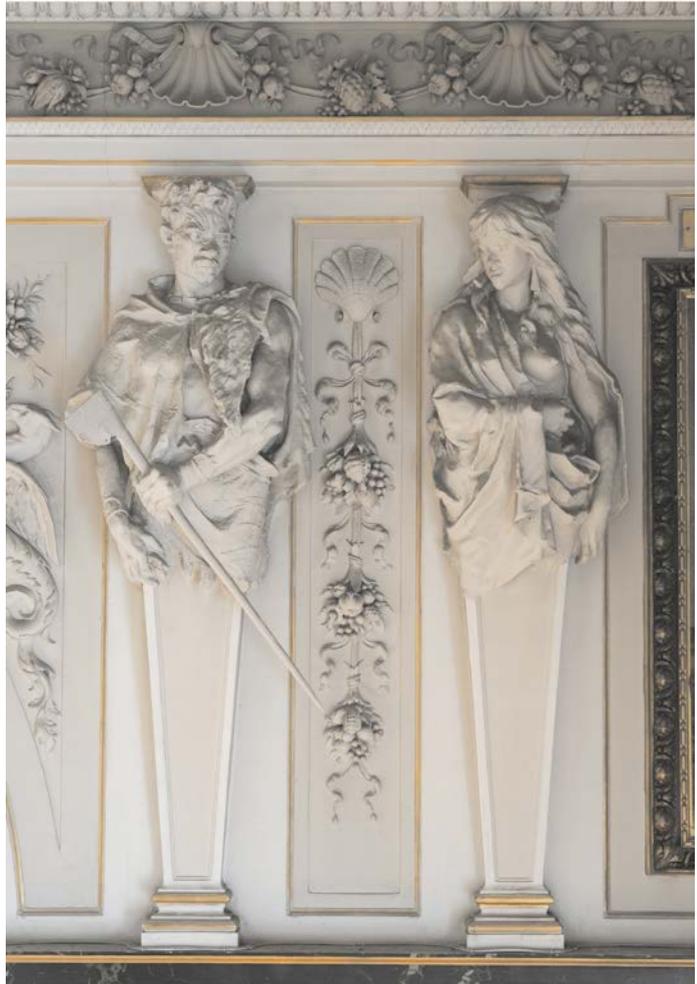
<sup>9</sup> Ferdinand VON HOCHSTETTER dürfte als bekennender Neuseeland-Liebhaber seinen Einfluss geltend gemacht haben, damit im Bildprogramm die polynesischen Doppelinsel mit insgesamt fünf Gemälden auffallend überproportional vertreten sei.

<sup>10</sup> Ein im Saal XVI installiertes Planetarium versperrt allerdings den Weg dorthin und man kann daher nun weder das Maori-Karyatidenpaar noch das Maori-Gemälde besichtigen.

<sup>11</sup> Den drei Langkeulen steht die größere Gruppe der aus Stein, Holz und Walknochen hergestellten Kurzkeulen gegenüber, die einhändig geführt werden.

<sup>12</sup> Im Falle von Kiwi-Federn würde es sich beim Mantel um ein *kahu kiwi* handeln, bei Hundehaaren jedoch um ein *kahu kuri* (PENDERGRAST 1997: 9f. und 21).

Abb. 1. Die Maori-Karyatiden aus Saal XVI im NHMW (Photo von Alice SCHUMACHER).



hat Viktor TILGNER vielleicht eigenmächtig ein wenig improvisiert. Ebenso lassen sich für die Halskette des Mannes und die Verzierungen an den Unterarmen keine Parallelen in der Maori-Kultur finden.

Während man den Maori-Mann anhand seiner auffälligen *tewhatewha*-Keule theoretisch sogar bereits vom anderen Saalende aus als solchen identifizieren könnte, ist ein weiteres, kennzeichnendes Maori-Merkmal – für dessen Gewährwerden man allerdings fast unmittelbar vor die Karyatiden-Gruppe treten müsste – zur Identifizierung

von entscheidender Bedeutung. Gemeint sind die typischen Maori-Tätowierungen, denen sogar attestiert wurde, das „*most characteristic race-emblem of old Maoridom*“ (COWAN 1921: 245) zu sein.<sup>13</sup> Die Tätowierungen (*moko*) der Maori sind sowohl durch die beim Anbringen angewandte Methode als auch durch stilistische Merkmale tatsächlich ein *cultural marker*, der sie sogar von anderen polynesischen Völkern unterscheidet. Besagte Tätowierungen weisen zudem im Westen einen derart großen Bekanntheits- und Beliebtheitsgrad auf, dass sie oftmals in Literatur, Film, Werbung *etc.* rezipiert werden (siehe SCHIFKO 2005, 2007, 2009, 2010, 2011, 2015a).

