

**Die Darstellung von Māori mit Gesichtstätowierungen
vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts**

**The Depiction of Māori with facial tattoos
from the end of the 18th century to the beginning of the 20th century**

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
einer Doktorin der Philosophie
eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien

vorgelegt von:
Mag. art. Ilse Christine Weninger-Graf

Wien, im Jänner 2026

betreut von:
Univ.-Prof. Mag.phil. Dr.phil. Eva Kernbauer
Universität für angewandte Kunst Wien, IKK.K, Fach: Kunstgeschichte

Univ.-Prof. Dr.phil. Dipl.Sozw. Nanna Heidenreich
Universität für angewandte Kunst Wien, IKK.K, Fach: Transkulturelle Studien

beurteilt von:
Univ.-Prof. Mag.phil. Dr.phil. Eva Kernbauer
Universität für angewandte Kunst Wien, IKK.K, Fach: Kunstgeschichte

Univ.-Prof. Dr.phil. Dipl.Sozw. Nanna Heidenreich
Universität für angewandte Kunst Wien, IKK.K, Fach: Transkulturelle Studien

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr.phil. Hermann Mückler
Universität Wien, Institut für Kultur- und Sozialanthropologie
Fach: Kultur- und Sozialanthropologie

Name: Ilse Weninger-Graf

Titel der Dissertation: Die Darstellung von Māori mit Gesichtstätowierungen vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts

Ich erkläre hiermit,
dass ich vorliegende Dissertation entsprechend den Grundsätzen guter wissenschaftlicher Praxis selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel genutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe,

dass diese Dissertation bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form zur Beurteilung vorgelegt wurde und,

dass dieses Exemplar sowohl mit der elektronisch abgegebenen als auch mit der nach Beurteilung zur Veröffentlichung durch die Universitätsbibliothek der Universität für angewandte Kunst Wien hochgeladenen Arbeit vollkommen übereinstimmt.

Datum 3. Jänner 2026 Unterschrift _____

In der vorliegenden Dissertation wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet. Diese sprachliche Form dient nur dem Zweck der Vereinfachung. Sie schließt ausdrücklich alle Geschlechter und geschlechtlichen Identitäten gleichermaßen ein und impliziert keinerlei Wertung oder Ausschluss. Mit der gewählten Formulierung ist eine inklusive und angemessene Sprache gemeint. Es wird jegliche Form der persönlichen Selbstverortung ausdrücklich anerkannt und respektiert. Obwohl diese sprachliche Lösung nicht alle Konzepte geschlechtlicher Selbstdefinition vollständig abbildet, wird um Verständnis und Anerkennung der sprachlichen Einschränkungen gebeten.

Die Arbeit enthält Bilder von Māori und Pākehā *tupuna* (Vorfahren) sowie von Vertretern anderer kultureller Gemeinschaften. Es wird darum gebeten die Abbildungen mit Respekt zu behandeln.

Abstract

Ausgehend von der Annahme, dass die Bildgestaltung von Māori mit Gesichtstätowierungen ab dem Ende des 18. Jahrhunderts einer wechselseitigen Einwirkung beider Kulturen – jener der Māori und jener der Europäer –, ausgesetzt ist und dass bedingt durch die Dominanz der Kolonialmacht verstärkt europäische Techniken und Gestaltungsmodi einfließen, widmet sich die Dissertation den Darstellungen von im Gesicht tätowierten Māori unter besonderer Berücksichtigung der Integration kulturspezifischer Ausdrucksformen und der Verflechtung von Elementen unterschiedlicher Herkunft. Den Rahmen bildet die gemeinsame Geschichte von Māori und Pākehā innerhalb derer Interaktion geschieht.

Entgegen der häufig vertretenen Annahme, dass die Bildproduktion primär im ethnographischen Kontext der Vermittlung typischer indigener Merkmale durch Europäer dient, wird durch diese Arbeit aufgezeigt, dass die Fertigung von Abbildungen im Laufe verstärkter Besiedelung in Neuseeland einem Prozess wechselseitiger Einflussnahme der beteiligten Personen unterliegt und dass Darstellungen zunehmend an Relevanz für das Leben der Abgebildeten selbst gewinnen.

Der Schwerpunkt liegt auf Einzelporträts und porträtähnlichen Ausführungen, festgehalten von Māori und Pākehā (europäischen Siedlern) auf unterschiedlichen Trägermedien. Im Zentrum stehen Abbildungen, die ab dem Ende des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden sind, seien es Zeichnungen, Holzschnitzereien, Kupferstiche, Fotografien oder Ölporträts. Entstehungskontexte und Verwendungszwecke werden mitberücksichtigt.

Die kulturell geprägte Ausgestaltung individueller Merkmale anhand derer Identifikation möglich ist, wird mit Hilfe von Beispielen beleuchtet. Kunsthistorische, postkoloniale und kulturtheoretische Ansätze untermauern eine kritische Auseinandersetzung.

Einblicke in die weitere Verwendung der Bilder und ihre Präsentation in der Gegenwart verweisen auf deren aktuelle Relevanz im Rahmen von Kunst, Kultur, Identitätssuche und Revitalisierung von Traditionen der Māori.

Abstract

Based on the assumption that the visual representation of Māori with facial tattoos from the end of the 18th century onwards was subject to mutual influence from both Māori and European cultures, and that European techniques and design modes became increasingly prevalent due to the dominance of the colonial power, the dissertation focuses on depictions of Māori with facial tattoos, paying particular attention to the integration of culture-specific forms of expression and the combination of elements from different origins. This is based on the premise that Māori and Pākehā share a common history within which interaction takes place. Contrary to the commonly held assumption that image production primarily serves the ethnographic context of conveying typical indigenous characteristics by Europeans, this work shows that, in the course of increased settlement in New Zealand, image design is subject to a process of mutual influence between the people involved and that representations are becoming increasingly relevant to the lives of those depicted.

The focus is on individual portraits and portrait-like depictions created in various contexts, captured by Māori and Pakeha on different media. Central to the study are images created between the end of the 18th and the beginning of the 20th century, including drawings, engravings, photographs, and oil-portraits.

Art-historical, postcolonial, and cultural-theoretical approaches underpin critical examination.

Insights into the further use of the images and their presentation in the present-day point to their current relevance in the context of art, culture, the search for identity and the revitalization of Māori traditions.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Kunsthistorische, historische und kulturbedingte Grundlagen	1
1.2	Forschungsinteresse und Fragestellung	15
1.3	Vorgehensweise, Methoden und Aufbau	21
2	Grundlagen und theoretische Überlegungen	29
2.1	Forschungsrelevante Literatur	29
2.1.1	Forschungsstand	29
2.2	Bezüge zu relevanten Kulturbegriffen und postkolonialen Standpunkten	38
2.2.1	Bedeutende Entwicklungen und Veränderungen	38
2.2.1.1	Austausch und Verflechtungen im Rahmen einer Interaktionsgeschichte	54
2.3	Theoretische Grundlagen und Perspektiven, Definitionen, Vorgehensweise	57
2.3.1	Die Bild-Anthropologie von Hans Belting – Der Körper als Ort der Bilder	57
2.3.1.1	Medien und Bildträger im Kontext innerer und äußerer Bilder	63
2.3.1.2	Die Bedeutung der Bilder in einer bestimmten Umgebung	66
2.3.1.3	Zur Animation von Bildern	67
2.3.1.4	Die Bedeutung des Blicks auf Bilder im Kontext der Bild-Anthropologie	68
2.4	Blickbeziehungen	70
2.4.1	Der Blick des Westens einst und jetzt	70
2.5	Māori-Darstellungen aus dem 19. Jahrhundert eine Inspiration auf der Suche nach Identität in der Gegenwart	76
2.5.1	<i>Māoritanga</i> als Basis	76
3	Erste Abbildungen von Māori mit Gesichtstätowierungen und Veränderungen durch den Kulturkontakt mit Europäern	84
3.1	<i>Tā moko</i> in Neuseeland – Kulturhistorischer Kontext und Hintergrund	84

3.2 Charakteristika der Māori-Darstellungen in Holz aus vorkolonialer Zeit – Veränderungen durch europäische Einflüsse	85
3.2.1 Māori-Wandpaneele (<i>Poupou</i>)	85
3.2.2 Die Darstellung des Häuptlings Hongi Hika (Shunghee)	88
3.2.3 Das „ <i>Ta Moko</i> Paneel“ des Schnitzkünstlers Tene Waitere	93
3.3 Abbildungen im Kontext des europäischen Blicks auf die Gesichter der Māori am Ende des 18. Jahrhunderts	96
3.3.1 Bilder von Māori von der Ersten Reise von James Cook	96
3.3.1.1 Sydney Parkinson – Zeichner auf Cooks erster Reise (1768-1771)	96
3.3.1.2 Blickbeziehungen im Kontext der ersten Reise – Der Ausdruck des Gesehenen in Bild und Wort	112
3.3.2 Darstellungen von Māori mit Gesichtstätowierungen auf der zweiten Reise von James Cook	116
3.3.2.1 Sichtweisen, Zielsetzungen und Kontext zur Entstehungszeit der Abbildungen	116
3.3.2.2 William Hodges – Zeichner auf Cooks zweiter Reise (1772-1775)	120
3.3.3 Darstellungen von Māori mit Gesichtstätowierungen auf der dritten Reise von James Cook	127
3.3.3.1 John Webber – Zeichner auf Cooks dritter Reise (1776-1779)	127
3.4 Die Darstellung neuseeländischer Gesichtstätowierungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts und ihre porträtähnliche Bedeutung	131
3.4.1 Rahmenbedingungen – „das Eigene, das Fremde, das Stereotype“	131
3.4.2 Signaturen und erste, als Selbstporträt verstandene Darstellungen der Māori	136
3.4.3 Erste, nach dem europäischen Porträtverständnis angefertigte Māori- Bilder	155
3.5 Einflüsse der Interaktionsgeschichte zwischen Māori und Europäern auf die Ornamententwicklung in der westlichen Welt	166

4	Zur kolonialen Porträtfotografie Neuseelands im 19. Jahrhundert	172
4.1	Die Fotografie – Chancen und Schattenseiten einer neuen Technik in einer „fremden“ Welt	172
4.1.1	Zur Rolle von Fotografinnen und Fotografen	176
4.1.2	Blicke	178
4.1.3	Intentionen für die koloniale Bilderstellung im 19. Jahrhundert	180
4.1.4	Posen	187
4.1.5	Stereotype und fotografische Gestaltungsmodi	192
4.1.6	Frühe Studiofotografien von Māori in Neuseeland	196
4.1.7	Porträts von Māori-Frauen mit <i>moko kauae</i>	197
4.1.7.1	Mutter mit Kind Darstellungen	214
4.1.7.2	Weitere Darstellungen von Māori-Frauen unterschiedlichen Alters	231
4.1.7.3	Zur Bedeutung des <i>moko kauae</i> heute	236
4.1.7.4	Fotografien mit <i>moko kauae</i> von Tania Niwa – ein Beispiel für eine zeitgenössische Auseinandersetzung	239
4.1.8	Beispiele für die Porträtfotografie von Māori-Männern im 19. Jahrhundert	242
4.1.8.1	Bilder als Hinweis auf Sichtweisen der Gegenwart	259
5	Māori-Ölporträts des 19. Jahrhunderts und ihre Bedeutung bis zur Gegenwart	266
5.1	Herausragende Porträtmaler von Māori-Persönlichkeiten	266
5.1.1	Künstlerische Herkunft Gottfried Lindauers	267
5.1.2	Gottfried Lindauer – Integration seiner Kunst in einen neuen Kontext	271
5.1.2.1	Zur Rezeption der Māori-Porträts von Lindauer	284
5.1.3	Māori - Porträts von Charles Frederick Goldie einem bedeutenden Porträtmaler der nächsten Generation nach Gottfried Lindauer	291

5.2	Kulturtheoretische Überlegungen im Kontext der Māori-Porträtentwicklung	300
5.3	Beispiele für die künstlerische Auseinandersetzung mit Māori-Porträts aus dem 19. Jahrhundert in der Gegenwart	303
5.4	Von den Weltausstellungen im 19. Jahrhundert bis zur zeitgenössischen Präsentation von Māori-Porträts in Museen	313
5.4.1	Überlegungen und Auseinandersetzung hinsichtlich <i>taonga</i> ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts	313
5.4.2	Ausstellungen, Präsentationen und damit verbundene Reaktionen und Bedeutungen in der Vergangenheit	320
5.4.3	Die Bedeutung der Umgebung von Bildern	327
5.5	Weibliche Präsenz im Kontext der Malerei - Ausgewählte Beispiele	334
6	Fazit	345
7	Literaturverzeichnis	360
8	Abbildungsverzeichnis	396

1 Einleitung

1.1 Kunsthistorische, historische und kulturbedingte Grundlagen

Die Darstellung von Menschen und damit verbunden der Ausdruck von Individualität variieren von Kultur zu Kultur und sind abhängig von verschiedenen Faktoren, wie der Bedeutung von sozialer Zugehörigkeit oder dem Stellenwert von Einzigartigkeit eines Individuums. Durch das Aufeinandertreffen von, einander zuvor fremden Kulturen entwickelten sich neue Darstellungsformen und Kombinationen unterschiedlicher Elemente.

Blickt man auf kulturspezifische Zugänge, treten unterschiedliche Ausdrucksweisen zur Vermittlung und Darstellung einer Person in den Vordergrund, die das individuelle Erscheinungsbild ausmachen und den Abgebildeten beschreiben und repräsentieren. Dies ist auf einzigartige Weise bei den Māori¹ in Neuseeland gegeben. Vor allem die Identität und Herkunft, der Rang oder die Kraft von höhergestellten indigenen Personen werden mittels Zeichen im Gesicht (*moko*) ausgedrückt², die entsprechend authentisch wiedergegeben werden und spirituellen Gehalt besitzen. Sie lassen die in Europa übliche Bedeutung von Gesichtszügen, vor allem in ihrer ursprünglichen Art der Darstellung in den Hintergrund treten. Im Sinne der Māori dienen die Zeichen auf dem Gesicht der Erweiterung des Ausdrucks des Selbst, unter anderem angereichert mit Informationen über erworbene Stärke und vollbrachte Taten.

Auch wenn die jeweils anderen Darstellungsmodi, Entstehungskontexte und Funktionen sowohl für Māori als auch für Pākehā³ ungewohnt erscheinen, kommt es zum Austausch und zu Modifikationen.

Der Kulturkontakt zwischen den, seit circa 1250 n. Chr. in Neuseeland ansässigen Māori⁴ und europäischen Forschungsreisenden und Siedlern leitet ab dem Ende des

¹ Bedeutung: normal, gewöhnlich, ursprünglich, einheimisch. Siehe dazu Moorfield, John C. (2003-2025): Te Aka Māori Dictionary. Māori, o. S. Online verfügbar unter <https://maoridictionary.co.nz/search?idiom=&phrase=&proverb=&loan=&histLoanWords=&keyword=s=Maori>, zuletzt geprüft am 06.03.2025.

² Bezeichnung für ein permanent eingraviertes Tätowiermuster. Siehe dazu Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria (2006): Māoritanga, Kunst und Kultur der Māori. Tradition – Moderne. Hamburg: Dr. Kovac. Hier S. 118.

³ Das ist die Bezeichnung für „europäische Siedler“ in der Sprache der Māori. Siehe dazu Moorfield, John C. (2003-2025): Te Aka Māori Dictionary. Pākehā, o. S. Online verfügbar unter <https://www.maoridictionary.co.nz/search?idiom=&phrase=&proverb=&loan=&histLoanWords=&keywords=pakeha>, zuletzt geprüft am 10.03.2025.

⁴ Vgl. Bunbury, Magdalena M. E./Petchey, Fiona/Bickler, Simon H. (2022): A new chronology for the Māori settlement of Aotearoa (NZ) and the potential role of climate change in demographic developments. In: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 119 (46), S. 1-8.

18. Jahrhunderts einen Veränderungsprozess hinsichtlich des Abbildens von Māori mit Gesichtstätowierungen ein.

Geht man von der Art und Weise aus, wie Menschen und ihre Persönlichkeit – von Māori ursprünglich geschnitzt in Holz –, abgebildet wurden, so ist das Verständnis der Māori ursprünglich ein anderes als die, seit dem Spätmittelalter in Europa gültige Form der Darstellungen von einzelnen Personen, vorzugsweise in Form des Porträts. Es erfordert die Einordnung in historische und gesellschaftliche Entwicklungen in Neuseeland.

Die Herangehensweisen der indigenen Bevölkerung an Abbildungen von Personen, deren zentrales Element informationsreiche Gesichtstätowierungen sind, sowie das europäisch geprägte Gestalten und Verwenden von Porträts und letztendlich die Verschmelzung und Überlagerung von Anteilen aus beiden Kulturen in den Darstellungen, sind maßgebliche Faktoren für die Untersuchung in dieser Arbeit.

Während bei Māori die einzelne Person als eingebettet in die Gemeinschaft betrachtet wird und kollektive Merkmale auf Darstellungen mit individuellen verbunden werden, wird der Mensch in der westlichen Welt als weitestgehend autonom aufgefasst und auch entsprechend wiedergegeben. Dem Abbilden von möglichst realistischen Gesichtszügen in anatomischer Klarheit und durch Einsatz von Perspektive begegnet eine stark im Vordergrund stehende Symbolik von Zeichen im Gesicht von Māori. Für ein umfassenderes Verständnis bezüglich der Anwendung und Ausdrucksstärke dieser Muster und der Bedeutung von Abbildungen ist eine vertiefende Auseinandersetzung mit den ursprünglichen Gegebenheiten erforderlich.

Die Māori-Gesellschaft war ursprünglich eine Krieger-Gesellschaft, bestehend aus verschiedenen Stämmen den sogenannten *iwi* zum Beispiel *Te Arawa* und den Unterstämmen *hapu*. Die Großfamilie wird *whānau* genannt. Der Stammesname hängt mit dem Wohnort zusammen und bezeichnet die Mitglieder als Nachfahren einer bestimmten Person mittels des Ausdrucks *Ngāti* (Nachfahren von). Die starke Verbindung zum Land ist wesentlich. Ihre Vorfahren kamen der Legende nach auf Kanus aus dem östlichen Polynesien. Die für alle gemeinsam geltende Bezeichnung „Māori“ für die indigene Bevölkerung Neuseelands, wurde als Selbstbeschreibung erst in den 1840er Jahren im Rahmen der Kolonisierung eingeführt, um gegen die

Kolonialmacht durch die Verbundenheit besser Widerstand leisten zu können und sich von den Pākehā deutlicher abzugrenzen.⁵

Ihre charakteristischen Muster im Gesicht haben bis heute Bedeutung.

In einer vormodernen⁶ Zeit, das heißt, vor dem Zusammentreffen mit Europäern waren Tätowierungen eingebettet in ein soziales Gefüge, innerhalb dessen sie ganz bestimmte Zwecke erfüllten. Ihr Ursprung wird auf einen Mythos zurückgeführt, wo ein Mann namens *Mataora* die Tätowierkunst *tā moko* aus der Unterwelt in das Reich der Menschen brachte. Knöbl und Krawanja schreiben dazu:

„*Tā moko* ist der Prozess der Hautverzierung, der Zeichensetzung einer Geschichte. Das Endprodukt, eine verbildlichte Geschichte in Form permanent eingravierter Muster am Körper, wird *moko* genannt und zeichnet sich durch die charakteristisch geschwungenen, strahlenförmigen Linien und die ein- bis mehrfach gerollten Spiralen aus.“⁷

Auch Juniper Ellis nimmt dazu Stellung:

“[...] *tā moko* actually refers to the process of chiseling the pattern into the face, while *moko* refers to the product. The traditional *moko* did not function as mask but as face; in other words, it revealed much more than it concealed.”⁸

Die Genealogie (*whakapapa*) sowie der Rang in der Gesellschaft sind für Māori wichtig und werden auch im *moko* ausgedrückt.⁹ Zugehörigkeit und Herkunft werden auch heute noch, wie in einer Geschichte im Gesicht erzählt. Kombination und Anordnung von bestimmten Ornamenten sind grundlegend wichtig, denn sie weisen auf die individuelle und kollektive Identität ihres Trägers hin und beschreiben unter anderem seine persönlichen Wesenszüge. In den Mustern widerspiegelt sich das Kraftpotential des jeweiligen Trägers, seine Macht, das Wirkmächtige und die Lebensenergie, das sogenannte *mana*, was auch unmittelbar mit spiritueller Energie und einer göttlichen Kraft assoziiert wird. Diese wird durch Abstammung sowie durch große Leistungen und Taten angehäuft und mit Erfolg, Vitalität und Kompetenz in Zusammenhang gebracht. Durch siegreiches Hervorgehen aus Kriegen konnte dieses *mana* genauso gesteigert werden, wie durch bestimmte hoch angesehene Tätigkeiten.

⁵ Siehe dazu Te Awekotuku, Ngahuia (2006): *Mata Ora. Chiseling the Living Face, Dimensions of Māori Tattoo*. In: Edwards, Elizabeth/Gosden, Chris/Phillips Ruth B. (Hg.): *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford, New York: Berg, S. 121-140. Hier S. 124-125. Siehe dazu Knöbl, Stephanie/Krawanja, Maria 2006, S. 31 und 44. Siehe dazu McCarthy, Conal/Hakiwai, Arapata/Schorch, Philipp (2019): *The figure of the kaitiaki: learning from Māori curatorship past and present*. In: Schorch, Philipp/McCarthy, Conal (Hg.): *Curatopia. Museums and the future of curatorship*. Manchester: Manchester University Press, S. 212-226. Hier S. 217.

⁶ Dussel nennt zeitgleiche Phänomene zur Moderne wie Kapitalismus, Kolonialismus und ein erstes Weltsystem. Siehe dazu Dussel 2013, S. 165.

⁷ Knöbl, Stephanie/Krawanja, Maria 2006, S. 118.

⁸ Ellis, Juniper (2008): *Tattooing the World. Pacific Designs in Print & Skin*. New York: Columbia University Press. Hier S. 214 und 219.

⁹ Vgl. die erste Seite des Bildteils: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta 2015, o. S.

Niederlagen schmälerten es oder es ging gänzlich verloren.¹⁰ Erst die an die Gesichtszüge angepassten Zeichen machen das *mana*¹¹ auf dem Trägermedium Haut sichtbar, stärken so den Träger und eröffnen dahinterliegende Bedeutungen, die von kundigen Betrachtern gelesen werden können.

Te Awekotuku erklärt hinsichtlich der Gesichtstätowierungen und der darin integrierten Muster:

„*Tā moko* is the process; *moko* is the outcome [...]. Each *moko* was as unique as its wearer. A competent artist would consider the musculature and conformation beneath the surface, and design accordingly. [...] *moko* was about *mana*¹², about authority and prestige, about making things matter. It is about power and empowerment, authority, and having the right to authorize. It is an extension of the self.”¹³

Der individuelle Gesichtsausdruck findet eine Erweiterung in nach außen gekehrten Qualitätsmerkmalen der Person, die im Laufe des Lebens erworben werden und zur Ermächtigung beitragen.

Vor allem Häuptlinge (*rangatira*¹⁴), aber auch Priester (*tohunga*¹⁵) ließen sich in der Vergangenheit tätowieren, um ihren Rang, ihr Ansehen und ihre Position in der Gesellschaft sichtbar zu machen sowie Durchhaltevermögen und Tapferkeit durch das schmerzvolle Anbringen dauerhafter Muster (*moko*) zu signalisieren. Die Aufteilung durch eine Mittellinie in zwei Gesichtshälften steht in Verbindung mit der Herkunft, wobei die rechte Hälfte bei den meisten Stämmen die Abstammung mütterlicherseits, die linke jene väterlicherseits bezeichnet.

¹⁰ Vgl. Hamilton, Augustus (1896): *The Art Workmanship of the Maori Race in New Zealand*. Wellington: New Zealand Institute. Hier S. 396 und Mückler, Hermann (2009a): *Einführung in die Ethnologie Ozeaniens*. Wien: Facultas (Kulturgeschichte Ozeaniens, Bd. 1). Hier S. 164-167 und Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria 2006, S. 29-30.

¹¹ Speziell am Kinn konnte das individuelle *mana* des Trägers abgelesen werden. Siehe dazu Te Riria, Ko /Simmons, David (1999): *Moko Rangatira. Māori Tattoo*. 2. Aufl. Auckland N.Z.: Reed. Hier S. 26.

¹² Siehe dazu Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria (2006): *Māoritanga, Kunst und Kultur der Māori. Tradition – Moderne*. Hamburg: Dr. Kovac. Hier S. 29-30.

¹³ Te Awekotuku 2006, S. 121,123 und 128. Weitere Anmerkungen dazu siehe in Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria 2006, S. 113-114. Bezüglich Schöpfungsglaube siehe Taonui, Rawiri (2012): *Die Ursprünge der Māori in der Schöpfung und Navigation*. In: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.): *Das Haus Rauru. Meisterwerk der Māori*. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde, S. 44-65.

¹⁴ Ranghöchster Māori.

¹⁵ Der *tohunga ta moko*, ein Gelehrter und spiritueller Leiter mit hohem gesellschaftlichem Ansehen, führte die jeweiligen Tätowierungen bei anderen auch selbst aus. Die Bezeichnung wird für Experten, Heiler oder Priester mit speziellem Wissen über Bräuche, Riten und *ta moko* verwendet. Siehe dazu Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria 2006, S. 154-155. Ursprünglich wurden zum Tätowieren feine Meißel aus Knochen verwendet mit Hilfe derer auch die schwarze Farbe in die Furchen eingebracht wurde. Siehe dazu Te Awekotuku 2006, S. 123.

Während die männlichen Tätowierungen durch den Einfluss von Missionaren und den damit in Verbindung stehenden Rückgang¹⁶ von ausgebildeten *tohunga* im 19. Jahrhundert zurückgedrängt wurden und in den 1920er Jahren verschwanden, gewannen nach David Simmons weibliche Kinn-Tätowierungen (*moko kauae*), die weniger bedrohlich wirkten, vor allem unter ranghohen Frauen an Bedeutung.¹⁷ Frauen erhielten das spezielle *moko kauae* auf Kinn und Lippen. John Savage beschreibt es folgendermaßen: “[...] a small spiral figure on each side the chin, a semicircular figure over each eye-brow, and two, or sometimes three lines, on each lip, are all they are required to submit to.”¹⁸ Auch das *moko kauae* der Frauen wird nach der Beschreibung von Knöbl und Kravanja, in zwei Hälften geteilt wie die Gesichtstätowierung der Männer. Es besteht aus ähnlichen Motiven wie das der Männer und wird beim Eintritt ins Erwachsenenalter, oder zur Heirat tätowiert. Lippentätowierungen galten als Zeichen für Schönheit, Mutterschaft und wie die Linien auf der Stirn bei männlichen Māori, als Zeichen für einen hohen Rang.¹⁹ Diese Tätowierung wurde bis in die 1950er Jahre mit einem Meißel an Kinn und Lippen angebracht. Dadurch entstanden tiefe Rillen. Die Methode wurde laut Michael King, nach dem Ersten Weltkrieg aufgrund der Infektionsgefahr und der verursachten Schmerzen verboten und nach und nach gegen das Tätowieren mit Nadeln ausgetauscht. In den 1970er Jahren hatten die noch lebenden tätowierten Frauen speziell bei Zeremonien einen Ehrenplatz in den Stämmen inne.²⁰ Die letzten nach der ursprünglichen Methode tätowierten Frauen starben in den 1970er Jahren. Ihre Tätowierungen wurden nicht, wie die der Männer mit Kämpfen in Verbindung gebracht, daher waren sie länger akzeptiert. Frauen der nächsten Generationen wählen weibliche Vorfahren als Vorbilder und führen die Tradition fort. Gesichtstätowierung wird als sichtbares Zeichen der Māori-Kultur betrachtet und unter anderem auch zur Abgrenzung von der verein-

¹⁶ Vgl. Brown, Deidre (2025): Māori Art and the Christian Missions. In: Brown, Deidre/Ellis, Ngārino/Mane-Wheoki, Jonathan (Hg.): Toi Te Mana. An Indigenous History of Māori Art. Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 228-249. Hier S. 228.

¹⁷ Vgl. Te Riria, Ko /Simmons, David (1999): Moko Rangatira. Māori Tattoo. 2. Aufl. Auckland N.Z.: Reed. Hier S. 20-22.

¹⁸ Savage, John (1807): Some Account of New Zealand. London: Murray. Hier S. 47.

¹⁹ Vgl. Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria 2006, S. 132-135. Siehe dazu Nikora, Linda W./Rua, Mohi/Te Awēkotuku, Ngahuia (2005): Wearing Moko: Māori facial Marking in Today's World. In: Thomas, Nicholas/Cole, Anna/Douglas, Bronwen (Hg.): Tattoo: Bodies, Art, and Exchange in the Pacific and the West. Durham, NC: Duke Univ. Press, S. 191-203. Hier S. 194.

²⁰ Vgl. King, Michael (1984): Maori. A Photographic and Social History. 2. Aufl. Auckland, Melbourne: Heinemann. Hier S. 18.

nehmenden europäischen Kultur angebracht.²¹ Weibliche *mokos* haben heute Bedeutung in Zusammenhang mit kultureller Identität und Herkunft.

Tätowierungen entstanden unter strengen Voraussetzungen unter den Regulierungsmaßnahmen von *tapu*, sowie unter Verwendung bestimmter Zeichen an gewissen Stellen im Gesicht. Der Prozess des Tätowierens war von Riten und Ritualen begleitet, unter anderem auch deshalb, um keine *tapu*-Brüche zu begehen. *Tapu* beschreibt gemäß John Moorfield Einschränkungen, Verbote und Kontrolle und auch einen übernatürlichen Zustand. Eine Person wird innerhalb des Tätowierungsprozesses einem *atua* (Gott) geweiht und aus der Sphäre des Profanen herausgenommen, hinein in das Heilige. Das bewirkt den Zustand des Unantastbar-Seins. Für *tapu*-Brüche wurde Vergeltung erwartet. Das Konzept diente der Abschreckung, ausgelöst durch die Angst vor Unheil.²² Besonders der Kopf einer Person galt als *tapu*, wodurch der göttliche Funke, der im Menschen als gegeben angenommen wurde, Schutz erfuhr. Physisches, psychisches und spirituelles Wohl sollten dadurch geschützt werden. Sinn dessen war es, den Genesungsprozess zu fördern und der tätowierten Person nach dem schmerzvollen Prozess die notwendige Ruhe und Hilfe zuteilwerden zu lassen.²³

King erklärt die Sinnhaftigkeit von *tapu* bei der Entstehung eines *moko* wie folgt:

“The process also involved extensive ritual and regulation to protect the artist and the subject from the consequences of breaking *tapu*: there were chants to prepare the place and the patient and to relieve pain, and prohibitions on sexual relations, eating, washing and (in later years) looking in mirrors. The concept of *tapu* was not solely a religious one, however. The conventions also served to reduce the likelihood of infection and shock.”²⁴

Tapu diente demnach als Schutz vor der großen Kraft und einem Übermaß an *mana* und war Teil des religiösen Konzepts der Māori. Verbunden mit den beiden Begriffen *mana* und *tapu* ist laut Hermann Mückler außerdem der Begriff *noa*, der das Alltägliche, Zeitlose und Unbestimmte beschreibt.²⁵

Bezüglich der Stellung der Frau beschreibt Domenico F. Vaggioli Ende des 19. Jahrhunderts Unterschiede zwischen Māori und Pākehā. Im Gegensatz zu europäischen Mädchen genossen Māori im 19. Jahrhundert wesentlich mehr Freiheit. Sie waren

²¹ Vgl. Te Awakotuku 2006, S. 131-133.

²² Vgl. Moorfield, John C. (2003-2025): Te Aka Māori Dictionary. *Tapu*, o. S. Online verfügbar unter <https://maoridictionary.co.nz/search?idiom=&phrase=&proverb=&loan=&histLoanWords=&keyword=s=tapu>, zuletzt geprüft am 10.03.2025.

²³ Vgl. Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria 2006, S. 27-29.

²⁴ King, Michael (1975a): *Moko* and C. F. Goldie. In: *Journal of Polynesian Society* 84 (4), S. 431–440. Hier S. 433-434.

²⁵ Vgl. Mückler, Hermann (2009a): Einführung in die Ethnologie Ozeaniens. Wien: Facultas (Kulturgeschichte Ozeaniens, Bd. 1). Hier S. 168.

beispielsweise befugt, an sämtlichen Freizeitaktivitäten genauso teilzunehmen wie die Burschen ihres Alters. Ende des 19. Jahrhunderts erschien dies Vaggioli als Besonderheit. Es gab allerdings innerhalb der Gemeinschaft unterschiedliche Zuständigkeitsbereiche für Frauen und Männer. Während Frauen für die Weberei, Landwirtschaft und Essenszubereitung sorgten, erlernten Männer das Jagen und Kämpfen. Speziell die Söhne des Chiefs wurden dazu angehalten Riten, Traditionen und das Recht zu erlernen sowie eine große Zahl an, für die Gemeinschaft notwendigen Fertigkeiten wie zum Beispiel die Schnitzkunst. Bereits alle Jugendlichen waren berechtigt an Besprechungen und öffentlichen Versammlungen teilzunehmen.

Unverheiratete Frauen waren frei Entscheidungen hinsichtlich ihrer Lebensführung zu treffen. Sobald sie jedoch verheiratet waren, mussten sie sich den Regeln der Ehe unterwerfen und galten als *tapu*. Sie waren beispielsweise zur Treue verpflichtet, blieben aber freie Personen, die respektvoll behandelt wurden. Vaggioli hebt diesbezüglich ein vergleichbares Verhalten Männern gegenüber hervor. Es wurde Frauen auch zugestanden, die Ehe aufzulösen, ohne Sanktionen erwarten zu müssen, was in Europa noch unüblich war. Trotz der für Chiefs bestehenden Möglichkeit zur Polygamie entschieden sich viele für eine monogame Lebensgemeinschaft. Ihre erste Frau stammte jedenfalls aus der Oberschicht und hatte einen hohen, übergeordneten Rang, der sich auch in ihrer Tätowierung und den ihnen eingeräumten Rechten äußerte.²⁶ Vaggioli weist auch darauf hin, dass sich die Lebensgewohnheiten der Māori in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts infolge zunehmender europäischer Einflüsse überwiegend nachteilig veränderten und dass zuvor bestehende, kulturelle Werte und Normen in den Hintergrund traten.²⁷ Ähnliches stellt auch die neuseeländische Kunsthistorikerin Ngārino Ellis fest. Sie beschreibt ein, durch europäische Einflüsse zunehmend patriarchales System, in welchem den Männern eine Führungsrolle zukommt. Dies äußerte sich bei zunehmendem Kontakt mit Europäern darin, dass Māori-Männer als Ansprechpartner gesucht wurden und dass Māori-Frauen häusliche Tätigkeiten, wie im damaligen europäischen Kontext, zugewiesen wurden. Vor allem aufkommende Missionsschulen förderten eine geschlechtsspezifische Binarität von männlich und weiblich innerhalb derer die Ausbildung darauf abgestimmt wurde und geschlechtsspezifisch erfolgte. Die Führungshierarchie von Māori-

²⁶ Vgl. Vaggioli, Domenico F. (1891 und 1896; engl. 2010): *The Maori. A History of the Earliest Inhabitants of New Zealand*. Unter Mitarbeit von John Crockett. Neuauflage. New York u.a.: Edwin Mellen Press (1). Hier S. 25-26, 83, 131, 150-151, 203 und 250.

²⁷ Vgl. Vaggioli 1891 und 1896; engl. 2010, S. 73.

Frauen wurde dadurch untergraben und das europäische Modell in der Gesellschaft verankert.²⁸

Innerhalb dieser Gepflogenheiten und dieser Entwicklungsgeschichte, in welcher ein Wandel in der Māori-Gesellschaft vonstattenging, sowie durch die Intensivierung des Austausches zwischen Māori und Pākehā, kam es auch zum Kontakt mit ursprünglich europäischen Darstellungsmethoden und Techniken. Offensichtlich wird dies auf Abbildungen an der Kombination des *mokos* mit Gesichtszügen und der voranschreitenden Integration von europäisch geprägten Bildern in die Lebenswelt der Māori. Dies erforderte seitens der Māori ein Einlassen auf fremde Darstellungspraktiken, die vom Individualporträt dominiert wurden.

Das Gesicht, als „Schlüssel der Identifikation“ und „Feld des menschlichen Ausdrucks“ ist gemäß Rudolf Preimesberger die Grundlage für das, den europäischen Konventionen entsprechende Porträt. Er geht so weit, dass er betont: „Das gesichtslose Porträt gibt es nicht.“²⁹

Wenn ein Porträt in Europa gemäß Dominic Olariu „unter dem Gesichtspunkt des mobilen selbständigen Bildträgers (zum Beispiel einer Bildtafel), der eine einzige Person im Brustformat wiedergibt“³⁰, betrachtet wird, so sind die Anfänge der europäischen Porträtmalerei bis auf wenige Ausnahmen – wie zum Beispiel das Bildnis von Erzherzog Rudolf IV. von Österreich (um 1360-65) oder von Jean le Bon (um 1360) von Frankreich –, im 15. Jahrhundert festzumachen. Das würde bedeuten, dass die in Europa im 19. Jahrhundert gemalten Porträts auf Kontextunabhängigkeit³¹ und Naturalismus abzielen. Olariu sieht darin eine „Parallele zur autonomen Individualität des Subjekts: Die Darstellung wird hier zum Repräsentanten des Dargestellten.“³² Olariu nennt unter anderem Hans Belting in diesem Zusammenhang. Er spricht von

²⁸ Vgl. Ellis, Ngāirino (2025b): Mana Wāhine, Mana Tāne, Mana Takatāpui. Depicting Gender in Māori Art. In: Brown, Deidre/Ellis, Ngāirino/Mane-Wheoki, Jonathan (Hg.): Toi Te Mana. An Indigenous History of Māori Art. Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 188-199. Hier S. 191.

²⁹ Preimesberger, Rudolf (1999): Einleitung. In: Preimesberger, Rudolf/Baader, Hannah/Suthor, Nicola (Hg.): Porträt. Berlin: Reimer (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2), S. 13-64. Hier S. 15-16.

³⁰ Olariu, Dominic (2015): Das andere Porträt. Die Ursprünge des spätmittelalterlichen Bildnisses. In: Kristin Marek und Martin Schulz (Hg.): Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen. Mittelalter. Paderborn: Wilhelm Fink (Bd. 1), S. 383-400. Hier S. 388-389.

³¹ Im Gegensatz dazu können nach europäischer Sichtweise Szenen im sakralen Kontext auf immobilisiertem Untergrund, innerhalb von Personengruppen genannt werden, wie sie im 14. Jahrhundert noch üblich waren.

³² Olariu 2015, S. 389.

einem autonomen Porträt, wenn es auf einem „transportablen Medium“ „sein eigenes Thema bildet“.³³

Andreas Beyer weist darauf hin, dass physische Ähnlichkeit und Individualität auf mittelalterlichen Bildern noch nicht sehr ausgeprägt waren. Erst die, der Person zugeordneten sozialen Funktionen und Qualitäten ermöglichten es Individualität zu beschreiben. Während Wappen eine Familie oder eine Herrschaft bezeichneten und in der höfischen Tradition Genealogie aufzeigten, verweist das Porträt auf ein Individuum. Als interessant erscheint, dass im *moko* hochgestellter Māori ebenfalls ein Bezug zur Genealogie der Person gegeben ist.

In Europa hat offenbar das Bürgertum Anteil an der Wende hin zur Individualität, die Beyer mit einer „Befreiung aus der sozialen Hierarchie“ in Verbindung bringt. Mit der Ausbildung der Porträtkunst in der Renaissance treten somit individuelle Züge in den Vordergrund, die zudem selbständige Individuen zur Betrachtung erfordern.³⁴ Entscheidend ist auch die Auseinandersetzung mit der Perspektive.

Ruth Slenczka verweist darauf, dass Porträts ab dem 16. Jahrhundert in Europa besonders von Obrigkeiten genutzt wurden. Bilder wurden beispielsweise zur Legitimation von dynastischer Kontinuität und Amts-Kontinuität herangezogen und unterstrichen die Rechtmäßigkeit der Herrschaftsnachfolge.³⁵ Auch wohlhabende Bürger und Kaufleute nutzten das Porträt vor allem in der Renaissance zur Selbstpräsentation. Porträts, vorwiegend Herrscherbilder, dienten nach Peter Burke in Europa unter anderem dazu, die abgebildete Person in einer vorteilhaften Art und in ihrer besten Haltung zu zeigen. Posen, Gesten oder Accessoires wurden gezielt ausgewählt und hatten oft symbolische Bedeutung. So sind beispielsweise Herrschaftsinsignien Usus auf Darstellungen von Königen. Bezogen auf den Prozess der Bilderstellung verweist Burke auf die Tatsache, dass sich gewissermaßen eine Komplizenschaft zwischen Künstler und Modell entwickelte. Bilder waren Mittel zur Legitimation von Macht und dienten dazu, die politische Bedeutung zu unterstreichen.³⁶

³³ Belting, Hans (2011b): Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. 4. Aufl. München: Fink. Hier S. 115.

³⁴ Vgl. Beyer, Andreas (2002): Das Porträt in der Malerei. München: Hirmer. Hier S. 60, 101, 114-115.

³⁵ Vgl. Slenczka, Ruth (2016): Politische Porträtkultur im Dienst der Konfessionalisierung: Die Zerbster Taufe Christi (1568) von Lucas Cranach d. J. In: Krems, Eva-B./Ruby, Sigrid (Hg.): Das Porträt als kulturelle Praxis. Berlin, München: Deutscher Kunstverlag (Transformationen des Visuellen, Bd. 4), S. 192-206. Hier S. 192.

³⁶ Vgl. Burke, Peter (2010): Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen. Berlin: Wagenbach. Hier S. 28-32.

In den nachfolgenden Kapiteln lassen sich Parallelen zwischen Māori-Abbildungen und Herrscherporträts ziehen, insbesondere im Hinblick auf Verwendungszwecke und Selbstpräsentation ranghoher Māori-Persönlichkeiten. Auch die zunehmende Relevanz der Beziehung zwischen Künstler und Modell wird thematisiert.

Das Herausbilden des Individualporträts steht in Europa mit historischen und kulturellen Entwicklungen in Verbindung.

Anhand ausgewählter Bilder, die die Bandbreite der Darstellungen in Neuseeland von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts repräsentieren, werden Bildvorstellungen, Bildgestaltung, Verwendung von Bildern und wechselseitige Übernahme von Ausdrucksformen, die zu neuen Kreationen führen in den einzelnen Kapiteln präsentiert und eingehend behandelt. Die Auswahl der Bilder erfolgt nicht nur nach Techniken, sondern auch danach, welche Relevanz den dargestellten Personen in der Geschichte der Māori zukommt, wie zum Beispiel Tamati Waka Nene (Ngāti Hao)³⁷, der einen bedeutenden Einfluss auf die Unterzeichnung des Vertrages von Waitangi hatte oder der zweite Māorikönig Tūkāroto Matutaera Pōtatau Te Wherowhero Tāwhiao (Ngāti Mahuta), der Bilder gezielt zur Selbstpräsentation verwendete. Jene Abbildungen, die bei ersten Kontakten mit Forschungsreisenden der späteren Kolonialmacht entstanden, verweisen auf ethnographische Entstehungskontexte und Verwendungszwecke. Markante *moko*-Unterschriften und Selbstporträts bedeutender Māori-Persönlichkeiten werden herangezogen um die Anwendung der, für Māori neuen Techniken in Verbindung mit der Bedeutung des *moko* aufzuzeigen. Für die Veranschaulichung der Entwicklung von Gestaltungsunterschieden in Holz durch europäische Einflüsse dienen unterschiedliche Skulpturen, durch welche diese Entwicklungslinie dargestellt werden kann. Besonders vielfältig sind der Gebrauch von Fotografien und die Präsentation von Modellen im Bereich der *Carte de Visite*. Hier werden aus einem großen Fundus an Abbildungen typische Darstellungsweisen, sowohl angelehnt an Europa als auch im Gegensatz zu westlichen Präsentationsformen aufgegriffen. Zudem sind Fotografien herausragender Persönlichkeiten, die in weiterer Folge mitunter als Vorlage für Ölgemälde dienten, relevant für eine genauere Untersuchung. Zeitgenössische Beispiele, die an die Abbildungen aus vorkolonialer und kolonialer Zeit anknüpfen, werden ausgewählt, weil sie auf Künstler und ihre Einflüsse auf die Identitätssuche

³⁷ Vgl. Orange, Claudia (2020): The Treaty of Waitangi. An Illustrated History. Wellington: Bridget Williams Books Ltd. Hier S. 40.

und Selbstermächtigung von Māori in der Gegenwart verweisen. Beispiele geben Auskunft hinsichtlich der Medienvielfalt seit der Zeit der ersten Kontakte.

Die Darstellungsvarianten beider Kulturen münden mitunter in ein Ineinanderfließen von bedeutsamen Elementen unterschiedlichen Ursprungs innerhalb einer Interaktionsgeschichte. Gegenseitiger Austausch unter ungleichen Machtverhältnissen ist bereits bei der Bildentstehung während der ersten Kontakte erkennbar. Es zeichnet sich jedoch eine zunehmende gegenseitige Einflussnahme auf Abbildungen und deren Verwendung im Laufe der gemeinsamen Geschichte von Māori und Pākehā ab, die trotz der Dominanz der späteren Kolonialmacht beobachtet werden kann. Ein Anliegen in der Arbeit ist es, diese herauszufiltern und aufzuzeigen. Beltings Fokus auf Blicke, Animation und der Voraussetzung, dass der Mensch selbst der Ort ist an dem Bilder entstehen, gedeutet werden und auch für das kollektive Gedächtnis relevant werden lässt sich zu Māori-Bildern in verschiedenen Techniken in Bezug setzen.

Am Anfang der Entwicklungen steht beispielsweise das Selbstbildnis der namhaften Māori-Persönlichkeit Hongi Hika (Shunghēe).³⁸ Er war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Krieger und Anführer während der Musketenkriege. Brent Kerehona beschreibt die plastische Gesichtsdarstellung in Holz als die erste bekannte Darstellung, die zu Lebzeiten der Person gefertigt wurde. Zuvor waren in der Māori-Gesellschaft Holzreliefs von bereits verstorbenen *tūpuna* (Ahnern) gängig, zur Erinnerung an diese.³⁹ In der Gemeinschaft der Māori-Stämme wurden ebenso wie in Europa vor allem ranghohe Persönlichkeiten dargestellt. Im Vordergrund standen ihre reichhaltigen Gesichtstätowierungen. 1814 zur Entstehungszeit der als „Bust of Hongi Hika“ bezeichneten Schnitzerei, war die Kommunikation von indigenen Persönlichkeiten mit Siedlern und Missionaren bereits üblich. An der Darstellung ist die Verbindung von Merkmalen aus beiden Kulturen zwar ansatzweise schon feststellbar, im Vordergrund steht jedoch die Gesichtstätowierung. Sie kann als ein Auftakt für die Auseinandersetzung mit anwachsenden Veränderungen und gegenseitiger Einflussnahme von Māori und Pākehā auf die Bildgestaltung genannt werden. Besonders relevant ist das der Darstellung innewohnende *mana*. Nach Belting genügt

³⁸ Sein Leben, einschließlich seines Besuch in London 1820 wird unter anderem von Arthur Thomson beschrieben: Thomson, Arthur S. (1859): *The Story of New Zealand: Past and Present, Savage and Civilized*. 2 Bände. London: Murray (II.).