Für die auf Neuseeland speziell angewandte Methode der Tätowierung verwendete man verschiedene dechselförmige Geräte (*uhi*), mit deren Hilfe man einerseits die Haut und sogar das darunter liegende Fleisch aufschneid, andererseits die Farbe in die entstandenen

<sup>13</sup> Auch Edward TREGEAR vermeint: „*No decoration has been considered so characteristic of the New Zealander as his tattooing*“ (1926: 257).



Abb. 2. Eine *tewhatewha*-Keule der Maori (© Mossgreen-Webb's, Auckland, New Zealand).

Wunden einführte. Nachdem die Linienführung der Gesichtstätowierung mit Holzkohle vorgezeichnet worden war, setzte man sich durch eine durchgehende, scharfe Klinge auszeichnendes *uhi* auf die Haut auf. Mit einem hölzernen Schlägel (*he mahoe*) wurde auf das *uhi* geklopft, und dabei brach man die darunter liegende Haut auf (ROBLEY 1896: 48f.).<sup>14</sup> Anschließend verwendete man ein *uhi* mit gezähnter Klinge, das in die Tätowierfarbe getunkt wurde, um es dann in die zugefügten Wunden einzuführen und so eine permanente Färbung anzubringen.<sup>15</sup> Ebenso kannte man auf Neuseeland auch die sog. Stichtätowierung, die in ganz Polynesien verbreitet war und ohne größere Verletzung der Haut erfolgt (TE RIRIA & SIMMONS 1989: 10). Im Gesicht hat man die Stichtätowierung einzig bei den Lippen eingesetzt, ansonsten hat man sie aber am gesamten übrigen Körper verwendet. Grundsätzlich konnte bei den Maori fast jede Körperstelle tätowiert sein.<sup>16</sup> Zumeist blieb bei Männern die Tätowierung jedoch auf das Gesicht, das Gesäß und die Oberschenkel beschränkt, bei Frauen tätowierte man sogar oftmals nur das Antlitz. Während bei Männern das ganze Gesicht fast zur Gänze mit Spiralen, bogenförmigen Strahlen und einem als *koru*<sup>17</sup> bezeichneten Motiv bedeckt sein konnte (siehe Abb. 3), wurden bei Frauen zumeist nur das Kinn, die Lippen und manchmal auch der Bereich zwischen den Augenbrauen tätowiert. Das Gesichtsmoko war oftmals annähernd bilateralsymmetrisch ausgeformt, wobei die Spiegelungsachse median durch das Gesicht verlief. Es konnte dabei die linke Seite für die väterliche und die rechte Seite für die mütterliche stehen, es sich aber auch umgekehrt verhalten (TE RIRIA & SIMMONS 1989: 29; SCHIFKO 2005: 180). Die Gesichtshälften waren wiederum in einzelne, mit unterschiedlichen Mustern besetzte Felder unterteilt, wobei die Platzierung der ornamentalen Muster dort keineswegs willkürlich erfolgte. Jedes Feld übermittelte in Kombination mit dem darin enthaltenen Muster eine bestimmte Information, wie z. B. über Rang, Stellung und

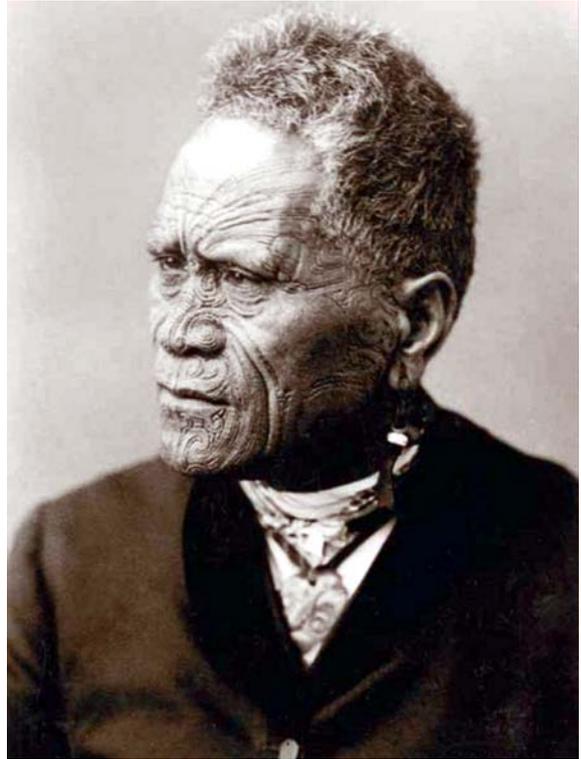
<sup>14</sup> Da bei diesem Vorgang viel Blut geflossen ist, welches den Maori als besonders heilig galt (GELL 1993: 247), war das Tätowieren ein streng tabuisierter Akt. Es mussten daher sowohl vom Tätowierer als auch vom Tätowierten mehrere Ge- und Verbote eingehalten werden (SCHIFKO 2005: 179).

<sup>15</sup> Bisweilen konnte das Aufschneiden und das Färben in einem Schritt zusammenfallen. Ebenso konnte mit „Neuseeländischem Flachs“ (*Phormium tenax*), der mit Tätowierfarbe getränkt war, die Farbpigmente in die Wunden eingerieben werden (ROBLEY 1896: 49f.).

<sup>16</sup> Es gibt sogar Berichte von Genitaltätowierungen (SIMMONS 1999: 30).

<sup>17</sup> Das *koru* ist ein Motiv, das von BARROW (1986: 43) als „a stalk with a bulb at one end“ beschrieben wird. Es wird zumeist als stilisierte Darstellung eines an der Spitze noch eingerollten jungen Farnblattes interpretiert (BARROW 1986: 43). Dieses Motiv taucht in der *kowhaiwhai*-Malerei und in den Tätowierungen besonders häufig auf.

Abb. 3. Das reich tätowierte Gesicht vom Maori-König Tawhiao (© Museum Fünf Kontinente, München).



ausgeübte Tätigkeit der tätowierten Person (SIMMONS 1999: 131).<sup>18</sup> Aufgrund all dieser zahlreichen Variablen bildeten die Gesichtstätowierungen jeweils ein Unikat, dessen Abbildung auch als Unterschrift Verwendung finden konnte. Beim männlichen Maori-Karyatiden des NHMW kann man eindeutig auf der Stirn und der rechten Schläfe die Linienführung der Tätowierungen sehen; ebenso erkennt man jene auf der Nase, wie auch die bogenförmigen Linien, die von der Nase über die Nasolabial-Falte zum Kinn führen und ebenso auch die Kinn-tätowierung selbst (Abb. 4). Bei der Frau ist die Kinn-tätowierung ebenfalls sehr gut sichtbar (Abb. 5).

Im Zuge des Kontaktes mit Europäern wurde die Sitte sich zu tätowieren allmählich aufgegeben. Ein untrügliches Indiz dieser Entwicklung war es, dass man sich – so wie beim männlichen Maori-Karyatiden – in späteren Zeiten die seitlichen Gesichtspartien (Wangen und den Bereich der Backenknochen) nicht mehr vollständig tätowieren ließ und z. T. auch unvollständig gebliebene Gesichtstätowierungen nicht mehr vervollständigt hat. Ebenso haben sich Männer, wie bei dem Maori-Karyatiden sichtbar, einen Bart wachsen lassen, unter dem man die Tätowierungen z. T. verbergen konnte (ROBLEY 1896: 123f.).<sup>19</sup> Auch die Frisur des Karyatiden-Mannes mit kurzem Haar weist eher auf das 19. Jahrhundert, da die männlichen Maori in früherer Zeit langes, zumeist zu einem Knoten gebundenes Haar bevorzugt hatten.

Das zweite hier besprochene Karyatiden-Paar (Abb. 6) aus demselben Saal zeigt ein Paar aus Fidschi, wobei insbesondere der Mann durch die von ihm in Händen gehaltene markante Keule eine genaue Zuordnung erleichtert. Es handelt sich dabei um eine *totokia* genannte Keule (Abb. 7), wie sie in dieser Form innerhalb Ozeaniens ausschließlich auf

<sup>18</sup> Allerdings ist das Wissen um den symbolischen Gehalt der Tätowierungen weitgehend verloren gegangen (KING 1975: 438).

<sup>19</sup> Zuvor hat man sich das Gesicht bartfrei gehalten, indem man zwei Muschelschalen als Pinzette verwendete, um die einzelnen Barthaare auszuzupfen (ROBLEY 1896: 29).



Abb. 4. Der Kopf des männlichen Maori-Karyatiden (Photo von Alice SCHUMACHER).