³⁹ Vgl. Kerehona, Brent (2020): *Three busts on a cape – the adventurous life of Hongi Hika*. In: *OAS Journal* (Bd. 25, Nr. 1), S. 2-6. Online verfügbar unter <https://www.oceanicartsociety.org.au/three-busts-and-a-cape-the-adventurous-life-of-hongi-hika/>, zuletzt geprüft am 06.04.2024. Hier S. 5.

ein Blick darauf, um eine Verbindung zum Abgebildeten herzustellen und ihn zu einem visuell Anwesenden werden zu lassen. Eine detaillierte Beschäftigung damit erfolgt im zweiten und dritten Kapitel.

Die Intensivierung der Verschmelzung von verschiedenartigen Bildvorstellungen mit teils gegensätzlicher Schwerpunktsetzung auf Elemente, seien es Zeichen oder Gesichtszüge, wird im Verlauf der Arbeit immer deutlicher, bis es letztendlich im Ölporträt zu einer offensichtlichen Verbindung von Tätowierungen entlang realistisch gemalter Gesichtszüge kommt. Medien und Techniken bestimmen die Entwicklungen nachhaltig.

Während sich auf indigenen Māori-Darstellungen ursprünglich das Abbilden der Tätowierungen herauskristallisiert, entwickelt sich in Europa das Individualporträt. Seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts beginnt die Einordnung unter dem Begriff Porträt. Im Fokus steht das Gesicht. Das Abbilden von hochgestellten Persönlichkeiten ist dort wie da bedeutsam. Individualität wird in Europa nicht ausschließlich an der Darstellung von Gesichtszügen festgemacht, sondern auch durch eine klare Zuordnung des Namens der Person gefestigt, während der Name von tätowierten Māori ins Gesicht beziehungsweise auf die Stirn gemeißelt ist.⁴⁰

In Neuseeland entstehen porträtähnliche Zeichnungen schon bei den allerersten Kontakten zwischen Māori und Pākehā am Ende des 18. Jahrhunderts. Anfangs geschieht dies durch europäische Forscher und Ethnologen. Des Weiteren werden vor allem im 19. Jahrhundert Porträts durch in Neuseeland arbeitende Künstler und Fotografen europäischer Abstammung produziert. Veränderungen von Darstellungen und deren Funktion zeigen sich bei der Bilderstellung und der Präsentation der Bilder im kulturellen, kolonialen⁴¹ und kunsthistorischen Kontext.

Neuseeland ist im 19. Jahrhundert geprägt von asymmetrischen Machtverhältnissen. Nach Mückler werden in Ozeanien traditionelle gesellschaftliche Strukturen zerstört, und Rechtsverständnis, Werte und Normen verändern sich. Kulturmerkmale werden ausgetauscht, und Akkulturation wird in Form einer größtenteils, einseitigen Kultur-

⁴⁰ Vgl. Ellis 2008, S. 56.

⁴¹ Als Kolonialismus wird eine Herrschaftsbeziehung beschrieben, die durch ein asymmetrisches Machtverhältnis gekennzeichnet ist, wobei wesentliche Entscheidungen für die Kolonisierten von einer ausländischen Minderheit nach eigenen Interessen getroffen werden. Siehe dazu Osterhammel, Jürgen (2006): Kolonialismus. Geschichte - Formen - Folgen. 5. Aufl. München: C. H. Beck Verlag., S. 16-21.

übernahme vorangetrieben.⁴² Inwieweit Darstellungsprinzipien und Bildmerkmale der Māori von Pākehā einbezogen wurden und umgekehrt lässt sich an den einzelnen Bildern in weiterer Folge ablesen.

Soziale Räume, in denen die Bildproduktion erfolgt ergeben sich bei ersten Kontakten zufällig mit den Anwesenden, in Kontakt tretenden Personen aus Europa und Neuseeland. Die in diesem Kontext entstandenen Bilder, welche zumeist unter schwierigen Umständen für die Abgebildeten ausgeführt werden, finden nach und nach Aufnahme in den kollektiven Fundus der Māori und werden in die Erinnerungskultur einbezogen. Vorangetrieben wird die Ermächtigung der indigenen Bevölkerung von Personen, denen der Erhalt der Kultur zum Anliegen geworden war, wie Āpirana Ngata⁴³.

Durch die stärker werdende Besiedelung wird die anfängliche Kulturberührung des 18. Jahrhunderts, verbunden mit flüchtigen Begegnungen im Kontext der Forschungsreisen in eine intensivere Kulturbeziehung⁴⁴ umgewandelt, die unter anderem von Missionaren⁴⁵ vorangetrieben wird. *Moko*-Darstellungen beginnen im Zuge des Landgewinns und der damit verbundenen Verträge Bedeutung zu erlangen. Interaktionsräume und soziale Kontakte zwischen Māori und Pākehā werden sukzessive durch voranschreitende Besiedelung sowie durch Handel und Missionierungsbestrebungen ausgeweitet. Dies führt auch dazu, dass die Bilderzeugung intensiviert wird und für Māori bislang unbekannte Techniken und Medien der Bildgestaltung an Boden gewinnen.

Gesichter mit Tätowierungen erscheinen für europäische Betrachter im 18. und 19. Jahrhundert als besonders interessant und werden in Form von Zeichnungen auf Entdeckungsreisen gefertigt. Das Abbilden von fremdartig anmutenden Mustern im Gesicht ist zunächst im Hinblick auf die Übermittlung nach Europa relevanter als das Porträtieren einer bestimmten Person. Ebenso entstehen Aquarelle und Stiche, die unter anderem als Grundlage für die ethnologische Erforschung indigener Gesellschaften Neuseelands dienen oder zur Illustration in Reiseberichten und Zeitschriften herangezogen werden. Durch die Reisetätigkeit einiger namhafter Māori wie Te Pahi

⁴² Vgl. Mückler, Hermann (2012): Kolonialismus in Ozeanien. Wien: Facultas (Kulturgeschichte Ozeaniens, Bd. 3). Hier S. 14-24 und 33-36.

⁴³ Siehe dazu Ngata, Āpirana (1948): Some Aspects of Maori Culture. In: Eric Ramsden (Hg.): Sir Āpirana Ngata and Maori Culture. Wellington: Reed, S. 86-111.

⁴⁴ Siehe dazu Bitterli, Urs (1992): Alte Welt – Neue Welt. Formen des europäisch-überseeischen Kulturkontakts vom 15. bis zum 18. Jahrhundert. München: C. H. Beck Verlag.

⁴⁵ Siehe dazu Marsden, John B. (Hg.) (1858): Memoires of the life and labours of the Rv. Samuel Marsden of Paramatta. London.

Kupe nach Europa kommt es zu weiteren Begegnungen im Kontext der Bildproduktion, welche die gegenseitige Einflussnahme auf Bilder dokumentieren und Schlüsse auf Interaktionsräume ziehen lassen.

Māori selbst lernen neue Techniken kennen, greifen – bedingt durch den Kontakt mit Europäern –, zum Stift und fertigen Abbildungen nach ihren Vorstellungen an.

Vor allem ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts treten Einzelporträts namhafter Persönlichkeiten als Fotografien sowie als Ölbilder in den Fokus der Aufmerksamkeit. Studios und Ateliers werden zu Orten an denen Austausch stattfinden kann. Da vor allem ranghohe, aufgrund ihrer Stellung selbstbewusste Māori mit ihren reichhaltigen Tätowierungen abgebildet werden ist eine größere Einflussnahme auf Bilder anzunehmen. Mit zunehmender Kenntnis der jeweils anderen Sprache wird auch das Verständnis für Zeichen und Bilder intensiviert. Durch wechselseitiges Einwirken kommt es zu Umformulierungen und zu neuen Interpretationen von anfangs unterschiedlichen Bildvorstellungen. Zudem werden bislang unbekannte Darstellungs- und Präsentationsformen von Māori für eigene Zwecke adaptiert. Roger Blackely bezeichnet Ölbilder sogar als Statussymbole für Māori und beschreibt die große Anzahl der Bilder und die besondere Verbindung der Māori mit ihnen als einzigartig.⁴⁶ Selbst Weltausstellungen in Europa im 19. Jahrhundert geben Māori zumindest geringfügig Möglichkeiten zur Einflussnahme auf die Präsentation ihrer Kultur in Bildern.

Ausgewählte Beispiele von diesen, ab dem Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts gefertigten Bildern dienen als Grundlage für die Arbeit in der auch die gegenseitige Einflussnahme auf die Bildgestaltung, deren Verwendung und Veränderungen innerhalb eines Interaktionsprozesses von zentraler Bedeutung sind. Auch gegenläufige Darstellungsformen, die nicht übereinstimmen mit gängigen Erwartungen und Trends zur Entstehungszeit werden aufgespürt.

Die Arbeit bewegt sich im Spannungsfeld zwischen einer eurozentrisch geprägten, oftmals erzwungenen Bildgestaltung für europäische Belange und dem Streben von Māori nach Selbstbestimmung im Kontext des Bildentstehungsprozesses und ihrer Verwendung zumeist innerhalb der indigenen Erinnerungskultur. Die Beschäftigung mit kultureller Aneignung und Repräsentationsmacht, aber auch die ambivalente

⁴⁶ Blackley, Roger (2018b): Māori and Portraiture. In: Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer Painting New Zealand, o. S. Online verfügbar unter <https://www.riha-journal.org/articles/2018/0189-0197-special-issue-gottfried-lindauer/0190-blackley>, zuletzt geprüft am 13.04.2023.

Stellung von Bildern, die einerseits im westlichen Diskurs vor allem als kulturtypische Artefakte rezipiert werden, andererseits – jedoch nur in geringem Ausmaß –, als Kunstwerke akzeptiert werden, wird thematisiert.

1.2 Forschungsinteresse und Fragestellung

Ausgehend von der Annahme, dass die Bildgestaltung von Māori mit Gesichtstätowierungen ab dem Ende des 18. Jahrhunderts einer wechselseitigen Einwirkung aus beiden Kulturen – jener der Māori und jener der Europäer –, ausgesetzt ist und dass bedingt durch die Dominanz der Kolonialmacht verstärkt europäische Techniken und Gestaltungsmodi einfließen, widmet sich die Dissertation den Darstellungen von im Gesicht tätowierten Māori unter besonderer Berücksichtigung der Integration kulturspezifischer Ausdrucksformen und der Verbindung von Elementen unterschiedlicher Herkunft in Bildern. Voraussetzung ist eine gemeinsame Geschichte von Māori und Pākehā innerhalb derer Interaktion geschieht.

Entgegen der häufig vertretenen Annahme, dass die Bildgestaltung primär im ethnographischen Kontext der Vermittlung typischer indigener Merkmale durch Europäer dient, wird durch diese Arbeit aufgezeigt, dass die Bildproduktion im Laufe verstärkter Besiedelung in Neuseeland einem Prozess wechselseitiger Einflussnahme der beteiligten Personen unterliegt und dass Bilder zunehmend an Relevanz für das Leben der Abgebildeten selbst gewinnen. Es ist davon auszugehen, dass auch im Kontext von Selbstbehauptung und Selbstpräsentation der Māori sowie innerhalb der indigenen Erinnerungskultur Bilder ihre Wirkmacht entfalten und dass sie Hinweise auf Intervention der Māori selbst bei der Bildgestaltung geben. Durch die Einordnung der Bilder in Entstehungs- und Verwendungskontexte und ihre Analyse wird die Bestätigung dessen erarbeitet.

Mit den Darstellungen verbunden erscheint die dauerhafte Übernahme und Einbindung von zuvor fremden Elementen und Methoden in Bildern, die auch Verwendungszwecke und Neuinterpretationen mitbestimmen.

Der Schwerpunkt liegt auf Einzelporträts und porträtähnlichen Darstellungen in ihren verschiedenen Ausprägungen und Kontexten, festgehalten von Māori und Pākehā auf unterschiedlichen Trägermedien.

Kulturgebundene, herkunftsbezogene Vermittlungsformen und die kulturell geprägte Ausgestaltung individueller Merkmale in Abbildungen anhand derer Identifikation möglich ist, werden mit Hilfe von Beispielen beleuchtet.

Eine erhöhte Präsenz von Darstellungen von Māori mit Gesichtstätowierungen in Museen weltweit, sowohl im künstlerischen als auch im ethnologischen Kontext hat vor allem in den vergangenen zehn Jahren zu mehr Auseinandersetzung beigetragen und den Fokus darauf verstärkt. Dies gibt Anlass zur genaueren Analyse.

Bisher wurden Bilder von Māori mit Gesichtstätowierungen vor allem gesondert, nach Bildgattungen studiert oder entlang einzelner Techniken wie Kupferstiche oder Ölmalereien. Im ethnographischen Kontext wurde ein Schwerpunkt auf Zeichnungen von Tätowierungen gelegt. Zudem wurde die Verwendung von Abbildungen in unterschiedlichen Zeitaltern und kulturellen Zusammenhängen, beispielsweise als Unterschriften auf Verträgen beschrieben.

Das Vorhaben, Māori-Darstellungen der ersten Entdeckungsreisen, Holzschnitzereien, Zeichnungen und Signaturen angefertigt von indigenen Personen und die durch Europäer entstandenen Stiche, Aquarelle, Ölporträts und Fotografien gemeinsam, systematisch in einer Arbeit anhand von Beispielen und im Kontext einer gemeinsamen Geschichte von Māori und Pākehā zu betrachten, ist zentral für die wissenschaftliche Reflexion in dieser Arbeit.

Ursprüngliche Parameter für das Abbilden von Individualität bei den Māori treten durch die Intensivierung von Kontakten zu Pākehā stärker in den Fokus und erhalten neue Ausdrucksmöglichkeiten. Westliche ästhetische Vorgaben wirken seit den ersten Entdeckungsreisen durch Europäer auf die Bildgebung und finden Eingang in die Vorstellungswelt der Māori. So ist anzunehmen, dass das Aufeinandertreffen von zwei einander zuvor weitestgehend fremden Kulturen, der europäischen durch Forschungsreisende, Siedler, Kolonisatoren oder Missionare und jener der Māori, ab dem Ende des 18. Jahrhunderts die Darstellung der indigenen Bevölkerung mit Gesichtstätowierung nachhaltig geprägt hat und die Verwendung von Bildern mitbestimmt hat. Menschen mit unterschiedlichen Bildvorstellungen traten in Kontakt. Veränderungen und Folgen für die Gestaltung und den Gebrauch von Bildern werden in den einzelnen Kapiteln mit Hilfe des Bildmaterials analysiert. Die Intention der beteiligten Personen, Begleitumstände bei der Entstehung sowie Faktoren, die die Produktion beflügelten, sind für die Analyse ausschlaggebend. Des Weiteren wird die Bedeutung der Bilder für die Gegenwart erörtert.

Der ursprünglich bei Māori gängigen Art von Ahnendarstellungen in Form von Holzschnitzereien werden Bilder in anderen Techniken auf unterschiedlichen Bildträgern wie Papier, Leinwand oder Fotokarton hinzugefügt. Das Abbilden von Ge-

sichern mit Tätowierungen wird unter anderem durch Posen, Moden, Blicke und Stereotype verändert, die es zu erforschen gilt. Hierbei wird darauf geachtet, auf welche Art die Personen aus der indigenen Gesellschaft im Gegensatz zu Europäern dargestellt werden. Ein Beispiel dafür sind Mutter mit Kind Abbildungen deren Unterschied unter anderem an der Position des Kindes – sei es am Arm gehalten oder am Rücken getragen –, abgelesen werden kann. Der Einsatz von Accessoires, Bekleidung oder Blicken wird in Bezug auf das Erforschen von Auftraggebern und von Gründen für die Erstellung von Bildern interessant. Einflüsse bei der Entstehung von Darstellungen sowie Möglichkeiten des Umgangs mit Bildern durch Māori und Pākehā sind Teil der Analyse des Kontextes.

Für die theoretische Auseinandersetzung ist die Bild-Anthropologie des Kunsthistorikers Hans Belting eine wesentliche Grundlage. Seine Bildauffassung eröffnet einen erweiterten Interpretationshorizont, der es ermöglicht, Werke in ihrer kulturellen Eingebundenheit zu erfassen und unterschiedlichen ästhetischen Traditionen gerecht zu werden.

Blickwinkel von Denkern aus der Entstehungszeit der Bilder wie Johann Gottfried Herder, Friedrich Schiller oder Jean-Jacques Rousseau führen zu kulturhistorischen Zusammenhängen. Als sinnvoll erweist sich das Einbeziehen der theoretischen Überlegungen des Kulturanthropologen Clifford Geertz und der Kunsthistorikerin Monica Juneja, sowie der Film- und Kunsthistorikerin Kaja Silverman. Homi Bhabha, als wichtiger Vertreter des Postkolonialismus liefert wesentliche Denkansätze. Wertvolle Beiträge des Anthropologen Nicholas Thomas sowie des Sozialhistorikers Peter Feldbauer hinsichtlich einer, für die Bildentwicklung relevanten Interaktionsgeschichte unterstützen die Analyse. Die Überlegungen von Mary Louise Pratt bezüglich Kontaktzonen innerhalb derer einander Menschen unterschiedlicher Kulturen auf vielfältige Weise unter zumeist asymmetrischen Machtverhältnissen begegnen bieten eine weitere Erklärung für die Auseinandersetzung und das Verständnis von Verflechtungen aus unterschiedlichen kulturellen Ursprüngen.⁴⁷ Die Beschäftigung mit historischer Verflechtung (*entanglement*) durch Sebastian Conrad und Shalini

⁴⁷ Siehe dazu Pratt, Mary Louise (1991): Arts of the Contact Zone. In: *Profession* (01), S. 33-40. Online verfügbar unter <https://www-jstor-org.uaccess.univie.ac.at/stable/25595469?sid=primo&seq=2>, zuletzt geprüft am 11.03.2025.

Randeria trägt zu einem veränderten Blickwinkel auf Interaktionen und Austauschprozesse bei.⁴⁸

So kann durch Herangehensweisen aus verschiedenen Disziplinen ein umfassenderes Bild von der Darstellung der Māori entwickelt werden. Die Erläuterungen zu den einzelnen Kapiteln geben genauere Einblicke in die theoretischen Inhalte.⁴⁹

Die Präsentation von Bildern erfolgt im 19. Jahrhundert nicht nur in Europa in Reise-literatur, Sammelalben oder Ausstellungen der Kolonialmacht. Abbildungen werden auch nicht ausschließlich nur für den Westen gefertigt. Auffallend ist, dass sie nach anfänglicher Skepsis in das Leben der Māori integriert werden. Sie entwickeln sich zu einem wertvollen Beitrag innerhalb der indigenen Erinnerungskultur und nehmen in diesem Zusammenhang immer mehr Raum ein, während ihre Bedeutung für Europa ab der Dekolonisierung schwindet. Die einzelnen Kapitel geben Aufschluss im Hinblick darauf.

Bilder repräsentieren beispielsweise Ahnen in Versammlungshäusern (*wharenui*)⁵⁰ bei Zeremonien zusätzlich zu den, sich auf dem Versammlungsgelände (*marae*) befindlichen, geschnitzten Wandpaneelen (*poupou*). Das heißt, in der Gesellschaft der Māori ist vor allem ab dem 19. Jahrhundert die Einbeziehung und Akzeptanz bislang unbekannter Techniken und Medien, sowie die Öffnung für Errungenschaften aus der europäischen Welt der Kunst und kreativen Gestaltung zu bemerken. Mit Hilfe der neuen Möglichkeiten werden von den Māori selbst Bilder nach ihren Vorstellungen entwickelt, teils durch Mitsprache bei der Bilderstellung, teils durch eigene Anfertigung. Nichtsdestotrotz sind die Betrachtungsweisen der westlichen Welt und die Darstellung von Angehörigen der Māori-Kultur im 19. Jahrhundert vor allem durch asymmetrische Machtverhältnisse unter kolonialen Bedingungen geprägt, werden aber in manchen Fällen durch ein Begegnen auf gleicher Augenhöhe neu formuliert. Bina E. Mohn beschreibt die Voraussetzung für Dialoge auf Augenhöhe im ethnografischen Kontext und betont die Notwendigkeit, eigene Sichtweisen neben und

⁴⁸ Siehe dazu Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini/Römhild, Regina (Hg.) (2013): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Campus-Verl. Hier S. 17.

⁴⁹ Vor allem die Fotografie und die Ölmalerei des 19. Jahrhunderts bietet diverse Beispiele mit Hinweisen auf Verflechtungen durch die gemeinsame Geschichte von Māori und Pākehā.

⁵⁰ *Marae* ist ein Versammlungsgelände oder öffentliches Forum der Māori vor dem Versammlungshaus (meeting house, *wharenui*), das mit Schnitzereien, zumeist von Ahnen (*poupou*) verziert ist. Das Gelände, gehört zu einem *Iwi* (Stamm), *Hapū* (Unterstamm) oder *Whānau* (Familie). Es werden dort öffentliche Anliegen besprochen und Besucher begrüßt. Siehe dazu Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.) (2012): Das Haus Rauru. Meisterwerk der Māori. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde. Hier S. 475.

nicht über andere zu stellen, sodass der „Blick der Blickenden“ durch das Wegfallen von absolut gesetzten Wahrheitsansprüchen ebenbürtig wird.⁵¹ Ateliers von Künstlern und Fotografen bieten damals wie heute in Neuseeland Raum und Möglichkeiten. Diese Momente der Gleichwertigkeit und Akzeptanz aufzuspüren, ist Teil der Analyse und wird vor allem im vierten und fünften Kapitel thematisiert. Das heißt, neben der genauen Untersuchung diverser Darstellungen entlang von Bildträgern ist es ein Ziel der Arbeit, in Bildern Spuren von Selbstbestimmung zu entdecken mit deren Hilfe kolonialer Überformung entgegengewirkt werden kann, sowie Abweichungen von gängigen, den damaligen Standards entsprechenden Abbildungsmodi aufzuspüren. Durch die Entstehung vieler Bilder innerhalb ungleicher Machtverhältnisse unter der Dominanz europäischer Urheber, ist es notwendig diskriminierende Praktiken im Umgang mit Bildern und deren Entstehung zu erkennen. So ist festzustellen, inwieweit Menschen unfreiwillig als Modelle herangezogen wurden, ob ihre Namen in Erinnerung geblieben sind oder ob sie als Objekte in Zusammenhang mit Exotismus und Rassendiskursen fungierten.

Ebenso ist die Präsentation von Bildern in der Gegenwart Thema von Debatten und wird von Māori-Vertretern anders als von Europäern, kulturbezogen bewertet. Kontroversen hinsichtlich der Einordnung von Darstellungen in den Bereich der Kunst und ihrer Objektifizierung im ethnologischen Kontext gilt es aufzuzeigen.

Interessant ist auch die Auseinandersetzung mit den Bildern in der Gegenwart innerhalb Neuseelands. Abbildungen von Vorfahren erhalten vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts für Māori neue Relevanz auf der Suche nach vergessenen Wurzeln und Identität. Traditionsbewusste Māori darunter auch Künstler, lesen davon Zeichen und Kulturimmanentes ab und transferieren es in modifizierter Form in die Gegenwart. Zudem versuchen sie, den Māori selbst ihre vielfach vergessenen Wurzeln und Traditionen nahezubringen und ein Bewusstsein dafür zu schaffen. Beispiele von Māori-Künstlern geben einen Einblick in die aktuelle indigene Vorstellungswelt.

In jedem Fall ist der Einfluss durch kulturspezifische Vorerfahrungen von Belang. Dies lässt sich mittels Analysierens von Bildern auf diversen Medien und durch das Erforschen von Verwendungszweck, Funktion, Präsentation und Rezeption sowohl

⁵¹ Vgl. Mohn, Bina E. (2008): Die Kunst des dichten Zeigens. Aus der Praxis kameraethnographischer Blickentwürfe. In: Binder, Beate/Neuland-Kitzerow, Dagmar/Noack, Karoline (Hg.): Kunst und Ethnographie. Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten. Münster/Hamburg/Berlin: Lit-Verl. (Berliner Blätter, H. 46), S. 61-72. Hier S. 69-70.

im westlichen Kontext als auch in Zusammenhang mit der Gesellschaft der Māori beschreiben.

Die leitenden Fragestellungen der Arbeit sind nun folgende: Welche Auswirkungen hat der Kontakt der indigenen Bevölkerung Neuseelands mit Europäern (mit europäischen Ethnologen, Reisenden, Künstlern, Händlern, Siedlern und Missionaren) und deren Kultur auf die Bildgestaltung, vor allem auf die in einem neuen, vor allem kolonialen Kontext entstandenen Darstellungen von Gesichtern mit Tätowierungen? Tätowierte Māori werden festgehalten in Form von Porträts auf Papier oder Leinwand, sowie als Bilder auf anderen Medien. Welche Personen werden darauf dargestellt? Wie erfolgt die Bildgestaltung und durch wen? Welche Posen, Blicke, Kleidungsstile und Attribute tauchen immer wieder auf und zu welchem Zweck? Wie unterscheiden sich Abbildungen der indigenen Bevölkerung von und für Pākehā von Abbildungen von und für Māori? Welchen Stellenwert haben die ins Gesicht tätowierten Zeichen im Kontext der Porträtgestaltung in der jeweiligen Kultur? Welche Transfer- und Transformationsprozesse beziehungsweise welche interkulturellen Austausch- und Anpassungsprozesse finden statt? Wie äußern sich Verflechtungen von kulturspezifischen Elementen auf Bildern? Welche Veränderungen und Einflüsse können auf den Abbildungen abgelesen werden? Welchen Stellenwert haben Techniken und Medien? Wie beeinflussen politische, kulturelle und soziale Rahmenbedingungen die Gestaltung der Bilder? In welchem Kontext werden Porträts von tätowierten Māori in Neuseeland und Europa in der Vergangenheit verbreitet, präsentiert, dokumentiert, verwendet und reflektiert? Welche Bedeutung und Funktion haben sie in der Gegenwart innerhalb einer bereits länger andauernden Interaktionsgeschichte? Wo eröffnen sich Kommunikations- und Interaktionsräume im Kontext der Bildgestaltung? Wo ist in Bildern das Durchbrechen gängiger Normen zu erkennen? Wie sind die Darstellungen mit Hilfe der Bild-Anthropologie Hans Beltings zu beleuchten, die einen erweiterten, kulturoffenen Deutungsraum bietet? Die Theorie eröffnet kulturübergreifende Herangehensweisen, insofern indem sie einerseits innere Bilder der Erinnerung und der eigenen Vorstellung berücksichtigt, die im Körper als einem lebendigen Trägermedium oder Ort, Kraft seiner Imagination entstehen. Andererseits ermöglicht sie einen Zugang zu Bildern, die auf unterschiedlichen Medien verkörpert und im sozialen Raum sichtbar gemacht werden. Auf diese Weise verbindet sie subjektive, körperlich fundierte Bildprozesse mit kollektiv vermittelten visuellen Ausdrucksformen.

Welche Deutungsmöglichkeiten ergeben sich durch postkoloniale Ansätze wie jenen von Homi Bhabha und durch kulturtheoretische Überlegungen wie der Vorstellung von Clifford Geertz von einem sich ständig wandelnden „Bedeutungsgewebe“, in das Menschen verstrickt sind bis hin zu einer Interaktions- und Verflechtungsgeschichte von Māori und Pākehā in Anlehnung an das Konzept der „entangled histories“ vertreten von Sebastian Conrad und Shalini Randeria? Wie äußern sich Verflechtungen unter asymmetrischen Machtverhältnissen und innerhalb von Kontaktzonen, in denen sich Künstler und Modell begegnen und für die Mary Louise Pratt Impulse gibt?⁵² Wie wird die Idee der Kontaktzonen von James Clifford, Conal McCarthy und Nicholas Thomas für die Museumspraxis in der Gegenwart adaptiert?⁵³ Welche Bedeutung hat ein kulturgebundener Blick im Sinne von Kaja Silverman im Kontext von Bilderzeugung und Präsentation?

1.3 Vorgehensweise, Methoden und Aufbau

Wie weiter oben angedeutet, waren Māori-Darstellungen mit Gesichtstätowierungen in unterschiedlichen Techniken seit der Zeit der Entdeckung Neuseelands und ihre Verwendungszwecke und Funktionen bisher kaum Gegenstand einer gesamtheitlichen Analyse.

Die detaillierte Literaturrecherche führte zu Forschungsmaterialien über Māori-Bilder aus verschiedenen Zeiträumen, die eine Basis für weitere Überlegungen bilden. Beginnend bei Berichten von Reisen die von verschiedenen Ländern ausgehend, wie England, Frankreich oder auch Österreich nach Ozeanien stattfanden, über Berichte von Missionaren in Zeitschriften und Büchern, Artikel über Weltausstellungen oder von Sammlern der Ölgemälde und Förderern von Kunstschaaffenden der Kolonialzeit führte die Recherche zu Stellungnahmen aus dem 20. und 21. Jahrhundert durch Māori und europäische Siedler aber auch durch Autoren, die außerhalb Neuseelands agierten. Wichtige Erkenntnisse lieferte die Auseinandersetzung mit Māori-Darstellungen durch neuseeländische Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker des 20. und 21. Jahrhunderts oder Autoren die sich mit Tätowierungen und Ornamentik, mit Bildern in einer bestimmten Technik oder speziell mit einem Künstler beschäfti-

⁵² Orte für die Anfertigung erster Zeichnungen im Rahmen von Forschungsreisen, Fotoateliers und Ateliers von Malern wie Gottfried Lindauer und Charles F. Goldie stellen mögliche Begegnungsorte dar. Mit James Clifford rücken die Kontaktzonen in den Kontext der Museumsforschung.

⁵³ Sieh dazu Schorch, Philipp/McCarthy, Conal (Hg.) (2019): *Curatopia. Museums and the future of curatorship*. Manchester: Manchester University Press.

gen. Die Literatur ist geprägt von im Beschreibungszeitraum gängigen Denkrichtungen und Meinungen. Auf diese wird in Zusammenhang mit den Bildbesprechungen hingewiesen. In Europa befasste man sich lange Zeit mit sogenannten neuseeländischen „Artefakten“ hauptsächlich im Rahmen der Kulturgeschichte.

Nach anfänglichem Sammeln und Sondieren von unterschiedlichem Bildmaterial zeichneten sich im jeweiligen Zeitalter seiner Entstehung dominante Techniken ab in denen Māori-Darstellungen ausgeführt wurden. So ist eine Einteilung der Kapitel nach Techniken, Entstehungskontext und Entstehungszeit naheliegend. Die Bildgestaltung wird zudem anhand von Beispielen entlang von Medien erforscht. Daher stehen Angaben zu Schnitzereien der Māori, die den zunehmenden Einfluss durch europäische Gestaltungsweisen zeigen und Beschreibungen aus der vorkolonialen Zeit der Entdeckungsreisen, in welcher Zeichnungen und Stiche dominierten, am Anfang. Auch markante, heute noch bedeutende *moko*-Zeichnungen aus dem Kontext der Mission, der Landgewinnung und der Reisetätigkeit von namhaften *rangati-ra* stammen aus dieser Zeit und dienen als Beispiele. Vor allem Darstellungen, die öfter mit scheinbar geringfügigen Änderungen reproduziert wurden und solche, die nach unterschiedlichen Gesichtspunkten, entweder entsprechend der europäischen Sehweise oder jener der Māori gefertigt sind, wurden zum Gegenstand der Betrachtung. Sie wurden in den weiteren Kapiteln ergänzt mit Beiträgen über Fotografien und die Gestaltung und Verwendung von Ölporträts aus der Kolonialzeit.

Veränderungen in Gestaltung, Technik und Stil durch europäische Einflussnahme sind relevant und wurden erörtert.

Zur Verdeutlichung der Blickrichtung auf Māori zur Entstehungszeit von Bildern dienen sowohl die Auseinandersetzung mit Begleitumständen, die Beschreibung wesentlicher Merkmale der Bilder, als auch einflussnehmende Denk- und Gestaltungsweisen.

Zeichnungen des typischen *moko*, gefertigt von Māori, die einen anderen Zugang zur Präsentation einer Person als europäische Porträts bezeugen, sind ein wesentlicher Gegenstand der Untersuchung in Zusammenhang mit Identität.

Sowohl in neuseeländischen als auch in europäischen Museen gibt es, bedingt durch mehrfache Ausführung und Reproduktion, einen reichhaltigen Fundus an Māori-Fotografien. Um eine Auswahl zu treffen, erfolgte eine Einteilung nach Motiven wie „Mutter mit Kind“-Darstellungen oder Darstellungen von „Kriegern“. Besondere Berücksichtigung fanden unübliche, nicht der Norm und gängigen Schemata entspre-

chende Abbildungen, aber auch Fotografien, die als Vorlage für Ölgemälde bedeutender Māori-Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts dienten.

Zum besseren Verständnis wurde ein Überblick über wesentliche fotografische Techniken gegeben. Des Weiteren wurden Studiofotografien in Zusammenhang mit bestimmten Darstellungsmodi vorgestellt und analysiert. Besondere Aufmerksamkeit erhielten Abbildungen von Personen mit Gesichtstätowierungen. Anhand der Fallstudien wurden individuelle Unterschiede in der Bildgebung aufgezeigt, die von Frauen und Männern hinter und vor der Kamera abhängig sind, sowie von deren kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Erfahrungen. Der Reichtum an Differenzierungen wurde anhand von Bildbeispielen deutlicher erkennbar gemacht. Das Interesse galt unter anderem den Besonderheiten, die den Mainstream durchbrechen. Vorstellungen und Bezugspunkte zur Vergangenheit auf Fotografien der Gegenwart wurden genauer erläutert.

Prägnante Ölporträts von namhaften Personen, die wegweisend für die Gesellschaft der Māori waren und heute noch Bedeutung haben wurden ebenfalls als Beispiele herangezogen. Anhand dessen wurde versucht, das Aufbrechen kolonial geprägte Blickweisen durch Māori selbst und die Integration von Einzelporträts namhafter Vorfahren in ihre Kultur darzustellen. Unterschiedliche Facetten der Einordnung, Funktion, Präsentation und Rezeption sind Thema der Arbeit.

Im Hinblick auf die Funktion und Bedeutung der Bilder aus vorkolonialer und kolonialer Zeit in der Gegenwart wurden zeitgenössische Abbildungen, die einen deutlichen Bezug zur Vergangenheit aufweisen in die Analyse eingebunden.

Bei genauerer Beschäftigung mit dem Kontext der Bildentstehung stellte sich alsbald heraus, dass dieser auch heute noch eine besondere Relevanz hat. Für die Nachkommen der Abgebildeten spielen die mit der Entstehungszeit verbundenen Ereignisse und Austauschprozesse eine wichtige Rolle. So wurde ein Hauptaugenmerk auf Verweise gelegt, die auf Interaktionsprozesse der abgebildeten Personen mit den Kunstschaffenden und anderen beteiligten Personen schließen lassen.

Ausgehend vom Bildmaterial wurden im Laufe der Arbeit Erkenntnisse über Darstellungsweisen und unterschiedliche Vorstellungen bezüglich Bildgestaltung gewonnen, die geprägt sind vom gesellschaftlichen, kulturellen, sozialen und historischen Kontext, sowohl der Künstler und Modelle als auch der Autoren, die sich mit den Zeugnissen aus der Vergangenheit beschäftigen. Sie wurden vertieft durch wesentliche Einblicke in die Kultur der Māori. Gespräche mit Māori vor Ort in Neuseeland und

der gezielte Besuch von Museen, in denen sich zahlreiche Bilder befinden führten zu einem besseren Verständnis für die Anliegen der indigenen Bevölkerung und die Bedeutung der Abbildungen.

Nach Erforschung der Beiträge über unterschiedliche Arten von Māori-Darstellungen mit Gesichtstätowierungen, entweder erstellt durch Māori oder durch Pākehā, erfolgte die Analyse der Bilder unter Berücksichtigung von kulturgebundenen Sehweisen.

Verschiedene theoretische Überlegungen und Begriffserklärungen dienen in den einzelnen Kapiteln dazu die unterschiedlichen Arten der Gestaltung und Betrachtung von Abbildungen zu verdeutlichen und die Bilder genauer einzuordnen. Neben der Bild-Anthropologie, fließen auch Konzepte in Zusammenhang mit Hybridisierung, Stereotypenbildung oder der Vorstellung von Zeit in die verschiedenen Kapitel ein. So wurden Unterschiede zwischen der Bildvorstellung und Verwendung von Māori und Pākehā herausgearbeitet und Verflechtungen und Gegensätzliches aufgezeigt. Auch theoretische Grundlagen zur formalen Gestaltung beispielsweise bezüglich Perspektive, oder Erläuterungen hinsichtlich des Ornamentverständnisses in Europa oder den Bedeutungen von Tätowierungen für die indigene Bevölkerung wurden einbezogen, um Bilder besser zu verstehen.

Der europäische, kunsthistorische Kontext bietet zusätzliche Möglichkeiten des Einordnens der Bilder. Vor allem die Beschäftigung mit der Gattung des Porträts ist relevant. Darüber hinaus wurden Veränderungen in der Bildgestaltung und neue Verwendungszwecke unter verschiedenen Rahmenbedingungen aufgezeigt, sei es in Europa oder Neuseeland. Zudem wurde die Analyse mit Hilfe von weiteren theoretischen Ansätzen untermauert. Für die Einordnung der Bilder ist unter anderem die Beschäftigung mit Denkweisen und Kulturbegriffen Europas ab dem Ende des 18. Jahrhunderts notwendig sowie die Entwicklung eines Verständnisses für Vorstellungen und Bezugssysteme von Māori, die die Integration von Bildern begünstigen.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beeinflusst unter anderem die Auffassung von Kultur und die Einteilung in Entwicklungsstufen von Johann Gottfried Herder⁵⁴ und Jean-Jacques Rousseau⁵⁵ die Darstellung der Personen, die den Europäern auf ihren Entdeckungsreisen begegnen. Auch wenn in ihren Texten nicht unmittelbar Stellung zu den Māori bezogen wird, so wurde in dieser Arbeit angenommen, dass

⁵⁴ Siehe dazu Herder, Johann G. (1967; 1774): *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁵⁵ Siehe dazu Rousseau, Jean-Jacques (2011/1754): *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Édition électronique v.: 1,0: Les Échos du Maquis.

eine Herangehensweise in Form einer Kategorisierung und Einstufung von Menschengruppen und die Argumentationsweise diesbezüglich auch auf die Bildgestaltung in Zusammenhang mit Ozeanien wirkte.

Der Gedanke der Zivilisierungsmission, den Europäer vor allem im 19. Jahrhundert erkennen lassen, verweist auf die Überzeugung von eigener Höherwertigkeit. Er wurde vor allem mit Bildern aus dem 19. Jahrhundert in Verbindung gebracht, die unter kolonialen Voraussetzungen entstanden sind.

Eine andere, für die Arbeit wichtige Anschauung in Zusammenhang mit Kultur ist jene von Clifford Geertz, der innerhalb der ethnologischen Forschung Wert auf eine angemessene Beschreibung von Zusammenhängen und Bedeutungen in einer Gesellschaft legt, welche sich immer wieder neuformieren und auch neu interpretieren lassen.⁵⁶ Er sieht Kultur als Gewebe voller Bedeutungen, in die der Mensch verstrickt ist. Im Kontext dieser Verstrickungen und Neuformationen erhalten Bilder von Māori mit Gesichtstätowierungen eine besondere Relevanz. Daher wurde an diese Theorie angeknüpft. Weitere Analysemöglichkeiten bietet der dynamische Kulturbegriff, den Monica Juneja⁵⁷ vertritt. Sie stellt durch das Betonen kontinuierlicher Prozesse des Austausches und des Aushandelns einen Ansatzpunkt für Möglichkeiten von Umdeutungen von Bildern bereit. Der Gedanke des Prozesshaften in kulturellen Entwicklungen ließ sich auf die Wege von Māori-Bildern und auf Veränderungen in der Ausgestaltung zur jeweiligen Entstehungszeit übertragen. Abbildungen wurden außerdem mit der interkulturellen Perspektive nach Hamid R. Braun (geb. Yousefi)⁵⁸ in Zusammenhang gebracht, der Wert auf Augenhöhe legt und die Sinnhaftigkeit einer Kommunikation unter Gleichgestellten untermauert. So entstand ein theoretischer Unterbau, der es zulässt, die Bilder besser zu verstehen und einzuordnen.

Des Weiteren wurden Aspekte aus postkolonialen Theorien aufgegriffen, mit welchen die Verbindung von Elementen aus unterschiedlichen Kulturen und dazugehörige Prozesse unter asymmetrischen Machtverhältnissen aufgezeigt wurden. Sie wurden verwendet, um zu zeigen, dass die Bilderstellung im 19. Jahrhundert Begegnungsräume eröffnete und dass sie zu Veränderungen durch kulturelle Verschmel-

⁵⁶ Siehe dazu Geertz, Clifford (1987): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁵⁷ Siehe dazu Falser, Michael/Juneja, Monica (Hg.) (2013b): *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*. Bielefeld: transcript Verlag.

⁵⁸ Siehe dazu Yousefi, Hamid R. (2008): *Phänomenologie des Eigenen und des Fremden. Eine interkulturelle Perspektive*. In: Yousefi, Hamid R./Fischer, Klaus/Kather, Regine u.a. (Hg.): *Wege zur Kultur. Gemeinsamkeiten – Differenzen – Interdisziplinäre Dimensionen*. Nordhausen: Bautz Traugott, S. 25-52.

zung beitrug. Um die Rahmenbedingungen besser zu verstehen, wurde als Voraussetzung für die Bildproduktion eine gemeinsame Geschichte von Māori und Pākehā angenommen. Die Erstellung von Māori-Bildern und deren unterschiedliche Verwendung wurde innerhalb einer Interaktionsgeschichte festgemacht, die sowohl von Nicholas Thomas⁵⁹ als auch von Peter Feldbauer⁶⁰ thematisiert wird. Ihre Überlegungen knüpfen an die Auseinandersetzung von Sebastian Conrad und Shalini Randeria hinsichtlich der Verwobenheit unterschiedlicher Kulturen und ihrer gemeinsamen Geschichte an und bieten einen anderen Blickwinkel als jenen ausgehend von einer eurozentristischen Expansionsgeschichte. Wechselwirkungen von Begegnungen im kolonialen Kontext werden seit den 1980er Jahren verstärkt thematisiert.⁶¹ Bezugnehmend zum Stellenwert von Begegnungskontexten zwischen Māori und Pākehā im Rahmen der Bildgestaltung war das Betrachten kolonialer Voraussetzungen innerhalb von Kontaktzonen aufschlussreich. Sie werden von Mary Louise Pratt in Zusammenhang mit sozialen Räumen, in denen ungleiche Kulturen aufeinandertreffen thematisiert.⁶² James Clifford⁶³ greift ihre Überlegungen auf und bezeichnet Museen als Kontaktzonen für interkulturellen Austausch. Diese Idee ist besonders in Zusammenhang mit der Ausstellungspraxis der Gegenwart von Bedeutung. Für Nicholas Thomas bieten Museen Beweise für „entangled histories“.⁶⁴ Die Ansätze gaben daher vor allem die Richtung für eine genauere Analyse in Bezug auf die Präsentation von Māori-Darstellungen in Museen vor.

Kulturelle Differenzen, Erscheinungsformen in Verbindung mit einer bestimmten Ursprungskultur und Gründe für Verflechtung von zuvor getrennten Elementen aus unterschiedlichen Ethnien wurden in Bezug auf Bilder erforscht.

⁵⁹ Siehe dazu Thomas, Nicholas/Cole, Anna/Douglas, Bronwen (Hg.) (2005): *Tattoo: Bodies, Art, and Exchange in the Pacific and the West*. Durham, NC: Duke Univ. Press.

⁶⁰ Siehe dazu Edelmayer, Friedrich/Feldbauer, Peter/Wakounig, Marija (Hg.) (2002): *Globalgeschichte 1450-1620. Anfänge und Perspektiven*. Wien: Promedia (Edition Weltregionen, Bd. 4).

⁶¹ Siehe dazu Conrad, Sebastian / Randeria, Shalini (2013): Einleitung: Geteilte Geschichten - Europa in einer postkolonialen Welt. In: Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini/Römhild, Regina (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Campus-Verl., S. 32-70. Hier S. 47-48.

⁶² Vgl. Pratt, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge. Hier S. 4.

⁶³ Siehe dazu Clifford, James (2019): The times of the curator. In: Schorch, Philipp/McCarthy, Conal (Hg.): *Curatopia. Museums and the future of curatorship*. Manchester: Manchester University Press, S. 109-123. Hier S. 111-112.

⁶⁴ Vgl. Thomas, Nicholas (2019): The museum as method (revisited). In: Schorch, Philipp/McCarthy, Conal (Hg.): *Curatopia. Museums and the future of curatorship*. Manchester: Manchester University Press, S. 19-28. Hier S. 23.

Soziale Interaktionen geben Raum für gegenseitige Impulse und bewirken letztendlich Veränderungen von Verhaltensweisen und Einstellungen⁶⁵ die auch Einfluss auf die Bildproduktion oder die Verwendungszwecke von Bildern nehmen. Mit dem Begriff der interkulturellen Kommunikation wurde versucht diesen Austausch einzuordnen.⁶⁶

Bei der als Analysebasis dienenden Theorie Beltings ist Anthropologie nicht die Bezeichnung für ein bestimmtes Fach, sondern bezieht sich auf den Wunsch nach einem offenen, interdisziplinären Bildverständnis, das eng mit der Bildpraxis in Zusammenhang steht und „die Bilderzeugung im sozialen Raum“⁶⁷ thematisiert. Sein weit gefasster Bildbegriff in dessen Zentrum der Mensch als „Ort der Bilder“⁶⁸ steht schaffte auch in dieser Arbeit Möglichkeiten zur Interpretation. Belting stellt fest, dass Bilder ab dem Zeitpunkt, ab dem sie in Form von Gemälden gesammelt werden in den Kompetenzbereich der Kunstgeschichte eingeordnet und zu Kunst erklärt werden, auch jene, die aus nichteuropäischen Kontexten stammen und jene aus der Zeit vor einer Systematisierung, die mittlerweile als selbstverständlich erachtet wird.⁶⁹ Bilder, die der ethnologischen Forschung dienen und indigene Elemente in den Vordergrund stellen, lassen sich durch implementierte kulturspezifische Bildvorstellungen nur schwer in ein Schema pressen, das unter anderen Voraussetzungen entwickelt wurde. Da Belting der Ansicht ist, dass nicht jedes Bild im Regelwerk der europäischen Kunstgeschichte verortet werden kann, erweitert er die Auseinandersetzung mit Bildern um Bereiche wie dem der inneren Bilder, resultierend aus der imaginären Vorstellungskraft, schließt soziale Zusammenhänge ein und setzt neue Schwerpunkte bei deren Betrachtung und Wahrnehmung. Die Bedeutung des Körpers und der Medien, die Animation von Bildern oder der Stellenwert von Blickbeziehungen sind nur einige Schlagworte, die innerhalb der Bild-Anthropologie zum Tragen kommen. Seine Überlegungen und verwendeten Begriffe wurden in der Arbeit erklärt und flossen immer wieder in die Analyse ein. Māori-Bilder, die unter bestimmten Voraussetzungen entstanden sind und Einflüsse aus der Kultur ihrer Mo-

⁶⁵ Vgl. Bergius, Rudolf (2014): Soziale Interaktion. In: Markus A. Wirtz (Hg.): Dorsch – Lexikon der Psychologie. 18. Aufl. Bern: Verlag Hans Huber, S. 1553. Bierhoff, Hans-W. (2006): Sozialpsychologie. Ein Lehrbuch. 6. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer. Hier S. 412.

⁶⁶ Vgl. Kammhuber, Stefan (2014): Interkulturelle Kommunikation. In: Markus A. Wirtz (Hg.): Dorsch – Lexikon der Psychologie. 18. Aufl. Bern: Verlag Hans Huber, S. 809.

⁶⁷ Belting 2011b, S. 12.

⁶⁸ Belting 2011b, S. 12.