Abb. 5. Der Kopf der weiblichen Maori-Karyatide (Photo von Alice SCHUMACHER).

den an einer Schnittstelle zwischen Melanesien und Polynesien liegenden Fidschi-Inseln vorkommt.<sup>20</sup> Deren Form wurde hier aber insofern verändert, als die ansonsten typische Krümmung des Schaftes um neunzig Grad im oberen Teil nahe dem Schlagkopf sozusagen gerade gebogen wurde. Dennoch kann man eindeutig eine *totokia*-Keule erkennen, da der markante ausladende Schlagkopf deutliche Unterschiede zu anderen Keulentypen erkennen lässt. Die hier gezeigte Keule weist auch noch eine andere Abweichung vom „klassischen“ Original einer *totokia* auf: der Schlagkopf ist glatt und erscheint in der Karyatiden-Darstellung unverziert, wobei die für den Keulenkopf typischen Strukturen vielleicht aufgemalt waren und jetzt nicht mehr sichtbar sind (siehe unten). Tatsächlich war nämlich der verbreiterte Schlagkopf fast immer mit geschnitzten Einkerbungen versehen, die häufig an eine Ananas erinnern und im Englischen diesem Keulentyp auch den Namen „*pine-apple club*“ eingebracht haben. Andere englische Namen für diese Schlag- und Hiebwaaffe waren „*beaked battle hammer*“, was so viel wie Schnabel- oder Hakennasen-Hammer bedeutet und ebenfalls treffend die charakteristische Form dieser Keule umschreibt,

<sup>20</sup> Die *totokia* genannte Keule, die sogar im fidschianischen Wappen auftaucht (SCHIFKO 2015b: 167), ist nur eine von mehreren fidschianischen Keulentypen, die generalisierend in Schlag- bzw. Hiebkeulen sowie Wurfkeulen (*ula*) unterschieden werden können. William CHURCHILL (1917: 10f.) unterschied insgesamt 28 Keulentypen für Fidschi, was die Bedeutung der Keule als zentrale Waffe auf dieser Inselgruppe unterstreicht. Je nach ihrer Gestalt und Verwendung wurden und werden die einzelnen Keulentypen sowohl im Fidschianischen als auch international als „Ruderkeule“, „Gewehrkeule“, „Stabkeule“, etc. benannt (vgl. ROSSI 2015: 36). Vgl. zu den Herstellern der Keulen und der dabei verwendeten Materialien (MÜCKLER 2006: 282f.).

Abb. 6. Die Fidschianer-Karyatiden aus Saal XVI im NHMW (Photo von Alice SCHUMACHER).



sowie „*pandanus club*“, weil der Kopf der Keule manchmal einer Pandanusfrucht nachempfunden war (EWINS 1982: 37). Wiederum völlig korrekt ist die Spitze der Keule in der Karyatiden-Darstellung ausgeführt: Tatsächlich diente diese Waffe dazu, punktuell das Maximum an aufgebauter Durchschlagskraft auf einen einzigen kleinen Punkt zu fokussieren, um damit ohne große Kraftanstrengung

den größtmöglichen Wirkungsgrad bei der Zertrümmerung, oder besser Perforierung einer feindlichen Schädelkalotte zu erreichen. Die Verbreiterung im tellerartigen, Ananas-artig verzierten Schlagkopf hatte die Funktion der Erhöhung der Schwungmasse.

Generell befanden sich solche Keulen vor allem im Besitz von Häuptlingen, den *Chiefs (turaga)*. Die Keule eines Häuptlings zeichnete sich üblicherweise durch den Umstand aus, dass sie besonders verziert oder geformt war – auf jeden Fall hob sie sich von den anderen Schlag- und Hieb Waffen der Mitstreiter einer fidschianischen Kampfgemeinschaft ab. Für Häuptlinge und ihre Untertanen hatte die Keule, die meist gut sichtbar an einer Stirnwand im Häuptlingshaus aufgehängt und auf diese Art aufbewahrt wurde, auch die Rolle einer Insignie und eines Status generierenden Symbols, vergleichbar einem Zepter europäischer Herrscher. Viele der *totokia* genannten Keulen hatten von ihren Besitzern spezielle Namen erhalten, die über die Generationen weitervermittelt wurden und daher bei besonderen historischen Keulen in der einheimischen Bevölkerung auch heute noch bekannt sind. Die aus Harthölzern aus der Gruppe der Eisenhölzer



Abb. 7. Eine *totokia*-Keule aus Fidschi mit gebogenem „Ananas“-Kopf (Foto Hermann MÜCKLER; Slg. Institut für Kultur- und Sozialanthropologie, Univ. Wien).

(*Intsia bijuga*; fidschianisch: *vesi*; in Deutsch auch als Merbau-Holz bezeichnet) hergestellten Keulen wurden nicht nur im Kriegsfall in der offenen Feldschlacht verwendet, sondern auch bei Scharmützeln im dichten tropischen Dschungel sowie zur Hinrichtung von Verurteilten. Manchmal wurden die *totokia* auch nicht explizit zum Einschlagen eines Schädels – dies war der primäre Nutzungskontext – verwendet, sondern als Strafe für soziale Vergehen der Körper eines Delinquenten damit traktiert (CLUNIE 1977: 55). Die Herstellung von *totokia*-Keulen wurde manchmal bereits beim Wachstum der dafür vorgesehenen Bäume antizipiert, indem bereits die Stämme junger Bäume knapp über dem Boden um 90 Grad gebogen und fixiert wurden, um die entsprechende für diesen Keulentyp geeignete Form des Stammes zu erzielen (WILLIAMS 1858: 77).

Die dem Mann rechterhand beigestellte Fidschianerin hält ebenfalls ein Accessoire in Händen: einen Fächer, dessen flächige Teile auf einen abgerundeten Spannrahmen aufgeflochten sind. Die Blattteile sind mit dünnen Kokosfaserschnüren mit einem Spannrahmen vernäht und solcherart fixiert (Abb. 8). Obwohl sie ursprünglich Häuptlingen, also den Männern, vorbehalten waren, finden sich Fächer heute auch in Verwendung als Tanzutensil von beiden Geschlechtern. Der Fächer war aber ursprünglich kein mehrheitlich weibliches Schmuckattribut, im Gegenteil: der Fächer war in vorkolonialen Zeiten ausschließlich von Männern verwendet worden, und zwar im Kampf als Utensil, dessen genaue Anwendung nicht mehr bekannt ist, vermutlich aber als Ablenkungs- und Blendmittel im Nahkampf zum Einsatz gelangte.

Im Gegensatz zu dem oben beschriebenen Maori-Paar zeichnen sich die Fidschianerin und der Fidschianer durch eine vergleichsweise spärliche Bekleidung aus. Tatsächlich trugen sowohl Frauen als auch Männer im Alltag nur kurze, die Taille sowie die Geschlechtsteile abdeckende Kleidungsstücke. Aus den Blättern bzw. Fasern einer Pflanze aus der Familie der Malvengewächse, dem lindenblättrigen Eibisch (*Hibiscus tiliaceus*, fidschianisch: *voivoi*) hergestellt, wurde das Textilgeflecht mit einer Kokosfaserschnur als Gürtel am Leib gehalten. Diese für Mädchen und Frauen auf fidschianisch mit *liku* bezeichneten Kleidungsstücke variierten in der Länge und wurden von jungen Mädchen sehr kurz (als „Mini“) getragen, von reiferen, initiierten Frauen üblicherweise

Abb. 8. Ein *sakiki* genannter Fächer, wie er von fidschianischen Männern im Kampf verwendet wurde (Foto Hermann MÜCKLER; Slg. Institut für Kultur- und Sozialanthropologie, Univ. Wien)



in einer deutlich längeren Version, was sie als heiratsfähige Frauen auszeichnete. Muscheln und Schnecken sowie Glasperlen konnten als zusätzliche Dekoration im Bereich des Gürtelteils dienen. Das Pendant dazu bei den Männern wurde zwar aus dem Material derselben Pflanze hergestellt, jedoch wurden dazu die dickeren Faserteile aus dem Wurzelbereich verwendet (fidschianisch: *vau*) und das Kleidungsstück wurde mit einer Länge getragen, welche die Hälfte der Oberschenkel bedeckte. Häufig wurden Pandanusstreifen in den Stoff eingewoben, um einen erwünschten Hell-Dunkel-Effekt der Kleidung zu erreichen.

Das Haar der Fidschianer ist auf den Karyatiden überaus üppig dargestellt. Dies entspricht den realen Tatsachen: Fidschianer haben überwiegend kräftiges bzw. drahtiges, dunkelbraunes bis schwarzes Haar, welches insbesondere bei den Männern in jungen Jahren sehr dicht war. Die Fidschianer sind hinsichtlich ihrer Physiognomie den Melanesiern zuzurechnen, was sich – im Gegensatz zu den Polynesiern – tendenziell in einer dunkleren Hautfarbe sowie in markanten, melanesisch geprägten Gesichtszügen widerspiegelt. Das Haar tritt oft in krauser Erscheinung auf, im Gegensatz zu dem meist glatten schwarzen Haar der Polynesier. Die bis zu einem gewissen Grad „steife“ Konsistenz des Haares ermuntert zu kreativem Umgang mit dem Haar und erleichtert den Erhalt von einmal erzielten Frisuren (MÜCKLER 2005: 139).