⁶⁹ Vgl. Belting, Hans (2011): Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. 7. Aufl. München: Beck. Hier S. 13 und 19.

delle enthalten, würden durch ein Hineinzwängen in rein europäische Konventionen eine zu starke Einengung erfahren. Beltings Überlegungen umschiffen strenge Systematiken der europäischen Kunstgeschichte und eröffneten auch bei der Betrachtung von Darstellungen der Māori weitere Perspektiven. Somit waren sie als Interpretationsgrundlage und zum Erfassen der Komplexität zwischen Bildentstehung, Gestaltung und Funktion geeignet. Wesentliche Aspekte bildanthropologischer Erkenntnisse wurden in den einzelnen Kapiteln immer wieder in Bezug zu den Darstellungen gebracht, um Bedeutungszusammenhänge zu erläutern. Der anthropologische Bildbegriff erschien vor allem in Anbetracht der Konfrontation mit unterschiedlichen kulturellen Sichtweisen auf Bildern als angemessen. Ein interdisziplinärer Bezugsrahmen sowie das Einbeziehen sozialer Aspekte erlaubten einen erweiterten Blickwinkel auf diverse Māori-Darstellungen.

Verschiedene Standpunkte des Blickens wurden mit den theoretischen Überlegungen Kaja Silvermans⁷⁰ verdeutlicht. Sie unterscheidet zwischen „look“ und „gaze“ und identifiziert den speziellen „cultural gaze“ als Basis für eine kulturell vorgeprägte Betrachtungsweise. Diese zeigte sich auch im Blick auf Māori-Bilder. Die Art des kulturgebundenen Blicks korreliert bei Māori und Pākehā mit unterschiedlichen Interpretationen und Verwendungsarten von Bildern.

Zur besseren Einordnung von Sichtweisen der Māori erfolgte in einem weiteren Unterkapitel die Beschäftigung mit dem, der Identitätsfindung und dem Selbstbewusstsein, zuträglichen Konzept von *Māoritanga*. Innerhalb dieses Konzepts zur Wiederbelebung von Traditionen und zur Förderung von Individualität werden Möglichkeiten überlegt und angeboten, die zur Aufrechterhaltung des „māorimäßigen“ in der neuseeländischen Gesellschaft dienen. Es unterstützt das Herausbilden eines Māori-Selbstverständnisses und einer gemeinsam verstandenen Identität im Rahmen der Revitalisierung der eigenen Kultur.

Im Wörterbuch *Te Aka* wird betont, dass die Weitergabe der Māori-Kultur mit den dazugehörigen Praktiken und Glaubensgrundsätzen zentral ist. Ziel ist es die, während mehrerer Jahrhunderte entwickelte Lebensweise der Māori („Māoriness“) und die damit verbundenen Werte und Gepflogenheiten, sei es in Zusammenhang mit Land, Eigentum oder Ressourcen innerhalb der Gemeinschaft zu erklären und für

⁷⁰ Siehe dazu Silverman, Kaja (1996): *The Threshold of the Visible World*. New York, London: Routledge.

künftige Generationen zu bewahren.⁷¹ Im Rahmen dieses Modells zur Wiederbelebung von Māori-Traditionen nehmen auch Abbildungen von Vorfahren einen prominenten Platz ein. So wurde es verwendet, um damit die Bedeutung und das Eingebundensein der Bilder in die Vermittlung von Kultur in der Arbeit aufzuzeigen.

2 Grundlagen und theoretische Überlegungen

2.1 Forschungsrelevante Literatur

2.1.1 Forschungsstand

Die kulturgebundene Sicht der Europäer auf Mitglieder indigener Gesellschaften im 18. und 19. Jahrhundert ist an schriftlich festgehaltenen Auffassungen abzulesen. Damalige Anschauungen wie unter anderem jene von Autoren wie Herder, Schiller oder Rousseau beinhalten beispielsweise Ideen zur Gleichwertigkeit von Menschen, weisen aber Nichteuropäern innerhalb eines hierarchischen Aufbaus eine untergeordnete Position zu, von der aus sie sich mehr oder weniger nach „oben“ entwickeln können. Europäer werden von vorneherein an der höchsten und damit erstrebenswerteren Stelle festgemacht. Es ist daher anzunehmen, dass Forschungsreisende, die auf Māori trafen, diese Einstufungen und Denkweisen sowie Erkenntnisse aus der Anatomie kannten und unweigerlich Spuren ihrer Prägung auf von ihnen gefertigten Abbildungen hinterlassen haben. Um Intentionen bei der Bilderstellung genauer einordnen zu können, wird im zweiten Kapitel theoretischen Überlegungen aus der Zeit der Bildentstehung nachgegangen. Ausschlaggebend sind kulturphilosophische Überlegungen von Johann G. Herder, philosophische Auslegungen von Friedrich Schiller und Jean-Jacques Rousseau sowie von Denis Diderot aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie tragen zu einer besseren Einschätzung des damaligen europäischen Selbstverständnisses bei, welches in weiterer Folge auch in Neuseeland ein asymmetrisches Machtgefälle einleitete.

Den Theorien aus der Entstehungszeit erster Zeichnungen und Beschreibungen von tätowierten Māori werden gegenwärtige Blickwinkel hinzugefügt. Sie geben die Möglichkeit, Bilder neu einzuordnen und hierarchische Gefälle zu erkennen. Hilf-

⁷¹ Vgl. Moorfield, John C. (2003-2025): Te Aka Māori Dictionary. Māoritanga, o. S. Online verfügbar unter <https://maoridictionary.co.nz/search?idiom=&phrase=&proverb=&loan=&histLoanWords=&keyword=s=maoritanga>, zuletzt geprüft am 10.03.2025.

reich erscheint hier vor allem die Bild-Anthropologie Beltings⁷², die im zweiten Kapitel genau beschrieben wird und in den weiteren Kapiteln in Zusammenhang mit Abbildungen gebracht wird. Sie trägt durch die Möglichkeit zur Differenzierung zwischen Bild und Kunstprodukt dazu bei, einen weniger eurozentristischen Blick auf Darstellungen und Dargestellte werfen zu können. Sie bietet eine Perspektive auf Māori-Darstellungen, die nicht nur einer Einordnung in den europäischen kunsthistorischen Kanon folgt, sondern, darüber hinaus auch der Zugangsweise der Māori Raum gibt. Ihre Traditionen und der Stellenwert der Tätowierungen, beziehungsweise der spätere Gebrauch von Fotografien und Porträts finden beispielsweise ihren Platz.

Aus illustrierten Reiseberichten der ersten Entdeckungsfahrten lässt sich unter anderem die damals von Europäern zugewiesene Position der indigenen Bevölkerung ablesen. Auch Begegnungskontexte werden beschrieben. Für eine genauere Analyse der Abbildungen ist daher im dritten Kapitel die Literatur von Zeitzeugen eine notwendige Grundlage. Diese Schriften geben nicht nur Auskunft über die indigene Bevölkerung, sondern lassen auch auf Denk- und Vorgehensweisen von Autoren und Zeichnern schließen.

Wertvolle Quellen sind beispielsweise die Berichte von Forschern und Seefahrern wie von Joseph Banks⁷³, Georg Forster⁷⁴ und James Cook⁷⁵ oder Notizen des Zeichners Sidney Parkinson.⁷⁶ Diese Aufzeichnungen geben einen Einblick in die Art der Betrachtung indigener Gesellschaften und verweisen auf die Bedeutung des Gesehenen im Kontext der ethnografischen Forschung des 18. Jahrhunderts und den Umgang mit indigenen Personen. Wesentlich ist, den damaligen Blick kritisch zu beleuchten und zu erweitern. Als Unterstützung dienen Beschreibungen aus dem jüngst

⁷² Siehe dazu Belting, Hans (2011b): Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. 4. Aufl. München: Fink.

⁷³ Siehe dazu Banks, Joseph (1958; 1769-70): Sir Joseph Banks in New Zealand. From his Journal. Hg. v. William P. Morrell. Wellington: A.H. & A.W. Reed.

⁷⁴ Siehe dazu Forster, Georg (1967 /1778-80): Werke in vier Bänden. Reise um die Welt. Hg. v. Gerhard Steiner. Frankfurt am Main: Insel Verlag (Bd. 1).

⁷⁵ Siehe dazu unter anderem Cook, James (1777): A Voyage Towards The South Pole, and Round The World. Performed In His Majesty's Ships Resolution and Adventure. In the Years 1772, 1773, 1774, and 1775. 2 Bände. London: Strahan & Cadell (1).

⁷⁶ Siehe dazu Parkinson, Stanfield (Hg.) (1773): A Journal of a Voyage to the South Seas in his Majesty's Ship, the Endeavour. Faithfully transcribed from the papers of the late Sidney Parkinson. London: (Nachdruck: GALE).

erschienenen Buch „Toi Te Mana“ von Deidre Brown, Ngārino Ellis und Jonathan Mane-Whehoki.⁷⁷

Indigene Besonderheiten werden sowohl zeichnerisch als auch in Form ethnographischer Beschreibungen festgehalten und nach Europa transferiert. Die Nähe zu botanischen Zeichnungen und der Unterschied zur Porträtkunst, die im 19. Jahrhundert in Neuseeland etabliert wird, können durch die Auseinandersetzung mit diesen Berichten aufgezeigt werden. Texte von Naturforschern wie Wilhelm G. Tilesius von Tilenau⁷⁸ und Georg H. von Langsdorff⁷⁹ weisen auf zum Teil irreführende Schlussfolgerungen der Europäer beim Kontakt mit der indigenen Bevölkerung hin. Sie vermitteln Spekulationen hinsichtlich Tätowierungen und Bekleidung indigener Personen, die sich aus einer Unkenntnis von deren Bedeutung sowie dem Selbstverständnis der eigenen höherstehenden Position entwickelten. Sie dienen der Abgrenzung zu gegenwärtigen Anschauungen. Durch das Darlegen dieser Sichtweisen und der Berücksichtigung historischer Gegebenheiten können Darstellungen von Māori besser eingeordnet werden und Zwecke für ihre Anfertigung verstanden werden.

Die Interpretation von Abbildungen indigener Personen wird im 20. und 21. Jahrhundert sowohl in der Kulturanthropologie als auch in der Kunstgeschichte durch weitere Perspektiven ausgebaut. Māori-Bilder werden nicht mehr nur wegen der sich darauf befindenden Tätowierungen gezeigt, wie beispielsweise im 19. Jahrhundert vom Sammler Horatio G. Robley⁸⁰ und als Informationsquelle für Europäer verwendet. Sie werden immer häufiger vor allem durch westliche Kunsthistoriker als Porträts rezipiert.

Der australische Kunsthistoriker Bernard Smith⁸¹ beschäftigt sich Ende der 1990er Jahre mit Māori-Porträts aus der Zeit der Entdeckungsfahrten und legt beispielsweise Wert auf Aufbau, Komposition und Stilelemente der Abbildungen. Er nennt Einflüsse aus der europäischen Porträtgestaltung, die bisherige Standpunkte ergänzen. Der Fokus liegt vor allem auf der formalen Gestaltung. Eine detaillierte Erklärung der

⁷⁷ Vgl. Brown, Deidre/Ellis, Ngārino/Mane-Whehoki, Jonathan (Hg.) (2025): *Toi Te Mana. An Indigenous History of Māori Art*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

⁷⁸ Siehe dazu Tilesius, Wilhelm G. (1828): *Ueber den Ursprung des bürgerlichen Lebens und der Staatsform in den Südsee-Inseln, und zwar auf der Insel Nuckahiwah, einer der Washington-Inseln*. In: Karl H. Pölit (Hg.): *Jahrbücher der Geschichte und Staatskunst. Eine Monatsschrift*. Leipzig: Hinrichsche Buchhandlung (Bd. 1), S. 133-168.

⁷⁹ Siehe dazu Langsdorff, Georg H. von (1812): *Bemerkungen auf einer Reise um die Welt in den Jahren 1803 bis 1807*. 2 Bde. Frankfurt am Main: Friedrich Wilman (Bd.1.).

⁸⁰ Siehe dazu Robley, Horatio G. (1896): *Moko or Māori Tattooing*. London: Chapman and Hall.

⁸¹ Siehe dazu Smith, Bernard (1992): *Imagining the Pacific. In the wake of the Cook voyages*. New Haven: Yale Univ. Press.

Bedeutung von Zeichen im Gesicht der Dargestellten wird hier jedoch größtenteils außer Acht gelassen. Dieses Ausklammern der indigenen Perspektive führt zu zusätzlichen Missverständnissen, die mit Hilfe der Thematisierung eines kulturbezogenen Blicks geklärt werden müssen, der sowohl in der Theorie Beltings als auch Kaja Silvermans⁸² aufgegriffen wird und auch dazu beiträgt, stereotype Darstellungsweisen von indigenen Personen aufzuspüren. Kunsthistorische und kulturhistorische Bedeutungen von Bildern werden in den Kapiteln verbunden, aber auch Standpunkte von Māori-Forschern und jene von westlichen Autoren bedürfen einer Auseinandersetzung.

Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der Untersuchung der, von Māori gefertigten Zeichnungen die als Unterschriften oder Selbstporträts dienen. Sie lassen einen anderen Zugang als jenen nach europäischen Gestaltungsgrundsätzen erkennen, die nur mittels des Verständnisses der Māori und aus deren Traditionen heraus erklärt werden können. Vor allem die Erkenntnisse von Ngārino Ellis⁸³ und Max Hailstone⁸⁴ sind hier relevant und werden als wichtige Bereiche in die Arbeit eingefügt und erörtert. Sie bedürfen eines Platzes innerhalb eines weitläufigeren Bildspektrums. Literatur über den einflussreichen Missionar Samuel Marsden wird aufgrund von Kontakten zu *rangatira* und deren *moko*-Zeichnungen hinzugezogen.⁸⁵

Kritische Beobachtungen von Zeitzeugen wie dem Missionar Domenico Vaggioli⁸⁶, verweisen auf politische und soziale Umstände des 19. Jahrhunderts. Diese haben für die Anfertigung von Bildern wesentliche Bedeutung, so auch für das Zeichnen von Gesichtstätowierungen durch Māori selbst. Der Schwerpunkt von Missionaren liegt oftmals auf der Beschreibung von Gegebenheiten bei der Konfrontation von Europäern mit Māori, was trotz eines kulturell geprägten Blicks zur Erforschung der Hintergründe beiträgt, und die Möglichkeit eröffnet, selbstverständliche Gepflogenheiten europäischer Siedler und Kolonisatoren des 19. Jahrhunderts aufzubrechen und zu analysieren.

⁸² Siehe dazu Silverman, Kaja (1996): *The Threshold of the Visible World*. New York, London: Routledge.

⁸³ Siehe dazu Ellis, Ngārino (2014): *Ki tō ringa ki ngā rākau ā te Pākehā? Drawings and signatures of moko by Māori in the early 19th century*. In: *Journal of the Polynesian Society* 123 (1), S. 29-66.

⁸⁴ Siehe dazu Hailstone, Max (1993): "Te Tiriti" (The Treaty). In: *Visible Language* 27 (3), S. 303–319.

⁸⁵ Siehe dazu Marsden, John B. (Hg.) (1858): *Memoires of the life and labours of the Rv. Samuel Marsden of Paramatta*. London.

⁸⁶ Siehe dazu unter anderem Vaggioli, Domenico F. (1891 und 1896; engl. 2010): *The Maori. A History of the Earliest Inhabitants of New Zealand*. Unter Mitarbeit von John Crockett. Neuauflage. New York u.a.: Edwin Mellen Press (1).

Während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlangen Studiofotografien an Bedeutung. Sie werden sowohl als Exotika nach Europa verbreitet, als auch von Māori als Erinnerung an ihre Vorfahren geschätzt. Im vierten Kapitel stehen diese Bilder im Zentrum der Auseinandersetzung. Der neuseeländische Historiker Michael King bezieht Stellung zur Kultur der Māori und setzt sich ab den 1970er Jahren unter anderem mit Fotografien und *moko* auseinander. Neben Gruppenbildern im Freien, die zu unterschiedlichen Anlässen entstanden sind, beschreibt er auch die Begleitumstände von in Studios arrangierten Fotografien seit ihrer Verwendung in Neuseeland ab dem Ende der 1940er Jahre. Er betont den Einfluss von Pākehā auf die Bildgestaltung und stellt sowohl die Ängste als auch die Annäherung der Māori an die Technik des Fotografierens heraus. Auch er verweist auf eine Geschichte der Beziehungen zwischen den Vertretern von zwei Kulturen.⁸⁷ King ordnet die Bilder vor allem in kulturbezogene Zusammenhänge der Entstehungszeit ein. Kunsthistorische Aspekte lässt er weitestgehend außer Acht. Die Bedeutung, die diese Bilder gegenwärtig für Māori haben, auch im Hinblick auf die Gestaltung zeitgenössischer Fotografien als Mittel zur Selbstermächtigung und Selbstinszenierung muss aufgezeigt werden und ist Teil der Auseinandersetzung. Ebenso ist die Verwendung von Fotografien durch Māori im Sinne einer Anknüpfung an mächtige Ahnen, aber auch Abgrenzung von der Kolonialzeit vor allem im vierten Kapitel Gegenstand der Untersuchung. Insbesondere Anne Maxwell greift die Thematik auf und erläutert die näheren Umstände hinsichtlich der Produktion und Präsentation von Fotografien indigener Personen im kolonialen Kontext. Sie verweist auf die Wirkung der Bilder und deren Einflüsse auf das konsumierende Publikum und dessen Vorstellung von Menschen nichtwestlicher Kulturen. Ihr Standpunkt, dass Bilder in den Betrachtern und deren Nachkommen zur Ausformung eines Identitätskonzepts und Selbstverständnisses beitragen, das geprägt ist von einer, in Europa propagierten Ideologie der Dominanz, fordert auf, in einer kritischen Auseinandersetzung mit Māori-Darstellungen daran anzuknüpfen. Andererseits versucht Maxwell die wenigen Fotografinnen und Fotografen herauszufiltern, die der kolonisierten Bevölkerung dazu verhalfen, ihre eigenen Ideen zu kommunizieren. Diese setzten zudem die Fotografien als Mittel für Widerstand und zu subtiler

⁸⁷ Vgl. King, Michael (1984): *Maori. A Photographic and Social History*. 2. Aufl. Auckland, Melbourne: Heinemann.

Kritik ein.⁸⁸ Maxwell liefert einen Beleg für die Verschiedenheit weiblicher und männlicher Herangehensweisen. Sie ist bemüht in Bildern positive Ansätze für mehr Selbstbestimmung von indigenen Gesellschaften zu finden.⁸⁹ Mit ihrem Konzept trägt sie zu einem Blickwinkel bei, der in dieser Arbeit in Form einer Spezialisierung auf und detailreichen Darstellung von Māori-Fotografien weiter ausgeführt wird. Der Blick auf den Einsatz von Bildern als positive Bewältigungsstrategie und zur kritischen Aufarbeitung nach einer kolonialen Vergangenheit bedarf einer weiteren Ausführung.

Einen herausragenden Stellenwert haben die Ölgemälde des 19. Jahrhunderts. Māori-Abbildungen werden von Sammlern, Kunst- und Kulturhistorikern und hier sowohl von Pākehā als auch von Māori aufgegriffen und in unterschiedlichen Kontexten gezeigt und interpretiert. Während Māori die Bilder ihrer Ahnen hauptsächlich im Zusammenhang mit Traditionen und als bedeutende Verbindung zu den Ahnen und ihren Taten betrachten, sowie Muster auf Gesichtern vor allem innerhalb eines kulturellen Bezugsrahmens studieren, sehen westlich geprägte Autoren wie James Cowan⁹⁰ Anfang der 1930er Jahre und Leonard Bell⁹¹ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus einem von der europäischen Geschichte und Kunst geprägten Blickwinkel auf Māori-Darstellungen. In einer Abhandlung über den Künstler Gottfried Lindauer verweist John C. Graham⁹² Mitte der 1960er Jahre auf damalige Standpunkte, die der Erweiterung bedürfen.⁹³ Der neuseeländische Kunsthistoriker Roger Blackley⁹⁴ versucht verschiedenen Perspektiven Raum zu geben und legt einen Schwerpunkt auf die Porträts von Gottfried Lindauer und Charles F. Goldie⁹⁵. In Verbindung mit Ölgemälden und den als Grundlage dafür verwendeten Fotografien beschreibt er auch Ereignisse und Begegnungen zwischen den Abgebildeten und Künstlern und Fotografinnen und Fotografen. Als ein Beispiel kann der Kontakt zwi-

⁸⁸ Siehe dazu Maxwell, Anne (1999/2000): *Colonial Photography and Exhibitions. Representations of the 'Native' and the Making of European Identities*. London: Leicester Univ. Press.

⁸⁹ Vgl. Maxwell, Anne (2020): *Women Photographers of the Pacific World, 1857-1930*. New York, NY: Routledge.

⁹⁰ Siehe dazu Cowan, James (1930): *Pictures of Old New Zealand: The Partridge collection of Maori paintings by Gottfried Lindauer*. Auckland [N.Z.]: Whitcombe & Tombs.

⁹¹ Siehe dazu Bell, Leonard (1980): *The Maori in European art. A survey of the representation of the Maori by European artists from the time of Captain Cook to the present day*. Wellington, N.Z.: Reed.

⁹² Siehe dazu Graham, John C. (Hg.) (1965): *Maori Paintings by Gottfried Lindauer*. Wellington, Auckland, Sydney: East-West Center Press.

⁹³ Siehe dazu Kapitel 5.

⁹⁴ Siehe dazu Blackley, Roger (2018a): *Galleries of Māoriland. Artists, collectors and the Māori world, 1880-1910*. Auckland, New Zealand: Auckland University Press.

⁹⁵ Siehe dazu Blackley, Roger (Hg.) (1997): *Goldie*. Auckland Art Gallery - Toi o Tāmaki. Auckland N.Z.: Bateman.

schen Goldie und seinen Modellen genannt werden, besonders in Zusammenhang mit Wiremu Pātara Te Tuhi, einem hochgestellten Māori mit eindrucksvoller Gesichtstätowierung, der auch auf die Kunst einwirkte.⁹⁶ Hier wird Interaktion offensichtlich.

Im umfangreichen Werk „Toi Te Mana“ von Deidra Brown, Ngarino Ellis und Jonathan Mane-Wheoki werden auch Beispiele für kunsthandwerkliche und künstlerische Techniken sowie historische Begleitumstände und Bedeutung hinsichtlich der *taonga* der Māori genau studiert und beschrieben. Es gibt aufschlussreiche Einblicke aus der Perspektive von Māori-Forscherinnen und Forscher und ordnet die, von Māori geschaffene Kunst ein.⁹⁷

Die unterschiedlichen Blickwinkel westlich geprägter Autoren in Bezug auf Ölgemälde werden im fünften Kapitel näher beschrieben, kritisch beleuchtet und unter Einbeziehung von Māori-Positionen für Erläuterungen herangezogen.⁹⁸

Das 21. Jahrhundert stellt neue Analysemöglichkeiten hinsichtlich verwendeter Techniken bereit. Vor allem die von Gottfried Lindauer gemalten Māori-Porträts wecken das Interesse. Erwähnenswert ist hier die Konservatorin Sarah Hillary⁹⁹, die sich mit der Beschaffenheit von Lindauers Gemälden und deren Bildträgern eingehend beschäftigt, was zu neuen aufschlussreichen Erkenntnissen führt. Sie können der bisherigen Auseinandersetzung mit den Gemälden hinzugefügt werden und zu neuen Perspektiven beitragen.

Bei der Betrachtung diverser Darstellungen ist die Beschäftigung mit den Zeichen im Gesicht nicht unerheblich. Einer der ersten Europäer, die sich im 19. Jahrhundert mit den Tätowierungen der Māori beschäftigen, ist wie erwähnt Robley. Auch seine Ausführungen geben nicht nur Hinweise auf Muster, sondern lassen Rückschlüsse auf Betrachtungsweisen während der Kolonialzeit zu. Die Herangehensweise an die Zeichen der indigenen Gesellschaften in Europa am Ende des 19. Jahrhunderts wird in den Ausführungen Alois Riegls¹⁰⁰, Gottfried Sempers¹⁰¹ und Owen Jones¹⁰² deutlich. Annette Tietenberg setzt sich damit auseinander.¹⁰³

⁹⁶ Vgl. Blackley 2018a, S. 8-10.

⁹⁷ Siehe dazu Brown, Deidre/Ellis, Ngāriano/Mane-Wheoki, Jonathan (Hg.) (2025): *Toi Te Mana. An Indigenous History of Māori Art*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

⁹⁸ Siehe dazu King, Michael (1975a): Moko and C. F. Goldie. In: *Journal of Polynesian Society* 84 (4), S. 431–440. und Bell, Leonard (1995): The colonial paintings of Charles Frederick Goldie in the 1990s. The postcolonial Goldie and the rewriting of history. In: *Cultural Studies* 9 (1), S. 26–42.

⁹⁹ Siehe dazu Hillary, Sarah (2016): Gottfried Lindauer: Painting Materials and Techniques. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): *Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits*. Auckland: Auckland University Press, S. 229-246.

¹⁰⁰ Siehe dazu Riegl, Alois (1890): Neuseeländische Ornamentik. In: *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft Wien* 20, S. 84–87.

Erklärungen über Bedeutungen von Mustern und Bildern in Vergangenheit und Gegenwart geben in Neuseeland vor allem die Kunsthistorikerinnen Ngahuia Te Awekotuku¹⁰⁴ und Ngārino Ellis¹⁰⁵ sowie die Historikerin Ngahiraka Mason¹⁰⁶ und die Psychologin Linda W. Nikora¹⁰⁷. Sie setzen sich auch mit Identität und Traditionen der Māori auseinander und erforschen indigene Quellen aus einem nicht-westlichen Blickwinkel. Te Awekotuku beschreibt aus ihrer Sicht die Verbindungspunkte zwischen *ta moko* und Identität.¹⁰⁸ Der Blick neuseeländischer Forscher reicht tief in die Kulturgeschichte und die Denkweise der Māori hinein und hat daher eine besondere Qualität. Māori-Darstellungen in unterschiedlichen Techniken mit diesem Blickwinkel zu verbinden, ist eine wichtige Aufgabe innerhalb der Auseinandersetzung mit diversen Bildern. Um der Dominanz eines selektierenden europäisch geprägten Betrachtens etwas entgegenzuhalten, werden Blickwinkel von Māori-Forscherinnen und Forschern sowie Künstlerinnen und Künstlern behandelt und mit europäisch geprägten Blickwinkeln zur Zeit der Anfertigung von Abbildungen und heutigen Sichtweisen in Verbindung gebracht. Theoretische Überlegungen zu Verflechtung, Interaktion und Kontaktzonen zwischen verschiedenen Ursprungskulturen durch die genannten Autoren Mary Louise Pratt, Shalini Randeria, Sebastian Conrad, Peter Feldbauer, Nicholas Thomas James Clifford und Conal McCarthy vertiefen das Erforschen diverser Bilder.¹⁰⁹

¹⁰¹ Siehe dazu Semper, Gottfried (1856/1945): Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol. In: Herman Nohl (Hg.). Nachdruck. Berlin (Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich 1, 3), S. 101–130.

¹⁰² Siehe dazu Jones, Owen (1856, Nachdruck 1997): Grammatik der Ornamente. Illustriert mit Mustern von den verschiedenen Stylarten der Ornamente in hundert und zwölf Tafeln. Köln: Parkland Verl.

¹⁰³ Siehe dazu Tietenberg, Annette (Hg.) (2015): Muster im Transfer. Ein Modell transkultureller Verflechtung? Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag.

¹⁰⁴ Siehe dazu unter anderem Te Awekotuku, Ngahuia (2006): Mata Ora. Chiseling the Living Face, Dimensions of Māori Tattoo. In: Edwards, Elizabeth/Gosden, Chris/Phillips Ruth B. (Hg.): Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture. Oxford, New York: Berg, S. 121–140.

¹⁰⁵ Siehe dazu Ellis, Ngārino (2012): 'No hea koe? – Woher kommst du?'. Māori-Versammlungshäuser in Übersee. In: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.): Das Haus Rauru. Meisterwerk der Māori. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde, S. 436–453.

¹⁰⁶ Siehe dazu Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.) (2016): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland Art Gallery - Toi o Tāmaki. Auckland: Auckland University Press.

¹⁰⁷ Siehe dazu Nikora, Linda W./Rua, Mohi/Te Awekotuku, Ngahuia (2005): Wearing Moko: Māori facial Marking in Today's World. In: Thomas, Nicholas/Cole, Anna/Douglas, Bronwen (Hg.): Tattoo: Bodies, Art, and Exchange in the Pacific and the West. Durham, NC: Duke Univ. Press, S. 191–203.

¹⁰⁸ Siehe dazu Te Awekotuku, Ngahuia (2002 b): Tā Moko: Culture, body modification and the psychology of identity. In: Nikora, Linda W./Levy, Michelle/Masters Bridgette u.a. (Hg.): The Proceedings of the National Maori Graduates of Psychology Symposium 2002. University of Waikato, Hamilton, New Zealand, 29. - 30. November 2002, S. 123–127.

¹⁰⁹ Siehe dazu Schorch, Philipp/McCarthy, Conal (Hg.) (2019): Curatopia. Museums and the future of curatorship. Manchester: Manchester University Press.

Immer wieder tauchen im Kontext der Bildgestaltung Hinweise auf Mitbestimmung durch Māori-Modelle auf, sei es durch die Wahl der Bekleidung oder der Ausgestaltung von Tätowierungen. Bilder sind nicht nur Zeitzeugnisse, sondern führen bei näherer Auseinandersetzung auch zum Umgang mit ihnen und ihrer Präsentation. Sie geben unter anderem Anlass zur Interaktion beispielsweise zwischen Künstler und Modell, eröffnen bisweilen Möglichkeiten zur Handlungsfähigkeit einer marginalisierten Gruppe und sind Anlass für positive Bewältigungsstrategien einer unheilvollen Geschichte. Überlegungen diesbezüglich werden in den einzelnen Kapiteln hinzugefügt.

Der gegenwärtige Umgang mit den Schätzen (*taonga*) – so auch den Bildern der Māori –, im Rahmen von Ausstellungen und Museumsprojekten wird vor allem von Nicholas Thomas und Conal McCarthy¹¹⁰ aufgezeigt und im fünften Kapitel bezogen auf Māori-Darstellungen erörtert.

Einen weiteren Blickpunkt beschreibt die Ansicht von Bénédicte Savoy¹¹¹, die zur Restitution von afrikanischen Kulturschätzen Stellung bezieht. Es wird ein Bezug zu neuseeländischen Gegebenheiten hergestellt, um zeitgemäße Praktiken im Umgang mit Bildern zu erläutern.

Im Rahmen der Recherche zeigte sich, dass die kulturellen Besonderheiten der Māori wie die Mythologie, die Geschichte, die Weberei, die Schnitzkunst und die spezielle Architektur, sowie die charakteristischen Tätowierungen insbesondere in Neuseeland selbst erforscht wurden und werden. Die zum Teil von Māori beeinflusste Bildgestaltung europäischer Einwanderer erweckt Aufmerksamkeit und wird dort immer wieder unter verschiedenen Gesichtspunkten und unter Einbeziehung von Veränderungen durch die Kolonisierung analysiert, um sie darüber hinaus in einem neuen Kontext zu verankern. Eine besondere Bedeutung nehmen die zahlreichen Porträts der Künstler Lindauer und Goldie im Rahmen von Ausstellungen ein, in deren Fokus namhafte indigene Personen stehen. Erstmals gaben die Nachkommen der Abgebildeten 2015 die Erlaubnis, die von Lindauer gemalten Porträts für Ausstellungen in Berlin und Pilsen zur Verfügung zu stellen. Eine weitere Ausstellung fand 2016/17 in

¹¹⁰ Siehe dazu McCarthy, Conal (2018): Theorising Lindauer's Māori Portraits: Rethinking Images of Māori in Museums, Exhibitions, Ethnography and Art. In: Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer Painting New Zealand, o. S. Online verfügbar unter <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70269>, zuletzt geprüft am 26.01.2023.

¹¹¹ Siehe dazu Savoy, Bénédicte (2021): Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage. 2. Auflage. München: C.H.Beck.

Auckland statt. Das detaillierte Bildmaterial, welches in Ausstellungskatalogen gedruckt werden durfte, kann für die Analyse genützt und neu interpretiert werden.¹¹²

Ziel der Arbeit ist es, Abbildungen unter Berücksichtigung von Medien und Techniken, sowie unterschiedliche Perspektiven darauf von Vertretern beider Kulturen – der der Māori und der Westlichen –, darzustellen und unter den genannten theoretischen Gesichtspunkten zu verbinden und zu analysieren.

2.2 Bezüge zu relevanten Kulturbegriffen und postkolonialen Standpunkten

2.2.1 Bedeutende Entwicklungen und Veränderungen

Nach den ersten Kontakten zwischen Europäern und Māori im 17. und 18. Jahrhundert kommt es in weiterer Folge im 19. Jahrhundert zu intensiveren Begegnungen und Austauschprozessen. Neue, zuvor noch nicht dagewesene Entwicklungsverläufe sind zu beobachten, die auch Auswirkungen auf Transfer- und Transformationsprozesse in den Bereichen des kreativen Schaffens haben. Besonders interessant und außergewöhnlich scheinen für Reisende schon damals die tätowierten Gesichter der Māori gewesen zu sein, die es festzuhalten galt. Bilder werden, sei es im 18. Jahrhundert unter dem Bestreben neue Weltgegenden mit ihren Bewohnern zu erforschen, sei es in der Kolonialzeit unter der Dominanz englischer Vorherrschaft, oder aber in einer postkolonialen Zeit immer wieder neu beurteilt und interpretiert. Grundlage dafür sind Darstellungen, die mit Hilfe verschiedener Techniken und auf unterschiedlichen Bildträgern entstanden sind.

Die europäische Sicht auf außereuropäische Gesellschaften verändert sich stetig und mit ihr der Kulturbegriff der jeweiligen Zeit. Dies zeigt nicht nur Auswirkungen auf die Interpretation, sondern auch auf die Darstellungen der indigenen Bevölkerung selbst. Die Bilder von Māori mit Gesichtstätowierungen können aus verschiedenen zeitbezogenen Blickwinkeln in den Kontext kultureller Entwicklungen gestellt werden. Inwiefern dabei koloniale Bestrebungen und eine eurozentristische Machtordnung¹¹³ Auswirkungen auf die Darstellungen und die Inszenierung des Fremden im

¹¹² Siehe dazu Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.) (2015): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König. und Filip, Aleš/Musil, Roman (Hg.) (2015): Gottfried Lindauer 1839-1926. Pilsen Painter of the New Zealand Māori. Západočeská Galerie. Revnice, Pilsen: Arbor vitae.

¹¹³ Mit den Auswirkungen asymmetrischer Machtverhältnisse durch Kolonisierung beschäftigt sich Enrique Dussel im Rahmen der Befreiungsphilosophie Lateinamerikas wobei er in seinem „Gegendiskurs“ Folgen und Auswirkungen des Eurozentrismus und Okzidentalismus aufzeigen möchte, innerhalb dessen einer vermeintlich höher entwickelten europäischen Gesellschaft das Recht zur Zivilisationsmission eingeräumt wurde. Er zitiert dabei Bartolomé de las Casas, der den Überlegenheitsanspruch der abendländischen Kultur bereits im 16. Jahrhundert zu widerlegen versucht und beschreibt

Bild haben, soll in den nächsten Kapiteln auch Teil der Analyse sein. Es wird der Wandel des Kulturbegriffs mitberücksichtigt. Die Begrifflichkeiten werden im Kontext der Entstehungszeit sowie aus einem gegenwärtigen Blickwinkel betrachtet.

Wichtig für diese Arbeit ist die Vorstellung von Kultur im 18. sowie im 19. Jahrhundert, als Louis Antoine de Bougainville¹¹⁴ (1729-1811) und James Cook¹¹⁵ (1728-1779) die Erforschung Neuseelands vorantrieben und die mit ihnen reisenden Forscher und Zeichner wie Georg Forster und Sidney Parkinson erstmals Māori-Gesichter festhielten. Dies geschah auf Forschungsreisen im Kontext der Ethnologie. Ziel war es, das Gesehene für Europa zu dokumentieren.

Richtungsweisend war in diesen beiden Jahrhunderten der auf die gesamte Menschheit bezogene Kulturbegriff Johann Gottfried Herders (1744-1803). Er sieht Kultur als historisch gewachsene, spezifische, unverwechselbare Lebensweise eines Volkes oder einer bestimmten Nation, wobei Nationen klar voneinander abgrenzbar sind wie Kugeln.

„[...] jede Nation hat ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich wie jede Kugel ihren Schwerpunkt!“¹¹⁶

Herder betrachtet die „vollkommene Humanität“ als Ziel der Menschheit. Diese soll durch zugrunde gelegte Fähigkeiten ausgebildet werden. „Kultur“ kann in unterschiedlichen Ausprägungen in den verschiedenen Gesellschaften vorhanden sein und ist für Herder ein Synonym für die Gesamtheit sämtlicher menschlicher Anlagen. Jeder „Bereich des materiellen Lebens“ verkörpert einen Teil dieser Kultur, die als kollektiver Fundus der Menschheit gesehen werden kann. Herder unterscheidet nicht in Gut und Böse, sondern betont die Gleichwertigkeit, jedoch nicht Gleichrangigkeit von Gesellschaften.¹¹⁷ Die Gesellschaft der Māori wird in dieser Arbeit in Bezug zu Herders Kulturbegriff gebracht. Erste Forschungsreisen und die Veröffentlichung von Herders Schriften fallen in den gleichen Zeitraum wie erste Māori-Bilder und

Kulturen, die bereits vor der westlichen Moderne existierten, beziehungsweise ihre gegenwärtigen Entwicklungen und Revitalisierungsbestrebungen als „transmodern“. Dabei plädiert er innerhalb eines interkulturellen Diskurses für die Berücksichtigung von Asymmetrien. Siehe dazu Dussel, Enrique (2013): Der Gegendiskurs der Moderne. Kölner Vorlesungen. Wien: Turia + Kant., S. 51-52 und S. 166-167.

¹¹⁴ 1766-1769 unternahm Louis Antoine de Bougainville die erste französische Weltumsegelung. Siehe dazu Diderot, Denis (1965, Erstdruck 1796): Nachtrag zu "Bougainvilles Reise" oder Gespräch zwischen A. und B. über die Unsitte, moralische Ideen an gewisse physische Handlungen zu knüpfen, zu denen sie nicht passen. übersetzt von Theodor Lücke. Frankfurt am Main: Insel Verlag. Hier S. 76.

¹¹⁵ Cook unternahm drei Reisen zwischen 1768 und 1779.

¹¹⁶ Herder, Johann G. (1967; 1774): Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp., S. 45.

¹¹⁷ Vgl. Herder, Johann G. (2013; 1784-1791): Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Berlin: Edition Holzinger., S. 104, S. 140ff., S. 288 und S. 469ff.

lassen Hinweise auf allgemeine Ansichten in der damaligen Gesellschaft zu. Gleichzeitig war die indigene Bevölkerung Neuseelands aufgeteilt in unterschiedliche Stämme. Der Blick auf die Māori, Ende des 18. Jahrhunderts, wird daher innerhalb der von Herder als Einheit gedachten Kultur eingeordnet. Die Errungenschaften, Anlagen und Fähigkeiten der Māori können gemäß Herder als Bausteine des kollektiven Fundus der gesamten Menschheit gesehen werden. Des Weiteren werden Annahmen Friedrich Schillers (1759-1805) bezüglich der Bildungsstufen der Völker der Erde hinzugezogen. Diese reichen vom „ungeselligen Höhlenbewohner“, über den „geistreichen Denker“ bis zum „gebildeten Weltmann“, wobei Schiller Europa auf der höchsten Stufe anordnet, die es auch für alle anderen anzustreben gilt. Eine friedliche Gesellschaft aufgeklärter Weltbürger betrachtet er als übergeordnetes Ziel.¹¹⁸ Indigene Völker, auch jene Ozeaniens, wurden zwar nicht auf die gleiche Stufe wie Europa gestellt, es wurde ihnen jedoch zugestanden eine solche Stufe erreichen zu können. Durch die erst späte Erforschung der Inselwelt im Pazifik kam es nach Mückler zu verklärenden Vorstellungen von „Südsee-Insulanern“.¹¹⁹ Jean-Jacques Rousseau greift Ende des 18. Jahrhunderts den Begriff des „edlen Wilden“ auf und verwendet ihn, um damit die Bewohner Polynesiens zu bezeichnen. Besonders prädestiniert dafür schien nach Viktoria Schmidt-Linsenhoff¹²⁰ Tahiti zu sein. Bezugnehmend zu Bougainvilles Weltumsegelung wird diese Assoziation von Denis Diderot Ende des 18. Jahrhunderts zur Idealvorstellung erklärt. Er betont die Vorzüge des Lebens in einem Naturzustand, den er an den Beginn der Menschheitsentwicklung setzt, benennt im Gegenzug dessen den Europäer als zivilisierten Menschen, kritisiert ihn und spricht sich gegen koloniale Vorherrschaft aus.¹²¹

Auch den Bewohnern Neuseelands, als Teil Polynesiens, wird die Auffassung, ein sogenanntes unberührtes, untadeliges Naturvolk zu sein, angeheftet. Männliche Māori überschattet spätestens im 19. Jahrhundert jedoch, wie von Domenico F. Vaggioli erwähnt, eine Assoziation mit Kannibalismus. Im Kontext häufiger Auseinan-

¹¹⁸ Vgl. Schiller, Friedrich (1789): Was heißt und zu welchem Ende studirt man Universalgeschichte? Eine akademische Antrittsrede. Jena: Akademische Buchhandlung., S. 11-12 und S. 17-18.

¹¹⁹ Vgl. Mückler 2009a, S. 24-27.

¹²⁰ Vgl. Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2014): Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert; 15 Fallstudien. 2. korr. Auflage. Marburg: Jonas. Hier S. 277.

¹²¹ Vgl. Diderot 1965, Erstdruck 1796, S. 13, 15, 17 und 19.

dersetzungen und Stammesfehden wird diese Praktik vor allem im Umgang der Krieger mit ihren Feinden beschrieben.¹²²

Rousseau, der das etablierte Denken der Zeit um die Mitte des 18. Jahrhunderts, das sich seiner Meinung nach vom anfänglich Guten entfernt hat, ablehnt, geht auch davon aus, einen ursprünglichen „Naturzustand“ bei Gesellschaften jenseits europäischer Zivilisation zu finden. Auch er kritisiert die europäische Bevölkerung, die sich von ihrem wahren Wesen durch den zivilisatorischen Fortschritt entfremdet haben soll. Rousseau schreibt die verlorene Tugend und Freiheit den Bewohnern der „Südsee“, also Ozeaniens zu. Des Weiteren vertritt er die These, dass der Mensch von Natur aus gut sei. Dieses ursprünglich vorhandene Gute sei bei Naturvölkern noch anzutreffen.¹²³

„Les hommes sont méchants; une triste et continuelle expérience dispense de la preuve; cependant l'homme est naturellement bon, je crois l'avoir démontré; [...]. L'homme sauvage, quand il a diné, est en paix avec toute la nature, et l'ami de tous ses semblables.”

[„Die Menschen sind böse, eine traurige und ständige Erfahrung erübrigt den Beweis. Der Mensch ist von Natur aus gut, das glaube ich bewiesen zu haben; [...]. Der wilde Mensch ist, wenn er zu Abend gegessen hat, mit der ganzen Natur im Frieden und der Freund aller seiner Mitmenschen.“ „Die Neuseeländer sind im Allgemeinen groß und wohlgebaut; [...] sie tragen den Kopf hoch, mit zurückgenommenen Schultern, [...]. Die meisten hatten das Gesicht fast vollständig mit einer symmetrischen Tätowierung bedeckt, die mit Geschmack und bewundernswerter Feinheit eingraviert war. Diese Male, auf die sie stolz sind, gelten als Auszeichnung für kriegerische Tapferkeit; wir bemerkten auch, dass nur Männer in einem reiferen Alter vollständig tätowiert waren.“ (Übers. d. Verf.)]¹²⁴

Rousseaus Gedankengut wird als Basis für die Idee des „edlen Wilden“¹²⁵ herangezogen und nimmt in Europa auch Einfluss auf die weitere Bildproduktion. Die Bewohner Polynesiens werden zu diesen „edlen Wilden“ gezählt, denen das Potential zur Höherentwicklung zugesprochen wird. Sie stellen somit eine Vorstufe der als zivilisiert betrachteten europäischen Bevölkerung dar und sollen deren Sehnsucht nach dem verlorenen Urzustand stillen. Gängige Denkweisen beeinflussen die Anfertigung von Abbildungen der indigenen Bevölkerung auf den Reisen nach Polynesien.

¹²² Vgl. Vaggioli, Domenico F. (1891 und 1896; engl. 2010): *The Maori. A History of the Earliest Inhabitants of New Zealand*. Unter Mitarbeit von John Crockett. Neuauflage. New York u.a.: Edwin Mellen Press (1). Hier S. 385.

¹²³ Vgl. Mückler 2009a, S. 24-25.

¹²⁴ Rousseau, Jean-Jacques (2011/1754): *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Édition électronique v.: 1,0: *Les Échos du Maquis*, S. 74-75.

¹²⁵ „Der edle Wilde“ beschreibt den idealen Menschen, der von Natur aus gut angenommen wird und setzt ihn in einen Gegensatz zum Europäer, der diese ideale Ursprünglichkeit durch den Einfluss der abendländischen Zivilisation verloren hat. Erst durch das beeinflussende Zusammentreffen mit der „zivilisierten“ Gesellschaft im Rahmen der Kolonisierung, wird der ursprüngliche, bei der polynesischen Bevölkerung vermutete Idealzustand, als verändert betrachtet. Einer der wichtigsten Vertreter dieser These ist Jean-Jacques Rousseau.

Die Abbildung eines exotischen Fremden aus der Südsee mit Potential zur Höherentwicklung stand zwar, auf der Suche nach dem Ursprünglichen, das in Europa durch Zivilisierung verloren schien, im Focus. Dieser Stereotyp des „bon sauvage“ war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwar weit verbreitet, es war jedoch nach Sebastian Kaufmann keine Erfindung Rousseaus. Bereits in der Antike wurden als barbarisch angesehene Völker, wie die Germanen, auch positiv bewertet. Michel de Montaigne schreibt wiederum der brasilianischen Bevölkerung um 1580 positive Eigenschaften zu. Rousseau schließt an die, zu Beginn des 18. Jahrhunderts formulierte „Bon-Sauvage-Utopie“ von Louis-Armand de Lahontan an. Kaufmann sieht keinen ästhetischen, sondern einen ethischen, rechts- und sozialphilosophischen Ausgangspunkt bei Rousseau.¹²⁶ Nichtsdestotrotz wurde seine Idealisierung die Bahnbrechendste und hatte in den unterschiedlichsten Bereichen Auswirkungen, so auch im Bereich der Ethnologie in deren Kontext Beschreibungen und Bilder entstanden. Bedeutende Denkansätze des 18. Jahrhunderts werden im dritten Kapitel mit der Gestaltung von Abbildungen in Verbindung gebracht und als eine mögliche Grundlage für Darstellungskonzepte angenommen. Idealisierung und Bezeichnungen von indigenen Modellen werden als Hinweise untersucht.

Nach der Beschreibung Mücklers wurde im 18. Jahrhundert verstärkt Wert auf das methodische Erfassen des Gesehenen gelegt, nach den Prinzipien des klassifikatorischen Ordners und Beschreibens, dem damaligen Stand der Naturwissenschaften entsprechend. Exakte Darstellungen für Forschungszwecke waren die Folge.¹²⁷ Vor diesem Hintergrund wurden Schriften und Reiseberichte verfasst, die mit zahlreichen Stichen illustriert wurden. Vorlage dafür waren die auf Reisen gefertigten Zeichnungen, in denen der Fokus auf Details gelegt wurde. Die Darstellungen von Māori aus der Zeit der Entdeckungsfahrten Ende des 18. Jahrhunderts sowie die damaligen Verwendungszwecke der Bilder unter Berücksichtigung von gleichzeitig vorhandenen Denkweisen und Kulturvorstellungen werden thematisiert. Hervorgehoben werden die detailliert wiedergegebenen Tätowierungen in den Gesichtern der abgebildeten Māori.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wird der Kulturbegriff dahingehend verengt, als dass er nur noch die geistigen Errungenschaften des jeweiligen Landes umfasst und gegen Ende des 19. Jahrhunderts in einen übersteigerten Nationalismus mündet. Die Ver-

¹²⁶ Vgl. Kaufmann 2020, S. 87-89.