Die Stellung eines Häuptlings manifestiert sich, neben anderen Kriterien wie dem Besitz von *mana*<sup>21</sup> und persönlichen Fertigkeiten und Leistungen, symbolhaft und vor allem für alle sichtbar in der extravaganten Gestaltung des Haares. Die drahtige Konsistenz des Haares erlaubte dabei Kreationen, bei denen die Haare weit abstanden. Bekannt und auch auf alten Zeichnungen, Stichen und Photographien festgehalten sind bis zu 30 cm hohe Frisuren. Diese im Englischen „*puffball*“ genannten Arrangements waren bei den *Chiefs* sehr beliebt, da sie den Kopf größer wirken ließen (CLUNIE 1986: 49). Häufig wurden Teile der Haare zu abstehenden Zöpfen zusammengebunden, sowohl an der Rückseite des Kopfes, diametral dem Gesicht entgegengesetzt, als auch an den Seiten. Zu den speziellen Verschönerungsmöglichkeiten zählte das Schneiden des Haares in

<sup>21</sup> Mit *mana* wird in Ozeanien jene Kraft, Energie bzw. Wirksamkeit bezeichnet, die denjenigen, die in Besitz dieser Kraft waren, eine Legitimation zur Ausübung ihres Amtes gewährte. Im *mana* symbolisierte sich die Verbindung der Häuptlinge zu ihren Ahnen und Göttern (vgl. dazu LEHMANN 1915: 41–45).

unterschiedliche Längen; der Kopf wurde so durch unterschiedlich langes Haar betont und in sich gegliedert. Die Herausarbeitung von Hängelocken an den Seiten war vereinzelt üblich. Das Auftoupiieren der Haare, um größere Fülle vorzutäuschen bzw. die Erscheinung zu steigern, gehörte zu den gängigsten Methoden der Haargestaltung. Das Zusammenfassen der längeren Haare zu Knoten geschah häufig. Darüber hinaus hatten die fidschianischen Männer auch Perücken aus Eigenhaar, die sie dann trugen, wenn das eigene Haar nach einem Trauerfall, bei dem sich der Trauernde üblicherweise das Haar schor, erst wieder nachwachsen musste (CLUNIE 1986: 49). Als zusätzliches Schmuckelement konnten die Haare partiell oder ganz gefärbt werden. Die beliebtesten und häufigsten Farben waren gelb, gelb/braun, beige, sandfarben, rostfarben, verschiedene Rottöne, mehrere Grautöne (aschefarben) sowie schwarz und weiß. Besonders beliebt waren kontrastreiche Kreationen, also die Kombination von hellen Verzierungen auf dunklem Haar. Vor allem jüngere Häuptlinge schienen die Farben strohgelb und rot bevorzugt zu haben (WILLIAMS 1858: 158).

### Schluss

Es bleibt festzuhalten, dass so wie bei Heiligendarstellungen anhand der ikonographischen Attribute erkannt werden kann, um wen es sich konkret handelt,<sup>22</sup> dies in ähnlicher Weise auch bei den beiden hier besprochenen Karyatidenpaaren möglich ist. Im vorliegenden Fall sind es die markanten Keulen, die geradezu eine differentialdiagnostische Funktion aufweisen, und eine korrekte Zuordnung der Skulpturen zu einer bestimmten Ethnie zulassen.<sup>23</sup> Dass es bei den „Südsee-Karyatiden“ speziell die Keulen sind, die man zu einer eindeutigen Bestimmung heranziehen kann, ist insofern erklärbar, als Ozeanien geradezu einen Hotspot in der Keulenproduktion darstellt und die dortige Vielfalt an unterschiedlichen – z. T. auch zu wunderlichen Interpretationen anregenden – Keulenformen<sup>24</sup> extrem groß ist (ROSSI 2015: 49). An dieser Stelle muss allerdings zugestanden werden, dass eine Bestimmung der Ethnie anhand dieser Waffen zwar ethnologisch geschulten Fachleuten zumeist relativ leicht fällt, dies aber beim ethnologischen Laien keineswegs der Fall sein dürfte.<sup>25</sup> Bei den Maori-Karyatiden könnten dem in Ethnologie nicht allzu bewanderten Museumsbesucher sogar unter Umständen anstatt der *tewha-tewha*-Keule vielmehr die Gesichtstätowierungen für eine Identifikation behilflich sein, da sie einen relativ hohen Bekanntheitsgrad aufweisen.

<sup>22</sup> So ist z. B. der hl. Judas Thaddäus anhand einer – allerdings manchmal sehr stilisierten – Keule als solcher erkennbar.