¹²⁷ Vgl. Mückler 2009a, S. 24.

änderung von der Vorstellung der „edlen“ zur Höherentwicklung fähigen Wilden hin zur Bezeichnung als „primitive“ Wilde voll Brutalität und Hässlichkeit geht hierbei von statten.¹²⁸ Die Sichtweise der Gleichwertigkeit verblasst zunehmend, während Überlegenheitsvorstellungen der westlichen Welt immer mehr in den Vordergrund treten. Dominanz und Machtstreben der Europäer prägen nunmehr vorwiegend die Begegnungen mit der indigenen Bevölkerung und werden durch die Abwertung des Fremden gerechtfertigt. Die Präsentation von Māori-Porträts auf europäischen Weltausstellungen wird hinsichtlich dieser Auffassung untersucht. Der Entwicklungsvorsprung, den Europa für sich in Anspruch nimmt, verbindet sich mit der Überzeugung, zur „Zivilisierungsmission“ verpflichtet zu sein.¹²⁹ Diese Sichtweise beeinflusst auch das Verhalten der Kolonialmacht der indigenen Bevölkerung Neuseelands gegenüber. Den Fragen, welche Auswirkungen die zunehmende Marginalisierung der Māori auf die Porträtgestaltung im 19. Jahrhundert hat und welchen Stellenwert Bilder während der Kolonialzeit in der jeweiligen Kultur besitzen wird in weiterer Folge nachgegangen.

Die im 19. Jahrhundert angefertigten Māori-Ölporträts und Fotografien entstanden bereits in einem Kontext, in welchem die Vorstellung der Höherentwertigkeit Europas weitestgehend eingebunden ist. Der Niedergang einer Kultur, hervorgerufen durch die europäische Dominanz, erscheint dabei wie selbstverständlich als legitim.

Die von Europäern auf Zeichnungen, Ölbildern oder Fotografien festgehaltenen Māori-Gesichter mit Tätowierungen bekräftigen die Erwartungen des Exotischen, die im Bewusstsein der europäischen Betrachter, geprägt durch den Kontakt mit Reiseliteratur oder Weltausstellungen, verankert sind. Sie prägen lange Zeit die inneren Bilder und Vorstellungen vom „Anderen“.

Die gleichen Bilder werden von den Māori selbst, vor allem ab dem 19. Jahrhundert für ihre Zwecke adaptiert. Darstellungen von Vorfahren spielen für die Māori-Gesellschaft von jeher eine wichtige Rolle und dienen der Repräsentation der Person. Schnitzereien von Gesichtern werden direkt an Versammlungshäusern angebracht. Ahnen und Götter mit ihren Tätowierungen wurden vor der europäischen Einflussnahme von den Māori mit Hilfe der Technik des Schnitzens auf Holz abgebildet. Durch koloniale Begegnungen kommt es zu deutlichen Veränderungen, beispielsweise

¹²⁸ Vgl. Kohl, Karl H. (1983): Entzauberter Blick. Das Bild vom guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation. Frankfurt/Main., S. 8.

¹²⁹ Vgl. Wendt, Reinhard (2016): Vom Kolonialismus zur Globalisierung. Europa und die Welt seit 1500. 2. Aufl. Paderborn, München, Wien, Zürich: UTB., S. 223 und S. 231-232.

se durch die Verwendung von europäischen Werkzeugen. Nach der Beschreibung des Māori-Forschers Paul Tapsell wurden bereits im frühen 19. Jahrhundert Stahlwerkzeuge aus Europa anstatt der Grünstein-Meißel verwendet. Der Umgang damit wurde in Vereinigungen von Schnitzmeistern erlernt.¹³⁰

So entstanden nebeneinander einerseits Māori-Darstellungen die von Europäern, nach dort gängigen Methoden und Vorstellungen, sowohl für europäische Zwecke als auch für Māori gefertigt wurden. Andererseits wurden auch reliefartige Darstellungen geschnitzt, die von Māori vor allem für ihre Art der Verwendung nach ihren Gesichtspunkten gefertigt wurden.¹³¹ herauszufinden, welchen Zwecken sie in der jeweiligen Kultur dienten und inwiefern Einflüsse durch Europäer Veränderungen bewirkten, ist Teil der vorliegenden Untersuchung.

Je mehr die Kolonisierung in Neuseeland voranschritt, umso mehr europäische Einwanderer siedelten sich an, darunter auch Künstler und Händler. Sie alle waren geprägt von der europäischen Sicht auf andere Kulturen und den dahinterliegenden Kulturbegriffen.

Die zur Zeit des Kolonialismus in Europa vorherrschenden Vorstellungen von unterschiedlichen Völkern, ihren Besonderheiten und ihres Zivilisierungsbedarfs haben Anteil an der Durchsetzung politischer und wirtschaftlicher Interessen. Kolonialismus kann somit auch als kulturelles Projekt gesehen werden, das mit der Degradierung der Māori-Kultur und ihrer Ausdrucksweisen einhergeht, welche durch die religiöse und die zivilisatorische Mission massive Einschränkungen erfahren haben.

Postkoloniales Denken versucht sich in einer kritischen Neubetrachtung der von Machtstreben geprägten Mechanismen kultureller Unterdrückung. So werden im 20. Jahrhundert in unterschiedlichen Disziplinen verschiedene kulturtheoretische Ansätze entwickelt.

Erwähnenswert im Zusammenhang mit der Darstellung von Māori mit Gesichtstätowierungen ist der semiotische Ansatz von Clifford Geertz. Er beschreibt Kultur Ende der 1980er Jahren ausgehend von Max Weber als ein „selbstgesponnenes Bedeutungsgewebe“, in welches der Mensch verstrickt ist.¹³²

¹³⁰ Vgl. Tapsell, Paul (2012): Rauru und die Entstehung der Ngā Whare Wānanga o Te Arawa. In: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.): Das Haus Rauru. Meisterwerk der Māori. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde, S. 91-117. Hier S. 103-104.

¹³¹ Siehe dazu Kapitel 3.

¹³² Geertz, Clifford (1987): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Hier S. 9.

„Der Kulturbegriff, den ich vertrete [...], ist wesentlich ein semiotischer. Ich meine mit Max Weber, daß [sic!] der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als diese Gewebe ansehe. Ihre Untersuchung ist daher keine experimentelle Wissenschaft, die nach Gesetzen sucht, sondern eine interpretierende, die nach Bedeutungen sucht.“¹³³

Hierbei erfolgt der Übergang von einem homogenen, geschlossenen Kugelsystem zur Vorstellung von einem sich ständig wandelnden Netzwerk. Letztendlich führt dies zur plausiblen Annahme, dass es keine ‚reinen‘ Kulturen gibt und es zu allen Zeiten zu einer wechselseitigen Durchdringung unterschiedlicher Kulturen durch das Aufnehmen verschiedenster Elemente anderer kommt und außerdem jede Kultur in sich vielfältig gegliedert und aufgeteilt ist. Nichtsdestotrotz kann angenommen werden, dass es in jeder Kultur Spezifika gibt, die näher erforscht werden können. Die Überlegungen von Geertz werden verwendet, um die gegenseitige Einflussnahme auf die Bildgestaltung zu verdeutlichen.

Anlass für das Darstellen von Māori-Gesichtern gaben die eindrucksvollen Gesichtstätowierungen. Um diese Einzigartigkeit in Europa präsentieren zu können wurde die Bildproduktion vorangetrieben. Künstler wie Gottfried Lindauer oder Charles F. Goldie waren auch darauf bedacht, die Zeichen und ihre dahinterliegende Bedeutung zu verstehen. Sie gehörten zu denjenigen, die in die Kultur der Māori eintauchten und mit Māori kommunizierten. Hier ist bereits erkennbar, was nach Geertz für ein besseres gegenseitiges Verständnis und für den kulturellen Austausch, der sich in der Bildproduktion niederschlägt, als wesentlich erscheint.

Doris Bachmann-Medick ordnet Geertz in der Tradition des Ethnologen und Kulturanthropologen Franz Boas ein. Sie formuliert dies wie folgt: „Gegen den damaligen Rassismus der Sozialdarwinisten und Humanbiologen betonte Boas den Variantenreichtum der Kulturen und vertrat die Position eines kulturellen Relativismus, der auf dem Eigenwert einer jeden Kultur beharrt.“¹³⁴

Nach Geertz soll das „Deuten gesellschaftlicher Ausdrucksformen“ und das Erfassen und Analysieren „komplexer Vorstellungsstrukturen“ zum besseren Verstehen von Kultur beitragen, wobei Kultur ein historisch überliefertes „System von Bedeutungen und Symbolen“ darstellt, das innerhalb einer Gesellschaft gelesen werden kann, Hilfestellung für soziale Interaktionen bietet und ein System von Vorstellungen repräsentiert, welches der Weitergabe von Wissen und Einstellungen in Bezug auf das

¹³³ Geertz 1987, S. 9.

¹³⁴ Bachmann-Medick, Doris (2010): Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag. Hier S. 63.

Leben dient. Geertz beschreibt eigentlich eine Sichtweise, nach der Kultur ein Rahmen ist, innerhalb dessen auch die Symbolsysteme und kulturellen Besonderheiten fremder Gesellschaften festgehalten und deren Zeichen von westlich geprägten Beobachtern gedeutet werden können.¹³⁵ Bilder und Zeichen einer bestimmten indigenen Bevölkerung außerhalb des ursprünglichen Kontextes zu bearbeiten und zu betrachten, kann jedoch zu Fehl- beziehungsweise Um- und Neuinterpretationen führen.

Wenn nun die Darstellungen von Māori-Gesichtern mit Tätowierungen im Sinne von Geertzs semiotischem Kulturbegriff verstanden werden, so kann behauptet werden, dass diese Bilder von Māori mit bedeutungsvollen Zeichen im Kontext der europäischen Kultur und des Kolonialismus durch Ethnologen, Künstler oder Fotografen, aber auch durch die Betrachter Bedeutungsveränderungen erfahren haben. Ein Bild eines tätowierten Māori kann somit je nachdem, wer es gestaltet oder betrachtet und in welchem Zeitalter und Kontext es präsentiert wird, gänzlich unterschiedlich gesehen und gelesen werden. Es ist auch zwischen der Verwendung von Māori-Porträts im europäischen Kontext und jener im indigenen Kontext zu unterscheiden und auf wechselseitige Einflüsse zu achten. Bedeutungsverschiebungen können jedoch nicht nur dadurch entstehen. Außerdem bietet jedes neue Medium, das bei der Gestaltung eines Bildes zur Anwendung kommt, weitere Interpretationsmöglichkeiten von Darstellungen. Um das zu veranschaulichen, werden in weiter Folge zahlreiche Bildbeispiele herangezogen.

Interkulturelle Überlegungen bezüglich des Einbeziehens von kulturellen Besonderheiten einer fremden Kultur in die eigene gewinnen an Wirkmacht. Sie werden vor allem aufgrund von anhaltenden, weltweit stattfindenden Transfer- und Transformationsprozesse immer wieder diskutiert.

Ziel der Untersuchung ist es unter anderem, Verschmelzungen sowie Kulturspezifisches im Kontext der Bilderstellung ausfindig zu machen und zu analysieren, koloniale und postkoloniale Machtasymmetrien zu berücksichtigen, sowie gegenseitige Einflussnahme und Austauschprozesse zu erkennen.

Das Übernehmen von kulturellen Spezifika lässt sich schon ab den ersten Begegnungen von Māori und Pākehā wechselweise feststellen und wird durch verstärktes Aufeinandertreffen intensiver und vielfältiger. War es bei den ersten Begegnungen noch

¹³⁵ Vgl. Geertz 1987, S. 15, 21, 30, 46 und 99.

von Bedeutung Māori-Gesichter für Forschungszwecke und zur Vermittlung der Zeichen detailgetreu festzuhalten, kam es im 19. Jahrhundert, als der Kolonialismus an Intensität zunahm, bereits zur Darstellung von Elementen aus unterschiedlichen Kulturen. Dies äußert sich in diversen Bildern, fällt aber insbesondere auf Māori-Porträtfotografien des 19. Jahrhunderts auf, die von, aus Europa eingewanderten Fotografen gemacht wurden. Bekleidung, Schmuck, verschiedenste Accessoires werden vermischt und unterschiedlich betont, oft in Abhängigkeit von Auftraggebern. Auf den Fotografien, die im vierten Kapitel behandelt werden, sind diese Verschmelzungen ablesbar. Anhand von Details und Varianten von Darstellungen sind sowohl Bedeutungen und Verwendungskontexte der Entstehungszeit festzumachen als auch Auswirkungen auf Bilder der Gegenwart zu ermitteln. Blickt man genau auf Māori-Bilder, welche im 18. und 19. Jahrhundert entstanden sind, so können zudem Hinweise auf ein sich ständig steigendes hierarchisches Verhältnis und die Vormachtstellung Europas erkannt werden.

Voraussetzung für eine Analyse von Veränderungen auf Bildern durch westliche Protagonisten ist die theoretische Annahme von ursprünglichen klar voneinander abgrenzbaren Gesellschaften und homogenen Kulturen.¹³⁶ Weitere Aspekte können von postkolonialen Überlegungen abgeleitet werden, die verstärkt eine kontinuierlich voranschreitende Entwicklung und Verdichtung von kulturellen Überlagerungen und Verschmelzungen berücksichtigen und thematisieren. Widerstand, Aushandeln von Differenzen und Überwindung von Hierarchisierung werden als wichtige Aspekte diskutiert.

Denkfiguren wie der „Dritte Raum“, ein Schwellenraum oder Raum des Übergangs wie ihn Homi Bhabha, einer der wichtigsten Vertreter der „Postcolonial Studies“ diskutiert, beziehungsweise seine Vorstellung von Hybridisierung fordern zu Überlegungen auf. Eine genauere Auseinandersetzung mit diesen Begrifflichkeiten gibt Aufschluss. Was er unter Hybridisierung versteht, erläutert er in einem Interview wie folgt:

¹³⁶ Auch im 19. Jahrhundert kann nicht von „reinen“ Kulturen gesprochen werden. Diese können bedingt durch verschiedenste, zum Teil kaum bekannte Einflüsse, nicht als in der Realität gegeben angenommen werden, sondern sind in weiteren Kapiteln nur als theoretisches Konstrukt für eine einfachere Analyse voranzusetzen.

„Hybridisierung heißt für mich nicht einfach vermischen, sondern strategische und selektive Aneignung von Bedeutungen, Raum schaffen für Handelnde, deren Freiheit und Gleichheit gefährdet ist.“¹³⁷

In einem weiteren Interview ergänzt er sein Verständnis von Hybridisierung:

„Mir geht es [...] darum wie die Teile miteinander und mit äußeren Kräften der Gemeinschaftsbildung in Verhandlung treten, wie diese Interaktionen stattfinden. Hybridisierung ist folglich für mich ein Prozess, eine Bewegung und dreht sich nicht um multiple Identitäten.“¹³⁸

Homi Bhabha gibt der kulturellen Hybridität einen Ort oder Zwischenraum im Sinne einer nicht räumlich verstandenen Denkfigur, den er als den „Dritten Raum“ bezeichnet. Er sieht ihn als einen Bereich innerhalb dessen sich Elemente von Kulturen überlagern. Kulturelle Aussagen werden „in diesem widersprüchlichen und ambivalenten Äußerungsraum konstruiert“. Für Bhabha gibt es in einer postkolonialen Welt keine durch Tradition aufrecht erhaltene Ursprünglichkeit von Kulturen ohne Hybridität.¹³⁹ Er charakterisiert dies noch genauer: „Der veränderte politische und historische Äußerungsort transformiert die Bedeutungen des kulturellen Erbes in die befreienden Zeichen eines freien Volkes der Zukunft.“¹⁴⁰ Aus seiner Sicht werden Räume der Handlungsmacht eröffnet, Orte, an denen Auseinandersetzung möglich ist, deren produktives Potential sowohl kolonialer als auch postkolonialer Herkunft ist.

Innerhalb des neu konstruierten „Dritten Raumes“ besteht die Möglichkeit, Ambivalenzen und Widersprüche zu akzeptieren und kulturelle Symbole zu reinterpretieren beziehungsweise Bedeutungen neu zu konstituieren.¹⁴¹

Welche Schlussfolgerungen im Sinne Bhabhas bei der Gestaltung von Bildern gezogen werden können, wird im Kontext von Fotografie und Ölmalerei erörtert. Jedenfalls entstehen Aktionsräume, in denen es zum Austausch zwischen Maler oder Fotograf und dem jeweiligen Modell kommt. Hier treffen Elemente aus unterschiedlichen Ursprungskulturen aufeinander und werden ins Bild gebracht.

Philipp W. Stockhammer beschäftigt sich im Kontext der Archäologie mit Hybridität und beschreibt sie ausgehend von Marian H. Feldman als nicht konstant, sich allzeit im Fluss befindlich und sowohl abhängig von den Beteiligten, sowie von der Zeit in welcher und dem Ort, an dem Verflechtungen, Überlagerungen und Transformationsprozesse stattfinden. Das Interagieren unterschiedlicher Gesellschaften und das

¹³⁷ Migration führt zu "hybrider" Gesellschaft. Homi K. Bhabha im Interview mit Lukas Wieselberg. ORF Science. Online verfügbar unter <https://sciencev1.orf.at/science/news/149988>, zuletzt geprüft am 14.01.2021.

¹³⁸ Bhabha, Homi K. (2012): Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung. Hg. v. Babka, Anna/Posselt, Gerald. Wien, Berlin: Verlag Turia + Kant. Hier S. 66.

¹³⁹ Vgl. Bhabha, Homi K. (2000): Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verlag. S. 57.

¹⁴⁰ Bhabha 2000, S. 57.

¹⁴¹ Vgl. Bhabha 2000, S. 5 und S. 50-58.

Aushandeln nennt Stockhammer nach Iannis Voskos und A. Bernhard Knapp als Grundlage für Hybridisierung ungeachtet eines politischen Kontextes, welchen Homi Bhabha in seine theoretischen Überlegungen einbezieht. Bhabha geht bei dem von ihm verwendeten Begriff der Hybridisierung von einer Strategie der von Kolonisatoren unterdrückten Gruppe aus. Stockhammer unterscheidet nicht zwischen Hybridisierung im kolonialen Kontext und anderen Prozessen interkultureller Interaktion. Er nennt den kolonialen Kontext als ein Beispiel innerhalb dessen es zu einem kreativen Schwellenraum, in welchem Verflechtungsprozesse stattfinden, kommen kann.¹⁴² Für Bhabha ist es zudem wesentlich, „wie die Teile miteinander und mit äußeren Kräften der Gemeinschaftsbildung in Verhandlung treten, wie diese Interaktion stattfindet. Hybridisierung ist folglich [...] ein Prozess, eine Bewegung [...]“.¹⁴³ Soziale und kulturelle Austausch- und Interaktionsprozesse zwischen den indigenen Personen und den europäischen Erstellern der Bilder führen im 19. Jahrhundert zu den heute noch bedeutenden Abbildungen, die als Inspirationsquelle für das zeitgenössische kreative Schaffen dienen. Alexandra Karentzos und Miriam Oesterreich weisen in Bezug auf Lindauers Porträts darauf hin, dass es notwendig ist, sie innerhalb einer Kontaktzone angesiedelt zu betrachten und dabei vielfältige Transferprozesse und Deutungsweisen zu berücksichtigen: “It is in this broad field of ‘contact zones’ that Lindauer’s portraits must also be located.”¹⁴⁴ Soziale Begegnungsbereiche unter kolonialen Bedingungen von Menschen unterschiedlicher Ursprungskulturen werden erstmals von der US-amerikanischen Literaturwissenschaftlerin Mary Louise Pratt als Kontaktzonen bezeichnet. Sie schreibt dazu:

„I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today.“¹⁴⁵

Als Ausgangsvoraussetzung kann auch im Neuseeland der Kolonialzeit ein asymmetrisches Machtverhältnis angenommen werden, wobei die Idee der Zivilisierungsmis-

¹⁴² Vgl. Stockhammer, Philipp W. (2012): Conceptualizing Cultural Hybridization in Archeology. In: Philipp W. Stockhammer (Hg.): Conceptualizing Cultural Hybridization. A Transdisciplinary Approach. Berlin, Heidelberg: Springer, S. 43-58. Hier S. 49-54. Babka, Anna/Posselt, Gerald (2012): Vorwort. In: Homi K. Bhabha: Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung. Hg. v. Babka, Anna/Posselt, Gerald. Wien, Berlin: Verlag Turia + Kant, S. 7-16. Hier S. 9.

¹⁴³ Bhabha 2012, S. 66.

¹⁴⁴ Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam (2018): Editorial. In: Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer Painting New Zealand, o. S. Online verfügbar unter <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70271>, zuletzt geprüft am 14.04.2021.

¹⁴⁵ Pratt, Mary Louise (1991): Arts of the Contact Zone. In: *Profession* (01), S. 33-40. Online verfügbar unter <https://www-jstor-org.uaccess.univie.ac.at/stable/25595469?sid=primo&seq=2>, zuletzt geprüft am 11.03.2025. Hier S. 34.

sion und der Überlegenheit durch technische Fortschrittlichkeit seitens der Europäer mitschwingt.

Die Neugier von Malern wie Gottfried Lindauer oder Charles F. Goldie, hinsichtlich der zu malenden Zeichen im Gesicht ihrer Modelle und ihrer kulturellen Gepflogenheiten generell, sowie die Offenheit der Māori für die aus Europa stammende Bildgebung führen zum gegenseitigen Kennenlernen und zum kulturellen Austausch im Atelier als einem Interaktionsort. Bildbeispiele werden herangezogen, um die Entstehungskontexte und Grundlagen für die Gestaltung zu veranschaulichen.

Widersprüche und Ambivalenzen bezüglich der Bedeutung und Verwendung von Māori-Porträts traten, bedingt durch unterschiedliche Vorerfahrungen und Stellungen im kolonialen Kontext möglicherweise bereits bei der Bilderstellung zu Tage. Unterschiede in der Betrachtungsweise von Ölporträts lassen sich an ihrer Verwendung vom 19. Jahrhundert bis heute ablesen.

Bilder, die unterschwellig auf die Überlegenheit der Kolonialmacht verweisen und der indigenen Bevölkerung ein Fortbestehen absprechen, erfahren im indigenen Kontext eine Umdeutung. Sie haben bei Māori Anteil daran, den nächsten Generationen wesentliche Traditionen zu überliefern und tragen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als Kulturvermittler bei Māori dazu bei, handlungsfähig zu werden und mit europäischen Techniken wesentliche Elemente der indigenen Kultur zu veranschaulichen. Der Kampf um Gleichstellung von Māori in Neuseeland reicht bis in die Gegenwart und der Einsatz für Rechte und Anerkennung ist nach wie vor ungebrochen. Bilder dienen dabei als Unterstützung und Anschauungsmaterial. Ateliers, Studios oder Museen werden so zu einem politischen und kulturellen Ort, an dem das hierarchische Gefälle relativiert und abgeschwächt wird. Das Akzeptieren von Bildern und das Mitgestalten sind Möglichkeiten selbstbestimmt Elemente anzunehmen oder abzulehnen, wenn es sinnvoll und nützlich erscheint. Auf die gegenwärtige Auseinandersetzung mit diesen Kulturschätzen in Museen und ihr Einbeziehen auf der Suche nach Identität wird in weiterer Folge verwiesen.

Anna Babka und Gerald Posselt beschreiben den „Dritten Raum“ nach Bhabha als

„Erfahrungsbereich im Spannungsfeld zwischen Identität und Differenz; er ist Ort des Aushandelns von Differenzen mit dem Ziel der Überwindung von Hierarchisierungen und damit Ort und Möglichkeit von Hybridisierung“.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Babka, Anna/Posselt, Gerald (2012): Vorwort. In: Homi K. Bhabha: Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung. Hg. v. Babka, Anna/Posselt, Gerald. Wien, Berlin: Verlag Turia + Kant, S. 7-16. Hier S. 12.

In der Begegnung mit abgebildeten Ahnen und ihren Tätowierungen sowie in der Auseinandersetzung mit deren *mana* und der Geschichte sind Anknüpfungspunkte an die Gegenwart zu finden, die zur Stärkung der Identität¹⁴⁷ beitragen. Ursprüngliche Bedeutungen von Zeichen im Gesicht können neu gelesen, belegt und für den heutigen Gebrauch adaptiert werden. Bilder und Tätowierungen in transformierter Form bergen Möglichkeiten in sich, auch anderen die Sinnhaftigkeit von Traditionen nahezubringen und so die indigene Kultur und ihre Vertreter zu stärken. Indigene zeitgenössische Künstlerinnen, Künstler, Fotografinnen und Fotografen stellen in ihren Werken einen Bezug zu historischen Personen her, die auf Porträts abgebildet sind und leisten einen Beitrag zu mehr Selbstbestimmung und Selbstfindung. Welche konkreten Ansätze sie verfolgen wird erläutert.

Neben einem Fokus auf kunst- und kulturtheoretische Überlegungen wird das Aufspüren von Verwobenheit, Verschmelzung und Überlagerung zum Thema gemacht.

Die Einbeziehung westlicher Techniken und technologischer Erfindungen hat bei der indigenen Bevölkerung bis in die Gegenwart ein immer größeres Ausmaß erreicht. Ein zunehmender Einfluss ist jedoch bereits im 19. Jahrhundert feststellbar, was sich auch in den Darstellungsmöglichkeiten von Bildern niederschlägt. Überlegungen zur Interkulturalität ergänzen das Verständnis für die Bildproduktion im 19. Jahrhundert und ihre Bedeutung bis in die Gegenwart. Hamid Reza Braun (Yousefi) vertritt eine offene Theorie der Interkulturalität, in deren Zentrum „das Prinzip der Unparteilichkeit“ steht. Mit „interkulturell“ meint er

„das Zusammenkommen von Völkern unterschiedlicher Kulturregionen und das Eintreten in einen Dialog auf gleicher Augenhöhe.“¹⁴⁸

Seine Definition baut auf gegenseitiges Verständnis und „die theoretische und praktische Anerkennung des ‚Anderen‘ in seiner Andersheit“¹⁴⁹ auf. Das kann auf den gegenwärtigen Blickwinkel auf Māori-Bilder und das angestrebte Ziel in der Gegenwart bezogen werden. Für die koloniale Entstehungszeit von Bildern trifft der Blick auf gleicher Augenhöhe nur dort zu, wo angenommen werden kann, dass sich Menschen mit Respekt und gegenseitiger Akzeptanz in persönlichen Kontakten begegnet sind.

¹⁴⁷ Siehe dazu Lucius-Hoene, Gabriele (2014): Identität. In: Markus A. Wirtz (Hg.): Dorsch – Lexikon der Psychologie. 18. Aufl. Bern: Verlag Hans Huber, S. 759. Siehe dazu Erikson, Erik H. (1991): Identität und Lebenszyklus. 12. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 124.

¹⁴⁸ Yousefi, Hamid R. (2008): Phänomenologie des Eigenen und des Fremden. Eine interkulturelle Perspektive. In: Yousefi, Hamid R./Fischer, Klaus/Kather, Regine u.a. (Hg.): Wege zur Kultur. Gemeinsamkeiten – Differenzen – Interdisziplinäre Dimensionen. Nordhausen: Bautz Traugott, S. 25-52.

¹⁴⁹ Yousefi 2008, S. 30.

Braun (Yousefi) setzt in weiterer Folge voraus, dass Kulturen hybrid¹⁵⁰ sind, im Sinne der Verbindung unterschiedlicher Elemente aus verschiedenen Ursprungskulturen. Zudem betrachtet er Kultur als durch kognitive, normative, emotionale und religiöse Prozesse gebildet, wobei es zwischen Kulturen sowohl Ähnlichkeiten als auch Differenzen gibt.¹⁵¹ Das setzt einen Kulturbegriff voraus, der als ein „dynamisch-veränderbares Sinn- und Orientierungssystem mit offenen Grenzen“ verstanden wird.¹⁵² Dieser Standpunkt schließt mit ein, dass wesentliche Elemente von Kulturen voneinander abgrenzbar sind, jedoch gegenseitige Akzeptanz, Kommunikation, Austausch und Verschmelzungsprozesse mit einbezogen werden. Es liegt nahe, für Neuseeland interkulturelle Kommunikationsprozesse und daraus resultierende Verflechtungen in der Begegnung mit Fotografen und Künstlern anzunehmen.

Einen ähnlichen Ansatz verfolgt die Kunsthistorikerin Monica Juneja. Deren Zielsetzung ist es, im Rahmen ihrer Forschung Verflechtungen und Transformationsprozesse, die aus Begegnungen zwischen Kulturen vor allem Europas und Südasiens resultieren, zu untersuchen. Das Präfix ‚trans‘ steht hier in Zusammenhang mit Transkulturalität und wird als neue Möglichkeit gesehen einer rein ethnischen, nationalstaatlichen Zuschreibung etwas entgegenzusetzen. Es wird damit uneingeschränkte Mobilität, Grenzüberschreitung und kontinuierlicher Wandel assoziiert. Die wechselseitige Beziehungsgeschichte zwischen unterschiedlichen Kulturen beginnend mit ersten Kontakten setzt Juneja bereits sehr früh an. Sie sieht kulturelle Durchdringung seit der Antike als ein weltweites Phänomen.¹⁵³ Juneja akzentuiert einen dynamischen Kulturbegriff. Ständige Prozesse des Austausches und der Zirkulation bewirken kulturelle Neuformationen.¹⁵⁴ Sie hält fest:

„Kulturelle Differenz ist keine feststehende Essenz, sondern wird innerhalb von Begegnungen und den darauffolgenden Beziehungen ausgehandelt. Aushandlungsprozesse offenbaren folgerichtig auch eine breite Palette von Strategien, die von selektiver Aneignung, Mediation, Übersetzung, Umdeutung, Neukonfiguration und Re-Semantisierung bis zu Nicht-Kommunikation, Abgrenzung, Ablehnung oder Widerstand reichen können – oder durch eine

¹⁵⁰ Hybridität bezeichnet hier Formen einer Kultur, die in eine andere transportiert werden. Teile davon werden verwoben, so dass daraus etwas Neues entsteht, das sich vom vorherigen unterscheidet. Siehe dazu: Laube, Stefan (2011): Hybridität. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 183-186.

¹⁵¹ Vgl. Yousefi 2008, S. 29-30.

¹⁵² Yousefi, Hamid R./Braun, Ina (2011): Interkulturalität. Eine interdisziplinäre Einführung. Darmstadt: Wiss. Buchges. (Einführung Philosophie). Hier S. 29.

¹⁵³ Vgl. Falser, Michael/Juneja, Monica (Hg.) (2013b): Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis. Bielefeld: transcript Verlag, S. 17-19.

¹⁵⁴ Vgl. Falser, Michael/Juneja, Monica 2013b, S. 19-20.

Abfolge oder gar Durchmischung mancher dieser Strategien charakterisiert werden könnten.¹⁵⁵

Juneja betont die Bedeutung des Erforschens dieser oben beschriebenen Strategien, Aushandlungs- und Austauschprozesse als zentrale Herausforderung für die Analyse. Genau diese Überlegungen in Bezug auf Kulturtransfer, Differenz und wechselseitige Einflussnahme erscheinen auch als essenziell im Hinblick auf die Analyse von aus Zeichnungen, Gemälden und Fotografien ableitbaren konkreten Begegnungen der Māori mit europäischen Siedlern, Ethnologen und Künstlern im 19. Jahrhundert und die Umdeutung und Neukonfiguration der Darstellung von Māori mit Gesichtstätowierungen.

Begegnungen im Kontext von Entdeckung und Kolonisierung werden von Urs Bitterli¹⁵⁶ differenziert behandelt. Er beschreibt mehrere Formen des Kulturkontakts, die auch auf Neuseeland zutreffen. Sowohl erste Kulturberührung zwischen Europäern und Vertretern der überseeischen Kultur, als auch intensivere Kulturbeziehungen bis hin zu Kulturverflechtungen sind zu beobachten. Kulturberührung kann bei den Begegnungen zwischen den Zeichnern der ersten Entdeckungsreisen und den Māori angenommen werden. Erst mit Siedlern war längerfristiges gegenseitiges Kennenlernen und Zusammenleben mit indigenen Personen möglich. Nach Domenico Vaggioli betraf es beispielsweise Auswanderer, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts ansiedelten.¹⁵⁷

Zu Zeiten verstärkter Kolonisierung kam es in Neuseeland, wie andernorts in den Jahrhunderten davor, immer wieder zu Kulturzusammenstößen und zur Auflehnung von Māori gegen die Hegemonie des Westens.

Julia Allerstorfer greift den Diskurs in der gegenwärtigen Kunstgeschichte unter dem Aspekt der Unterscheidung zwischen dem „Westen und dem Rest“¹⁵⁸ auf und übernimmt nach der Definition Stuart Halls die Bezeichnung „Westen“¹⁵⁹ als ein historisches Konstrukt, das eine fortschrittliche, moderne, europäisch-nordamerikanische

¹⁵⁵ Falser, Michael/Juneja, Monica 2013b, S. 20.

¹⁵⁶ Vgl. Bitterli, Urs (1992): *Alte Welt – Neue Welt. Formen des europäisch-überseeischen Kulturkontakts vom 15. bis zum 18. Jahrhundert*. München: C. H. Beck Verlag., S. 17-19.

¹⁵⁷ Vgl. Vaggioli, Domenico F. (1896; engl. 2000): *History of New Zealand and Its Inhabitants*. Unter Mitarbeit von John Crockett. Dunedin: University of Otago Press (2). Hier S. 24-25.

¹⁵⁸ Vgl. Allerstorfer, Julia (2017): *The West and the Rest? De- und postkoloniale Perspektiven auf Kunst und Kunstgeschichte(n)*. In: Allerstorfer, Julia/Leisch-Kiesl, Monika (Hg.): »Global Art History«. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft. Bielefeld: Transcript Verlag (Linzer Beiträge zur Kunstwissenschaft und Philosophie), S. 29-46.

¹⁵⁹ Vgl. Hall, Stuart (2008): *Rassismus und kulturelle Identität*. Ausgewählte Schriften 2. 4. Aufl. Hamburg: Argument Verlag. Hier S. 214.

Zivilisation bezeichnet. Gestützt durch eine „westliche Identität“ erfolgt jene Abgrenzung, gegenüber des vermeintlich unterlegenen „Rests“ der Welt.¹⁶⁰

Unter asymmetrischen Machtverhältnissen und einer bis in die postkoloniale Zeit hineinreichenden Dominanz der Kolonialmacht, entstanden sehr viele verschiedene Darstellungen von Māori mit Tätowierungen mittels europäischer Methoden.

2.2.1.1 Austausch und Verflechtungen im Rahmen einer Interaktionsgeschichte

Die ursprüngliche Kultur der Māori, so wie sie vor der europäischen Beeinflussung gegeben war, wird, wie oben erwähnt, zumindest als hypothetische Konstruktion angenommen. Auf diese Weise können anhand von Transferverläufen¹⁶¹, ausgehend von anfangs autonomen, voneinander größtenteils abgegrenzten Einheiten oder Systemen, die erst durch wiederholtes in Kontakt treten Überlagerungs- und Verflechtungsprozessen ausgeliefert werden, Veränderungen herausgearbeitet werden. Hierfür werden Austausch und Vernetzung erst mit dem Einsetzen von Beziehungsprozessen ab dem ersten Aufeinandertreffen zwischen Māori und Europäern, demnach ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, festgelegt.

Neben Nicholas Thomas¹⁶² spricht Peter Feldbauer im historischen Kontext von einer Interaktions- und Kommunikationsgeschichte, in deren Rahmen Gesellschaften mit ihren kulturellen Ausprägungen, unter der Berücksichtigung der kolonialen Voraussetzungen des 19. Jahrhunderts, weitestgehend gleichrangig analysiert werden.¹⁶³

Eine Grundlage in der Debatte von Verflochtenheit, Kontakt und Interaktion bilden die mittlerweile kontrovers diskutierten „entangled histories“ die im deutschsprachigen Raum von Sebastian Conrad und Shalini Randeria propagiert wurden. Sie nehmen die Verwobenheit der europäischen mit der außereuropäischen Welt in den Blick. Ein Ziel ist mitunter die De-Zentrierung des Westens und die Analyse kolonia-

¹⁶⁰ Vgl. Allerstorfer 2017, S. 32-33.

¹⁶¹ Siehe dazu Mitterbauer, Helga (1999): Kulturtransfer – ein vielschichtiges Beziehungsgeflecht. In: *Newsletter Moderne, Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900*, 2. Jg. (Heft 1), S. 23. Helga Mitterbauer erforscht Traditionen im zentraleuropäischen Raum und definiert dafür den Begriff „Kulturtransfer“ als inter- und intrakulturelle Wechselbeziehung. Sie betont die Prozessualität und weist auf die Verbindung von Ausgangs-, Zielkultur und Vermittlungsinstanz hin.

¹⁶² Siehe dazu Thomas, Nicholas (2005): Introduction. In: Thomas, Nicholas/Cole, Anna/Douglas, Bronwen (Hg.): *Tattoo: Bodies, Art, and Exchange in the Pacific and the West*. Durham, NC: Duke Univ. Press, S. 7-30. Hier S. 10.

¹⁶³ Vgl. Feldbauer, Peter (2002): Globalgeschichte 1450-1620. Von der Expansions- zur Interaktionsgeschichte. In: Edelmayer, Friedrich/Feldbauer, Peter/Wakounig, Marija (Hg.): *Globalgeschichte 1450-1620. Anfänge und Perspektiven*. Wien: Promedia (Edition Weltregionen, Bd. 4), S. 23-32.

ler Wechselverhältnisse.¹⁶⁴ Verflechtungen, welche durch Interaktion entstanden sind, werden im Spannungsfeld von „Übernahme, freiwilliger Assimilation, gewaltsamer Zerstörung bis zu wechselseitiger Umstrukturierung“ verortet. Grenzziehungen und Brüche sind neben einer gemeinsamen geteilten Geschichte einleuchtende Bestandteile.¹⁶⁵ Sie sind auch anhand von unterschiedlichen Konzepten der Bildgestaltung ablesbar. Aufarbeitung erfährt die größtenteils unheilvolle Geschichte unter anderem in der Kunst der Gegenwart vor allem durch Künstlerinnen und Künstler mit indigenen Wurzeln wie Lisa Reihana, George Nuku, oder Sophia Minson.

Monica Juneja zweifelt, – basierend auf Edward Saids Orientalismuskritik –, die Übertragbarkeit von in Europa entwickelten Konzepten an. Es wird unter anderem davon ausgegangen, dass westliche „Wissensproduktion über nicht-westliche Zivilisationen“ gestülpt wird.¹⁶⁶ Zu einer Geschichte der Verflechtung gehört ihrer Meinung nach die „Öffnung zu einer größtmöglichen Vielfalt von Problemstellungen und Quellenmaterial“ um die Komplexität der Konglomerate aus Elementen mehrerer Ursprungskulturen analysieren zu können. Die Frage danach, welche Mitglieder oder Gruppierungen einer kolonisierten Gesellschaft nach welchen Kriterien Anteile der westlichen Kultur integrierten oder ablehnten, hält Juneja für eine interessante Herangehensweise.¹⁶⁷ Bezugnehmend zu Abbildungen von Personen wird sich im weiteren Verlauf der Arbeit unter anderem herauskristallisieren, dass der in Europa entwickelte Kanon und die Kriterien für ein Porträt nicht unmittelbar übertragbar sind auf Sehweisen, Gestaltung und Ausdruck der Māori. Eine gemeinsame Interaktions- und Kommunikationsgeschichte zwischen Māori und Pākehā, die lange Zeit getrennt voneinander lebten, gewinnt in den einzelnen Kapiteln an Bedeutung. Vermehrte soziale Interaktion und Kommunikation werden auch im Kontext der Bilder-

¹⁶⁴ Vgl. Conrad, Sebastian / Randeria, Shalini (2013): Einleitung: Geteilte Geschichten - Europa in einer postkolonialen Welt. In: Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini/Römhild, Regina (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Campus-Verl., S. 32-70. Hier S. 36 und 48 und Randeria, Shalini/Römhild, Regina (2013): *Das postkoloniale Europa: Verflochtene Genealogien der Gegenwart - Einleitung zur erweiterten Neuauflage* (2013). In: Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini/Römhild, Regina (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Campus-Verl., S. 9-31. Hier S. 17.

¹⁶⁵ Vgl. Conrad, Sebastian / Randeria, Shalini 2013, S. 40-41.

¹⁶⁶ Juneja 2003, S. 89.

¹⁶⁷ Vgl. Juneja, Monica (2003): Debatte zum "Postkolonialismus" aus Anlass des Sammelbandes *Jenseits des Eurozentrismus* von Sebastian Conrad und Shalini Randeria. In: *WerkstattGeschichte* (34), S. 88-96. Hier S. 93.

stellung als Basis für Verflechtungsprozesse¹⁶⁸, Integration von kulturfremden Elementen und Hybridisierung angenommen.

Der soziale Raum der Bildentstehung, Verwendung und Betrachtung, wie auch von Belting propagiert¹⁶⁹, gewinnt nicht nur innerhalb einer Kultur, sondern auch im Austausch mit Vertretern einer anderen Kultur unter den verschiedenen Bedingungen an Bedeutung.

Der in Neuseeland im 19. Jahrhundert vorhandene koloniale Kontext wird immer wieder in Zusammenhang mit den damals entstandenen Bildern thematisiert. Das Prozesshafte einschließend, wird auch die weitere Entwicklung bis in die Gegenwart berücksichtigt. Wenn nun „postkolonial“ sich nur auf die Auflösung der Kolonialreiche, hier im konkreten Fall Neuseeland, beziehen würde, wäre dieser Prozess abgeschlossen. Die Geschehnisse des 19. Jahrhundert reichen jedoch bis in die Gegenwart und finden ihren Niederschlag. Ähnlich wie Conrad und Randeria¹⁷⁰ greift auch Bachmann-Medick Überlegungen zum Postkolonialismus auf. Auch sie weist darauf hin, dass sich der Begriff „postkolonial“ durch die „Postcolonial Studies“ ab den 1980er Jahren zu einem diskurskritischen Begriff verändert. Das „Weiterwirken [ehemals] kolonialistischer Strukturen in anderen Formen“¹⁷¹, beispielsweise in kulturellen, ist auch im Kontext der Darstellung von Māori auffindbar und lässt sich an Bildbeispielen zeigen.

Aníbal Quijano prägte, in Zusammenhang mit Machtstrukturen basierend auf der Dominanz des Westens in der Welt, den Begriff „Coloniality“. Er verweist auf die politische, soziale und kulturelle Vereinnahmung durch den Westen und bezeichnet dies als „eurocentered colonialism“. Die formale Aufhebung des politischen Macht-systems sei zwar nunmehr weitestgehend erfolgt, das Verhältnis des Westens zu den „Anderen“ bleibt jedoch nach wie vor auch im sozialen und kulturellen Bereich von der Dominanz des Westens überschattet. Ein Denken außerhalb europäisch beeinflusster Bahnen ist mittlerweile nicht mehr möglich und von westlichen Normen geprägt. Der Kolonialismus als historisches Herrschaftssystem lebt nach Anschauung Quijanos in der fortbestehenden Machtmatrix der Kolonialität weiter.¹⁷²

¹⁶⁸ Vgl. Mitterbauer 1999, S. 23.

¹⁶⁹ Vgl. Belting 2011b, S. 12.

¹⁷⁰ Vgl. Conrad, Sebastian / Randeria, Shalini 2013, S. 44-48.

¹⁷¹ Bachmann-Medick 2010, S. 185.

¹⁷² Vgl. Quijano, Aníbal (2007): Coloniality and Modernity/Rationality. In: *Cultural Studies* 21 (2-3), S. 168–178.

“[...] the relationship between European – also called ‘Western’ – culture, and the others, continues to be one of colonial domination. [...] European culture became a universal cultural model.”¹⁷³

Quijano nimmt an, dass bereits zur Zeit des Kolonialismus Meinungen, Wissen oder Gepflogenheiten der westlichen Kultur zur Erreichung materieller Vorteile und zur Partizipation an Macht als erstrebenswert angepriesen wurden. Sich dem verlockenden Angebot zu entziehen war für die indigene Bevölkerung schwierig.¹⁷⁴

Werden diese Überlegungen hinsichtlich von Māori-Bildern interpretiert, sind bereits zur Kolonialzeit beispielsweise in der Übernahme von Kleidungsstilen, von Posen oder der Integration von Bildern, hergestellt in europäischen Techniken ähnliche, wie die von Quijano beschriebenen Assimilationstendenzen erkennbar. Zudem bleibt allein die Integration von Bildern in europäischen Techniken und Stilen bis in die Gegenwart, wie selbstverständlich, Bestandteil der Māori-Kultur. Gegenwärtig stellt sich die Frage nach dem notwendigen Maß an Authentizität für das Weiterleben der Kultur.¹⁷⁵

Mit Hilfe der Bildtheorie Hans Beltings können die Bilder konkret auf den unterschiedlichen Medien unter Berücksichtigung kultureller Beziehungsgeflechte erforscht werden, wobei der Körper der Beteiligten als Ort der Bilder gesehen wird.

2.3 Theoretische Grundlagen und Perspektiven, Definitionen, Vorgehensweise

2.3.1 Die Bild-Anthropologie von Hans Belting – Der Körper als Ort der Bilder

Die Konfrontation mit den, unter dem Einfluss Europas entstandenen Māori-Darstellungen mit einzigartigen Gesichts-Tätowierungen erfordert als theoretische Basis einen adäquaten Bildbegriff, welcher sowohl Transformationsprozesse als auch unterschiedliche kulturübergreifende Anknüpfungspunkte in angemessenem Maße zulässt. Der anthropologische Bildbegriff von Hans Belting eignet sich insofern dazu, als dass er davon ausgeht, dass das Schaffen von Bildern als anthropologische Kulturtechnik gelten kann. Belting stellt das Verhältnis von Bildwahrnehmung und Bildproduktion in das Zentrum der anthropologischen Debatte und möchte mit der Bild-Anthropologie eine rein kunsthistorische beziehungsweise historische Ausrich-

¹⁷³ Quijano 2007, S. 169.

¹⁷⁴ Vgl. Quijano 2007, S. 169.

¹⁷⁵ Siehe weiter unten im Kontext von Māoritanga.

tung umgehen. Dabei spielen neben den physischen Bildern auch mentale Bilder und Erinnerungsbilder eine Rolle, sowie der Umgang mit Bildern im sozialen Raum.¹⁷⁶

Die Theorie Beltings ist Bezugspunkt zu weiteren Kapiteln dieser Arbeit, und bedarf daher einer eingehenden Erklärung, wenngleich hier keine umfassende Kontroverse hinsichtlich diverser Standpunkte der gegenwärtigen Bildwissenschaft aufgezeigt werden soll. Nach Belting kann die Bildforschung, wenn sie erfolgreich sein will, nur interdisziplinär, unter Berücksichtigung einer interkulturellen Perspektive von statten gehen. Dabei werden Disziplinen wie Ethnologie, Kulturanthropologie, Soziologie oder Medientheorie mit der Bildbetrachtung der Kunstgeschichte in Verbindung gebracht. Zentral ist nach Belting eine Bildproduktion im sozialen Raum, der von allen Kulturen ausgebildet wurde.¹⁷⁷

Zeichnungen, Stiche, Fotografien oder Ölbilder können hinsichtlich ihrer Verwendung innerhalb der Māori-Gesellschaft als (äußere) Bilder gesehen werden, die eine spezielle Bedeutung im sozialen Gefüge der Māori erhalten. Durch westliche Betrachter, Auftraggeber oder Künstler gelangen sie in einen anderen Kontext und erhalten eine neue Relevanz.

In seinem Hauptwerk „Bild und Kult“¹⁷⁸ erfasst Belting die Bedeutung des Bildes in der europäischen Kultur und grenzt Bilder von der klassischen Einordnung in einen neuzeitlichen Kunstbegriff ab, innerhalb dessen ein Bild allein auf seinen Kunstcharakter beschränkt wird. Die Funktionen und die Verwendung von Bildern beispielsweise als Erinnerungshilfe und die rituellen Entstehungsbedingungen bei der Bildproduktion werden bei Belting ebenso zum Thema gemacht, wie die Unterscheidung zwischen Medium und Bild und zwischen inneren und äußeren Bildern. Das bildet eine gute Ausgangsbasis für das Herangehen an Māori-Darstellungen. In seiner Abhandlung über die Bild-Anthropologie greift Belting diese Themen auf und modelliert so die Antwort auf die Frage: „Was ist ein Bild?“¹⁷⁹

Zentraler Ausgangspunkt hierfür ist die Annahme, dass der Mensch der „Ort der Bilder“¹⁸⁰ sei, „die seinen Körper besetzen“ und nicht ausschließlich der „Herr seiner Bilder“. Das Entstehen, die Wahrnehmung, das Speichern und Nach-außen-

¹⁷⁶ Vgl. Sachs-Hombach, Klaus (Hg.) (2004): Wege zur Bildwissenschaft. Interviews. Köln: Herbert von Halem Verlag. Hier S. 117-118.

¹⁷⁷ Vgl. Belting, Hans (2011b): Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. 4. Aufl. München: Fink., S. 7-12.

¹⁷⁸ Belting, Hans (2011): Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. 7. Aufl. München: Beck.

¹⁷⁹ Belting 2011b, S. 12.

¹⁸⁰ Belting 2011b, S. 12 und S. 57 bis 86.

projizieren von Bildern werden an diesem „Ort“ vollzogen, der zugleich als ein Gefäß für die kollektiven Bilder seiner Kultur und in weiterer Folge wohl auch von neu entdeckten Kulturen fungiert. Bildspuren aus Erfahrungen in Zeit und Raum werden hierin verankert. Der Mensch scheint den (inneren) Bildern ausgeliefert zu sein, die sich in der Auseinandersetzung mit der Welt kontinuierlich verändern.

„Die Produktion innerer Bilder“, die „sinnliche Wahrnehmung“ von „äußeren“¹⁸¹ Bildern“, sowie die „Bilderzeugung im sozialen Raum“ stellen drei Säulen für die Antwort auf die Frage, was denn ein Bild sei, dar.¹⁸² Da der menschliche Körper für die Entstehung von Bildern unabdingbar ist, sowohl durch die Vorstellung von inneren Bildern als auch durch das Schaffen von äußeren Bildern, kann das Bild nach Belting nur „ein anthropologischer Begriff sein“¹⁸³.

Belting entwickelt die Bild-Anthropologie zwar aus einem europäischen Verständnis heraus. Es lassen sich jedoch zahlreiche Anknüpfungspunkte zur Produktion und zum ursprünglichen Gebrauch von Bildern bei den Māori feststellen. Die indigene Bevölkerung produzierte im Kontext von Ritualen ins Gesicht tätowierte Zeichen, die zu einem Bild zusammengefügt wurden und zumeist auf Holz übertragen wurden. Die so entstandenen Bilder von *tūpuna* mit den inkludierten Symbolen wurden und werden als Erinnerung, Verweis und als bildhafte Repräsentationen von Personen über den Tod hinaus verwendet.¹⁸⁴ Auch Roger Blackley erwähnt die zentrale Bedeutung des Gebrauchs von, in Holz geschnitzten Bildern von Ahnen und Helden im 19. Jahrhundert und die Fortführung solcher Abbildungen in neuen Techniken wie der Fotografie. Für prägend hält Blackley die vermehrte Produktion von lebensgroßen Ölporträts, die für Māori ab den 1870er Jahren zu einem Statussymbol wurden.¹⁸⁵ Sie wurden in die Māorikultur integriert und werden nach wie vor geschätzt. Die, in der Konfrontation mit westlichen Zeichnern, Fotografen und Malern entstandenen inneren und danach geschaffenen äußeren Bilder von Māori folgen zwar den

¹⁸¹ Die Begriffe „innere“ und „äußere“ Bilder werden weiter unten genauer definiert.

¹⁸² Belting 2011b, S. 12.

¹⁸³ Belting 2011b, S. 58.

¹⁸⁴ Hier soll das Bild, wie von Gabriele Münnix beschrieben, „als Re-Präsentation von etwas Abwesendem“, dem ein Urbild zugrunde liegt, gesehen werden. Siehe dazu: Münnix, Gabriele (2018): Zur suggestiven Realpräsenz des Bildhaften. Eine neue Lösung im Streit um Bildsemiotik und Bildphänomenologie aus interkultureller Perspektive. In: Seitz, Sergej/Graneß, Anke/Stenger, Georg (Hg.): Facetten gegenwärtiger Bildtheorie. Interkulturelle und interdisziplinäre Perspektiven. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 145-170. Hier: S. 146.

¹⁸⁵ Vgl. Blackley, Roger (2018b): Māori and Portraiture. In: Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer Painting New Zealand, o. S. Online verfügbar unter <https://www.riha-journal.org/articles/2018/0189-0197-special-issue-gottfried-lindauer/0190-blackley>, zuletzt geprüft am 13.04.2023.

Prinzipien der Bild-Anthropologie, sie führen jedoch durch den Unterschied der kulturellen Voraussetzungen der Beteiligten und der Verwendung neuer Trägermedien zu anderen Ergebnissen in der weiteren Bildproduktion und -interpretation.

Beltings Ansicht hinsichtlich des Anlegens einer Maske im Gesicht durch Bemalung oder Tätowierung¹⁸⁶ erfasst das Verständnis der Māori, dass die Zeichen über die Person hinausweisen, nicht in ausreichendem Maße. Er bezieht sich hier vor allem auf das äußere Erscheinungsbild ungeachtet der Bedeutungen und des Entstehungskontextes. Zudem werden Gesichtszüge, auch wenn der Körper zum Bildträger wird, nicht gänzlich durch Tätowierungen verdeckt wie durch eine Maske, die ein Moment des Erstarrt-seins enthält. Selbst wenn Abbildungen von Personen wie „eingefrorene Zeitmomente“ gelesen werden, fehlen der Maske detaillierte Gesichtszüge und ein lebendig wirkender Ausdruck, im Falle der Māori kombiniert mit einem individuellen, zur Person gehörenden *moko* das noch mehr über die Person preisgibt als die abgebildeten Gesichtszüge. Das Abbilden von im Gesicht tätowierten Personen in den Kontext von Maske zu stellen, führt zur Einschränkung und beinhaltet einen Mangel an Flexibilität und Erweiterung. Die individuelle Person mit ihrer Geschichte, von der bei den Māori durch das Anbringen der Zeichen im Gesicht noch mehr nach außen sichtbar gemacht wird, würde im Sinne einer Maske verdeckt und anonymisiert anstatt noch deutlicher gezeigt werden. Daher erscheint der Begriff „Maske“ im Kontext des *mokos* und dessen Darstellung als nicht passend und wird hier nicht zur Interpretation herangezogen.

Andererseits bezeichnet Belting Bildnisse von Personen als „Ansichten vom Gesicht“¹⁸⁷. Er bringt das dargestellte Gesicht in Verbindung mit Ausdruck, Selbstdarstellung und Kommunikation.¹⁸⁸ In Fotostudios und Künstlerateliers des 19. Jahrhunderts wird all das Teil des Bilderstellungsprozesses. Jeanette Kohl und Dominic Olariu weisen auf den Zusammenhang zwischen dargestellten Gesichtern und Repräsentation, sozialem Status und Mittel zur Erinnerung hin,¹⁸⁹ was im Wesentlichen auch dem Verwendungszweck der Māori entspricht. Belting beschäftigt sich zudem mit Funktionen von Gesichtsdarstellungen nach Jean-Claude Schmitt. Dieser sieht das Gesicht als „Zeichen der Identität“, als einen „Träger von Ausdruck“, aber auch

¹⁸⁶ Vgl. Belting 2011b, S. 34-38.

¹⁸⁷ Belting, Hans (2013): *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München: Beck. Hier S. 10.

¹⁸⁸ Vgl. Belting 2013, S. 10.

¹⁸⁹ Vgl. Kohl, Jeanette/Olariu, Dominic (2012): *EN FACE. Seven Essays on the Human Face*. Editorial. Weimar: Jonas-Verlag (40). In: *Kritische Berichte* (1), S. 3-5. Hier S. 4.

als „Ort der Repräsentation“. Dabei ist sowohl die grundsätzliche Abbildung einer Person als auch in symbolischer Weise eine Stellvertretung bei Abwesenheit des Dargestellten gemeint.¹⁹⁰ Auch hier kann ein Bezug zu den Māori hergestellt werden. Bilder von bereits verstorbenen Māori-Chiefs mit ihren Tätowierungen werden immer wieder bei Versammlungen aufgestellt. Die damit verbundene Vergegenwärtigung der Person, ihrer Taten und ihrer Genealogie ist von Bedeutung.

Der bildanthropologische Ansatz Beltings erweist sich, ähnlich wie eine phänomenologische Herangehensweise, bezogen auf die jeweilige Erscheinungsform und Sichtbarkeit eines Gesamtbildes als eine mögliche Art der Betrachtung. Lambert Wiesing beschreibt eine, den phänomenologischen Strömungen zugrundeliegende Auffassung vom Bild wie folgt:

„Das Wesentliche des Bildes besteht darin, dass man auf einem Bild etwas sehen kann, was ohne Bilder nicht zu sehen wäre. Bilder zeigen etwas, was sie selbst nicht sind. [...] Für die Phänomenologie gibt es ein prinzipielles Phänomen, das ausschließlich im Bild sichtbar ist: das imaginäre Bildobjekt. [...] Denn man sieht [...] eine Art Gegenstand [...], der nicht real, sondern nur dargestellt ist.“¹⁹¹

Im Sinne Beltings wird ein inneres, imaginäres Bild nach außen gebracht und dargestellt. Im Falle von Māori-Porträts beinhaltet das Bild sowohl Gesichtszüge der Person als auch tätowierte Zeichen. So bedarf es zusätzlich auch einer, der semiotischen Denkrichtung verhafteten Herangehensweise in Bezug auf die, im Gesicht von Māori angebrachten Muster. Diese sind aus lesbaren, bedeutungsvollen Zeichen, die den Zweck erfüllen Informationen weiterzuleiten, zusammengesetzt¹⁹². Gesicht und Tätowierung gemeinsam auf einem Bildträger als Porträt angebracht, können wie zwei miteinander verschmelzende Schichten betrachtet werden, wobei das jeweilige *moko* für Māori über die formale Gesichtsdarstellung hinausweist.

Die semiotische Betrachtung der *mokos* als sich im Bild befindende deutbare, informative Zeichen, stellt eine Ergänzung auf der mentalen Ebene dar. Durch die im Bild, (das als ein physischer Gegenstand seine mediale Leiblichkeit entfaltet¹⁹³), integrierten Zeichen kann die Bild-Anthropologie mit einer Verwendung im Sinne der Semiotik¹⁹⁴ in Verbindung treten. Belting steht diesbezüglich auf folgendem Standpunkt:

¹⁹⁰ Vgl. Belting 2013, S. 11.

¹⁹¹ Wiesing, Lambert (2000): Phänomene im Bild. München: Fink. Hier S. 10.

¹⁹² Vgl. Mersch 1998, S. 11.

¹⁹³ Vgl. Sachs-Hombach, Klaus (Hg.) (2004): Wege zur Bildwissenschaft. Interviews. Köln: Herbert von Halem Verlag., S. 120.

¹⁹⁴ Siehe dazu: Mersch, Dieter (Hg.) (1998): Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Charles Sanders Peirce bis zu Umberto Eco und Jacques Derrida. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

„Die Zeichentheorie [...] trennte die Welt der Zeichen von der Welt der Körper, in dem Sinne, dass Zeichen in sozialen Systemen zu Hause sind und auf Vereinbarung fußen.“¹⁹⁵

Das *moko* der Person beinhaltet Botschaften, die von den Māori dechiffriert werden können und innerhalb ihres sozialen Gefüges von Bedeutung sind. Das zeichenhafte, aus Mustern bestehende Bild kann als eine integrierte Einheit auf dem Gesamtbild gesehen werden, wobei nur dieses für eine semiotische Analyse herangezogen wird.

Was ein Zeichen ist, ist selbst innerhalb der Semiotik nicht einheitlich definiert. Wiesing nennt beispielsweise folgende Definition dafür: „Ein Zeichen ist ein Gegenstand, der für etwas steht.“¹⁹⁶ Mersch stellt ergänzend fest, dass der Gebrauch eines Zeichens darüber entscheidet, ob etwas als solches wahrgenommen wird. Voraussetzung ist ein Verstehensprozess und der Kontext einer Kultur innerhalb derer bestimmte Zeichen definiert werden. Mersch betont daher, dass Zeichen „immer kulturrelativ sind“. Er unterscheidet sechs Zeichentypen, wobei ein Typus davon die „Zeichen im Sinne einer Bedeutung von etwas für jemanden“ beschreibt und an die Überlegungen von Charles Sanders Peirce, William Morris oder Umberto Eco anknüpft.¹⁹⁷ Das erscheint plausibel in Bezug auf Māori-Tätowierungen.

Mersch weist zudem darauf hin, dass von Zeichen nur „im Zusammenhang komplexer Zeichensysteme gesprochen werden“¹⁹⁸ kann. Gemäß dieser Annahme, sind auch die von den Māori tätowierten Muster nur mit Hilfe der Kenntnis notwendiger Regeln und Konventionen entschlüsselbar.¹⁹⁹ Sie bedürfen, wie Belting es beschreibt, der Vereinbarung.

Belting bevorzugt eine mediale Sichtweise auf Bilder. Hierbei wird der Körper als mediales Subjekt zum Ort der Bilder. Er tritt dadurch ins Zentrum der Aufmerksamkeit, weg von der rein kognitiven Sicht der Zeichentheorie im Sinne von Informationsvermittlung und einer diesbezüglichen funktionalistischen Einschränkung des Bildbegriffs, hin zu einer körperbezogenen, sinnlichen Wahrnehmung und imaginären Vorstellungskraft, was für Belting ausschlaggebend ist.²⁰⁰ Münnix verweist auf die Auffassung, dass ein Bild mittels eines „ganzheitlichen Schauens“ durch einen

¹⁹⁵ Belting 2011b, S. 14.

¹⁹⁶ Wiesing 2000, S. 113.

¹⁹⁷ Vgl. Mersch 1998, S. 9-11.

¹⁹⁸ Mersch 1998, S. 12.

¹⁹⁹ In dieser Arbeit soll in Anlehnung an oben genannte Erklärungen festgehalten werden, dass die eintätowierten Muster auf der Haut der Māori als von Anderen lesbare, bedeutungsvolle Zeichen, ähnlich den Schriftzeichen aufgefasst werden können, wobei eine Lesbarkeit die Kenntnis dieser Zeichen voraussetzt. Ansonsten könnten sie lediglich als dekorative Ornamente interpretiert werden. Ein über Zeichen vermittelter Zugang der Māori ist jedenfalls offensichtlich.

²⁰⁰ Vgl. Belting 2011b, S. 14.

„unvermittelten direkten Zugang über Wahrnehmungserfahrungen“²⁰¹ erschlossen werden kann. Sinnliches Wahrnehmen des Gesamtbildes und gleichzeitige Informationsvermittlung durch *mokos* begegnen einander letztendlich beim Betrachten von Māori-Porträts. Mittels Beispiele können diese Wahrnehmungsunterschiede, die sich auf die Produktion von Bildern auswirken, veranschaulicht werden. Mit Hilfe von Beltings Einteilung in innere und äußere Bilder lassen sich unterschiedliche Bildvorstellungen erklären.

2.3.1.1 Medien und Bildträger im Kontext innerer und äußerer Bilder

Letztendlich nehmen Menschen, wie auch Belting betont, Bilder mit Hilfe von Trägermedien²⁰² wahr, auf denen sie nach außen hin mittels bestimmter Techniken sichtbar gemacht, beziehungsweise verkörpert werden. Sie prägen auch die Erinnerungsform der mentalen Bilder.²⁰³

Nach Belting unterscheidet sich der Mensch hinsichtlich der inneren Bilder von Kultur zu Kultur. Er schreibt dazu: „An der Verschiedenheit der Bilder, denen er eine Bedeutung zuerkennt, erweist sich der Mensch als ein kulturelles Wesen, das sich nicht allein mit biologischen Begriffen beschreiben lässt.“²⁰⁴

Gemäß der Annahme, dass der Körper der Ort der Bilder ist, ein „Ort in der Welt“ und „ein Ort, an dem Bilder erzeugt und erkannt (wiedererkannt) werden“, bringt Belting die sich darin befindenden Bilder mit Lebenserfahrung in Verbindung.

Innere Bilder sind einerseits abhängig von der jeweiligen Person, in der sie für die Dauer der Lebenszeit gespeichert sind. Andererseits ist der Ort der Bilder auch verbunden mit der kollektiven Erinnerung einer Kultur.²⁰⁵ Dazu schreibt Belting; „In unseren Körpern verbinden wir eine persönliche Veranlagung (Geschlecht, Alter und Lebensgeschichte) mit einer solchen kollektiver Art (Umwelt, Lebenszeit und Erziehung).“²⁰⁶ Es ist daher anzunehmen, dass sowohl die Gestaltung von Māori-Darstellungen als auch ihre Betrachtung je nach beteiligten Personen zu unterschiedlichen Ergebnissen führen kann. Sowohl die Bilderstellung als auch die Wahrneh-

²⁰¹ Münnix 2018, S. 148.

²⁰² Belting versteht „Medien als Trägermedien oder Gastmedien, deren die Bilder bedürfen, um sichtbar zu werden, also als Medien des Bildes.“ Siehe dazu Belting 2011b, S. 27.

²⁰³ Vgl. Belting 2011b, S. 58.

²⁰⁴ Belting 2011b, S. 58.

²⁰⁵ Vgl. Belting 2011b, S. 58.

²⁰⁶ Belting 2011b, S. 59.

mungen von Bildern weichen bei Menschen unterschiedlicher kultureller Herkunft ab und variieren auch je nach Zeitalter.

Bei der Bilderstellung im 19. Jahrhundert wird die eigene Auffassung der Person von sich selbst – das heißt die Selbstwahrnehmung oder mentale Vorstellung –, mit der kollektiven Vorstellung der sozialen Bezugsgruppe und der Auffassung des jeweiligen Künstlers verbunden und als Bild auf dem Gesicht erkennbar gemacht.

Das Fremdbild, welches im Gegenüber eines westlich geprägten Künstlers entstand und auf Leinwand, Papier oder einem anderen Medium als ein äußeres Bild erschaffen wurde, unterscheidet sich deutlich von jenen Bildern, die von Māori selbst erzeugt wurden. Dies zeigt sich im 19. Jahrhundert unter anderem bei den in Holz geschnitzten Abbildungen der Māori, sowie in ersten, von Māori mit einem für sie bislang unbekannten Stift gefertigten Zeichnungen.

Zudem sind auf westlichen Porträts die Gesichtszüge einer dargestellten Person, die Mimik, oder der Blick wesentlich. Daraus resultiert die Aussagekraft über den Dargestellten. Bei den Abbildungen von Māori mit Gesichtstätowierungen, kommen die bedeutungsvollen Zeichen hinzu, die auf dem Gesicht zu einem Bild zusammengefügt wurden und wesentliche Aussagen über die Person vermitteln. Der dargestellte Mensch wird so für ein Gegenüber, welches die Zeichen, die auf herausragende Taten des Trägers, die Genealogie, die Verbindung mit den Ahnen sowie auf die Ehre, Macht, Kraft und Stärke, also das *mana* des Trägers und seine Stellung in einem sozialen Gefüge hinweisen, deutlicher wahrnehmbar.

Dadurch, dass innere Bilder unmittelbar mit der kulturbezogenen Sichtweise einer Person in Verbindung stehen, variiert die von ihr produzierte und nach außen gewandte Verkörperung auf dem jeweiligen Trägermedium. Je nach Kulturzugehörigkeit sind demnach deutliche Unterschiede hinsichtlich der Elemente, die von einem Zeichner oder Maler in den Vordergrund gerückt werden, zu erkennen.

Die, sich auf diversen Oberflächen befindenden Bilder werden von Betrachtern, bedingt durch die Art der Interpretation des Darstellers auf neue Weise wahrgenommen, gedeutet, verändert und verinnerlicht. Die Qualität des jeweiligen Trägermediums einer Zeit, seine Eigenschaften und technischen Voraussetzungen beeinflussen ebenso die Wahrnehmung des Gegenübers. Veränderungen wirken unter anderem auf die Auffassung eines Bildes, sowie die weitere Tradierung und Interpretation der Inhalte für die Verwendung im jeweiligen sozialen Raum. Zudem erfolgt eine Umformung weiterer innerer Bilder.

Bilder passen sich den Medien der jeweiligen Zeit an und leben durch das Medium verwandelt im jeweiligen Modus der Repräsentation fort, wobei das Wesen des Bildes erhalten bleibt. Durch äußere Einflüsse, vor allem bedingt durch unterschiedliche kulturelle Gegebenheiten und neue Assoziationen können zusätzliche Transformationsprozesse stattfinden. Grundsätzlich sind „die mentalen und die physischen Bilder“ [...] nach Belting „so vieldeutig aufeinander bezogen, dass ihre Anteile nur schwer voneinander zu trennen sind“²⁰⁷.

Belting verweist aus seinem europäischen Standpunkt heraus darauf, dass innere Bilder mit Hilfe von Medien nach außen gebracht und so für andere als Repräsentation von etwas wahrnehmbar und deutbar werden, beziehungsweise, dass ein Bild in weiterer Folge als „Resultat einer persönlichen oder kollektiven Symbolisierung“²⁰⁸ entsteht.²⁰⁹ Er bezeichnet den Dreischritt „Bild – Medium – Körper“²¹⁰ innerhalb der Bild-Anthropologie als fundamental.

Die Gestaltung von äußeren Bildern ist für den sozialen Raum bestimmt. Dort greifen sie in das Handeln des Menschen ein und können je nach Kulturzugehörigkeit unterschiedliche Reaktionen hervorrufen. Sowohl die Gestaltung von Bildern als auch der Umgang mit, auf unterschiedlichen Bildträgern dargestellten Māori mit Tätowierungen ist demnach bei Europäern ein anderer als der, der indigenen Bevölkerung Neuseelands. Im dynamischen Prozess der Überlieferung von einer Generation auf die nächste vollziehen sich das Weiterleben, das Vergessen-werden und die Neuinterpretation von Bildern innerhalb eines sozialen Gefüges wie der Gesellschaft der Māori. Traditionen, Wissen und Bilder einer Kultur werden von Menschen an die nächste Generation vermittelt.

Belting meint, dass diese Weitergabe und damit die kollektive Erinnerung heute nicht mehr ausreichend gewährleistet sind. Die Folge ist ein Verlust von Traditionen. Als Ursache sieht er das Fehlen eines festen kulturellen Rahmens, in den der Mensch

²⁰⁷ Belting 2011b, S. 20 und 59.

²⁰⁸ Siehe dazu Peirce, Charles Sanders (1839-1914) (1998): Neue Elemente. In: Dieter Mersch (Hg.): Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Charles Sanders Peirce bis zu Umberto Eco und Jacques Derrida. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 37-56. Hier S. 44-45.

Hier soll „Symbol“ nach der Definition von Peirce verwendet werden: „Ein Symbol ist als ein Zeichen definiert, das zu einem solchen wird, kraft der Tatsache, dass es, als ein solches interpretiert wird. [...] Ein einfaches Symbol wird wegen gewisser zufälliger Umstände [...] als Bezeichnung dessen interpretiert, was es bezeichnet, [...] Ein Symbol ist geeignet die Funktion eines Zeichens auszufüllen, einfach durch die Tatsache, daß [sic!] es sie ausfüllt, das heißt, daß [sic!] es so verstanden wird. Es ist daher das, als was es verstanden wird.“

²⁰⁹ Belting 2011b, S. 11.

²¹⁰ Belting 2011b, S. 20.

lange Zeit eingebunden war.²¹¹ Um der Auflösung von Traditionen entgegenzuwirken, dienen Bilder von Māori die als Holzschnitzereien, Zeichnungen, Fotografien, Kupferstiche oder Ölgemälde bewahrt wurden, als Anhaltspunkte zur Vermittlung von Spezifika der eigenen Kultur. Sie erinnern an Vorfahren, an ihre Taten und an die einzigartigen Ornamente im Gesicht, die für Māori sowohl persönliche Zeichen des Trägers als auch kollektive Zeichen beinhalten. Sie verweisen auf persönliche und soziale Identität und zeigen deutlich die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaft. Wie die Bilder aus der Kolonialzeit in der Gegenwart weiterwirken, uminterpretiert und in einen neuen Kontext gestellt werden und für welchen Zweck wird in den nächsten Kapiteln an Beispielen aufgezeigt.

2.3.1.2 Die Bedeutung der Bilder in einer bestimmten Umgebung

Bilder befinden sich nicht in Isolation, sondern in einer bestimmten Umgebung. In ihrer Nähe sind zumeist andere, Einfluss nehmende Objekte angeordnet, die sich auf die Wahrnehmung des Betrachters auswirken. Nach Hans D. Huber ist für die Konfrontation des Betrachters mit einem Bild diese Umgebung, in die das Bild eingebettet ist, zu berücksichtigen. Beide, Betrachter und Bild, sind denselben Einflüssen wie zum Beispiel dem Lichteinfall ausgesetzt. Innerhalb eines gemeinsamen Umfeldes gerät das Bild unweigerlich in das Blickfeld des Betrachters. So führt die Positionierung im Raum zu diversen Wechselwirkungen zwischen dem Bild auf einem Medium, dem Körper des Betrachters und der Umgebung.²¹² Dies gewinnt bei der Betrachtung und Präsentation diverser Māori-Porträts in Ausstellungen oder im Kontext der Ahnenverehrung an Bedeutung.

Bilder von Māori-Gesichtstätowierungen beinhalten in Darstellungsformen, wie zum Beispiel in Porträts unter anderem ebenso Hinweise auf etwas, das nicht offensichtlich im Bild zutage tritt und dessen Bedeutung nur durch Vorwissen erkannt werden kann. Das heißt, ein Teil des Bildes verweist auf etwas außerhalb seiner selbst, das aus den ursprünglich tätowierten Zeichen auf dem dargestellten Gesicht gelesen werden kann. Bei der Darstellung auf diversen Medien kann vorausgesetzt werden, dass Zeichen enthalten sind, die eine Botschaft vermitteln und für etwas stehen. Diese tätowierten Zeichen, die sich in einem Porträt auf einem Gesicht befinden, bilden

²¹¹ Vgl. Belting 2011b, S. 59.

²¹² Vgl. Huber, Hans D. (2004): Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. Hier S. 170.

einerseits ein gemeinsames Ganzes als wesentlicher Teil eines Bildes, bestehend aus linearen Mustern. Andererseits sind die Zeichen einzeln wie Wörter zu lesen, deren Bedeutung innerhalb der sozialen Gruppe der Māori definiert wurde. In diesem Sinne sind sie, wie Martin Schulz es beschreibt, Teil eines codierten Zeichensystems ähnlich der Schrift, die nach kulturellen Regeln entschlüsselt werden muss.²¹³

Wird allerdings eine einzelne Einheit aus der für sie vorgesehenen Umgebung gerissen und nur diese als Ornament dargestellt, verliert sie zumeist die ursprüngliche, kontextabhängige Bedeutung und es bedarf für die Bezugnahme zum eigentlichen Sinn einer eingehenden Erklärung.

Die bedeutungsvollen Einheiten, auf einem dargestellten Körper, sind sowohl auf Gemälden als auch auf Fotografien in ihrer Gesamtheit oder Teilansicht, in Form eines Bildes auf einem Gesicht durch die visuelle Manifestation auf einem Bildträger wahrnehmbar. Der Körper des Betrachters bleibt auch in diesem Kontext der Ort der Bilder, ein Ort, an dem mittels Imagination ein inneres Bild entstehen kann. Es ist notwendig, Bilder und ihre Bedeutung innerhalb bestimmter Ordnungen und kultureller Konventionen sowie in Präsentationsräumen zu betrachten. Regeln und Bedingungen wechseln je nach Kulturzugehörigkeit des Betrachters. Sowohl soziale als auch materielle und mediale Aspekte sind dabei wesentlich. Selbst historische Rahmenbedingungen und Ausstellungsorte von Bildern unterliegen gemäß Schulz einer kulturspezifischen Ordnung und Tradition.²¹⁴

2.3.1.3 Zur Animation von Bildern

Im Kontext des Ahnenkults der Māori sind Porträts nicht nur kunstvolle Darstellungen bedeutender, bereits verstorbener Persönlichkeiten und Medien der Erinnerung, sondern stellen durch rituelle Handlungen belebt – als ein wesentlicher Teil der indigenen Gesellschaft –, eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart dar.²¹⁵ Beltings Fokus auf die Animation von Bildern gibt Raum den Zugang der indigenen Gemeinschaft zu Bildern über eine kunsthistorische Deutung hinaus besser zu erfassen und Bedeutungen innerhalb eines kulturellen Zusammenhangs zu erklä-

²¹³ Vgl. Schulz, Martin (2009): Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. 2., überarb. und erw. Ausg. München: Fink. Hier S. 108-109.

²¹⁴ Vgl. Schulz 2009, S. 108.

²¹⁵ Vgl. Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.) (2015): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König., S. 33 und Belting 2011b, S. 149.

ren. So kann auch die Vorstellung von einer, im Bild als anwesend empfundenen Person nachvollziehbarer veranschaulicht werden.

Nach Ansicht Beltings liegt im Bild eines Toten der ursprüngliche Sinn des Bildes, nämlich die unerträgliche Abwesenheit mit einem Bild zu füllen und dem Toten so einen unsterblichen, symbolischen Körper zu geben. Durch das Bildermachen erhielten verstorbene Mitglieder in diversen Gesellschaften den Status zurück, den sie für ihre Präsenz in der Gemeinschaft benötigten. Dem Bild wurde die Macht übertragen im Namen des Verstorbenen, statt des Körpers aufzutreten. Wichtig für diese Repräsentationsfunktion waren die Besiegelung im Blicktausch – gleichsam wie zwischen zwei Körpern –, und die Rituale, die an den Bildern vollzogen wurden. Dadurch erfolgt die Animation und es wird der soziale Raum um den Raum der Toten erweitert.²¹⁶

Die Gesellschaft der Māori zählt auch zu jenen, die im Rahmen des Totenkultes Medien der Präsenz schaffen, zunächst in Form von Schnitzereien und präparierten Schädeln und nach dem Zusammentreffen mit den Europäern auch als Porträts und Fotografien, die als, durch Rituale beseelte Bilder von den Nachkommen verehrt werden und den jeweiligen Verstorbenen repräsentieren. Die ursprünglich in der Person angenommene Kraft, das *mana*, tritt durch die Präsenz des Verstorbenen im Bild zutage. Zudem dienen Bilder als eine Unterstützung bei der Erinnerung an eine Person. Schulz sieht in ihnen „Spuren eines Gewesenen“ und setzt sie „unbewussten Gedächtnisspuren“ gleich. Sie beinhalten einen, ihnen innewohnenden magischen Verweis, der Symbolkraft verleiht und als Teil des kollektiven Gedächtnisses dauerhaft besteht.²¹⁷ Für den westlichen Betrachter wird die Präsenz des Verstorbenen im Bild umso deutlicher, je intensiver er sich mit der Geschichte der Māori beschäftigt hat und Anknüpfungspunkte und Bedeutungen erkennen kann.

2.3.1.4 Die Bedeutung des Blicks auf Bilder im Kontext der Bild-Anthropologie

Sowohl für die Wahrnehmung von Bildern als auch für die Definition eines Bildes ist das, was in den Blick rückt, relevant im Kontext des anthropologischen Bildbegriffes und führt dazu, das Verständnis für die Welt aus einer kontinuierlichen Konfrontation mit Bildern abzuleiten. Das Bild wird innerhalb des ursprünglichen kulturellen Bezugsrahmens als das Ergebnis einer persönlichen beziehungsweise kollektiven

²¹⁶ Vgl. Belting 2011b, S. 145-146.

²¹⁷ Vgl. Schulz 2009, S. 95.

Symbolisierung betrachtet. Außerhalb des ursprünglichen Kontextes kann es jedoch zu gravierenden Bedeutungsänderungen kommen.

Die Blickbeziehung, die durch den menschlichen Blick auf ein Bild entsteht, der mitunter scheinbar vom Bild erwidert wird, ist ein wesentlicher zusätzlicher Faktor bei der Verbindung von Bild, Medium und Körper. Belting versteht hier den Blick als den „vierten Faktor“, der die Annahme bekräftigt, „dass Bilder im Blick entstehen“.²¹⁸ Was mittels des Blicks erfasst wird und vor das innere Auge tritt, kann als Bild gespeichert werden. Die Annahme einer Verbindung zwischen Betrachter und Bild durch Blicke bietet einen Anknüpfungspunkt an die Vorstellungen der Māori im Umgang mit Bildern. Dieser Ansatz erweitert die Analyse von Darstellungen und ermöglicht eine tiefere Einbindung von Bildern in die sozialen und kulturellen Gefüge indigener Gemeinschaften.

Die „sekundäre Blickpraxis“²¹⁹ vor Medien und Artefakten, das heißt, der Blicktausch zwischen dem Betrachter und dem Bild als einem fiktiven Gegenüber geschieht mittels der Fähigkeit zur Imagination. Das Abgebildete wird durch Imagination zu einem visuell Anwesenden.²²⁰

Die Wahrnehmung von Bildern wird nach Belting unwillkürlich durch den Blicktausch zu einem „Akt der Animation“²²¹, der als eine symbolische Handlung von Kultur zu Kultur differiert. Während der Blick auf ein bemaltes oder tätowiertes Gesicht unweigerlich auf die Augen einer anderen realen Person trifft, die den Blick des Betrachters erwidert, wird dieser echte Blicktausch (die primäre Blickpraxis zwischen Subjekten²²²) beim Blick auf ein Bild zu einer einseitigen Handlung des Betrachters, der „sekundären Blickpraxis“ zwischen Betrachter und Bild. Dieser Blick löst jedoch (vor allem bei Bildern in Frontalansicht, bei welchem ein blickendes Gegenüber simuliert wird)²²³ ein Gefühl des Angeblickt-seins aus, wodurch ebenso eine Verbindung zwischen beiden hergestellt wird und letztlich die Animation erfolgt.²²⁴

²¹⁸ Belting, Hans (2007): Blickwechsel mit Bildern. Die Bilderfrage als Körperfrage. In: Hans Belting (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München: Fink, S. 49-75.

²¹⁹ [Medien] ziehen unseren Blick auch dann an, wenn sie kein blickendes Gegenüber simulieren, sondern uns mit einem Motiv des Verlangens stimulieren, das einen Reiz auf uns ausübt. Das kann ein Ding sein, dessen wir uns wenigstens im Blick bemächtigen wollen.“ Siehe dazu: Belting 2007, S. 67.

²²⁰ Vgl. Belting 2007, S. 67.

²²¹ Belting versteht unter „Animation eine geborene (und erlernbare) Fähigkeit unserer Körper, in unbelebten Bildern ein Leben zu entdecken. [...] Auf diese Weise erwerben Bilder die Macht lebender Wesen.“ Siehe dazu: Belting 2007, S. 50.

²²² Vgl. Belting 2007, S. 67.

²²³ Vgl. Belting 2007, S. 67.

²²⁴ Vgl. Belting 2011b, S. 37.

Selbst durch *mokos* kann ein vereinendes „Berührt-werden“ erfolgen.

Porträts und Fotografien von Ahnen sind von traditionsbewussten Māori immer wieder in einem „reanimierten Sinne betrachtet und verehrt worden und haben im Rahmen von Ritualen das Zusammengehörigkeitsgefühl gefestigt und zur sozialen Identität innerhalb der Gemeinschaft beigetragen. Die Gemälde der Maler Gottfried Lindauer und Charles F. Goldie werden noch heute in dieser Funktion herangezogen.

Die Animation eines Bildes durch den Blicktausch bezieht sich grundsätzlich auf jeden Betrachter unabhängig der Kulturzugehörigkeit. Die Begegnung europäischer Kolonialherren im 19. Jahrhundert mit den ins Gesicht tätowierten Bildern Ozeaniens impliziert jedoch sowohl ein westliches Kunstverständnis beim Blicktausch als auch das damals gängige Verständnis von verschiedenen Zivilisierungsgraden. Der Vorstellung von ethnischen Differenzen sind zumeist rassentheoretische Gedanken inhärent. In den folgenden Kapiteln werden auf Bildern visuelle Indizien für ein asymmetrisches Machtverhältnis zwischen Kolonialherren und Kolonisierten aufgespürt, die auf die Blickrichtung einwirken. Einflüsse und Veränderungen durch den Kontakt mit der westlichen Kultur sind dabei zentral.

2.4 Blickbeziehungen

2.4.1 Der Blick des Westens einst und jetzt

Um Veränderungen von Betrachtungsweisen in historischen und sozialen Zusammenhängen näher zu erläutern, wird zu Beltings Sichtweise der Begriff des „cultural gaze“ wie in Kaja Silverman verwendet, hinzugezogen.²²⁵ Belting nimmt den Blick des jeweiligen Betrachters im Kontext seiner Fähigkeit zur Imagination in den Fokus. Nicht der erwähnte „echte Blicktausch“ von anwesenden Personen, sondern die einseitige Handlung von Betrachtern, die auf ein Bild blicken im Sinne der „sekundären Blickpraxis“, dient zur Herstellung einer Verbindung zwischen Betrachter und dargestellter Person. Belting bezeichnet die Fähigkeit einer Person zur Imagination und den Blicktausch als Akt der Animation im Sinne einer „Verlebendigung“.²²⁶ Die durch Reanimation im Gegenüber hervorgerufenen Bedeutungen und Sinnbezüge variieren dabei je nach kultureller Prägung.

²²⁵ Vgl. Silverman, Kaja (1997): Dem Blickregime begegnen. In: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin: Ed. ID-Archiv, S. 41-64.

²²⁶ Vgl. Belting, Hans (2007): Blickwechsel mit Bildern. Die Bilderfrage als Körperfrage. In: Hans Belting (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München: Fink, S. 49-75.

Kaja Silvermans Ansatz dient im weiteren Verlauf dazu, eine tiefergehende Analyse der kulturbezogenen Perspektive auf Bilder zu ermöglichen. Dabei wird untersucht, inwiefern kulturelle Kontexte die Wahrnehmung, Interpretation und Bedeutung von Bildern beeinflussen.

Silverman beschäftigt sich mit Fotografie und betont in Erweiterung des Ansatzes von Jacques Lacans, der von Sigmund Freuds Psychoanalyse beeinflusst ist, die Unterscheidung zwischen „look“, dem Sehen, im Sinne von sinnlicher Wahrnehmung und „gaze“, dem Blick, welcher mit der Bezeichnung „Blickregime“, d.h. einer von Erfahrungen geprägten kulturspezifischen Sehweise, näher definiert wird und von kollektiven Blickmodi abhängig ist. Diese halten dazu an, aus dem verfügbaren Fundus der Gesellschaft, anerkannte Darstellungsarten auszuwählen, die stereotypen Vorstellungen und normativen Idealen entsprechen. Ähnlich wie eine Sprache hat jeder Mensch nach Silverman ein „kulturelles Bildrepertoire“ verinnerlicht, durch das er die Welt wie durch eine „imaginäre Linse“ beziehungsweise einen Bildschirm [„screen“] sieht, der sich zwischen den Blick des Betrachters und die „Erscheinungsformen der Wirklichkeit“ schiebt und die Sehweise leitet.²²⁷ Sie sieht den Fotoapparat, die Fotokamera als Metapher für das Blickregime durch das die Welt wahrgenommen wird.²²⁸ Hierbei werden Darstellungsparameter erwähnt, welche Angehörige einer Kultur im Sinne einer kollektiven Sehweise anwenden um das Gesehene zu bearbeiten und mit Bedeutungen zu füllen. Wie etwas wahrgenommen wird, ist somit durch den „cultural gaze“ festgelegt.²²⁹

Die Darstellungen der Māori durch Europäer werfen die Frage auf, welche internalisierten Normen diesbezüglich aus beiden Kulturen aufeinandertreffen und welche sich jeweils im Vordergrund befinden, um im Betrachter bestimmte Vorstellungen mehr oder weniger gezielt hervorzurufen.

Auf Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts, auf denen die Kolonialmacht bemüht war Überlegenheit und Errungenschaften zu demonstrieren, konnten Bilder dafür eingesetzt werden mit kolonialen Bestrebungen konforme Inhalte zu vermitteln und Identifikationsmöglichkeiten zu schaffen. So wurden die von Machthabern in Auftrag gegebenen Bilder bewusst zur Legitimierung von Machtstrukturen herangezogen

²²⁷ Vgl. Silverman 1997, S. 42–44.

²²⁸ Vgl. Silverman, Kaja (1996): *The Threshold of the Visible World*. New York, London: Routledge., S.18-19 und Silverman, Kaja (1997): *Dem Blickregime begegnen*. In: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin: Ed. ID-Archiv, S. 41-64.

²²⁹ Vgl. Silverman 1996, S. 18-19.

um subtil suggestiv zur Herstellung eines gesellschaftlichen Konsens‘ beizutragen.²³⁰ Dies gelang umso besser dadurch, dass im westlichen Betrachter im 19. Jahrhundert bereits zum Teil unbewusst die Vorstellung einer Asymmetrie des Machtverhältnisses zwischen Kolonialherren und Kolonisierten verankert war, welche die „sekundäre Blickpraxis“ vor Medien beeinflusste und sich auf die Blickbeziehung zwischen Mensch und Bild auswirkte. Die kulturelle Determiniertheit beeinflusst die jeweilige Sichtweise des Betrachters und ist Grundlage für einen „cultural gaze“.

Darstellungen von Māori mit ins Gesicht tätowierten Mustern entstehen zunächst im Bereich der ethnologischen Forschung des 18. und 19. Jahrhunderts. Die Blicke darauf sind nicht frei von eurozentristischer und hegemonialer Voreingenommenheit in Bezug auf die „Anderen“. So kann angenommen werden, dass das Bild als Produkt von stereotypen Zuschreibungen und mittels, durch einen westlichen Blick eingeschränkter Sehgewohnheiten entsteht. Der Soziologe Stuart Hall bringt Stereotypisierung in Verbindung mit der Repräsentation des „Anderen“, durch die sich auf bestimmte Art und Weise, die koloniale Machtausübung widerspiegelt,²³¹ während Homi Bhabha die Kategorisierung durch das koloniale Stereotype unter anderem als Reaktion auf die Angst vor Differenz beschreibt. Stereotype werden innerhalb eines kolonialen Diskurses gebildet, dessen Ziel die Marginalisierung und Degradierung der Kolonisierten ist um Eroberung, Machtausübung, Unterdrückung und Belehrung zu rechtfertigen.²³² Als ein Werkzeug zur Minimierung der eigenen Angst vor dem Fremden erscheint auch subtile Degradierung und Stereotypisierung in Bildern als plausibel. Vor allem Fotografien von Māori-Frauen geben Anlass zu dieser Annahme.

Die von nicht-indigenen Erfahrungen entfremdete Sichtweise auf die Bevölkerung Neuseelands kann auch mit dem Blick des Westens auf den Orient verglichen werden, der nach Edward Said ein europäisches nicht der Realität entsprechendes Konstrukt ist, das dem, als überlegen geltenden Okzident entgegengestellt wird. Er betrachtet den Orientalismus als westliche Projektion von Vorurteilen um Herrschaft

²³⁰ Siehe dazu Kapitel 5.

²³¹ Vgl. Hall, Stuart (1997): The Spectacle of the 'Other'. In: Stuart Hall (Hg.): Representation. Cultural representations and signifying practices. London: Sage (Culture, media and identities, 2). S. 259.

²³² Vgl. Bhabha 2000, S. 104 und Toussaint, Denise (2014): Dem kolonialen Blick begegnen. Identität, Alterität und Postkolonialität in den Fotomontagen von Hannah Höch. Bielefeld: transcript Verlag; S. 45 und S. 101.

ausüben zu können und um die selbstaufgelegte Aufgabe an die Standards des Westens in Form der Zivilisierungsmission heranzuführen, rechtfertigen zu können.²³³

Eine westlich geprägte Blickstruktur hat unter den genannten Gesichtspunkten, nicht nur Auswirkungen auf die Wahrnehmung des Restes der Welt innerhalb politischer und sozialer Konfigurationen, sondern markiert auch im Betrachter Orientierungspunkte für die Wahrnehmung von Darstellungen der indigenen Bevölkerung. So entsteht jene Fremdwahrnehmung, welche durch Wahrnehmungsverzerrung mögliche Gemeinsamkeiten von vornherein ausschließt. Sie bestärkt das Überlegenheitsgefühl und wirkt auch nach der politischen Dekolonisation noch nach. Aus Darstellungen der Kolonialzeit lässt sich eine zur Entstehungszeit teilweise unbewusst angewendete, teilweise gezielt eingesetzte Sichtbarmachung von Differenz und Hierarchie mittels visueller Mittel herauslesen, was sich unter anderem in der Bekleidung oder den Attributen porträtierter Māori widerspiegelt. Die als Studiorequisite vorhandene, indigene Bekleidung wird für Fotografien und Ölporträts oftmals gemeinsam mit typischen Gegenständen eingesetzt, um das „Exotische“ hervorzukehren. Schmidt-Linsenhoff verweist in Zusammenhang damit auf die „Wahrnehmung des Diversen, das Wissen, dass etwas nicht das eigene Ich ist, und die Fähigkeit, „Anderes als anders wahrzunehmen“.²³⁴ Der Blick wird durch entsprechende Accessoires und das Betonen der Gesichtstätowierungen in den meisten Māori-Bildern auf Alterität und Verschiedenartigkeit gelenkt.

Blickpositionen, denen man bei der Betrachtung von Māori-Darstellungen begegnet sind heterogen und vielfältig. Unterschiedliche Betrachtungsweisen entstehen zwischen Kulturen, aber auch im jeweiligen Zeitalter der Betrachtung. So unterscheiden sich Bilder, deren Auftraggeber die Māori selbst sind von jenen, die von Europäern bestellt werden.

Die Darstellung von tätowierten Māori wird als dynamisches Geschehen innerhalb eines unabgeschlossenen zeitlichen Prozesses vollzogen. Durch sich in Bewegung befindliche Überlagerungen von Zeichen und bildlichen Konstruktionen und der Verschmelzung diverser kultureller Eigenheiten kommt es zu neuen Konfigurationen und Ausdrucksweisen zum jeweiligen Zeitpunkt. Dabei ist die Fremdwahrnehmung vor allem im 19. Jahrhundert, der Zeit des „Hochimperialismus“²³⁵ von Stereotypen

²³³ Vgl. Said, Edward W. (2003;1978): *Orientalism*. New York: Vintage Books., S. 1-28.

²³⁴ Schmidt-Linsenhoff 2014, S. 97.

²³⁵ Ca. 1850 bis 1915.

und dem kolonialen Blick vieler Kuschschaffender und deren Auftraggeber geprägt. Die Definition des Selbstbildes der Kolonialherren entsteht unter anderem als Gegensatz zu und in Abgrenzung von den jeweils „Anderen“.