<sup>23</sup> Es fällt auf, dass bei den ethnologischen Karyatidenpaaren des NHMW eine Identifikation der Ethnizität sich viel leichter jeweils über die männliche als über die weibliche Figur erschließt.

<sup>24</sup> So wurde z. B. bei der violinenförmigen *kotiata*-Kurzkeule behauptet, dass man die beiden seitlichen Einbuchtungen an den Rändern des Keulenblattes zur Sterilisation von Männern eingesetzt habe (SCHIFKO 2008: 520).

<sup>25</sup> Allerdings hat z. B. Gustav KLEMM, ein Kulturhistoriker des Leipziger Völkerkundemuseums, dessen umfangreiche Sammlungen den Grundstock dieses Museums bildeten, die *totokia*-Keule fälschlicherweise den Maori zugeordnet (SCHIFKO 2013: 204f.).

Es wurde bereits erwähnt, dass die Skulpturen ursprünglich polychrom gestaltet waren und dadurch „*Körpertone, Augen- und Haarfarbe ... genau angedeutet* [gewesen sind]...“ (NOSSIG A. nach JOVANOVIĆ-KRUSPEL & SCHUMACHER 2014: 225), sie jedoch zu einem späteren Zeitpunkt durch Auftragen einer Kalkfarbe einheitlich weiß umgefärbt wurden. Diese Änderung wirkt sich allerdings auf die Sichtbarkeit mancher Details sehr negativ aus. So waren, z. T. die Tätowierungen der Maori-Karyatiden aller Wahrscheinlichkeit nicht nur plastisch hervorgehoben, sondern auch farblich angezeigt. JOVANOVIĆ-KRUSPEL meint zur nachträglichen Übermalung: „*Leider ist die historische Polychromierung in diesen Sälen nicht mehr sichtbar. Die Figuren wurden später offenbar mit Kalkfarbe übermalt. Es wäre spannend die historische Farbgebung dieser Karyatiden eines Tages wieder herzustellen*“ (JOVANOVIĆ-KRUSPEL 2014: 177). Dieser Ansicht wollen wir uns uneingeschränkt anschließen. Ironischerweise ist ausgerechnet beim Maori-Mann die weiße Überlackierung kleinräumig abgeblättert und man erkennt, dass die *tewhatewha*-Keule ursprünglich einen grauen Farbton aufwies. Vielleicht wäre es ja tatsächlich möglich, durch eine sorgfältige Restaurierung die ursprüngliche Farbgebung wiederherzustellen. Dies würde bei zahlreichen Karyatiden nicht nur zu einer Erhöhung der ästhetischen Wirkung beitragen, sondern in weiterer Folge womöglich auch die ethnische Zuordnung der einen oder anderen Skulptur erleichtern.

### Danksagung

Wir wollen uns bei Hans-Martin BERG, Mag. Christine GMEINER, Dr. Stefanie JOVANOVIĆ-KRUSPEL, Mag. Veronika KNOLL, Alice SCHUMACHER, Dr. Christian SPALEK und Dr. Hilke THODE-ARORA für ihre Unterstützung beim Verfassen des Manuskripts bedanken. Sowie bei Kate SHAPIRO (Moss-green-Webb's, Auckland, New Zealand) für die Genehmigung von Abb. 2.

### Literatur

- BARROW, T. (1986): *An illustrated Guide to Maori Art.* – 114 pp. Honolulu (University of Hawaii Press).
- CHURCHILL, W. (1917): *Club Types of Nuclear Polynesia.* – 173 pp. Washington (The Carnegie Institution of Washington).
- CLUNIE, F. (1977): *Fijian Weapons & Warfare.* – *Bulletin of the Fiji Museum*, **2**: ix+121 pp.
- COWAN, J. (1921): *Maori Tattooing Survivals. Some Notes on Moko.* – *The Journal of Polynesian Society*, **30**: 241–245.
- EVANS, J. (2002): *Maori Weapons in Pre-European New Zealand.* – 70 pp. Auckland (Reed Publ).
- FEEST, Ch.F. (2006): *Materielle Kultur.* – In: BEER B. & FISCHER H. (Hrsg.), *Ethnologie. Einführung und Überblick.* – pp. 239–254. Berlin: Dietrich Reimer.
- GELL, A. (1993): *Wrapping in Images. Tattooing in Polynesia.* – xi+347 pp. Oxford Clarendon Press.
- JOVANOVIĆ-KRUSPEL, S. (2006): *Das Naturhistorische Museum Wien. Architektur und Ausstattung – ein Tempel der Evolution.* 2 Bde, Diss., Uni. Wien.
- JOVANOVIĆ-KRUSPEL, S. (Text) & SCHUMACHER, A. (Bilder) (2014): *Das Naturhistorische Museum: Baugeschichte, Konzeption & Architektur.* – 264 pp. Wien (Naturhistorisches Museum).