Zur Entstehungszeit kommt es häufig zur standardisierten Anfertigung von Māori-Porträts, zunächst konzipiert durch den Entdeckerblick wie bei den Zeichnungen, die auf Cooks Reisen entstanden sind und die eher dem Typenporträt als dem Individualporträt zuzuordnen sind, selbst wenn der Name des Dargestellten genannt wird.

Im 19. Jahrhundert folgt der Blick der Künstler und Fotografen. Bei genauer Betrachtung sind Bruchstellen in manchen Bildern zu bemerken, sei es, bedingt durch einen Austauschprozess der Beteiligten (Künstler/Fotograf und Modell) oder durch die Einflussnahme auf die Bildgestaltung durch Māori-Auftraggeber und Betrachter. Mitunter wird bereits im 19. Jahrhundert ein bewusstes Augenmerk auf kontrastierende Details gelegt, wie in den Fotografien von Margaret M. White. Im Milieu von Kunst und Fotografie entwickeln sich durch empathisches Einfühlen auch Hinweise auf Unrecht und Ungleichgewicht. Als wesentliche Faktoren bei der Bilderstellung werden Interaktion und Austauschprozesse genannt, deren Auswirkungen nicht unberücksichtigt bleiben sollten.

Viktoria Schmidt-Linsenhoff spricht im kolonialen Kontext einerseits von „struktureller Asymmetrie“, andererseits verweist sie bei der Bilderstellung auf „Spielräume für Interaktion und auf reziproke Wechselwirkungen“.²³⁶

Sie schreibt im Kontext der Bilderstellung einer Frau aus Gouadeloupe durch Marie G. Benoist zu Beginn des 19. Jahrhunderts:

„Die Vorstellung, dass das Modell als Objekt der Repräsentation keinerlei Einfluss auf dessen Subjekt habe, widerspricht dem gesunden Menschenverstand. [...]. Die in der postkolonialen Kritik weit verbreitete Vorstellung, dass im Fall von außereuropäischen Modellen überhaupt kein Austausch stattgefunden habe, ist abwegig.“²³⁷

Schmidt-Linsenhoff geht von einem dialogischen Austausch von Blicken, Gesten und Erzählungen aus. Sie bilden den sozialen Rahmen innerhalb dessen ein Bild gefertigt wird, auch wenn Atelier-Konventionen die Handlungsfreiheiten einschränken und ethnische Machtverhältnisse zu einem hierarchischen Gefälle beitragen. Trotz-

²³⁶ Schmidt-Linsenhoff 2014, S. 180-181.

²³⁷ Schmidt-Linsenhoff 2014, S. 180. Siehe dazu Watzlawick, Paul/Bavelas, Janet B./ Jackson, Don D. (2017): Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. 13., unv. Aufl. Bern: Hogrefe. Hier S. 58-60. Watzlawick schreibt in Zusammenhang mit menschlicher Kommunikation: „Ein wechselseitiger Ablauf von Mitteilungen zwischen zwei oder mehreren Personen wird als Interaktion bezeichnet. [...]. [Es] ergibt sich ein metakommunikatives Axiom: Man kann nicht nicht kommunizieren.“

dem setzt sie Flexibilität und die Möglichkeit von Wechselwirkungen innerhalb des kolonialen Blickregimes voraus.²³⁸

Die Entstehung von Māori-Bildern ist in einem ähnlichen Rahmen vorstellbar. Sowohl bei Fotografinnen wie Elizabeth Pulman oder bei den Malern Gottfried Lindauer und Charles F. Goldie führt die Beschäftigung mit ihren Bildern immer wieder zu Hinweisen, die Interaktion und Austauschprozesse zwischen aktiven Beteiligten bekräftigen und die die kulturelle Handlungsfähigkeit der Modelle unterstreichen.

Blicke sind bisweilen in binäre Konstruktionen eingeteilt, die einerseits zur Polarisierung verleiten, andererseits aber auch Möglichkeiten für Vergleiche bieten wie der männliche weiße Blick und der weibliche Blick in Zusammenhang mit der Erstellung von Fotografien oder der Blick zur Entstehungszeit und der Blick in der Gegenwart sowohl von Pākehā als auch von Māori.

Auch in der Gegenwart wird die Blickrichtung von Interaktion und Austausch sowie Vorerfahrungen und sozialen und gesellschaftlichen Prägungen bestimmt. Māori-Darstellungen, die ihren Weg nach Europa oder Nordamerika finden werden auf andere Weise betrachtet als von Māori, die sich in Neuseeland für Gleichberechtigung und den Fortbestand ihrer Kultur einsetzen. Bilder von Künstlern wie Lindauer werden in Europa teils in ethnologischen Museen, teils in Kunstmuseen gezeigt und von Māori begleitet. Es gelingt jedoch kaum, den ethnologischen Kontext zu verlassen. Indigene Künstler greifen sie auf und modifizieren sie unter neuen Blickwinkeln, zwar in Anknüpfung an die Kultur ihrer Vorfahren, jedoch vor allem im Hinblick auf ein Bestärken der Identität und des Selbstbewusstseins der Māori.

Bilder von ranghohen Ahnen mit Tätowierungen dienen als eine Grundlage bei der Rückbesinnung auf Traditionen, die wiederum als Teil der Identität der Māori an die nächste Generation weitergegeben werden. Museen werden für diese Zwecke zu Kontaktzonen. Nach Ngahua Te Awakotuku haben die auf Bildern überlieferten, tätowierten Zeichen Vorbildwirkung für Māori in der Gegenwart und ermutigen sie, sich selbst tätowieren zu lassen.²³⁹ Für traditionsbewusste Māori ist es wichtig, nach der Sitte der auf Fotografien und Gemälden dargestellten Ahnen auch heute die Zugehörigkeit zu ihrer Gesellschaft offenkundig zu zeigen und den Blicken darauf zu begegnen. Te Awakotuku fasst in einem Satz die Bedeutung der durch Bilder überlie-

²³⁸ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2014, S. 181.

²³⁹ Vgl. Te Awakotuku, Ngahua (1997): *Tā Moko. Māori Tattoo*. In: Roger Blackley (Hg.): Goldie. Auckland N.Z.: Bateman, S. 109–114. Hier S. 112.

ferten Zeichen zusammen: „It is about being Māori in today’s world, and creating a visibility that will never ever fade into the tomorrow.“²⁴⁰

Abbildungen von tätowierten Ahnen werden so aus der ursprünglichen Bildpolitik des 19. Jahrhunderts, die in den Diensten von Interessen der britischen Kolonialmacht stand, herausgelöst und zurückerobert auf der Suche nach Identität. Somit steht nicht mehr das unterschwellige Demonstrieren von Überlegenheit gegenüber einer exotisch anmutenden Gesellschaft im Zentrum, die im Begriff ist auszusterben. Im Gegenteil, es erfolgt eine Umdeutung durch einen neuen Blickwinkel auf Gemälde, Zeichnungen und Fotografien im Kampf um Gleichberechtigung in der neuseeländischen Gesellschaft der Gegenwart. Der gegenwärtige Blick der Māori auf die Bilder der Kolonialzeit definiert ihren Standpunkt. Der Blick der westlichen Welt, – auch heute bisweilen noch ein Blick auf die „exotischen Anderen“ –, wird versucht durch Kontakt, wechselseitiges Infrage stellen, Verständnis und Neubewerten zu korrigieren. Als hilfreich erweist sich eine intensive Beschäftigung mit der Geschichte und der Stellung der Māori in der Gegenwart.

Judith Weiss schreibt diesbezüglich: „Was wir sehen, impliziert immer auch das, was wir wissen.“²⁴¹ Es stellt sich grundsätzlich die Frage, inwieweit das Fremde ausschließlich unter Einwirkung des eigenen Erfahrungshorizonts innerhalb der eigenen Kultur für den westlichen Betrachter erkennbar ist, beziehungsweise inwiefern das Selbstverständnis der „Anderen“ von ursprünglich Außenstehenden so erfassbar ist, dass es zwar im eigenkulturellen Sinneshorizont, aber im Sinne der fremden Kultur gesehen wird.²⁴² Die Selbstreflexion des „Eigenen“, im westlichen Kontext entstandenen Blicks und das Hinterfragen von Stereotypen sind bei der Betrachtung von Māori-Darstellungen von Bedeutung.

2.5 Māori-Darstellungen aus dem 19. Jahrhundert eine Inspiration auf der Suche nach Identität in der Gegenwart

2.5.1 *Māoritanga* als Basis

Nachdem es während der Kolonialzeit zu einschneidenden und nachhaltigen Veränderungen für Māori kam, entwickelte sich vor allem in elitären Kreisen der Māori ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre die Tendenz zu einer verstärkten Rückbesinnung

²⁴⁰ Te Awakotuku 2002 b, S. 126.

²⁴¹ Weiss, Judith E. (2007): Der gebrochene Blick. Primitivismus, Kunst, Grenzverwirrungen. Zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 2005. Berlin: Reimer., S. 33.

²⁴² Vgl. Weiss 2007, S. 34.

auf die eigenen Wurzeln und Traditionen. Der Grundstein dafür wurde bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelegt. Eine Vereinigung mehrerer Studenten zur „Young Māori Party“, einer Gruppierung ähnlich einer Interessensgemeinschaft, war bestrebt die Lebensumstände der damaligen Māori zu verbessern, die als Unterprivilegierte der Gesellschaft in einer prekären Situation waren.

Der niederländische Anthropologe Toon van Meiji, der sich eingehend mit den Folgen der Kolonialgeschichte beschäftigt, nennt Āpirana Turupa Ngata, als einen bedeutenden, gut ausgebildeten Vertreter des Stammes Ngāti Porou. Der spätere Māori-Politiker propagierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts als einer der Ersten, Bildung als Mittel für Māori, um den gleichen Status, Respekt und Reichtum wie Pākehā zu erlangen. Von den Ältesten der Māori wurden jedoch insofern Bedenken, geäußert, als dass sie befürchteten, das Wissen über die eigene Kultur und ihre Traditionen könnte durch den Einfluss westlicher Erziehung in Vergessenheit geraten. Zudem bestand die Gefahr einer Aufspaltung der Māori in eine intellektuelle Elite und eine weniger gebildete Masse. Ngata selbst war zwar überzeugt vom wirtschaftlichen Aufstieg durch Bildung, befürchtete aber ebenso einen Verlust der kulturellen Identität. Demnach hielt er immer wieder dazu an, die eigene Herkunft und Zugehörigkeit auch trotz des Einflusses westlich geprägter Bildungseinrichtungen nicht zu vergessen.

In einer seiner Schriften formulierte Ngata 1928 seine Beweggründe für die Notwendigkeit, Regeln europäischen Ursprungs anzunehmen bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung wesentlicher indigener Traditionen. Er erkannte, dass der Zerfall der Kultur mit Waffenbesitz, Alkohol, Enteignung des als gemeinschaftlichen Besitz gesehenen Landes und der Abschaffung gewohnter Arbeiten einherging. Das Leben der Maori war in völlige Dysbalance geraten. Das alte Regulativ galt nicht mehr. Die Kontrolle durch Priester und Stammesoberhaupt war verschwunden oder nur noch rudimentär vorhanden. Neues zeigte keinen Effekt oder war noch nicht übernommen.²⁴³ Das war die Ausgangsbasis für Neuerungen durch die Vertreter des „Young Maori Movement“. Ngata schreibt zu dieser Situation folgendes: “It was at this stage that the influence of education on the mind of the new generation of Maoris emerged as a serious factor in the co ordination [sic!] of elements in the disappearing Maori culture

²⁴³ Vgl. Ngata, Āpirana Turupa (1928): Anthropology and the government of native races in the Pacific. In: *Australasian Journal of Psychology and Philosophy* 6 (1), S. 1–14. Hier S. 5-9.

with the pervading *pakeha* culture.”²⁴⁴ Ziel war die “Reorganisation” der Māori-Kultur.

Mögliche Widersprüche, die durch Unterschiede zwischen europäischen Werten und jener der Māori hervorgerufen werden konnten, veranlassten Ngata Māori-Traditionen bewusst aufzuwerten.²⁴⁵ Toon van Meijl schreibt dazu:

“In order to offset the negative impact a European education could have on a Maori identity, Ngata revalorised Maori tradition and adopted a glorifying attitude in respect of a Maori identity in terms of Maori traditions. He promoted a sense of pride in being Maori and a detribalised, proto-cultural conception of Maori culture was constructed to support that view. [...] This view of Maori culture became known under the concept of *Maoritanga*.”²⁴⁶

Anfangs wurde dies von Pākehā als Streben nach Separatismus gedeutet. Ngata verstand darunter jedoch eine idealistische Idee im Sinne von „biculturalism“, innerhalb dessen beide Kulturen bestehen könnten. Für Ngata stellte *Māoritanga* eine Möglichkeit zur Förderung der Individualität der Māori und Aufrechterhaltung von Besonderheiten der Kultur wie Zeremonien im ursprünglichen Sinne dar. Dabei wurden nach van Meijl Ausdrucksweisen der Māori-Kultur, wie Kunst und Handwerk, Sprache, Dichtkunst oder Esskultur als revitalisierungswürdig in den Vordergrund gestellt. All das hatte im alltäglichen Leben der Māori jedoch seit längerem keine praktische Bedeutung mehr. Nichtmaterielle Aspekte wie „moralisches Verhalten“ wurden dabei hintangestellt. Auch individuelle Gepflogenheiten einzelner Stämme traten in den Hintergrund.

Van Meijl sieht die Bestrebungen Ngatas auch als Grundlage für eine gegenwärtig nach wie vor anhaltende Exotisierung und Folklorisierung von verschiedenen Māori-Traditionen und ihrer Kulturtechniken. Die Basis, an der dafür Anleihe genommen wurde, schufen Sammler europäischer Abstammung im 19. Jahrhundert, wie der Ethnologe Augustus Hamilton, auf dessen Wunsch Schnitzereien angefertigt und Versammlungshäuser restauriert wurden um, wie bereits erwähnt, die Spezifika einer möglicherweise aussterbenden Māori-Kultur für die Nachwelt unter anderem in Museen zu erhalten. Nichtsdestotrotz tragen Bilder und Gegenstände auch dazu bei, dem Vergessen der Māori-Kultur entgegenzuwirken und sie positiv zu bewerten.

Bereits zu Lebzeiten Ngatas wurde auch von ihm und seinen Kollegen versucht, Māori-Kulturgüter zu sammeln und zu dokumentieren, was unter anderem auch zum

²⁴⁴ Ngata 1928, S. 9.

²⁴⁵ Vgl. van Meijl, Toon (1996): Historicising Maoritanga colonial ethnography and the reification of Maori traditions. In: *The Journal of the Polynesian Society* 105 (3), S. 311-346. Hier S. 332-335.

²⁴⁶ van Meijl 1996, S. 335 zitiert nach Ngata, Apirana (1948): Some Aspects of Maori Culture. In: Eric Ramsden (Hg.): Sir Apirana Ngata and Maori Culture. Wellington: Reed, S. 86-111.

Aufgreifen und Nachahmen europäischer Repräsentationsformen der Māori-Vergangenheit führte. Während Sammler europäischer Abstammung an ein Verschwinden von Māori-Spezifika glaubten und eine Weiterentwicklung und zeitgemäße Abwandlung für unmöglich hielten, betrachtete die sammelnde Māori-Elite ihre Kultur als „beyond time.“

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass traditionelle Kulturtechniken und weitere, dem materiellen Kulturerbe zurechenbare Bereiche in einem, wie van Meijl es formuliert, „timeless mode“ von den Māori selbst wiederbelebt und fortgeführt wurden und werden. Nach van Meijl ist im Konzept von *Māoritanga* die Zeitlosigkeit der Māori-Schätze ein wesentliches Konstrukt, um der Europäischen Dominanz entgegentreten zu können und um damit die Idee des „Bikulturalismus“ wie ihn Ngata propagierte, zu rechtfertigen. Aufgrund eines weitgehenden Verblässens der Traditionen im alltäglichen Leben der Māori, innerhalb einer von Europa dominierten Gesellschaft, wurden bedeutende Gepflogenheiten von der Young Māori Party in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederbelebt. Der so vermittelte Stolz auf die eigene kulturelle Identität sollte dem Erstarken der Māori dienen. Jedoch anstelle des Bestrebens, die Māori zu vereinen, kam es, wie erwähnt, zu anfänglichen Unstimmigkeiten innerhalb der Māori-Gesellschaft, wobei *Māoritanga* zunächst als elitär betrachtet wurde. Zudem wurden Ngata und seine Kollegen durch das Forcieren von europäisch geprägter Bildung von den Māori-Ältesten als Unterstützer europäischer Werte betrachtet und geringgeschätzt.²⁴⁷

Es waren zwar unterschiedliche Standpunkte vorhanden. Die Auseinandersetzung damit scheint die Māori-Kultur jedoch auch lebendig zu erhalten. Gegenwärtig ist festzustellen, dass *Māoritanga* auf der Suche nach dem „Māorimäßigen“ eine Basis für die Identitätsfindung der Māori bietet. Vertreter der indigenen Gesellschaft sind bestrebt Māorispezifisches durch ihre Arbeiten zu festigen und in der Gesellschaft zu verankern. Tätowierungen und ihre Darstellung sind hierfür ein wesentlicher Beitrag. Sowohl in den Anfängen von *Māoritanga* als auch heute spielen Tätowierungen wie das Gesichts-*moko* eine wichtige Rolle für Selbstwert und Identität. Ellis hält dazu fest:

“*Moko* is a living art in the Māori world and has always been so, even during eras when the practice was declared dead. [...]. Tattoo embodies cultural survival and reveals a new history.” [...]. The traditional *rangi paruhi*, or fully tattooed face, allows men to follow in the path

²⁴⁷ Vgl. van Meijl 1996, S. 334-337.

of the heroic figure Mataora, who brought *moko* from the underworld when his wife Niwareka brought *tāniko*, weaving with colored fibres.”²⁴⁸

Gesichtstätowierungen wurden jedoch nach Ellis je nach Zeitalter unterschiedlich gelesen und beinhalten diverse Konnotationen:

“[...] full-facial male tattoos had been instrumental to Māori wars for independence in the nineteenth century, barefaced men found it easier to seek employment in Pakeha-owned enterprises. In contrast, women’s *moko kauae* offered a way to keep *moko* vital while allowing the *iwi* or tribe to adapt to new economic demands. In its adaptations as in its originary practices, the cultural calculus that inspires *moko* is more than individual.”²⁴⁹

Gesichtstätowierungen sind aktueller, denn je und ein wesentlicher Faktor, mit Hilfe dessen von traditionsbewussten Māori versucht wird innerhalb ihrer Gesellschaft den Zusammenhalt und den Aufbau einer Māori-Identität zu unterstützen. Bilder von tätowierten Ahnen werden als Vorbilder immer wieder herangezogen. Künstler, Wissenschaftler wie Ngahuia Te Awekotuku und Menschen des öffentlichen Lebens setzten sich vermehrt dafür ein und sehen heute *Māoritanga* als hilfreich an. Die Nachrichtensprecherin Oriini Kaipara, der Künstler George Nuku und die Künstlerin Sofia Minson dienen in weiterer Folge als Beispiele für eine Rückbesinnung auf die Werte und Traditionen der Māori heute, auf ihre zeitgemäße Umwandlung und das Einbeziehen in die unmittelbare Lebenswirklichkeit.

Gegenwärtig werden nach van Meijl die Vertreter der Young Māori Party, als jene betrachtet, denen es gelang die Kultur der Māori im oben beschriebenen, eingeschränkten Sinne wieder aufleben zu lassen und den Respekt dafür zu erlangen.²⁵⁰

Das ursprünglich reduzierte Verständnis von Kultur wurde, wie van Meijl feststellt, mittlerweile wieder erweitert:

„Nowadays Maoritanga is, however, promoted not only in its original, restricted sense of ‘high culture’, but also to distinguish Maori culture broadly as spiritual from European culture, which is stereotypically characterised as materialistic.”²⁵¹

Das anfangs elitäre Modell der Wiederbelebung von Traditionen kommt nun zum Einsatz für den Aufbau einer Māori-Identität und ist relevant innerhalb eines interethnischen Diskurses. Māori-Traditionen werden als Ausgleich zu westlich geprägten Einflüssen aufgewertet. Von traditionsbewussten Maori wird nach van Meijl eine starke kulturelle Identität als Hilfsmittel gegen Unterordnung propagiert. Die Vermittlung dessen erweist sich allerdings als schwierig. Studien zeigen, dass nur ungefähr ein Drittel der Māori Zugang zu Versammlungshäusern (*wharenui*) oder einem

²⁴⁸ Ellis 2008, S. 76, 96, 170.

²⁴⁹ Ellis 2008, S. 173.

²⁵⁰ Vgl. van Meijl 1996, S. 337-338.

²⁵¹ van Meijl 1996, S. 338.

öffentlichen Forum (*marae*) hat wo Traditionen gepflegt werden. Davon betroffen sind vor allem junge Māori.²⁵² Van Meijl schreibt dazu:

“Many Maori youngsters have limited knowledge of Maori traditions; they do not speak the Maori language; they are only marginally conscious of distinctive cultural customs; [...] and they never participate in Maori ceremonies.”²⁵³

Die Identität vieler Māori ist auch heute noch überschattet von gesellschaftlicher Benachteiligung und ihren Folgen. Der Stolz auf die Geschichte und Riten der Māori scheint für viele nebensächlich zu sein. Das führt nach van Meijl zu einer Kluft zwischen der „self-presentation“ jener Māori, die sich als Vermittler der traditionellen Kultur einsetzen und der „self-representation“ von vielen, vor allem jungen Māori, die sich nirgendwo richtig zugehörig fühlen. Um dem entgegenzuwirken, wird beispielsweise versucht Schulabbrechern in „training centers“ auch die Kultur der Māori nahezubringen.²⁵⁴ Es erweist sich jedoch als schwierig das moderne Leben mit den Traditionen so zu verbinden, dass Traditionen als Bestärkung gesehen werden und letztendlich auch von Jugendlichen freiwillig praktiziert werden. Künstler versuchen mit Hilfe von Bildern ihren Beitrag zu leisten, Aufmerksamkeit zu wecken und Menschen für die Kultur der Māori zu begeistern. Verschiedene Projekte in Museen, innerhalb von Kontaktzonen, werden herangezogen. Māori-Porträts dienen als Erinnerung an Ahnen und tragen im Rahmen von Kunstprojekten und Ausstellungen in Neuseeland zum Fortbestand der Māori-Kultur bei. Wie viel Authentizität durch die Revitalisierung von Māori-Traditionen und die Überlieferung mittels Bilder notwendig und gegeben ist, ist nicht eindeutig feststellbar.

Nach Auffassung van Meijls kann eine postkoloniale Gesellschaft nach diversen Umstrukturierungsphasen und einschneidenden Ereignissen nicht autonom im Hervorbringen kultureller Praktiken sein. Er schreibt dazu:

“It seems more likely that colonial and noncolonial dimensions, or indigenous and nonindigenous, are intrinsically connected in intercultural relations and that both domains of postcolonial societies use, borrow and apply aspects of one another’s worldview in social and cultural interaction.”²⁵⁵

Es stellt sich jedoch auch die Frage ob für den Fortbestand der Māori-Kultur ein Höchstmaß an Authentizität unbedingt erforderlich ist.

²⁵² Vgl. van Meijl, Toon (2006): Multiple identifications and the dialogical self: urban Maori youngsters and the cultural renaissance. In: *The Journal of the Royal Anthropological Institut* 12 (4), S. 917-933. Hier S. 918.

²⁵³ van Meijl 2006, S. 919.

²⁵⁴ Vgl. van Meijl 2006, S. 919-921.

²⁵⁵ Vgl. van Meijl, Toon (2020): Authenticity in Analogy between Past and Present. Towards an Anthropology of cultural change. In: *The Journal of the Polynesian Society* 129 (3), S. 249-273. Hier S. 256.

Veränderte, durch westliche Einflüsse modifizierte Gepflogenheiten, Techniken und Ausdrucksweisen, aber auch die im 19. Jahrhundert durch europäische Künstler und Fotografen entstandenen Porträts bieten in der Gesellschaft sowie in der Kunst individuelle, die Identität der Māori stärkende Möglichkeiten. Die bewusste Akzeptanz und Integration westlicher Regeln des Zusammenlebens, wie sie Āpirana Ngata propagierte verweist auf Hybridisierung nach Bhabha bei welcher es um Aushandeln und selektive Aneignung geht. Ngatas Befürchtung, quasi ohne Kompromisse ein Auslöschen der Māori-Kultur voranzutreiben, führte zum gegenwärtigen kulturellen Repertoire.

Van Meijl fällt auf, dass kulturelle Traditionen vor allem von widerständigen Personen aufgewertet werden, die sich dem kontinuierlichen Einfluss durch eine westlich geprägte, koloniale Weltansicht innerhalb ihrer Gesellschaft entgegenstellen wollen. Das Wieder-aufleben-lassen von, in der eigenen Gesellschaft als typisch geltendem, scheint den Aufbau einer kulturellen Identität und Autonomie zu erleichtern und die Abgrenzung zu einer kolonialen Vergangenheit zu unterstützen. Es dient als Widerpart zu stereotypen Repräsentationsformen einstiger westlicher Kolonisatoren. Oftmals kommt es jedoch zur Idealisierung vergangener Traditionen.²⁵⁶ Māori-Porträts haben, wie es sich in weiteren Kapiteln herausstellen wird, ihren Anteil daran.

Auch wenn bisweilen von außen ein Mangel an Authentizität und Kontinuität des als traditionell Bezeichneten attestiert wird, bietet die Renaissance von Māori-Tradition und damit das Wieder-aufleben-lassen von als ursprünglich betrachteten Gepflogenheiten, Ritualen und Techniken wie das Tätowieren oder das Verwenden von Bildern zur Repräsentation bei Versammlungen, eine Stütze beim Vermitteln von Māori-Spezifika im Ringen um Gleichberechtigung, Identität und Fortbestand.

Ein kontinuierlicher Wandel, wie in Monica Juneja im Rahmen einer wechselseitigen Beziehungsgeschichte von Vertretern unterschiedlicher Kulturen versteht, ist auch im Zusammenhang mit Geschichte und Traditionen der Māori erkennbar.²⁵⁷ Neuinterpretationen, bedingt durch Austauschprozesse und eine zugrundeliegende Interaktionsgeschichte wirken somit auch auf Kulturvermittlung, Identitätsentwicklung und Autonomiebestrebungen der Māori in der Gegenwart.

²⁵⁶ Vgl. van Meijl 2020, S. 253-256.

²⁵⁷ Vgl. Falser, Michael/Juneja, Monica (Hg.) (2013b): Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis. Bielefeld: transcript Verlag. Hier S. 17-19.

Van Meijl beobachtet heute eine positive Neubewertung von Traditionen im Gegensatz zur negativen Beurteilung²⁵⁸ durch Missionare und ehemalige Kolonialherren im 19. Jahrhundert, was sich damals beispielsweise in der Abschaffung von Tätowierungen äußerte,²⁵⁹ und dem Auftrag, Bilder einer aussterbenden Gesellschaft für die Nachwelt anzufertigen. Sowohl das eine als auch das andere, wird von Māori als Bestandteil innerhalb einer Interaktionsgeschichte, betrachtet.

Die in Australien forschende Anthropologin Francesca Merlan interpretiert Interaktion als Teil von Interkulturalität. Sie schreibt dazu:

“We need a general term for a form of life that persists in difference, having and recognizing qualities of its own, while it is lived in the shadow of potentially dominant power and hegemonic cultural influences, whether the latter come in the form of food, labour, music, visual, culture and technology, welfare, or churches. [...]. I have sometimes referred to this general condition as ‘intercultural’ [...]. It is important to recognize forms of indigenous difference, both continuous and innovative, in people’s lives, [...]”²⁶⁰

Merlan beschreibt das Leben ehemals kolonisierter, vom Westen beeinflusster indigener Gesellschaften, die nach Autonomie streben als interkulturell, beginnend bei der Vorstellung von Wechselbeziehungen und ihren spezifischen Momenten der Interaktion. Die Ausprägung von Individuen erfolgt nach Merlan im gegenseitigen Austausch innerhalb von Beziehungen und in der Übernahme von Sichtweisen und kulturellen Eigenheiten. Dabei wichtig scheint das Verbinden von unterschiedlichen Erfahrungen zu sein. Differenzen, Nachahmung, Begrenztheit, Reflexion und Transformation spielen verstärkt eine Rolle.²⁶¹ Je nach kultureller Prägung der jeweiligen Person können sich jedoch Verständnis, Interpretation und Wahrnehmung grundlegend unterscheiden. Merlan verweist auf soziokulturelle Muster, die im Kontext ethnographischer Beschreibungen zu berücksichtigen sind um Gräben überwinden zu können²⁶² und erklärt es wie folgt: „I think of an ‚intercultural‘ account as one which attempts to deal with the relations among different forms of experience, knowing and practice [...]”²⁶³ für die Betrachtung und die Verwendung von Darstellungen tätowierter Māori erscheint die Berücksichtigung unterschiedlicher Standpunkte und Erfahrungen ebenso als relevant.

²⁵⁸ Vgl. van Meijl 2020, S. 256.

²⁵⁹ Vgl. Ellis 2008, S. 96.

²⁶⁰ Merlan, Francesca (2018): Dynamics of Difference in Australia. Indigenous Past and Present in a Settler Country. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Hier S. 16.

²⁶¹ Vgl. Merlan, Francesca (2005): Explorations Towards Intercultural Accounts of Socio-Cultural Reproduction and Change. In: *Oceania* 75 (3), S. 167–182. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/40332077>, zuletzt geprüft am 18.05.2023. Hier S. 172-174.

²⁶² Vgl. Merlan 2005, S. 169-170.

²⁶³ Merlan 2005, S. 174.

3 Erste Abbildungen von Māori mit Gesichtstätowierungen und Veränderungen durch den Kulturkontakt mit Europäern

3.1 *Tā moko* in Neuseeland – Kulturhistorischer Kontext und Hintergrund

Die Gesichtstätowierungen der Maori sind heute ein möglicher Ausdruck einer kulturellen Alterität. Sie sind Teil eines multikulturellen „Pluriversums“²⁶⁴ in einer vielfältigen Welt. Erste europäische Forschungsreisende und Siedler waren fasziniert davon und hielten sie auf Bildern und in Texten fest.

Rückschlüsse auf die Vielfalt von Mustern und deren Bedeutung geben nicht nur Schnitzereien von Māori, sondern auch jene Bilder, die von Europäern gefertigt wurden. Sämtliche Darstellungen, die ab dem Ende des 18. Jahrhunderts entstanden sind, werden heute als Vorlagen und Anhaltspunkte für Tätowierungen von Māori genützt. Manche davon verweisen auch auf bestimmte Persönlichkeiten mit ihren eigens auf sie selbst abgestimmten Ornamenten. Die Muster dienen als Zeichen der Zugehörigkeit und sind Ausdruck von Identität.

Die komplexe Symbolik von Tätowierungen aus der Vergangenheit, wie sie auf Fotografien oder Porträts zu finden sind, kann heute nur noch von Experten gelesen werden. Es bedarf sowohl einer Analyse einzelner Muster als auch der Betrachtung des Dargestellten als ein Ganzes. Viele Bedeutungen sind zudem während der Kolonisierung verloren gegangen.

Nach Simmons existierten bei der Ankunft der ersten Europäer noch unterschiedliche Tätowier-Stile, bis sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein durch tiefe Rillen gekennzeichnete Stil durchsetzte. Die mit verschiedenen Meißeln am Gesicht der jeweiligen Person angebrachten Einkerbungen ähneln Schnitzereien, wobei die Färbung zumeist mit Holzkohle erfolgte.²⁶⁵ Durch europäische Einflüsse verschwanden die ursprünglich verwendeten Werkzeuge der Māori zu Gunsten moderner Instrumente, die mit Nadeln bestückt sind. Allerdings ließen sich im 19. Jahrhundert durch intensive koloniale Einflüsse immer weniger Māori tätowieren. Während Tätowierungen auf Gesichtern weitestgehend zurückgedrängt wurden, wurden sie auf Bildern verewigt und blieben so erhalten.

²⁶⁴ Enrique Dussel verwendet diesen Ausdruck im „Gegendiskurs der Moderne“ um die Mannigfaltigkeit im postkolonialen, „transmodernen“ Diskurs zu bezeichnen. Vgl. Dussel 2013, S. 182.

²⁶⁵ Vgl. Te Riria, Ko /Simmons, David 1999, S. 9 und S. 18.

3.2 Charakteristika der Māori-Darstellungen in Holz aus vorkolonialer Zeit – Veränderungen durch europäische Einflüsse

3.2.1 Māori-Wandpanelee (*Poupou*)

Zur Zeit der ersten Begegnungen zwischen Māori und Europäern war es Usus, Götter und tätowierte Ahnen in Holz zu schnitzen. Die Schnitzkunst hatte einen hohen Stellenwert und wurde von speziell dafür ausgebildeten Künstlern praktiziert. Nach Deidre Brown wurden ursprünglich Flachreliefs auf Häusern (*whare whakairo*) angebracht.²⁶⁶ Diverse reliefartig geschnitzte Motive sind auch auf Kanus und Handwaffen zu finden.²⁶⁷ Knöbl und Kravanja beschreiben diese Art der Schnitzereien als funktionale Kunst und führen sie auf das grundlegende Bedürfnis der Māori zurück, mit ihren Ahnen in Verbindung treten zu wollen. Schnitzereien dienen der Vergewärtigung und Repräsentation von Ahnen. Die Tätowierung ist das dominante Identitätszeichen. Der Realismus ist bei der Darstellung nebensächlich. Im Vordergrund steht die Bedeutungsebene. Entscheidend ist, dass Porträthaftigkeit nicht wie auf Abbildungen von bestimmten Personen in Europa durch möglichst genaue perspektivische Darstellung von Gesichtszügen erreicht wird, sondern dass dies durch die exakte Wiedergabe des *moko* der jeweiligen Person gewährleistet wird. Figur und Hintergrund wurden zumeist durch eine Außenlinie getrennt, wodurch der Raum imaginär und undefiniert blieb. Māori-Darstellungen sind auch gekennzeichnet durch das Nicht-Abbilden eines bestimmten historischen Moments. So wird Zeitlosigkeit und Kontinuität zum Ausdruck gebracht. Ahnen bleiben dauerhaft für das Leben der Māori bedeutsam und wirken darauf ein.²⁶⁸ Formal kann diese Art der Darstellung am ehesten mit altägyptischen Abbildungen oder Reliefs aus der römischen Kaiserzeit verglichen werden, die von Alois Riegel als „Ebenkomposition“ bezeichnet wurden. Hierbei gibt es kein Differenzieren in Raum- und Zeitebenen.²⁶⁹ Emma Brunner-Traut spricht von „Aspektive“ angelehnt an die Theorie des Ägyptologen Heinrich Schäfer. Wesentlich sind unterschiedliche Wirklichkeitsauffassungen. In der ägyptischen Kunst beziehungsweise bei sämtlichen archaischen Kulturvölkern wurden wesentliche Einzelteile des Abzubildenden herausgegriffen und zu einem Gan-

²⁶⁶ Vgl. Brown, Deidre (2012): 'Mehr als nur Architektur': Ein Versammlungshaus, seine Komponenten und ihre Bedeutung. In: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.): Das Haus Rauru. Meisterwerk der Māori. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde, S. 149-157.

²⁶⁷ Siehe dazu Hamilton 1896, S. 238-239.

²⁶⁸ Vgl. Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria 2006, S. 86-91.

²⁶⁹ Vgl. Riegl, Alois (1901): Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern. Wien: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei. Hier S. 94-96.

zen verbunden. Als ausreichend galten jene Teile, die zum Verständnis des Ganzen notwendig waren.²⁷⁰ Brunner-Traut formuliert es folgendermaßen: „Da das Ganze Aspekt um Aspekt gelesen ist, habe ich diese Darstellweise die *aspektivische* genannt, in Abhebung von der perspektivischen.“²⁷¹ Die Perspektive wird von Brunner-Traut als verzerrt und verkürzt bezeichnet zu Gunsten des Bildes als Einheit. Das Erscheinen als Ganzheit steht im Vordergrund und wird durch das Illusionieren von Raumtiefe mittels Verkürzung erreicht. Wesentlich ist, dass bei einer aspektivischen Darstellungsweise „das Wissen von den Dingen“ zentrale Bedeutung hat.²⁷² Die als konstitutiv betrachteten Teile werden auf das Typische und Wesentliche reduziert, schreibt Andreas Wagner. Ganzheit wird in additiver Form als Gefüge dieser einzelnen Teile dargestellt.²⁷³



Abb. 1: O. V., „Ahnen-Wandpaneel (*poupou*)“, 19. Jahrhundert, Holzschnitzerei, 104 x 38,8 x 7 cm, National Museum of Scotland, Edinburgh, Nummer A.1966.401, (CC BY-NC), Foto: National Museums Scotland. Online verfügbar unter <https://artuk.org/discover/artworks/poupou-wall-panel-depicting-a-female-ancestor-269764>, zuletzt geprüft am 09.04.2024.

²⁷⁰ Vgl. Brunner-Traut, Emma (1992): Frühformen des Erkennens. Aspekte im alten Ägypten. 2. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges. Hier 7-9.

²⁷¹ Brunner-Traut 1992, S. 8.

²⁷² Vgl. Brunner-Traut 1992, S. 8-9.

²⁷³ Vgl. Wagner, Andreas (2023): Der Aspektive-Begriff und seine Anwendung auf altorientalisch-alttestamentliche Sachverhalte. In: Wagner, Andreas/van Oorschot, Jürgen/Allolio-Näcke, Lars (Hg.): Archaeology of Mind in the Hebrew Bible / Archäologie alttestamentlichen Denkens: De Gruyter, S. 149–184. Hier S. 151-154 und 161-162.

Die Schnitzereien der Māori sind ähnlich konstruiert. Seit dem 16. Jahrhundert werden unterschiedliche Schnitzstile und Motive der Māori mit geographischen Regionen oder bestimmten Stämmen in Verbindung gebracht.²⁷⁴ Gesichter mit Tätowierungen werden zunächst auf einer ebenen Fläche reliefartig herausgearbeitet. Sie dienen beispielsweise auch als Wandpaneele (*poupou*) in Versammlungshäusern, die nach Ngārino Ellis ab den 1860er Jahren Verbreitung fanden.

Geschnitzte Paneele sind vergleichbar mit Ahnendarstellungen und garantieren deren Anwesenheit.²⁷⁵ Muster werden nacheinander angeordnet, ohne auf realistische Größenverhältnisse zu achten. Die Zusammensetzung der Ornamente verweist auf die abgebildete Person, deren Name im europäischen Sinne, nicht bekannt ist, aber möglicherweise von Māori aus der Schnitzerei abgelesen werden konnte. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Schnitztradition und verschiedenen Stilen der Māori bietet Ngārino Ellis.²⁷⁶

Durch europäische Einflüsse werden die Schnitzereien immer mehr an westliche dreidimensionale Vorbilder angeglichen. In Europa war nach Brunner-Traut seit der klassischen griechischen Antike eine andere Seh- und Wahrnehmungsweise entstanden. Damit verbunden ist demnach eine Abbildungsweise, die mit der Perspektive arbeitet. Das Bild wird so wiedergegeben, wie es gesehen wird, während bei der aspektivischen Darstellung Größenkonstanz gegeben ist. Die einzelnen Teile werden so abgebildet, wie sie ertastet werden.²⁷⁷

Die mit der Perspektive verbundene tiefenräumliche Darstellungsweise war, wie erwähnt, im 19. Jahrhunderte in Europa bereits Allgemeingut und findet mit Siedlern, Händlern, Missionaren und Zeichner nach und nach Eingang in die Gestaltungsgrundsätze der Māori. So entstehen diverse Stilkombinationen.

Grundsätzliche Vorstellungen von der Ausgestaltung einer Gesichtsabbildung weichen zwischen Māori und Pākehā zu dieser Zeit noch stark voneinander ab.

Die Begriffsbestimmung von Porträts erweist sich bereits im europäischen, kunsthistorischen Kontext als schwierig und wird nach unterschiedlichen Gesichtspunkten diskutiert, sei es beispielsweise in Zusammenhang mit dem Bildträger oder der Idea-

²⁷⁴ Vgl. Brown, Deidre/Ellis, Ngārino/Mane-Wheoki, Jonathan 2025, S. 46.

²⁷⁵ Vgl. Ellis, Ngārino (2012): 'No hea koe? – Woher kommst du?'. Māori-Versammlungshäuser in Übersee. In: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.): Das Haus Rauru. Meisterwerk der Māori. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde, S. 436-453. Hier S. 437-438.

²⁷⁶ Siehe dazu Ellis, Ngārino (2016): A Whakapapa of Tradition: One Hundred Years of Ngāti Porou Carving, 1830–1930. Auckland.

²⁷⁷ Vgl. Brunner-Traut 1992, S. 7 und 11-13.

lisierung. Die Verwendung von Porträts außerhalb der Kunstgeschichte, unter anderem innerhalb von Disziplinen wie Geschichte, Anthropologie oder Soziologie begünstigt die Vielfalt an Definitionen.

Entgegen dem europäischen Verständnis erheben die von Māori geschnitzten und in weiterer Folge mit einem Stift gezeichneten Gesichts-Tätowierungen/Porträts in deren kulturellem Kontext ebenso den Anspruch auf Repräsentation einer bestimmten Person und sogar auf deren Gegenwärtigkeit im Bild, sowie auf Individualität. Sie weisen jedoch erhebliche Unterschiede in der Ausführung auf.

3.2.2 Die Darstellung des Häuptlings Hongi Hika (Shunghee)

Eine der ersten, zu Lebzeiten des Abgebildeten geschaffene Holzschnitzerei, an der bereits Einflüsse Europas ablesbar sind, ist jene von Hongi Hika. Sie wird als sein Selbstporträt bezeichnet und entstand bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Sein individuelles *moko* tritt dominant in den Vordergrund und verweist unter anderem auf seinen hohen Rang in der Gesellschaft. Die Schnitzkunst gilt nach wie vor als hoch angesehene Fertigkeit, die von Ritualen begleitet wird und eine lange Lehrzeit erfordert.²⁷⁸ Die „Büste“ verdeutlicht das Abbilden der Tätowierung auf dem Holz. Auch hier stehen nicht die reale Wiedergabe der Person und die eindeutige Darstellung der Gesichtszüge im Zentrum, sondern die Bedeutung und korrekte Wiedergabe der Zeichen und der dadurch gewährleistete Wiedererkennungswert. Allerdings sind auch die Kopfform, Nase, Augen und Mund bereits, – angelehnt an europäische Darstellungen –, plastisch herausgearbeitet. Zusätzlich zu der hier abgebildeten Ausführung gibt es noch zwei weitere nahezu identische Schnitzereien. Es konnte auf allen drei Holzskulpturen, – vor allem mittels der sich darauf befindenden Tätowierung –, das, was Hongi als Person ausmacht, authentisch für die Nachwelt erhalten werden. Die mit großer Wahrscheinlichkeit von ihm selbst gefertigten Darstellungen zählen zu den Kulturschätzen der Māori. Eine davon wird im Macleay Museum in Sidney in Australien, eine weitere im Brighton and Hove Museum in Großbritannien aufbewahrt. Die hier gezeigte Schnitzarbeit befindet sich im War Memorial Museum in Auckland in Neuseeland. Die Holzschnitzereien werden zeitweilig aufrechtstehend, auf einem Metallständer befestigt, unter einem Glaskubus ausgestellt. Der Historiker

²⁷⁸ Vgl. Tapsell, Paul (2012): Rauru und die Entstehung der Ngā Whare Wānanga o Te Arawa. In: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.): Das Haus Rauru. Meisterwerk der Māori. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde, S. 91-117. Hier S. 106-107.

Brent Kerehona vergleicht die Schnitzerei mit einer Porträt-Fotografie, die jedoch noch darüber hinaus durchdrungen ist mit der Kraft, welche die Person ausmacht:

“We don’t talk about them as artefacts as we believe that they are imbued with the *mana* and the character of the person who is carved. This is the first recorded instance of a Maori carving of a living person. It had been our practice to carve people who have passed on. It is almost like having photographs of our ancestors.”²⁷⁹

Genau diese zusätzliche geistige Dimension, die in Zusammenhang mit der Vorstellung *mana* steht und der Präsenz des Dargestellten im Abbild, kann mit der Auffassung von Animation nach Belting beschrieben und besser verstanden werden. Dieser Teil seines Konzepts fungiert somit als Bindeglied zwischen dem spirituell-emotionalen Zugang der Māori und dem westlichen Denken über indigene Kunst und weist über eine kunsthistorische Deutung hinaus. Der europäische Einfluss geschieht durch den Kontakt mit dem Missionar Samuel Marsden, der den *rangatira* Hongi 1814 aufforderte ein bisher für Māori unübliches „Selbstporträt“ anzufertigen. Das exakt in Holz übertragene *moko kanohi* beeindruckte, wie von Deidre Brown beschrieben, den Missionar. Die Dominanz Marsdens äußerte sich in der Aufforderung, entweder den Kopf des Häuptlings oder eine in Holz geschnitzte Büste davon haben zu wollen. Die Handlungsfreiheit Hongis wird darin zum Ausdruck gebracht, die Schnitzerei wählen zu können. Die von Brown als beängstigend beschriebene Gewaltandrohung wird dadurch relativiert. Gleichsam als räumliche Kontaktzone wird das Haus Marsdens in Parramatta dem australischen Bundesstaat New South Wales genannt wohin Hongi den Missionar begleitete.²⁸⁰ Die Verwobenheit äußert sich durch die mit Europa assoziierbare Rundumansicht und durch den Kontakt des Auftraggebers. Seitens der Māori-Tradition bleiben die Zeichen im Gesicht dominant.

²⁷⁹ Kerehona, Brent (2020): Three busts on a cape – the adventurous life of Hongi Hika. In: *OAS Journal* (Bd. 25, Nr. 1), S. 2-6. Online verfügbar unter <https://www.oceanicartsociety.org.au/three-busts-and-a-cape-the-adventurous-life-of-hongi-hika/>, zuletzt geprüft am 06.04.2024. Hier S. 5.

²⁸⁰ Vgl. Brown, Deidre (2025): Hongi Hika's Self-Portraits. In: Brown, Deidre/Ellis, Ngārino/Mane-Wheoki, Jonathan (Hg.): *Toi Te Mana. An Indigenous History of Māori Art*. Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 250-251. Hier S. 250.



Abb. 2: Hongi Hika, „Selbstporträt von Hongi Hika gefertigt in Parramatta“, 1814, Holzschnitzerei, o. M., Sammlung des Tūhura Otago Museums, langfristige Leihgabe an das Auckland War Memorial Museum Tāmaki Paenga Hira, Auckland, Nummer AM44973, Foto: Brent Kerehona. Online verfügbar unter <https://www.oceanicartsociety.org.au/three-busts-and-a-cape-the-adventurous-life-of-hongi-hika/>, zuletzt geprüft am 03.04.2025.²⁸¹

Im konkreten Beispiel von dem, von Hongi angefertigten Gesicht mit *moko*, bleibt in der Darstellung der Bezug zu ihm selbst erhalten. Die innere Verbindung zum Krieger, seinen Taten und der Zeit, in der er gelebt hat, ist durch die Beschreibung im *moko* deutlicher wahrnehmbar und gibt auch Anlass, sich genauer mit der Person und vergangenen Ereignissen zu beschäftigen. Hongi erhält einen unsterblichen ihn repräsentierenden Körper in welchem Spuren des Gewesenen verankert sind, die abgelesen werden können.

Formal sind für männliche Gesichtstätowierungen spiralförmige und geschwungene Zeichen mit unterschiedlichen Bedeutungen charakteristisch. Sie kennzeichnen Priester und ranghohe Anführer.

Die auf einem Holzschnitt basierende Reproduktion der geschnitzten Büste, in einer Missionszeitschrift aus dem Jahr 1816, bringt unkonventionelle Spezifika und Veränderungen durch westliche Einflussnahme mit sich.

²⁸¹ Zwei weitere geschnitzte Werke dieser Art sind vorhanden. Welches davon das Original ist, ist nicht festzustellen.

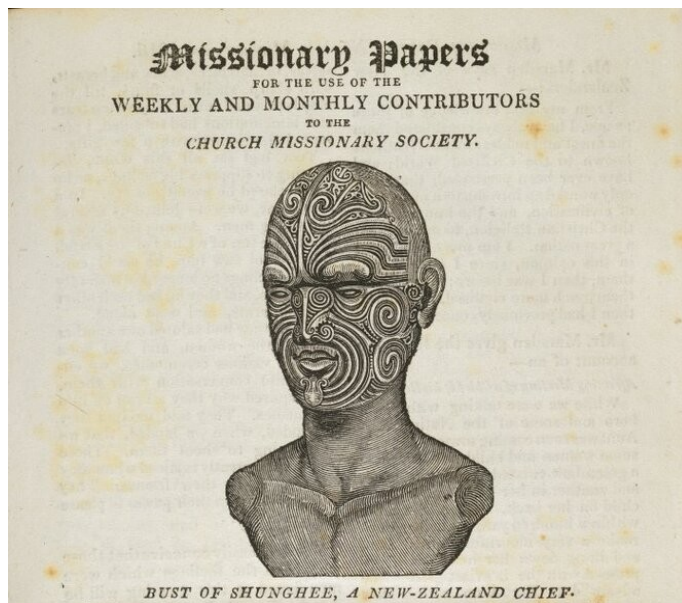


Abb. 3: O. V., "Bust of Shunghee (Hongi Hika, 1772-1828) a New-Zealand Chief", 1816, Reproduktion in einer Missionszeitschrift nach einem Holzschnitt, 8 x 7,5 cm, Alexander Turnbull Library, Wellington. Referenznummer PUBL-0031-1816-01. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/22771316>, zuletzt geprüft am 09.04.2024.²⁸²

Ein glatter, ovaler Kopf in Dreiviertelansicht löst die Bearbeitung des *moko*-Trägers ab. Der Ausführende schreibt Hongi Hika weiche, geschwungene Lippen und eine breitere, runde Nase zu, die er mit einem regelmäßig auf das ebenmäßige Gesicht aufgetragenen Muster kombiniert. Der plastisch dargestellte Hals und die Schultern erinnern an eine griechische Büste, was den europäischen Entstehungskontext noch deutlicher macht. Die Darstellung auf dem Trägermedium Holz wird zur inneren Bildvorstellung des Urhebers der Büste, durchbricht die kulturspezifische Ordnung und Tradition der Māori und mutiert zu einem neu interpretierten, transformierten Bild. Die ursprüngliche Absicht, den Māori zu „verewigen“ und ihm einen unsterblichen, symbolischen Körper zu geben, wird so zu einer Eingliederung in die europäische, kunsthistorische Norm. Dabei geht auch ein Teil des *moko*s durch die Dreiviertelansicht verloren. Der Erfahrungshorizont, hier der europäische, wie ihn Weiss beschreibt, tritt in der Darstellung deutlich hervor. Das Medium der Präsenz, das dem verstorbenen Vorfahren nach Auffassung Beltings, einen ihn verewigenden Körper bietet und ihn in der Gemeinschaft der Māori repräsentiert, wird durch das, nach dem europäischen Fundus der Darstellungsarten geformte „Blickregime“, modifiziert. Dies beinhaltet nicht nur eine Transformation der Bedeutungen, durch den Einfluss

²⁸² Kopf und Schulter-Darstellung nach einem von Hongi Hika 1814 in Holz geschnitzten Selbstporträt. Siehe dazu Bust of Shunghee a New-Zealand chief (1816). In: *Church Missionary Quarterly Papers* Michaelmas (3), Frontispiece.

des europäischen, kulturellen Bildrepertoires, sondern geschieht auch formal und stilistisch. Der Weg der Darstellung in einen neuen Kontext, auf einen weiteren Bildträger, dem Papier der Zeitschrift, führt gleichzeitig in einen bisher unüblichen Deutungskontext. Während mit Hilfe des *mokos* im Gesicht bei Māori die Wahrnehmung der Person erweitert und diese visualisierte Ausformulierung auf Holz übertragen wird, mutiert das *moko* in Europa zum reinen Ornament, das der Verzierung dient und verliert so den Anknüpfungspunkt zur Person, die sie beschreibt und repräsentiert.

Gelingt die Übertragung der Zeichen möglichst genau, können sie indigene Nachfahren trotzdem deuten. Im europäischen Kontext funktioniert dies jedoch ohne spezielle Kenntnisse nicht. Angelehnt an Geertz wäre es zielführend gleichzeitig eine Übertragung des Symbolsystems durch intensive Auseinandersetzung einzuleiten. Der Weg der Darstellung in einen neuen Kontext bringt somit die Gefahr eines Bedeutungsverlusts mit sich, der sowohl durch Gestalter als auch durch Betrachter vollzogen werden kann.

Auch ursprünglich vorhandene integrale Bestandteile, wie die Zeitauffassung der Māori, gehen verloren. Wie Brunner-Traut bemerkt der Anthropologe Roger Neich, dass die Ahnen in der Tradition der Māori-Kunst stets ohne perspektivischen Effekt dargestellt wurden. Gängig waren die Frontalansicht und das Vollprofil.²⁸³ Dem liegt die Annahme zugrunde, dass „die Vorfahren in einer idealen, zeitlosen, stets gegenwärtigen Welt leben und ihren Nachfahren in der Welt der Sterblichen jederzeit zur Seite stehen.“²⁸⁴

Die Auffassung von Zeit als einem Kontinuum widerspiegelt sich in der Vorstellung von Gegenwärtigkeit und Anwesenheit, und wird nach Ansicht der Māori durch die bleibende Präsenz einer bestimmten, zumeist schon verstorbenen Person in ihrem Abbild gewährleistet. Dieses Bild wird im europäischen Kontext zu einem punktuell gefertigten Beispiel eines Mitglieds einer indigenen Spezies umgewandelt.

Nach Neich waren jedoch Darstellungen von Personen für Māori keine Momentaufnahmen, sondern wurden im Sinne von Zeitlosigkeit in einem „stilisierten, mittleren Alter“ ausgeführt.²⁸⁵

²⁸³ Vgl. Neich, Roger (2012): Die-Maori-Schnitzkunst von Tene Waitere. Traditionalist und Erneuerer. In: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.): Das Haus Rauru. Meisterwerk der Māori. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde, S. 233-245. Hier S. 240.

²⁸⁴ Neich 2012, S. 240.

²⁸⁵ Vgl. Neich 2012, S. 240.

Das heißt, auch die Bedeutung des Faktors „Zeit“ erfährt in diesem Kontext eine Veränderung und spielt sowohl für die Ausführung als auch bei der Betrachtung eine Rolle. Karen Gloy hält fest, dass es keinesfalls eine einzige Zeitauffassung gemäß der uns bekannten triadischen Konzeption mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gibt, sondern dass in verschiedenen Weltgegenden unterschiedliche Modelle vorhanden sind.²⁸⁶ Ein explizites Erklären divergierender Denkschemata ist demnach Voraussetzung für eine erfolgreiche Kommunikation hinsichtlich des Verständnisses von Zeit auf Māori-Darstellungen.

Durch die Wiedergabe des speziellen, tätowierten *mokos* in Form von Zeichnungen wird ebenso die Kontinuität zwischen realer Person und symbolisch aufgeladenem, porträthaften Bild gewahrt, das zwar für die Māori einen Wiedererkennungswert hat, jedoch nichts mit weiteren Details eines lebensechten, wirklichkeitsgetreuen Abbildes mit individualisierten Gesichtszügen, wie es in Europa bekannt ist, gemein hat. Das Erkennen von Individualität liegt am subjektiven Blickwinkel des Betrachters und dessen Vorgeschichte, welche im Kontext seiner Kultur gewachsen ist.

3.2.3 Das „*Ta Moko* Paneel“ des Schnitzkünstlers Tene Waitere

Zu den Darstellungen von Vorfahren, die einen engen spirituellen Bezug zu einer bestimmten Person aufweisen, kommen durch den Einfluss von Europäern Holzskulpturen hinzu, welche lediglich der Veranschaulichung von tätowierten Mustern dienen sollen und von vornherein für die Präsentation im Museum bestimmt sind. Darstellungen dieser Art treten aus dem sozialen Kontext und dem Bezug zur Gemeinschaft heraus. Sie verwandeln sich in Kunstobjekte nach Art der *Pākehā*. Durch den verstärkten Kontakt mit Europäern sind auch formal vermehrt westliche Einflüsse erkennbar.

²⁸⁶ Gloy, Karen (2017): Zeit in der Kunst. Würzburg: Königshausen & Neumann. Hier S. 8-9.



Abb. 4: Waitere, Tene, „Ta Moko Paneel“, 1896-1899, Holzschnitzerei bemalt, 56cm x 78cm x 15cm, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington. Registriernummer ME004211. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/158009>, zuletzt geprüft am 06.04.2024.

Ein hervorstechendes Beispiel dafür ist das „*Ta Moko* Paneel“ des Schnitzkünstlers Tene Waitere, welches dieser für Augustus Hamilton, dem späteren Direktor des Colonial Museum (heute Te Papa Tongarewa) in Wellington anfertigte.

Hamilton beschäftigte sich intensiv mit Māori-Kunst und deren Kultur und zählte zu den einflussreichsten Sammlern am Ende des 19. Jahrhunderts während der Zeit des Kolonialismus. Thomas geht näher darauf ein und beschreibt es als „skulpturale Illustration männlicher und weiblicher Tattoos“²⁸⁷. Den Hintergrund bilden flache Schnitzereien im Stil der Māori. Darauf angebracht sind drei dreidimensional ausgearbeitete Köpfe, zwei davon mit typischen männlichen *mokos* in Frontalansicht und einer mit einem weiblichen *moko kauae* im Dreiviertelprofil. Sie sind keinen bestimmten Personen zuordenbar. Bezeichnend ist nach Nicholas Thomas, dass es nicht den herkömmlichen Vorstellungen der Māori entspricht. Dies wird noch unterstützt durch die auf der Rückseite angebrachte Unterschrift des Künstlers, die dem „Markenzeichen einer westlichen Künstleridentität“ nahekommt. Der Naturalismus der Darstellung, im europäischen Verständnis als innovativ gewertet, wirkt befremdend auf Māori und lässt sie davon Abstand nehmen.

Das Werk wurde teils ignoriert und nicht in Ausstellungen aufgenommen, teils wurde es im 20. Jahrhundert aufgegriffen, publiziert und präsentiert. 2005 fand es schließlich unter den größten Werken der nationalen Sammlung Eingang in einen

²⁸⁷ Thomas 2012, S. 334-337.

Bildband, der vom Museum Te Papa Tongarewa veröffentlicht wurde.²⁸⁸ Ngārimo Ellis erkennt darin den unvergleichbaren Stil des Schnitzers Tene Waitere, der versucht dem Geschmack des Auftraggebers gerecht zu werden und trotzdem seine individuelle Ausdruckweise zu integrieren.²⁸⁹ Somit können auch in diesem Werk Hinweise auf Selbstbehauptung trotz europäischer Dominanz erkannt werden.

Darstellungen dieser Art variieren je nach Region, in der sie angefertigt wurden, sowie je nachdem, welche Auftraggeber oder Intentionen dahinterstanden. Der Einfluss Europas wird mit fortschreitender Kolonisierung intensiver, wodurch spezifische, charakteristische Details verstärkt verändert werden und Transformationsprozesse voranschreiten. Bei den drei vorgestellten Schnitzereien sind diese Veränderungen ablesbar. Die Gestaltung innerhalb der nach Geertz benannten „selbstgesponnenen Bedeutungsgewebe“ verändert sich zusehends. Vom flachen Ahnen-Paneel kommt es zu einem als Selbstporträt bezeichneten Werk. Auf diesem wird die Wirkmacht der Gesichts-Tätowierungen mit der Andeutung von Gesichtszügen, die an westliche Darstellungsparameter angelehnt ist, verbunden. Die aus der Fläche herausgehobene Kopfform verweist auf den europäischen Einfluss, lässt die Darstellung jedoch nicht zu einem reinen Kunstwerk ohne Bezug zu einer bestimmten Person – hier Hongi –, werden.

Dies geschieht erst in Tene Waiteres Holzpaneel. Die dort, für westliche Betrachter des 19. Jahrhunderts entstandene Aufwertung zu einem Kunstwerk schmälert gleichzeitig die Aussagekraft und den Wert im sozialen und kulturellen Kontext der Māori. Die Interpretation der Ausführung des Holzpaneels von Tene ist je nach Blickwinkel unterschiedlich. Im Sinne der Māori erscheint sie ohne sozialen Bezug zunächst als ein Fehlschlag, und nach europäischen Vorstellungen von Kunst befindet sie sich noch in einem Frühstadium.

Verschmelzungen, Überlagerungen und Umdeutungen werden im Bereich von Abbildungen immer wieder mit Hilfe unterschiedlicher Techniken vollzogen. Immer sind sie, wie Monica Juneja feststellt, von einem Austauschprozess begleitet, der mit Ablehnung und Aneignung verbunden ist. Die Skulpturen Tene Waiteres sind mittlerweile als Māori-Kunstwerke anerkannt. Sie werden in ihrer hybriden Gestalt im Sinne Yousefis rezipiert, auf denen unterschiedliche Elemente in der Technik des Holzschnitts aus verschiedenen Ursprungskulturen als zusammengefügt und neukon-

²⁸⁸ Vgl. Thomas 2012, S. 334-337.

²⁸⁹ Vgl. Ellis 2016, S. 218.

figuriert erkannt und akzeptiert werden. Letztendlich sind sie ein Produkt eines länger andauernden Austausches und Interaktionsprozesses der trotz eines hierarchischen Gefälles ein besseres gegenseitiges Kennenlernen mit sich bringt.

Darstellungen in anderen Techniken sind ab den ersten Entdeckungsfahrten nach Ozeanien bekannt.

3.3 Abbildungen im Kontext des europäischen Blicks auf die Gesichter der Māori am Ende des 18. Jahrhunderts

3.3.1 Bilder von Māori von der Ersten Reise von James Cook

3.3.1.1 Sydney Parkinson – Zeichner auf Cooks erster Reise (1768-1771)

Erste Abbildungen von tätowierten Māori entstanden im Rahmen von Reisen im 18. Jahrhundert. Sie wurden von europäischen Zeichnern gefertigt und dienten zunächst vor allem der Illustration von Reiseberichten, die in Europa publiziert wurden, sowie der Veranschaulichung des Gesehenen vor der Erfindung der Fotografie.

Nach Sebastian Kaufmann stehen zu dieser Zeit nicht Eroberung, Missionierung und Ausbeutung im Vordergrund, sondern die wissenschaftliche Erforschung und das Erlangen von Wissen über bislang Unbekanntes, auch wenn wirtschaftliche und geopolitische Interessen vorhanden waren.²⁹⁰

Unter diesen Vorzeichen erfolgt die Bildproduktion durch die an den Reisen teilnehmenden Illustratoren. Sydney Parkinson, ein botanischer Zeichner, ist einer der bekanntesten Reisenden dessen Abbildungen von Māori erhalten sind. Er nahm als Angestellter des Botanikers Sir Joseph Banks an der ersten Reise von James Cook 1768-1771 auf dem Schiff Endeavour teil.²⁹¹

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam es in Europa zu einem verstärkten Augenmerk auf Naturkunde. So bestand auch auf jener Reise vor allem ein großes Interesse an der Pflanzenwelt. Dies brachte einen besonderen Bedarf an versierten Zeichnern mit sich, die auch zum Festhalten der indigenen Bevölkerung herangezogen wurden. Der Kunsthistoriker Bernard Smith bestätigt dies und fügt auch hinzu, dass Parkinson keine Ausbildung in Porträtkunst hatte. Erschwert wurde das Anfertigen von Darstellungen indigener Personen nicht nur durch den Mangel an prakti-

²⁹⁰ Vgl. Kaufmann, Sebastian (2020): Ästhetik des "Wilden". Zur Verschränkung von Ethno-Anthropologie und ästhetischer Theorie 1750-1850: mit einem Ausblick auf die Debatte über "primitive" Kunst um 1900. Basel: Schwabe Verlag. Hier S. 360-363.

²⁹¹ Siehe dazu Beaglehole, John C. (Hg.) (1955; 1768-1771): The Journals of Captain James Cook on his Voyages of Discovery. The Voyage of the Endeavour 1768-1771. Cambridge: Univ. Press (Bd. 1).

schen Kenntnissen der Bildkonstruktion, sondern auch durch zu wenige Möglichkeiten längerfristiger Begegnungen, um brauchbare Skizzen zu erhalten.²⁹² Die Kontaktaufnahme gestaltete sich oftmals als herausfordernd. Smith formuliert es wie folgt: „Friendship was an aspect of the artist’s vocation. Native people were asked to stand or sit in situations often strange for both parties.”²⁹³ Parkinson gelang es offenbar gut, durch ein höfliches Auftreten das notwendige Vertrauen herzustellen, auch wenn die Beziehung kurz war und oft nur für die Dauer des Skizzierens galt.²⁹⁴ So fertigte er zunächst vor Ort Entwürfe an, die als Vorlage für seine detaillierten Federzeichnungen dienten²⁹⁵, auch für jene von tätowierten Māori. Smith bezeichnet diese als „the visual archetypes of the Maori warrior.”²⁹⁶ Sie dienten als Vorlage für Stiche, die unter anderem auch zur Illustration der Schriften, des auf der Heimreise verstorbenen Zeichners, verwendet wurden. Parkinsons Bruder Stanfield veröffentlichte sie 1773 posthum. Daraus geht auch hervor, dass der Zeichner 1769 der indigenen Bevölkerung an der Ostküste der Nordinsel Neuseelands begegnete. Er schreibt dazu:

„The natives, who are not very numerous in this part of the country, behaved very civil to us, they are, in general, lean and tall, yet well shaped; have faces like Europeans, and, in general, the aquiline nose, with dark-coloured eyes, black hair, which is tied up on the crown of the head, and beards of a middling length. As to their tataowing [sic!], it is done very curiously in spiral and other figures, and in many places, indented into their skins, which looks like carving, though, at a distance, it appears as if it had been only smeared with a black paint. This tataowing [sic!] is peculiar to the principal men among them [...]. Many of the women, that we saw, had very good features, and not the savage countenance one might expect, [...] their lips were, in general, stained of a blue colour, and several of them were scratched all over their faces as if it had been done with needles or pins.“²⁹⁷

Aus dem Text ist zu entnehmen, dass Parkinson vor allem Interesse an den für ihn kuriosen Tätowierungen hatte. Er war nicht bestrebt Porträts für den Kunstmarkt zu erstellen. Sein Ziel war es hingegen, gemeinsam mit Banks, die in Europa noch unbekannte indigene Bevölkerung mit ihren Spezifika im Rahmen der damaligen ethnologischen Forschung zu dokumentieren. In diesem Kontext entstanden die ers-

²⁹² Vgl. Smith, Bernard (1992): *Imagining the Pacific. In the wake of the Cook voyages*. New Haven: Yale Univ. Press. Hier S. 35, 44, 77 und 81-83.

²⁹³ Smith 1992, S. 83.

²⁹⁴ Vgl. Parkinson, Stanfield (Hg.) (1773): *A Journal of a Voyage to the South Seas in his Majesty's Ship, the Endeavour. Faithfully transcribed from the papers of the late Sidney Parkinson*. London: (Nachdruck: GALE). Hier S. 17-18.

²⁹⁵ Vgl. Smith 1992, S. 82-83.

²⁹⁶ Smith 1992, S. 81.

²⁹⁷ Parkinson 1773, S. 97-98.

ten von Europäern gefertigten Zeichnungen von Māori mit Gesichtstätowierungen.²⁹⁸ Es ist auffallend, dass er tätowierte Māori-Frauen zwar beschreibt, sie jedoch nicht so prominent wie die reichhaltiger tätowierten Stammesoberhäupter in Einzeldarstellungen festhält. Männliche Krieger mit aufwendigen Tätowierungen werden jedoch detailliert gezeichnet. Smith betont das Anliegen von Banks, Personen und Bekleidung im Kontext eines starken ethnologischen Interesses zu beschreiben und meint dazu:

„People are to be portrayed in a manner similar to that of natural history, as type specimens, accompanied by detailed verbal descriptions. That is how Banks’s programme for the portrayal of the peoples of the South Pacific began.“²⁹⁹

Parkinson erwähnt in seinen Notizen die Begegnung Banks‘ mit Otegoowgoow, dem Sohn eines Māori-Häuptlings am 29. Dezember 1768 und erstellt offenbar zeitnah eine Federzeichnung vom, im Kampf gegen die Seefahrer verwundeten Krieger.³⁰⁰

Ngārino Ellis bezeichnet den Dargestellten als Te Kuku. Der durch Schüsse Cooks und seiner Mannschaft verwundete Krieger war in Kampfhandlungen verwickelt, zu denen es aufgrund von Missverständnissen beiderseits kam.³⁰¹

Es wird vor allem Wert auf die Wiedergabe von tätowierten Mustern und gemäß dem Anliegen von Banks, auch von Accessoires und Bekleidung gelegt.

Ornamente, die zunächst in einer frühen Form, dem *puhoro*-Stil³⁰² vor allem auf der Südinsel ausgeführt wurden, sind gekennzeichnet durch ein tätowiertes Grundmuster und das gezielte Freilassen mancher Stellen, zum Beispiel in Form von Spiralen und geschwungenen Linien. Auf der, dem Betrachter zugewandten Gesichtshälfte des Kriegers versucht Parkinson die Tätowierungen genau wiederzugeben. Der Dargestellte ist im Profil vor laviertem Hintergrund abgebildet. Das Gesicht ist mit dem tätowierten Ornament versehen, welches von der Nase über die Wange bis zum Kinn, zur Schläfe und zum Ohr reicht. Das mit feinen Linien durchbrochene Grundmuster und die freigelassenen Spiralen sind deutlich erkennbar. Diese Technik wird nach David Simmons im 19. Jahrhundert immer weniger häufig verwendet.³⁰³ Der

²⁹⁸ Parkinsons Zeichnungen werden als „die ersten in Europa gezeigten Abbildungen von Māori“ bezeichnet. Siehe dazu online verfügbar unter <https://nzhistory.govt.nz/media/photo/head-new-zealander-sidney-parkinson>, zuletzt geprüft am 15.04.2024.

²⁹⁹ Smith 1992, S. 81.

³⁰⁰ Vgl. Parkinson 1773, S. 109.

³⁰¹ Vgl. Ellis, Ngārino (2025c): Tāngata Mamae: The Tragic Story of Te Maro, Ranginui and Te Kuku. In: Brown, Deidre/Ellis, Ngārino/Mane-Wheoki, Jonathan (Hg.): Toi Te Mana. An Indigenous History of Māori Art. Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 219-223. Hier S. 222.

³⁰² Vgl. Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria 2006, S. 124.

³⁰³ Vgl. Te Riria, Ko /Simmons, David 1999, S. 8.

Māori trägt außerdem eine Kette mit einem Walzahn um seinen Hals und einen länglichen Ohrring. In seinem, zu einem strengen Knoten gebundenen Haar steckt ein dekorativer Kamm aus Walknochen. Der Schmuck und die Frisur waren typisch zu dieser Zeit.

Die Nennung des Namens „Otegoowgoow“ deutet darauf hin, dass die persönliche Begegnung zumindest so weit vorangeschritten war, dass eine konkrete Bezeichnung für die Beschreibung des Dargestellten in die schriftliche Beschreibung einbezogen wurde, auch wenn er durch Māori-Forscher revidiert wird. Ellis verweist einerseits auf die Bedeutung der Darstellung für Māori aus der Muster und Schmuck einer hochrangigen Persönlichkeit abgelesen werden können. Die Bedeutung für Pākehā erkennt sie andererseits darin, die Differenz zu Europäern aufzuzeigen, was ein hierarchisches Gefälle und die Vorstellung von Überordnung seitens der Europäer impliziert. Ellis sieht in Te Kuku einen leidenden, seine Wunden pflegenden Mann.³⁰⁴

Aus der Beschreibung der Umstände ist der nur kurz dauernde Kontakt abzulesen, geprägt von der Dominanz der späteren Kolonialmacht. Jedenfalls sind an der Auseinandersetzung mit dem Bild unterschiedliche Blickwinkel zu bemerken die einen „cultural gaze“ nahelegen, geleitet vom Blickregime der betrachtenden Person.

Die Bildunterschrift, die nur auf einen neuseeländischen Mann hinweist, dient vor allem dazu, einem europäischen Publikum einen Mann mit typischer Tätowierung zeigen zu wollen. Für die Darstellung eines Māori-Typus – hier eines Kriegers mit Gesichtstätowierung –, wird scheinbar Anleihe an einer klar definierten Person genommen. Inwieweit die Gesichtszüge authentisch sind, kann nicht mehr nachvollzogen werden.

³⁰⁴ Vgl. Ellis 2025c, S. 222.



Abb. 5: Parkinson, Sydney, "Portrait of a New Zeland [sic] Man", 1769, Federzeichnung, laviert auf Papier, 31,2 x 42 cm, British Library, London, Bildnummer AKG1079502. Foto: akg-images / British Library. Online verfügbar unter https://www.akeg-images.de/search/AQAAAAABA_D_U3lkbmV5IFBhcmtpbNvbgAAAAABAM54EAAAUzbyAAI= zuletzt geprüft am 03.07.2025.³⁰⁵

Parkinson zeichnet jedes Detail genau mit Tinte erreicht Plastizität durch den Kontrast zwischen betont hellen Stellen, zum Beispiel auf der Stirn und am Hals und dunklen Konturen und Schatten am Hinterkopf, im Nacken und am Hals. Der gestreifte Umhang des Dargestellten ist vorne gerafft. Im Vordergrund stehen typische Merkmale eines Māori-Kriegers, wie die dunkel gehaltene Gesichtstätowierung, die mit ortsüblicher Haartracht und Accessoires präsentiert wird.

Durch die formal exakte Ausführung ist leicht zu erkennen, dass Parkinson mit dieser Abbildung die Absicht hat, ein naturkundliches Zeugnis zu geben.

³⁰⁵ Siehe dazu Blackley, Roger (2018b): Māori and Portraiture. In: Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer Painting New Zealand, o. S. Online verfügbar unter <https://www.riha-journal.org/articles/2018/0189-0197-special-issue-gottfried-lindauer/0190-blackley>, zuletzt geprüft am 13.04.2023. Hier S. 5, Te Awakotuku, Ngahuia/Nikora, Linda Waimarie/ Nunes, Becky (2007): Mau moko. The world of Māori tattoo. Rosedale: Penguin Viking. und Douglas, Bronwen (2005): 'Cureous Figures': European Voyagers and Tatau/Tattoo in Polynesia, 1595-1800. In: Thomas, Nicholas/Cole, Anna/Douglas, Bronwen (Hg.): Tattoo: Bodies, Art, and Exchange in the Pacific and the West. Durham, NC: Duke Univ. Press, S. 33-52. Hier S. 40 und Robley 1896, S. 8.

Von der Entdeckungsreise Abel Janszoon Tasmans³⁰⁶ aus den Niederlanden, der 1642 erstmals Neuseeland erblickte, sind keine Einzelporträts vorhanden. Parkinsons detaillierte Beschreibungen und als Porträt bezeichneten Bilder gehören zu den ersten, die von Europäern angefertigt wurden.

Er erwähnt darin immer wieder die auffallende Wellen- und Spiralförmigkeit und hält sie in diversen Zeichnungen, die in weiterer Folge als Grundlage für Stiche dienten, in scheinbar sachlicher Genauigkeit fest:

„The natives [...] were tataoed [sic!], or marked, in various forms on their faces, [...].“³⁰⁷

„Their faces were, tataoed [sic!], or marked either all over, or on one side, in a very curious manner, some of them in fine spiral directions like a volute [...] being indented in the skin very different from the rest [...].“³⁰⁸

In diesen ersten Aufzeichnungen und den dazugehörigen Illustrationen kommt der Zugang Parkinsons zum Ausdruck. Er erkennt zunächst das Gesicht als Trägermedium auf dem, mittels der Technik des Tätowierens, Muster und Einkerbungen entstanden sind. Sein Forscherdrang und seine Neugierde lassen ihn auf die genauen Details achten, die er versucht in seinen Bildern wiederzugeben. Damit nähert er sich einer Typus-Darstellungen³⁰⁹, jedoch mit individuellen Zügen, in denen zudem die Unkenntnis Parkinsons hinsichtlich der Bedeutung der tätowierten Zeichen durch die wohlgeordnete Art der Musterwiedergabe zum Ausdruck kommt.

Nach Belting wird das, als „äußeres Bild“ wahrgenommene Gesicht auf eine Fläche transferiert. Der Mensch Parkinson, der nach Belting als ein „Ort der Bilder“ gilt, verinnerlicht unter der Voraussetzung seiner europäischen Prägung die von ihm gewonnenen Eindrücke. Das in ihm transformierte und verankerte Bild mündet in das Schaffen eines neuen „äußeren Bildes“ auf dem Trägermedium Papier, was gleichzeitig mit einem Wandel von der ursprünglichen Dreidimensionalität des Dargestellten zur Zweidimensionalität der Zeichnung einhergeht. Mit Hilfe des Mediums wird das „innere Bild“ Parkinsons materialisiert und für andere sichtbar gemacht, sodass

³⁰⁶ Vgl. Mückler, Hermann (2009a): Einführung in die Ethnologie Ozeaniens. Wien: Facultas (Kulturgeschichte Ozeaniens, Bd. 1). Hier S. 279.

³⁰⁷ Parkinson 1773, S. 89.

³⁰⁸ Parkinson 1773, S. 90.

³⁰⁹ Siehe dazu Thommen, Jean-Paul/Wübbenhorst, Klaus: Wirtschaftslexikon Gabler. Typenlehre. Online verfügbar unter <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/typologie-47226/version-270492>, zuletzt geprüft am 14.02.2020. Es wird eine Definition zugrunde gelegt, nach der ein Typus „eine Vielzahl von Erscheinungen, die [...] gemeinsame Merkmale aufweisen“, repräsentiert. „Reale Erscheinungen [...] werden überschaubar gemacht, indem, das als wesentlich Erachtete zum Ausdruck gebracht wird.“ Das heißt, wesentliche Merkmale der Māori werden in einem Bild zusammengefasst und verallgemeinert.

es von einem weiteren Betrachter unter dessen Voraussetzungen wahrgenommen und gedeutet werden kann.

Bilder können die Einschätzung einer anderen Kultur maßgeblich beeinflussen, indem Idealisierung, wie die Hochstilisierung zum „edlen Wilden“³¹⁰ oder die Faszination vom Andersartigen, aber auch Vorurteile und stereotype Beurteilungen teils bewusst, teils unbewusst integriert werden. Nach Kaufmann stehen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Authentizität und Realitätsnähe bei der Darstellung indigener Personen als angestrebtes Ziel im Vordergrund.³¹¹

Obwohl Parkinson den Anspruch erhebt, objektiv spezifische Merkmale der Māori zu überliefern, äußert sich sein europäischer Blickwinkel auf vielfältige Weise. Das von ihm Gesehene ist einerseits der Versuch eine ihm bekannte Person zu zeichnen, andererseits wird das Gesehene in die Abbildung eines Typus verwandelt, die nicht nur individuelle Gesichtszüge, ein charakteristisches *moko* einer Person und auffallende Accessoires wiedergibt, sondern einem verallgemeinernden Schema folgt. Es wird ein grundsätzliches Abbild eines Māori wiedergegeben. Bedingt durch die vorwiegend kurzen Begegnungen mit der indigenen Bevölkerung und die schnell erstellten Skizzen kommt es wahrscheinlich zu einem Vereinfachen des Gesehenen.

Im 1773 veröffentlichten Buch werden Parkinsons Beschreibungen zur besseren Veranschaulichung mit Kupferstichen illustriert, die nach seinen Reisezeichnungen von Thomas Chambers gefertigt wurden. Die bekanntere Darstellung ist daher jene von Chambers.³¹²

In dieser Abbildung wird zwar, aufgrund der in die Bildunterschriften eingefügten Namensbezeichnung, trotzdem sich das Tattoomuster in den Vordergrund drängt, Individualität vermittelt. Die Darstellung an sich scheint sich jedoch durch die neue Technik und die persönliche Distanz des Ausführenden von der Individualisierung zu distanzieren.

³¹⁰ Ulrike Landfester nimmt zu Rousseaus „Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes“ aus dem Jahr 1755 Stellung, welcher auch die Reisebeschreibung Georg Forsters beeinflusst. Siehe dazu Landfester, Ulrike (2012): Stichworte. Tätowierungen und europäische Schriftkultur. Berlin: Matthes & Seitz. Hier S. 216-218 und Hermann, Sebastian (2011): Indianer und Naturschutz – Das Märchen vom edlen Wilden | Wissen. Hg. v. Süddeutsche Zeitung GmbH. München. Online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/wissen/umwelt-und-naturschutz-das-maerchen-vom-edlen-wilden-1.1087377?print=true>, zuletzt geprüft am 19.12.2019.

³¹¹ vgl. Kaufmann 2020, S. 22.

³¹² Vgl. Blackley, Roger (2018b): Māori and Portraiture. In: Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer Painting New Zealand, o. S. Online verfügbar unter <https://www.riha-journal.org/articles/2018/0189-0197-special-issue-gottfried-lindauer/0190-blackley>, zuletzt geprüft am 13.04.2023.

Bei genauer Betrachtung sind Abänderungen auf dem Bild zu erkennen. Durch die Technik und den individuellen, kulturgebundenen Blick und Stil des ausführenden Künstlers werden sowohl Gesichtszüge als auch Accessoires verändert.

Die geradlinige Nase und die wulstigeren Lippen sind nur einige Beispiele dafür. Auch die Spiralen des *mokos* werden vereinfacht und die Schraffuren sind weniger dicht. Das Muster im Gesicht ist deutlich flacher eingraviert und folgt nicht dem natürlichen Verlauf der Muskulatur. Auffallend ist der muskulöse, kräftige Hals des selbstbewussten Kriegers. Hinter dem flach abgerundeten Haarknoten wird in dieser Ausführung kein Kamm als Kopfschmuck hinzugefügt. Die begradigte Nase, sowie die verkleinerten Augen verändern den Gesichtsausdruck. Durch die Technik des Gravierens steht Linearität im Vordergrund. Sowohl das Medium als auch die Technik bewirken Veränderungen in der Darstellung.

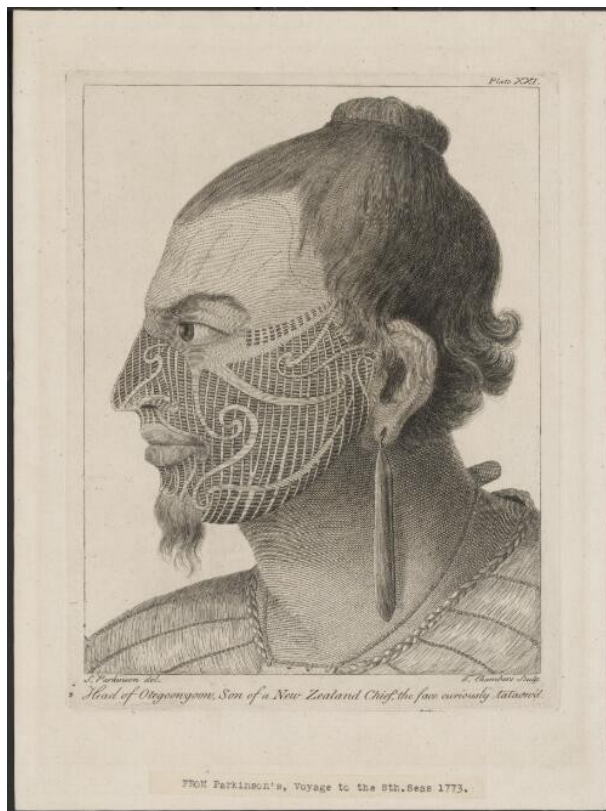


Abb. 6: Chambers, Thomas, “Head of Otegoowgoow, son of a New Zealand chief, the face curiously tataow'd”, 1773, Reproduktion eines Kupferstichs nach einer Zeichnung von Sydney Parkinson, 26 x 20 cm, National Library of Australia, Canberra, Bib-ID 649599. Online verfügbar unter <https://catalogue.nla.gov.au/catalog/649599>, zuletzt geprüft am 06.12.2024.³¹³

Auf dem weiteren Weg innerhalb eines europäischen Darstellungskontextes kommt es, trotz Namensbezeichnung durch die nicht vorhandene Möglichkeit zur Interakti-

³¹³ Parkinson 1773, Plate XXI. zwischen S. 108 und 109. Ob noch Originale des Kupferstichs erhalten sind und wie viele Abzüge davon erstellt wurden, ist aus der Literatur nicht ersichtlich. Siehe dazu Bell 1980, S. 9.

on, zu einem Verlust von Individualität im Bild. Das kann unter anderem dem Fehlen eines unmittelbaren, persönlichen Bezugs zum Modell zugeschrieben werden.

Verfolgt man die weitere Interaktionsgeschichte zwischen Māori und Pākehā, so ist durch die Ausweitung von Begegnungsräumen und -zeiten eine immer stärker werdende Einflussnahme der dominanten europäischen Kultur auf Bildern ablesbar.

Betrachtet man auch die Abbildung Chambers nach Beltings Prinzip der „inneren und äußeren Bilder“, so ist anzunehmen, dass der Kupferstich durch den Eindruck des Künstlers Chambers, den er von der Zeichnung Parkinsons gewinnen und verinnerlichen konnte, nach dessen Vorstellung gestaltet wurde. Er schafft in seinem Stil ein neues „äußeres Bild“ anhand seines „inneren Bildes“. Chambers kennt den ursprünglichen Träger der Tätowierung nicht, entwickelt die Abbildung jedoch mit seinen persönlichen, in Europa gewonnenen Erfahrungen und mit Hilfe der erlernten Fertigkeiten weiter. Einflüsse zeitgenössischer Sehgewohnheiten und gängige Meinungen werden wohl unbewusst integriert worden sein, bedenkt man die Überlegungen Rousseaus hinsichtlich der Vorstellung vom „edlen Wilden“.³¹⁴ Eine stärkere Idealisierung und Typusbezogenheit ließe sich daraus ableiten.

Beschreibungen und Bilder gaben einen ersten Eindruck fremder Völker wieder. Abbildungen von Bewohnern neu entdeckter Gebiete stillten nicht nur die Sensationslust in Europa, sondern dienten im 18. und 19. Jahrhundert auch als Anschauungsmaterial für verschiedene Zwecke. Die indigene Bevölkerung sollte beispielsweise, wie es Mary Louise Pratt erklärt, im Hinblick auf zukünftige Besiedelung, Handel oder mögliche Auseinandersetzungen eingeschätzt werden können.³¹⁵

Die auf Entdeckungsreisen entstandenen Māori-Darstellungen dienen in weiterer Folge immer wieder für Präsentationszwecke. Um das Charakteristische der indigenen Bevölkerung Neuseelands zu zeigen, werden sie abgezeichnet und in andere Bücher aufgenommen. Horatio Gordon Robley, ein Soldat, der von 1863-1865 nach Neuseeland versetzt wurde, entwickelte ein großes Interesse an den Spezifika der Bewohner. Nach seiner Rückkehr nach London gab er ein Buch über Māori-Tätowierungen heraus. Für die Verwendung von Fotografien zur Illustration fehlten

³¹⁴ Vgl. Rousseau 2011/1754, S.74-75.

³¹⁵ Vgl. Pratt, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge. Hier S. 34.

nach Horace E. Fildes offenbar noch die technischen Voraussetzungen.³¹⁶



Abb. 7: Robley, Horatio G., “Fig. 1. – From an original drawing for Captain Cook’s Voyages”, 1896, Reproduktion einer Zeichnung von Sidney Parkinson, o. M. Aus: Robley (1896, S. 5).

Daher fertigte Robley selbst diverse Zeichnungen an, wahrscheinlich auch jene nach der oben genannten Originalzeichnung Parkinsons sowie eine weitere nach dem Stich von Chambers.



Abb. 8: Robley, Horatio G., “Fig. 3. – Specimen drawn by Sydney Parkinson. One of the earliest known patterns”, 1896, Reproduktion eines Kupferstichs von Thomas Chambers, o. M. Aus: Robley (1896, S. 7.)

Robley nahm diese Zeichnungen vor allem deshalb in sein Buch auf, damit auch er die Tätowierungen in Europa möglichst detailgetreu zeigen konnte.

In der Zeichnung nach der Version von Chambers, fällt auf, dass sowohl der Name von Parkinson (links), als auch der von Chambers (rechts) in der Beschriftung er-

³¹⁶ Vgl. Fildes, Horace E. (1920): The Maori Wars. Major-General Robley – Soldier and Artist. In: *The Evening Post* C (57), o. S. Online verfügbar unter <http://nzetc.victoria.ac.nz/tm/scholarly/tei-RobMoko-t1-front-d3.html>, zuletzt geprüft am 17.04.2024.

wähnt wird. Beide Urheber waren Robley offenbar bekannt. Sämtliche Reproduktionen nach Originalen Parkinsons erhalten durch jeden weiteren Betrachter und kreativen Gestalter auf Basis seines „inneren Bildes“ ihren eigenen Charakter. So tragen auch die oben abgebildeten Zeichnungen Robleys die Handschrift ihres Urhebers, erkenntlich zum Beispiel an den locker hingetzten Schraffuren.

Robley begründet mit diesen Darstellungen eine Weiterwanderung der ursprünglichen Bilder in einen neuen Kontext. Sie konnte auf verschiedene Weise erhalten werden. Belting beschreibt sowohl Bilder, „die in der Außenwelt verdinglicht sind“³¹⁷, als auch Menschen, deren Körper als Ort von Bildern für deren Übertragung eine Rolle spielen. Durch das Speichern von Bildern in Menschen für eine Lebenszeit werden sie Teil eines kollektiven, kulturellen Gedächtnisses und sind so eingebunden in einen Prozess des Verwandelns, Vergessens, Wiederentdeckens oder Umgedeutet-Werdens.³¹⁸ Die hier gezeigten Bilder sind in Neuseeland bekannt und wurden in die Māori-Kultur integriert. Sie sind somit dadurch, dass sie in Menschen selbst, in Büchern und Museen in unterschiedlichen Ausprägungen bewahrt werden, Teil der Tradition.³¹⁹

Parkinson fertigte des Weiteren eine Darstellung eines Mannes an, auf dessen Gesicht ein weiterer Tätowierstil vorgestellt wird. Auch diese lavierte Federzeichnung zeigt einen Vertreter der indigenen Bevölkerung und dient der Veranschaulichung für europäische Betrachter.

Die parallel ausgerichteten Linien erscheinen im Bild wie mit Pinselstrichen aufgetragen, ungeachtet der Gesichtsform. Das Ornamenthafte steht im Vordergrund. Das Muster im Gesicht des Häuptlings ist gekennzeichnet durch dunkle Spiralen auf hellem Untergrund im Gegensatz zum zuvor genannten *Puhorostil*.³²⁰ Das *moko* zeigt die eintätowierten Zeichen nicht mehr wie ein Negativbild, sondern als ein Positivbild, das mit dunkler Farbe in die Haut eingebracht wurde.

³¹⁷ Belting 2011b, S. 59.

³¹⁸ Vgl. Belting 2011b, S. 58-59.

³¹⁹ Abzüge der ersten Māori-Bilder gibt es unter anderem sowohl in der National Library in Wellington, New Zealand, der National Library in Australien und im British Museum in Großbritannien.

³²⁰ Vgl. Douglas 2005, S. 39.



Abb. 9: Parkinson, Sydney, "The Head of a Chief of New-Zealand, the face curiously tataowd, or mark'd [sic!], according to their Manner", 1769, Federzeichnung, laviert, 38,7 x 29,5 cm, British Library, London. Bildnummer AKG1061772. Online verfügbar unter https://www.akg-images.de/search/AQAAAAABA_D_U3lkbmV5IFBhcmtpbmNvbGAAAAABAIwzEAAA6D7yAAI= zuletzt geprüft am 03.07.2025.³²¹

Parkinson führt das zu einem, am Oberkopf streng zum Knoten gebundene Haar und den geschwungenen Haaransatz in sehr feinen Linien aus. Chambers übernimmt diese Details wiederum in einem, von ihm gefertigten Kupferstich. Die Frisur wird von einem Kamm fixiert, der Haarknoten ist mit drei Federn geschmückt. Durch das Zeichnen des Häuptlings in Dreiviertelansicht, wird mehr Plastizität erzeugt. Augen, Nase und Mund ähneln europäischen Porträts noch mehr, als Parkinson in seinen Beschreibungen vorgibt.³²² Das auf dem Gesicht dargestellte *moko* wirkt unter anderem durch die teilweise abgebildete zweite Gesichtshälfte im Vergleich zu Māori-Abbildungen aus dem späten 19. Jahrhundert, als wäre es frei erfunden und bewusst symmetrisch angeordnet. Die ursprünglich durch die Māori mit speziellen Werkzeugen am Gesicht des Trägers ausgeführten Einkerbungen und prägnanten Furchen

³²¹ Porträt eines neuseeländischen Häuptlings aus einer Sammlung von Zeichnungen von Sydney Parkinson.

³²² Siehe dazu Parkinson 1773, S. 97-98.

erscheinen als nebensächlich und verschwinden auf der bildlichen Darstellung gänzlich.³²³

Der Name des Dargestellten *rangatira* geht zwar nicht aus der Bildunterschrift hervor, ist jedoch in der Māoriforschung bekannt. Ngārino Ellis bezeichnet ihn als Te Maro des Stammes Ngāti Oneone. Er wurde vom Steuermann auf Cooks erster Reise im neuseeländischen Gisborne getötet, was einen Hinweis auf die Gewaltbereitschaft im Kontext von Forschungsreisen gibt und einen Kulturzusammenstoß erkennen lässt. Die detaillierte Beschreibung von Joseph Banks und William Monkhouse führt Ellis auf eine genaue Inspizierung des toten Māori zurück.³²⁴

Die auf den pazifischen Raum spezialisierte Kulturhistorikerin Bronwen Douglas beschreibt die Māori-Darstellungen von Parkinson eher als angelehnt an gängige botanische Zeichnungen und naturkundliche Konventionen, als an idealisierte Porträts. Sie sieht keinen Typus einer bestimmten Gesellschaft im Bild. Das Gesicht dient nach Douglas lediglich der Wiedergabe typischer Varianten von Māori-Bekleidung, Haartracht, Ornamenten und von Gesichtstätowierungen.³²⁵

Leonard Bell bezeichnet die Muster im Gesicht aufgrund der sehr geometrischen Anordnung als „aufgeräumt“ und vergleicht diese sogar eher mit rokokoähnlichen Ornamenten, die nicht zwangsläufig den Originalen der Māori entsprechen.