- KING, M. (1975): Moko and C. F. GOLDIE. – The Journal of the Polynesian Society, **84**: 431–440.
- MÜCKLER, H. (2005): Die Haartracht der fidschianischen Häuptlinge – ein Beitrag zum Thema Körperschmuck. – Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, **134/135**: 135–149.
- MÜCKLER, H. (2006): Eine Keule für Queen Victoria. Zur Rolle einer Insignie als Identifikationssymbol der Fidschianer. – In: MÜCKLER, H., ZIPS, W. & KREMSENER, M. (Hrsg.): Ethnohistorie. Empirie und Praxis. – pp. 275–288. Wien (Wiener Universitätsverlag).
- PENDERGRAST, M. (1997): Kakahu. Maori Cloaks. – 32 pp. Auckland (David Batemann Ltd).
- ROBLEY, H.G. (1896): Moko. Or Maori Tattooing. – xxiv+216 pp. London (Chapmann and Hall).
- ROSSI, M.C. (2015): Blut, Prunk, Ritual. Keulen und ihre Funktion in den Gesellschaften Ozeaniens. – 287 pp. Wien (IVA-ICRA-Verlag).
- SCHIFKO, G. (2005): Das Moko im Spiegel von Jules VERNES Romanen – Ein Beitrag zur ethnographischen Rezeption und Imagologie der Maori in der Literatur. – Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, **134/135**: 177–190.
- SCHIFKO, G. (2007): Anmerkungen zur Vereinnahmung von Maori-Tätowierungen in einem europäischen Spielfilm. Eine ethnologische Kritik. – Anthropos, **102/2**: 561–565.
- SCHIFKO, G. (2008): Drei Kiwis und ein Moa – Zur Rezeption eines Holzstiches aus Ferdinand v. HOCHSTETTERS Buch Neu-Seeland (1863). – Annalen des Naturhistorischen Museums in Wien, Serie B, **110**: 61–66.
- SCHIFKO, G. (2009): Überlegungen zur Verwendung einer tätowierten Maori-Spirale als Institutslogo. – Anthropos, **104/1**: 161–165.
- SCHIFKO, G. (2010): Zur Rezeption der Maori-Tätowierkunst (*ta moko*) in Star Trek. – Anthropos, **105/2**: 571–578.
- SCHIFKO, G. (2011): Gedanken zu einem Werbeplakat mit einem „tätowierten“ Maori als Motiv – Ein Beitrag zur europäischen Repräsentation der Indigenen Neuseelands. – Anthropos, **106/1**: 192–196.
- SCHIFKO, G. (2013): Zu einer neuseeländischen und drei fidschianischen Keulen aus Gustav KLEMMs Sammlung – Eine Untersuchung zu KLEMMs Beschreibung seiner Keulen. – Jahrbuch der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen, **46**: 203–209, Tafeln LVII–LVIII.
- SCHIFKO, G. (2015a): Ein Außerirdischer mit einer Frauen-Tätowierung. Zu einer nicht gendergerechten Rezeption einer Maori-Tätowierung in der populärkulturellen Science-Fiction-Serie „Star Trek“. – Anthropos, **110/2**: 550–553.
- SCHIFKO, G. (2015b): Zur Rezeption der fidschianischen *totokia*-Keule in „Star Wars“ und den Bemühungen der Star Wars-Fans um *totokia*-Imitate. – Anthropos, **110/1**: 167–175.
- SCHIFKO, G. & MOSHTAGH KHORASANI, M. (2011): Zur funktionellen Analogie zwischen der altpersischen *aršti/arštay* und der *taiaha* der Maori aus waffentechnischer Sicht. – Ethnographisch-Archäologische Zeitschrift, **52/2**: 252–259.
- SIMMONS, D.R. (1999): Moko. The Art of Maori Tattoo. – 183 pp. Auckland (Reed).
- TE RIRIA, K. & SIMMONS, D. (1989): Maori Tattoo. – 95 pp. Auckland (The Bush Press).
- TREGEAR, E. (1926): The Maori Race. – xvii+592 pp. Wanganui (A.D. Willis).
- WILLIAMS, T. (1858): Fiji and the Fijians. Vol. 1. The Islands and their inhabitants. – x+266 pp. London (Alexander Heylin).