“His moko designs, for instance, look as if they have been tidied up. The spirals and curves are more neatly and conventionally rococo than Polynesian. And the ‘Maoriness’ of his subjects is suspect.”³²⁶

Parkinson, dem kulturellen, kunsthistorischen Kontext Europas verhaftet, schafft eine aus Elementen zweier Kulturen, jener der Māori und jener der Pākehā zusammengesetzte Form eines vermeintlich naturgetreuen Abbildes, bestehend aus in Europa entstandenen Erfahrungen mit Zeichnung und Malerei, beziehungsweise der Abbildung naturhistorischer Artefakte und dem in Neuseeland Gesehenen. Er gibt den daraus

³²³ Eine weitere, ähnliche Reproduktion eines Stichs nach Sydney Parkinson stammt von John Hawkesworth. Hierbei wird großer Wert auf eine detailgetreue Abbildung gelegt. Nach Nicholas Thomas diene sie der Illustration einer der ersten Reisebeschreibungen. Das von Parkinson als Grundlage für diverse Stiche angefertigte Bild, die zur Illustration von Kompilationen und Enzyklopädien herangezogen wurden, ist die bedeutendste Darstellung eines Neuseeländers im 18. Jahrhundert. Siehe dazu Thomas, Nicholas (2005): Introduction. In: Thomas, Nicholas/Cole, Anna/Douglas, Bronwen (Hg.): *Tattoo: Bodies, Art, and Exchange in the Pacific and the West*. Durham, NC: Duke Univ. Press, S. 7-30. Hier: S. 9.

³²⁴ Vgl. Ellis 2025c, S. 220.

³²⁵ Vgl. Douglas, Bronwen (2005): 'Cureous Figures': European Voyagers and Tatau/Tattoo in Polynesia, 1595-1800. In: Thomas, Nicholas/Cole, Anna/Douglas, Bronwen (Hg.): *Tattoo: Bodies, Art, and Exchange in the Pacific and the West*. Durham, NC: Duke Univ. Press, S. 33-52. Hier S. 39.

³²⁶ Bell, Leonard (1980): *The Maori in European art. A survey of the representation of the Maori by European artists from the time of Captain Cook to the present day*. Wellington, N.Z.: Reed. Hier S. 8.

gewonnenen Eindruck auf seine Weise wieder. Auch bei diesem Bild ist der „cultural gaze“ wie ihn Silverman beschreibt, ausschlaggebend für das gezeichnete Endprodukt.

Im Kontext der Theorie Beltings lässt sich erkennen, dass der Zeichner, als der vordergründig die Darstellung Schaffende, nicht ausschließlich „Herr seine[s] Bilde[s]“³²⁷ ist. Er ist einerseits den internalisierten Bildern und gewohnten Stilen seiner Herkunftskultur ausgeliefert, andererseits integriert er jedoch das neu Wahrgenommene als Bildspuren in die Gestaltung „innerer Bilder“, um aus der Synthese beider ein transformiertes Bild nach außen zu bringen. Dadurch entfernt er sich vom ursprünglichen Gebrauch tätowierter Zeichen durch die Māori und verbindet seine neu gewonnene Sicht der Ornamente mit der europäischen Bildkultur und der Technik des Porträtierens, die seit dem Spätmittelalter in Europa ausdifferenziert wurde.



Abb. 10: Chambers, Thomas, “The Head of a Chief of New Zealand, the face curiously tataow’d or marked according to their Manner”, 1773, Reproduktion eines Kupferstichs nach Sydney Parkinson, handkoloriert, 26 x 20,5 cm, Alexander Turnbull Library, Wellington, Referenznummer PUBL-0037-16. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/22753134>, zuletzt überprüft am 19.04.2023.³²⁸

³²⁷ Belting 2011b, S. 12.

³²⁸ Parkinson 1773, Plate XVI. gegenüber S. 90. Ob Originale des Kupferstichs erhalten sind beziehungsweise wie viele Abzüge erstellt wurden, ist nicht ersichtlich.

Wiederum fertigt Chambers, der Anleihe am Malstil seiner Zeit zu nehmen scheint, einen Kupferstich dazu an, welcher außerdem noch koloriert wurde und verändert so das von Parkinson im Original gesehene auf seine Weise. Die dichten, parallelen Linien des Kupferstichs nehmen der Abbildung die Leichtigkeit, die noch in der Zeichnung Parkinsons mitschwingt. So erscheint der Häuptling strenger und erhabener. Für Māori als typisch erachtete Merkmale wie Federn, Schmuck und Tätowierung treten dominant in den Vordergrund. Chambers bildet eine, der Māori-Gesellschaft angehörende Person ab und gibt Zeugnis von der in Europa noch fremden Kultur. Die individuelle Person, die als Ausgangsbasis diente, tritt in den Hintergrund. Der ursprünglich von Parkinson nach oben ausgerichtete Blick des Dargestellten wird von Chambers nicht aufgegriffen, anders als die Symmetrie der Tattoo-Muster, die offenbar als bedeutsam erachtet und im Sinne eines verzierenden Ornaments angebracht wird.



Abb. 11: Robley, Horatio G., „Fig. 4 – Head of a Chief from one of Sydney Parkinson’s drawings“, 1896, Reproduktion eines Kupferstichs nach Thomas Chambers, o.M. Aus: Robley (1896, S. 9).

Die im Buch Robleys abgebildete Zeichnung nach dieser Darstellung³²⁹, dient wiederum der Veranschaulichung von tätowierten Mustern für europäische Betrachter. Auch hier steht das Porträtieren einer bestimmten Person mit individuellen Gesichtszügen nicht im Vordergrund.³³⁰

Das ursprünglich von Parkinson gezeichnete Bild wird von Chambers und in weiterer Folge von Robley auf andere Medien aufgebracht. Die jeweilige Transformation in

³²⁹ Betrachtet man Details wie die punktierten Linien unterhalb der Augen, oder die Blickrichtung, so liegt als Vorlage der Stich von Chambers nahe.

³³⁰ Vgl. Robley 1896, S. 8.

einen neuen Kontext ist geprägt von kulturell bedingten Sehgewohnheiten, dem persönlichen Stil und erlernten Techniken.

Der Kupferstich von Thomas Chambers nach Sydney Parkinson wird als Buchillustration für die 1773 veröffentlichten Aufzeichnungen Parkinsons verwendet. Die Aufzeichnungen Parkinsons wurden zwischen 1769 und 1771 angefertigt und 1773 publiziert.³³¹ Herders erste Beschreibung von Kultur, welche die Denkweisen seiner Zeit widerspiegelt, entstand fast zeitgleich 1774.³³²

Nach Kaufmann beeinflussen sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Erkenntnisse aus unterschiedlichen Disziplinen gegenseitig. Philosophie, Kunstgeschichte, ethnographische Reiseliteratur und völkerkundliche Anthropologie wirken auf die Darstellungen indigener Personen ein und sind als Hintergrundwissen präsent. Das Wissensgebiet der Physiognomik sowie die vergleichende Anatomie, vor allem die Schädellehre (Kraniologie) haben Auswirkungen auf Darstellungen durch Europäer, so auch auf Parkinson.³³³ Seine Originalzeichnungen werden von Bernard Smith mit Gesichtsstudien und Studien der Muskulatur in Verbindung gebracht.³³⁴

Noch wird die Gleichwertigkeit der unterschiedlichen Gesellschaften vorausgesetzt, die mit großem Interesse am Neuen und Fremden begutachtet werden. Jedoch beinhalten die Beschreibungen von Autoren wie Herder eine eindeutige Rangzuweisung innerhalb derer Europa, als sich auf der höchsten Stufe befindend gesehen wird, die es von allen anzustreben gilt.

Es wird sowohl in den Beschreibungen als auch in den Zeichnungen in erster Linie das Andersartige vordergründig detailliert festzuhalten versucht. Dies gelingt – wie bei Parkinson ersichtlich –, weniger objektiv als beabsichtigt. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts erweist sich der Forscher als überlegener Betrachter, der versucht aus seiner übergeordneten Position etwas zu beschreiben und durch erste kurze Begegnungen Schlüsse zu ziehen, ohne jedoch die Gepflogenheiten und die dahinterliegende Mythologie längerfristig zu erkunden.

Forscherdrang und Erweiterung des Wissens waren zunächst der Motor für weite Reisen und die dazugehörigen Berichte. Immer tieferes Eintauchen der Europäer in „das Land der langen weißen Wolke“, „*Aotearoa*“³³⁵, wie die Māori Neuseeland be-

³³¹ Parkinson starb 1771 auf der 1. Reise von Cook.

³³² Siehe dazu Herder 2013; 1784-1791.

³³³ Vgl. Kaufmann 2020, S. 22-23.

³³⁴ Vgl. Smith 1992, S. 87.

³³⁵ Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria 2006, S. 345.

zeichnen, führte in weiterer Folge zu Eroberung, Landnahme, Unterdrückung und Kolonisierung sowie zu gegenseitigen Aneignungsprozessen, was sich auch im Übernehmen von Bildern und Gestaltungsmodi manifestiert. Den von Parkinson gezeichneten Personen waren Technik und Vorgehensweise bei der Erstellung von Bildern wohl noch fremd. Sie standen den Māori auch nicht zur Verfügung. Im Kontext der ersten Entdeckungsfahrten waren bei der neuseeländischen Bevölkerung noch kein unmittelbarer Bezug zu den Zeichnungen, sowie ein daraus resultierender Verwendungszweck gegeben. Erst zur Zeit der Kolonisierung kam es zu verstärkter Konfrontation mit Abbildungen, die mit Hilfe von in Europa angewandten Techniken produziert und in weiterer Folge auch von Māori genützt wurden.

3.3.1.2 Blickbeziehungen im Kontext der ersten Reise – Der Ausdruck des Gesehenen in Bild und Wort

Die direkten Blicke, welche Parkinson bei der Begegnung mit den Māori auf ein tätowiertes Gesicht einer Person wirft, die diese unmittelbar durch Augenkontakt erwidert, schaffen im Sinne Beltings eine Verbindung zwischen dem gestalteten Antlitz eines lebenden Menschen und dem Betrachter. Diese Blicke lassen beim Vorgang des Anschauens ein „inneres Bild“ im Betrachter Parkinson entstehen. Der hier vollzogene primäre Blick und echte Blicktausch veranlasst Parkinson, ein „äußeres Bild“ auf Papier zu schaffen, welches vor allem in Europa seine Betrachter findet und zu weiteren Bildern führt.

Die meisten, bei ersten Kontakten entstandenen Abbildungen und den davon abgeleiteten Stichen und Zeichnungen verbindet ein vom Urheber des Bildes dargestellter abgewandter, teilnahmsloser Blick des Modells. Er unterstreicht die Absicht in erster Linie ein naturkundliches Zeugnis in einem ethnologischen Kontext geben zu wollen. Die sekundäre Blickpraxis zwischen Betrachter und Bild, wie sie Belting beschreibt scheint in weiterer Folge beim Schauen auf die ersten, in Neuseeland entstandenen Bilder, gegeben zu sein. Es entsteht eine Blickbeziehung zwischen dem auf das Bild blickenden Betrachter und dem Bild, das im Blick entsteht.³³⁶ Belting spricht von einer

„Verbildlichung des Blicks, der sich selbst ins Bild kommen sieht. [...]. [Bildmedien] ziehen unseren Blick auch dann an, wenn sie kein blickendes Gegenüber simulieren, sondern uns mit einem Motiv des Verlangens stimulieren, das einen Reiz auf uns ausübt. Das kann ein Ding

³³⁶ Siehe dazu Belting 2007, S. 49-75.

sein dessen wir uns wenigstens im Blick bemächtigen wollen. [...]. Der Blicktausch der Bilder, die keine Blicke werfen können, ist eine Leistung der Imagination.“³³⁷

Der Blick des Kupferstechers Chambers auf den von Parkinson Abgebildeten, wird zu einer einseitigen Handlung des Betrachters, vor dessen Auge das Bild (im Sinne eines Dinges) – hier in Form einer Darstellung eines Blickenden –, tritt. Es entsteht eine neue Art der Verbindung mittels Imagination, unter Einbeziehung von Chambers‘ individuellen Bezügen, seines Erfahrungshorizonts und seiner eingeübten Sehweise. Der eigenkulturelle Sinneshorizont Chambers‘ verändert in weiterer Folge die von ihm geschaffene Darstellung des Fremden.

Für die Produktion beider Bilder ist nicht nur die sinnliche Wahrnehmung, die nach Kaja Silverman als „look“ beschrieben wird ausschlaggebend für die Entstehung des jeweiligen Bildes, sondern vor allem der Blick im Sinne des „cultural gaze“.³³⁸

Chambers, dem der unmittelbare Kontakt zu den Māori fehlt, lässt sich noch mehr vom in England vorherrschenden kunsthistorischen Stil seiner Zeit leiten als der botanische Zeichner Parkinson, von dem eine möglichst naturgetreue Übermittlung des Gesehenen erwartet wird, trotz der „kulturellen Brille“ die ihm anlastet und von der auch er sich nicht lösen kann, ähnlich wie James Cook bei seinen Beschreibungen:

„The Natives of this Country are a strong raw boned well made Active people[...], they are all of a very dark brown Colour with black hair, thin black beards and white teeth and such as do not disfigure their faces by tattowing & c^a [sic!] have in general very good features. The men generally [sic!] wear their hair long coombd [sic!] up and tied upon the crown of their heads, [...] their coombs [sic!] are some made of bone and others of wood, they sometimes wear them as an ornament stuck upright in their hair [...]. Many of the old and some of the middle aged men have their faces mark’d or tattow’d [sic!] with black [...]. The figures they mostly use are spirals drawn and connected together with great nicety and judgement; they are so exact in the application of these figures that no difference can be found between the one side of the face and the other if the whole is mark’d [sic!], for some have only one side and some a little on both sides, hardly any but the old men have the whole tattowd [sic!]. [...] the manner in which it must be done must certainly cause intolerable pain and may be the reason why so few are mark’d att [sic!] all, [...]. The women inlay the colour of black under the skins of their lips.“³³⁹

Cook benennt die spezielle mit einem aufrecht angebrachten Kamm verzierte und zu einem Knoten gebundene Haartracht der Männer und ihren Bart und beschreibt deren mit Spiralen verziertes Gesicht. Die Unterschiede in beiden Gesichtshälften und die Bedeutungen der einzelnen Zeichen erkennt er jedoch nicht. Seine Vermutung hinsichtlich der scheinbaren Unvollständigkeit mancher Tätowierungen bezieht er auf

³³⁷ Belting 2007, S. 66-67.

³³⁸ Silverman 1996, S. 3. Silverman bezeichnet „gaze, look, and screen“ als „cultural image.-repertoire“. Der Begriff „cultural gaze“ wird hier adaptiert für eine europäisch geprägte Blickweise inklusiv der Projektionen aus eigenen Erfahrungen, auf die indigene Bevölkerung Neuseelands.

³³⁹ Beaglehole 1955; 1768-1771, S. 278-279.

die Schmerztoleranz und das Durchhaltevermögen des einzelnen und bringt es nicht in Verbindung mit Taten, Genealogie oder *mana* des Trägers.

Die Tätowierungen³⁴⁰ sieht er nach europäischen Gesichtspunkten als Entstellung beziehungsweise Verunstaltung. Projektionen aus seinen eigenen Erfahrungen heraus sind offensichtlich. Landfester schreibt in Bezug auf Cooks Ausführungen von der „Zurichtung des Fremden nach den Maßstäben des Eigenen“.³⁴¹ Die tätowierte Person wird zum Objekt der Betrachtung durch eine dazwischengeschaltete „kulturelle Brille“, die den Blick begrenzt und leitet, umrahmt von Herders Kulturvorstellung, Schillers Bildungsstufen der Völker und Rousseaus Maßstäben der Beurteilung.³⁴² Der „kulturelle Habitus“ wird nach Landfester zu einem eigenständigen Referenzhorizont³⁴³, wobei als ein wichtiges Merkmal die Tätowierung verwendet wird, welche die intakte Oberfläche der Haut als Schönheitskriterium vor dem Hintergrund europäischer Moralvorstellungen durchbricht.³⁴⁴ Es folgen Irritation und Unverständnis.

Die beiden oben beschriebenen Abbildungen von Parkinson beinhalten Tätowierungen, Frisur und Accessoires, so wie sie Cook benennt und illustrieren dessen schriftlich festgehaltenen Eindruck. Die zu regelmäßige Ausführung von Mustern auf den Gesichtern der Māori weist wie bei Cooks Text, auf einen Mangel an Kenntnis der Bedeutungen hin. Sowohl die Zeichnungen als auch die Beschreibung sind geprägt von einem europäischen Erfahrungshorizont, der sich in Chambers Stichen noch deutlicher fortsetzt. Dieser war ein Mitglied der „Royal Academy of Arts in London“. Nach Smith war er noch viel mehr den Einflüssen des Klassizismus ausgesetzt als Parkinson und verfolgte die hohe Kunst der Buchillustration. Obwohl er ethno-

³⁴⁰ Stephan Oettermann beschäftigt sich mit der europäischen Konnotation der Tätowierung in Form der Brandmarkung. Sie war Teil „der Sprache der Macht“ und diente unter anderem bis weit ins 19. Jahrhundert als Mittel der Kennzeichnung für Vergehen und für Eigentum. Mit ihr wurden Sklaven oder Diebe markiert. Die positiven Funktionen von intakten Stammesgesellschaften standen dem gegenüber. Siehe dazu Oettermann, Stephan (1985): Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa. Frankfurt am Main: Verlag Syndikat/EVA. S. 103-104.

³⁴¹ Landfester 2012, S. 219.

³⁴² Siehe dazu Herder 2013; 1784-1791, Schiller 1789, S. 11-18 und Rousseau 2011/1754, S. 74-75.

³⁴³ Vgl. Landfester 2012, S. 218.

³⁴⁴ Landfester stellt fest, dass das, den Europäern ähnliche physische Erscheinungsbild der Polynesier, nicht von vorneherein eine Klassifizierung als zivilisationsgeschichtlich rückständig zulässt. Somit wird der kulturelle Habitus als weiterer, sekundärer Referenzhorizont herangezogen. Die Tätowierungen, welche das in Europa als schön und zivilisiert geltende, intakte Hautbild durchbrechen, weisen seinen Träger als rückständig in seiner Entwicklung aus, d.h. Tätowierungen gelten als Verunstaltung des ebenmäßigen Gesichts, welches in Europa als „schön“ empfunden wird. Siehe dazu Landfester 2012, S. 218-219.

graphische Details wie Ornamente akkurat einfügte, steht beim ihm ein heroischer Charakter in den Bildern im Vordergrund.³⁴⁵

In der Beschreibung des Botanikers Joseph Banks wiederum ist ein verklärender Blick auf den „edlen Wilden“ zu erkennen. Er beobachtet äußerst genau und zeichnet ein sehr detailliertes Bild der Gesichtstätowierungen von der Nordinsel Neuseelands:

“Both Sexes stain themselves with the Colour of black, in the same manner, & [sic!] something in the same method as the S. Sea Islanders [...] but the Men carry this Custom to much greater lengths, & [sic!] the Women not so far, they are generally content with having their Lips black’d [sic!] [...] some of the older were almost covered with it, their faces are the most remarkable, on these they by some art unknown to me dig furrows in their faces a line deep at least & as broad the edges of which are often again indented & most perfectly black, this may be done to make them look frightfully in War, indeed it has the effect of making them most enormously ugly [...]”³⁴⁶

Auffallend bei seinen Aufzeichnungen ist nicht nur die Unterscheidung in männliche und weibliche Tätowierungen, sondern auch der Grad der Intensität je nach Alter des Trägers. Auch Banks empfindet die angebrachten Muster als hässlich und sieht sie als Abschreckung im Kriegsfall, anerkennt jedoch die Vielfalt und Ausführung. Für ihn sind zwar die Unterschiede zwischen den Tätowierungen einzelner Personen genau zu erkennen, die Bedeutungen aber auch noch unklar. Sein Interesse liegt im Bereich der Ethnologie. Die Dokumentation des Gesehenen ist bei allen Seefahrern oberstes Gebot.

Reisebeschreibungen und Zeichnungen dieser ersten Reise Cooks ähneln einander bis auf wenige Details und werden in Europa aufgegriffen.

Auch in französischen Beschreibungen von Expeditionen findet man Ähnliches. Louis Auguste de Sainson, der als Zeichner auf der Reise mit Dumont D’Urville auf dem Schiff L’Astrolabe von 1826 bis 1829 mitfuhr, beschreibt Vergleichbares. Er betrachtet vor allem männliche Māori mit Tätowierungen im Kontext kriegerischer Auseinandersetzungen:

„Les Zélandais sont en général grands et bien faits; [...]; il portant la tête haute, les épaules effacées, [...]. La plupart avaient la face presque entièrement couverte d’un tatouage symétrique gravé avec un goût et une finesse admirable. Ces stigmates dont ils sont glorieux sont un brevet de valeur guerrière; aussi remarquâmes-nous que les hommes d’un âge mûr étaient seuls décorés du tatouage complet.”

„Die Neuseeländer sind im Allgemeinen groß und wohlgebaut; [...] sie tragen den Kopf hoch, mit zurückgenommenen Schultern, [...]. Die meisten hatten das Gesicht fast vollständig mit einer symmetrischen Tätowierung bedeckt, die mit Geschmack und bewundernswerter Feinheit eingraviert war. Diese Male, auf die sie stolz sind, gelten als Auszeichnung für krie-

³⁴⁵ Vgl. Smith 1992, S. 94-95.

³⁴⁶ Banks, Joseph (1958; 1769-70): Sir Joseph Banks in New Zealand. From his Journal. Hg. v. William P. Morrell. Wellington: A.H. & A.W. Reed. S. 130-131.

gerische Tapferkeit; wir bemerkten auch, dass nur Männer in einem reiferen Alter vollständig tätowiert waren.“ (Übers. d. Verf.)³⁴⁷

Auch in diesem Text wird die Symmetrie der Ornamente betont, die wahrscheinlich auf einer ungenauen Betrachtungsweise basiert. Sowohl aus den Zeichnungen als auch aus den ethnographischen Texten ist ein unmittelbarer Kontakt zur indigenen Bevölkerung ablesbar. Dieser war jedoch für das Erforschen der Riten und des sozialen Kontextes innerhalb dessen Tätowierungen, Waffen und Bekleidung Bedeutung hatten, noch nicht ausreichend. Dadurch geben Bilder und Beschreibungen lediglich einen ersten Eindruck wieder, bei dem eine patriarchale, männlich dominierte Sehweise auffällt. Die Organisation des Sichtbaren geschieht durch den zeitgenössischen Einfluss, der die Blickführung im Sinne des „cultural gaze“ innerhalb eines Gefälles der Macht von oben nach unten auf das Objekt der Betrachtung lenkt. Kaufmann thematisiert die Frage nach einer angemessenen Darstellungsweise von „exotischen Naturmenschen“ durch europäische Künstler.³⁴⁸ Er stellt fest, dass der Schwerpunkt bei allen auf dem Versuch liegt, das Gesehene so authentisch und realitätsnah wie möglich wiederzugeben und in Europa zu vermitteln.

Auf den weiteren Reisen von James Cook kommt es vor einem vergleichbaren Erfahrungshorizont zu anderen, ähnlichen Zeichnungen und Beschreibung von Māori.

3.3.2 Darstellungen von Māori mit Gesichtstätowierungen auf der zweiten Reise von James Cook

3.3.2.1 Sichtweisen, Zielsetzungen und Kontext zur Entstehungszeit der Abbildungen

Auf der zweiten Reise von Captain Cook 1772 bis 1775 auf dem Schiff *Resolution* werden bedeutende Bilder von Māori von William Hodges angefertigt. Mit ihm auf der Reise ist Johann Georg Adam Forster, der seinen Vater Johann Reinhold, einen Naturforscher als botanischer und zoologischer Zeichner begleitete. Er beschreibt erste Begegnungen mit den Māori, die gemeinsam mit den Bildern von Hodges als Zeitzeugnisse dienen und die damals aktuellen Seh- und Denkweisen einfangen.

In der Vorrede betont Forster sein Bestreben, möglichst wahrheitsgetreu zu berichten ohne wesentliche Passagen wegzulassen, beziehungsweise aus Sensationslust etwas hinzuzufügen oder zu Gunsten des Schreibstils auf Sachlichkeit zu verzichten und

³⁴⁷ Dumont d'Urville, Jules S. C. (1830): *Voyage de la Corvette l'Astrolabe. Exécuté par Ordre du Roi pendant les Années 1826, 1827, 1828, 1829.* Paris: J. Tastu (Bd. 12). Hier Extrait de Journal de Sainson, S. 249-250.

³⁴⁸ Vgl. Kaufmann 2020, S. 22.

weist darauf hin, möglichst objektiv zu sein: „Mein Zweck war, deutlich und verständlich zu seyn [sic!]. Nur darauf habe ich meine Aufmerksamkeit eingeschränkt.“³⁴⁹ Jedoch ist auch er geprägt von der zur Entstehungszeit vorherrschenden Meinung und von Beurteilungen der „Anderen“, die mitunter von Schillers Ausführungen untermauert werden. Europa wird hierbei ein deutlicher Entwicklungsvorsprung zuerkannt.³⁵⁰ Forsters Vorstellung bezüglich Höherentwicklung der europäischen Gesellschaft kommt beispielsweise in Zusammenhang mit dem Handel zum Ausdruck:

„Uns hindert in diesem Geschäft der allzu große Abstand, der sich zwischen unseren weit ausgedehnten Kenntnissen und den gar zu eingeschränkten Begriffen dieses Volkes befindet, und wir wissen gleichsam nicht, wo wir die Glieder zur Kette hernehmen sollen, die ihre Einsichten mit den unsrigen vereinigen könnte.“³⁵¹

Forster beschreibt aber auch mit einfühlerischem Verständnis für indigene Völkerschaften, die schädlichen Eingriffe, denen sie durch Europäer ausgesetzt sind und benennt zudem generell die Nachteile patriarchaler Strukturen.³⁵² Wie beim Zeichner Parkinson gilt auch Forsters Interesse nicht nur der Botanik und Zoologie des Landes, sondern auch der indigenen Bevölkerung und ihrer Besonderheiten. Sowohl Darstellungen als auch Beschreibungen tätowierter indigener Personen beeinflussen in weiterer Folge die Stile, Techniken und vor allem die Haltung von Europäern Tätowierungen gegenüber. Sie sind auf den Entdeckungsreisen ein Grund für genaue Beobachtungen.

Während eines Aufenthalts an der Nordküste der Südinsel begegnete Forster Māori-Frauen mit geschminkten und tätowierten Gesichtern, was er als reine Modeerscheinung bezeichnet:

„[...] diese hatten sich die Backen mit Rothstein und Öhl [sic!] geschminkt, die Lippen hingegen sahen, vom Punktieren oder Tätowieren [sic!], welches hier zu Lande sehr Mode ist, ganz schwärzlich blau aus.“³⁵³

Er weist auch auf einige männliche Bewohner mit Gesichtstätowierung hin, bei denen ihm die schneckenförmigen Muster und tiefen Einkerbungen auffallen und bemerkt einen Zusammenhang zwischen der Intensität und Anzahl der Muster mit Ansehen und Rang des Trägers, hat jedoch noch keine detaillierte Erklärung für die Zeichen herausgefunden. Die kulturspezifische Brille durch die er mit dem in Europa erworbenen „cultural gaze“ blickt, lässt erkennen, dass er als Beobachter von außen

³⁴⁹ Forster 1967 /1778-80, S. 18.

³⁵⁰ Siehe dazu Schiller 1789, S. 11-18.

³⁵¹ Forster 1967 /1778-80, S. 217.

³⁵² Vgl. Forster 1967 /1778-80, S. 207.

³⁵³ Forster 1967 /1778-80, S. 205-206.

auf die Bewohner Neuseelands schaut und seine inneren Vorstellungen auf sie projiziert. Diese Betrachtungsweise lässt sich auch in seinen schriftlichen Aufzeichnungen als der von vorgeformten Sichtweisen gelenkte Blick auf die „Anderen“ identifizieren:

„Einige waren im Gesicht auf eine sonderbare Weise mit tief eingeritzten Schnecken-Linien [sic!] gezeichnet; und insbesondere waren diese Merkmale bey [sic!] einem langen, starken Mann von mittleren [sic!] Alter, nach einer ganz regulären Zeichnung an der Stirne, der Nase und dem Kinn so tief in die Haut eingepägt, dass sein Bart, der sonst dick und stark gewesen seyn müßte [sic!], nur aus einzelnen zerstreuten Haaren bestand. Er hieß Tringho-Waya und schien über die anderen ein gewisses Ansehn [sic!] zu haben, [...].“³⁵⁴

Auch wenn Forster die Bedeutungen und den Zweck der Ornamente im Gesicht der indigenen Personen noch nicht versteht, erwähnt er detailgetreu hervorstechende Merkmale und Muster, um sie interessierten Menschen in Europa nahezubringen. Dabei werden Transformationsprozesse in Gang gesetzt, die auch vom Autor weder absehbar waren noch bewusst herbeigeführt werden wollten. Allein solche Beschreibungen und dazugehörige Zeichnungen geben in Europa Anlass zu weiteren Analysen durch damalige Wissenschaftler und transferieren die dekorativen Bilder nach und nach in die Gedanken und Sichtweisen diverser europäischer Bevölkerungsschichten. Sie sind nicht nur Zeugnisse im Kontext der Ethnologie, sondern prägen die Sicht auf die indigene Bevölkerung Neuseelands. Zudem nehmen sie Einfluss auf europäische Tätowierer und den Umgang mit Tattoos.³⁵⁵

Obzwar das Phänomen des permanenten Einbringens von Zeichen in die Haut schon in vorangegangenen Zeiten in Europa festzustellen war, kommt es durch diverse Reiseberichte und Abbildungen aus der Südsee zu einer verstärkten Beschäftigung mit dieser kulturellen Praxis.³⁵⁶ Tätowierungen werden hierbei als Verzierung und Schmuck betrachtet, wobei es zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter Kenntnis der Reisebeschreibungen Captain Cooks, Forsters und anderer auch zu weiteren Überlegungen und Beschreibungen kommt. Der Arzt und Naturforscher Wilhelm Gottlieb

³⁵⁴ Forster 1967 /1778-80, S. 213.

³⁵⁵ Erst nach und nach ist in der europäischen Literatur eine intensivere Auseinandersetzung damit unter anderem daran zu erkennen, dass die Bezeichnung „tätowieren“ Eingang in den Diskurs findet. Hans-Georg von Arburg stellt fest, dass Forster beispielsweise von „punktieren“ oder „einritzen“ spricht, während Cook zu den ersten gehört, die das Wort „tattoo“ verwenden. Siehe dazu Arburg, Hans-Georg von (2003): Bilderschriften auf Häuten und Häusern. Das Motiv der Tätowierung in der Literatur und Architekturtheorie des 19. Jahrhunderts und das Gedächtnis der Kunst. In: Harald Tausch (Hg.): Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Formen der Erinnerung, Band 019), S. 287–310. Hier S. 289, Forster 1967 /1778-80, S. 206, 213 u.a. und Cook 1955; 1768-1771, S. 278.

³⁵⁶ Siehe dazu Wittmann, Ole (2017): Tattoos in der Kunst. Materialität Motive Rezeption. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. Wittmann beschäftigt sich eingehend mit den Anfängen des Tätowierens in Europa, beziehungsweise der wissenschaftlichen Forschung und Rezeption hinsichtlich dessen.

Tilesius von Tilenau³⁵⁷ weist zum Beispiel in Zusammenhang mit den Bewohnern einer Südseeinsel, die er in einer Auseinandersetzung mit Staatsformen erwähnt, auf folgendes hin:

„[...] und das Resultat beider [Krusensterns und Langsdorffs]³⁵⁸ läuft darauf hinaus, dass die Tätowirung [sic!] der Nuckahiwer ein bloßer Putz sey [sic!], ungeachtet der Deutung der symbolischen Figuren, aus welchen sie besteht, [...]. Auch Cook, Forster und andere Erdumsegler, welche die Südsee-Insulaner [sic!] besucht haben, halten ihre tätowirte [sic!] Haut für bloßen Putz. Wer hätte auch nur vermuthen [sic!] können, daß [sic!] sie die unauslöschlichen Urkunden und Verträge einer angehenden Staatenform vorstellen sollten, und zwar bei einem Volke, welches, noch keine Schriftsprache aufzuweisen hat? [...] Letzteres [das Absingen ihres Menschenfresserliedes] [sic!] besonders belehrte mich, daß [sic!] diese Menschen mehr denken, als wir damals meinten, und daß [sic!] sie ihre Gedanken nur, wie die Aegyptier, Sinesen [sic!] und Japaner, durch symbolische Bilder ausdrücken, [...]“³⁵⁹

Tilesius bemerkt das Missverständnis bezüglich der Tätowierungen indigener Völker, die von anderen Reisenden als reine Verzierung betrachtet wurden. Er selbst vergleicht die europäische Selbstverständlichkeit, Gedanken mittels des geschriebenen Wortes festzuhalten, mit diesen Tätowierungen und sieht darin eine andere Möglichkeit, einem Inhalt Ausdruck zu verleihen, ähnlich chinesischer oder japanischer Schriftzeichen. Jedoch auch dieser Vergleich würde einer genauen Prüfung nicht standhalten. Je nach Tradition und Entwicklung werden bei unterschiedlichen Gesellschaften unterschiedliche Überzeugungen und Erkenntnisse durch Zeichen im Gesicht vermittelt. Wie oben erwähnt zieht Tilesius auf einer Südseereise seine eigenen Schlüsse daraus. Auf derselben Reise hält auch der Naturforscher Georg Heinrich von Langsdorff seine Beobachtungen hinsichtlich des Tätowierens fest:

„Die merkwürdigste und interessanteste Art der Südseeinsulaner den nackten Körper zu verschönern, besteht in der Punktirung [sic!] oder dem Tatuiren [sic!]. [...]. Viele versuchen sich hier ebenso sehr durch eine symmetrische Tatuirung als bey [sic!] uns durch ein reiches Kleid in Ansehen zu setzen; und obschon dieser Schmuck keine persönliche Auszeichnung bedeutet, so bedienen sich doch besonders nur die Vornehmern desselben, indem diese allein ihn zu bezahlen im Stande sind.“³⁶⁰

Er erkennt, wie auch Tilesius festgestellt hat, die Bedeutung von Tätowierungen und klassifiziert sie – abgesehen vom wahrscheinlich falschen Hinweis auf Symmetrie –, als schmückendes, modisches Beiwerk. Gerade das, was durch Tätowierungen

³⁵⁷ Auch die russische Regierung war an Weltumsegelungen interessiert. Die erste dieser Art fand zwischen 1803 und 1806 unter russischer Flagge statt. Die Leitung hatte Adam Johann Krusenstern inne. Gemeinsam mit dem Arzt und Naturforscher Wilhelm Gottlieb Tilesius von Tilenau nahm auch der deutsche Naturforscher Georg Heinrich von Langsdorff daran teil.

³⁵⁸ Siehe dazu die vorige Anmerkung.

³⁵⁹ Tilesius, Wilhelm G. (1828): Ueber den Ursprung des bürgerlichen Lebens und der Staatsform in den Südsee-Inseln, und zwar auf der Insel Nuckahiwh, einer der Washington-Inseln. In: Karl H. Pöhlitz (Hg.): Jahrbücher der Geschichte und Staatskunst. Eine Monatsschrift. Leipzig: Hinrichsche Buchhandlung (Bd. 1), S. 133-168. Hier S. 141-142.

³⁶⁰ Langsdorff, Georg H. von (1812): Bemerkungen auf einer Reise um die Welt in den Jahren 1803 bis 1807. 2 Bde. Frankfurt am Main: Friedrich Wilman (Bd.1.). Hier S. 99-100.

(vor allem auch bei Māori) unter anderem vermittelt wird, nämlich ruhmreiche Taten, setzt er nicht damit in Verbindung. Zwar entgeht ihm nicht, dass insbesondere Angehörige der indigenen Oberschicht reichhaltige Tattoos tragen. Er zieht jedoch einen falschen Schluss, indem er dies mit deren materiellem Reichtum in Verbindung bringt.

Obwohl es bei näherer Betrachtung deutliche Unterschiede zwischen den Māori-Tätowierungen und denen anderer Südseeinsulaner gibt, sind die Schlussfolgerungen der Europäer aus dem Gesehenen generell geprägt von ihrem gesellschaftlichen Verständnis und den ihnen bekannten, in Europa begründeten Lehren und Sichtweisen. Während Tilesius Bezüge zu Staatsformen aufbaut, stellt Langsdorff, beeinflusst von seinem adeligen Umfeld, eine Verknüpfung zu Vornehmheit und Reichtum sowie der damit verbundenen Mode, beziehungsweise dem Dress-Code der europäischen Oberschicht her. Die „inneren Bilder“ beider Reisenden sind demnach nicht nur ein Produkt ihrer momentanen Wahrnehmung, sondern das Resultat von innerer Bilderzeugung, geformt durch die Auseinandersetzung mit verschiedenen sozialen Räumen (dem Fremden und dem Eigenen), die in der inneren Vorstellungswelt miteinander verschmelzen und zu neuen Assoziationen führen. Beide Forscher versuchen sich vordergründig um Objektivität zu bemühen. Hierbei kann man, durch das Voraussetzen von Gleichwertigkeit, wie sie Herder³⁶¹ beschreibt, jedoch lediglich den Beginn eines erkenntnisreichen Kommunikations- und Interaktionsprozesse³⁶² erkennen. Was nach wie vor fehlt, ist eine intensivere Auseinandersetzung mit indigenen Gepflogenheiten und Bedeutungen, um Fehlinterpretationen vorzubeugen.

Der von Forscherdrang und Wissbegierde geprägte, trotz Fehlinterpretationen offener Zugang im 18. Jahrhundert wird im 19. Jahrhundert unter den asymmetrischen Machtverhältnissen des Kolonialismus schließlich fast zur Gänze unterbrochen und tritt nur vereinzelt in persönlichen Begegnungen zutage. Durch postkoloniale Überlegungen beginnt erst im 20. Jahrhundert ein neuer Weg.

3.3.2.2 William Hodges – Zeichner auf Cooks zweiter Reise (1772-1775)

William Hodges, der eigentlich hauptsächlich als Landschaftszeichner auf Cooks zweiter Reise mitfuhr, fertigte wie in den Ausführungen Forsters erwähnt, auch

³⁶¹ Siehe dazu Herder 2013; 1784-1791.

³⁶² Siehe dazu Feldbauer 2002, S. 23-32, sowie Thomas, Nicholas (1999): *Possessions. Indigenous Art, Colonial Culture*. London: Thames and Hudson. Hier S. 17-18.

Kreidezeichnungen von Māori an. Forster beschreibt dazu 1773 die Umstände unter denen Hodges die indigene Bevölkerung am Queen Charlotte Sound, einem Meeresarm im Norden der Südinsel festhielt:

„Man führte einige von diesen Wilden in die Cajütte [sic!], wo sich Herr *Hodges* angelegen seyn lies diejenigen zu zeichnen in deren Gesicht der mehreste Character [sic!] war. Zu dem Ende gaben wir uns Mühe sie auf einige Augenblicke lang zum Stillsitzen zu bringen, indem wir ihnen allerhand Kleinigkeiten vorzeigten und zum Theil [sic!] auch schenkten. Vornemlich [sic!] befanden sich einige bejahrte Männer mit grauen Köpfen, desgleichen etliche junge Leute darunter, in deren Physiognomien vorzüglich viel Ausdruck war.“³⁶³

Aus den Skizzen, die Hodges während der Begegnungen anfertigte, entwickelte er Darstellungen in roter Kreide. Der australische Kunsthistoriker Bernard Smith bemerkt unterschiedliche Schwerpunkte in den Abbildungen. Einerseits versucht Hodges die beschriebenen, ausdrucksstarken Gesichter einzufangen, entgegen der Suche nach dem Typischen wie es Parkinson thematisiert. Andererseits folgt auch er den ethnologischen Anforderungen, hochrangige Māori mit ihren Gesichtstätowierungen und dem damals üblichen Schmuck in gängiger Bekleidung abzubilden.³⁶⁴ Die von Hodges erstellten Bilder und nach seiner Vorlage gefertigten Zeichnungen, Stiche und Reproduktionen gelangen unter anderem durch Sammler in neuseeländische und britische Museen. Reproduktionen von Zeichnungen werden auch in der National Library of Australia in Canberra aufbewahrt. Sie geben einige Eindrücke der Reise wieder.³⁶⁵

Smith attestiert Hodges die größere künstlerische Kompetenz als Parkinson. Er betont dessen feinsinnigen Zugang zur individuellen Persönlichkeit des jeweils Abgebildeten und stellt auch klassizistische Einflüsse fest.³⁶⁶ Er formuliert es folgendermaßen: „Hodges’s portraits usually carry conviction: he does not see people as stereotypes, as noble or ignoble savages, as typical of this or that ethnic type, but as individuals in which character and temperament shine through with convincing clarity.“³⁶⁷ An anderer Stelle nennt Smith Einflüsse aus dem venezianischen Ba-

³⁶³ Forster 1967 /1778-80, S. 208.

³⁶⁴ Vgl. Smith 1992, S. 100.

³⁶⁵ Siehe dazu Beschreibungen der National Library in Wellington, Neuseeland zu Bildern von Hodges. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/22362531>, zuletzt geprüft am 09.04.2025 sowie der National Library in Canberra, Australien. Online verfügbar unter <https://catalogue.nla.gov.au/catalog/2251642>, zuletzt geprüft am 09.04.2025 und dem Royal Museum in Greenwich. Online verfügbar unter <https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-13386>, zuletzt geprüft am 07.04.2025.

³⁶⁶ Vgl. Smith 1992, S. 179.

³⁶⁷ Smith 1992, S. 67.

rock und dem französischen Rokoko.³⁶⁸ Das Verwenden von Pastellfarben und die Dominanz geschwungener, runder Formen verweisen darauf.

Vor allem auf der Darstellung des Māori-Oberhauptes Tuanui (Rangituanui) gelingt es Hodges Individualität mit Ethnographie in Verbindung zu bringen. Im Oktober 1773 begegnet er dem Häuptling des Stammes Ngati Hikatoa auf Cape Kidnappers, einem Kap im Hastings District der Region Hawke's Bay auf der Nordinsel von Neuseeland.³⁶⁹ Forster, ein Reisebegleiter Captain Cooks, beschreibt den als „vornehm“ bezeichneten Mann wie folgt:

„Er war groß, von mittlern Alter, und hatte ein Paar gute, von hiesigem Flachs gemachte neue Kleidungs-Stücke [sic!] an. Sein Haar war nach der Landes-Art [sic!] im feinsten Geschmack aufgesetzt, das heißt auf der [sic!] Scheitel aufgebunden, mit Öl eingeschnitten und mit Federn besteckt. In jedem Ohr hatte er ein Stück Albatros-Fell [sic!], daran noch die weißen Pflaum-Federn [sic!] saßen, und das Gesicht war über und über in krummen und gewundenen Linien punctirt [sic!]. Herr Hodges zeichnete sein Portrait, welches auch sehr gut in Kupfer gestochen ist.“³⁷⁰

Der Autor berichtet des Weiteren, dass einige Bewohner mit ihrem Kanu zum Schiff der Vorbeireisenden kamen, darunter Tuanui, der sehr selbstbewusst auf das Verdeck stieg. Ob und wie lange dieser Hodges als Modell für seine Abbildung, die Forster als Porträt bezeichnet, zur Verfügung stand und ob an diesem Tag der Begegnung ausreichend Zeit für die genaue Betrachtung des *moko* gegeben war, ist nicht eindeutig beschrieben. Es scheint, als wären für den Zeichner das Gesicht und der Gesamteindruck der Muster maßgeblich gewesen. Cook tauschte jedenfalls mit dem Besucher Tuanui auf seinem Schiff vor dessen Abreise Geschenke aus.³⁷¹

Der Māori-Chief wurde von Hodges mit Federn im Haar abgebildet, seine Ohrgehänge bestehen gemäß Forsters Beschreibung aus flaumigen Albatros Federn. An seinem Umhang ist ein Verschluss aus Knochen angebracht. Das *moko* in seinem Gesicht ist durch die Darstellung im Dreiviertelprofil als symmetrisch erkennbar.

Wiederum stellt sich die Frage, ob es ein fiktives Muster, angelehnt an das ursprünglich Gesehene, ist. Nach Ansicht der Historikerin Bronwen Douglas gelingt es Hodges individuelle Züge und eine würdevolle Haltung abzubilden. Die Wiedergabe des *moko* bezeichnet sie als schematisch, ähnlich wie auf den Zeichnungen Parkinsons.³⁷²

³⁶⁸ Vgl. Smith 1992, S. 70.

³⁶⁹ Siehe dazu die Bildbeschreibung der National Library in Wellington. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/22411979>, zuletzt geprüft am 09.04.2025.

³⁷⁰ Forster 1967 /1778-80, S. 422.

³⁷¹ Vgl. Forster 1967 /1778-80, S. 422-423.

³⁷² Vgl. Douglas 2005, S. 46.

Auch der neuseeländische Kunst- und Kulturhistoriker Leonard Bell gesteht Hodges mehr Natürlichkeit und realistische Ausdruckstärke in seinen Bildern zu als beispielsweise dem Zeichner Parkinson in dessen Ausführungen.³⁷³

Es hat den Anschein, als wäre Hodges nach größtmöglicher Ähnlichkeit mit dem Dargestellten bestrebt gewesen, hätte versucht den Charakter der Person einzufangen und einen originalgetreuen Eindruck eines hochrangigen Māori zu vermitteln.



Abb. 12: Hodges, William, “Man of New Zealand” oder “Portrait of a Māori Chieftain”, 1773, Zeichnung in roter Kreide auf Papier, 54,3 x 37,4 cm, National Library of Australia, Canberra, Bib-ID 2251642. Online verfügbar unter <https://catalogue.nla.gov.au/catalog/2251642>, zuletzt geprüft am 06.02.2020.

Allerdings ist bei näherer Betrachtung auch auf der von ihm gefertigten Zeichnung eine vereinfachte und gewollt symmetrische Anordnung der tätowierten Zeichen zu erkennen, ähnlich wie auf Parkinsons zweiter Darstellung. Kurze Begegnungen ließen offenbar keine genaue Erforschung der Symbolik der Zeichen zu. Die Kulturhistorikerin Bronwen Douglas bestätigt dies in ihren Studien wie folgt: “Lacking exposure to the agonistic quality in Māori social and political life, Hodges all but ignored its symbolic manifestation in moko.”³⁷⁴

³⁷³ Vgl. Bell 1980, S. 8-11.

³⁷⁴ Douglas 2005, S. 46.

Es wird ein Bild mit roter Kreide auf dem Medium Papier sichtbar gemacht. Dieses Medium dient als Basis für die Vermittlung zwischen Betrachtern unterschiedlicher Kulturen und wird von Hodges zur Erinnerung an die Wirklichkeit des von ihm Gesehenen verwendet. Nach Belting kann wiederum ein inneres, fiktives Vorstellungsbild – hier jenes von Hodges –, als Grundlage für das Bildnis auf dem Trägermedium Papier angenommen werden, durch welches der im Betrachter transformierte Inhalt nach außen gebracht wird. Hodges, der dem dargestellten Häuptling unmittelbar begegnet, gibt seine Eindrücke wieder. Diese dienen in Europa als Grundlage für die weitere Bildproduktion. So wurden beispielsweise Kupferstecher, wie der in Paris unterrichtete Jean-Baptiste Michel dazu angehalten, Stiche nach den von Reisebegleitern ausgeführten Originalen für die Illustration von Reiseberichten herzustellen. Der von Hodges gezeichnete Māori-Häuptling Tuanui ist in James Cooks Reisebericht³⁷⁵ als ein Beispiel für einen Häuptling Neuseelands enthalten. Die Bildunterschrift lautet „Man of New Zealand“ ohne weitere Namensbezeichnung.



Abb. 13: Michel, Jean-Baptiste, “Man of New Zealand”, 1777, Reproduktion eines Kupferstichs nach einer Zeichnung von William Hodges, 29,6 x 22,7 cm, National Library of Australia, Canberra, Bib-ID 7294013. Online verfügbar unter <https://catalogue.nla.gov.au/Record/7294013>, zuletzt geprüft am 06.02.2020.

³⁷⁵ Siehe dazu Cook, James (1777): A Voyage Towards The South Pole, and Round The World. Performed In His Majesty's Ships Resolution and Adventure. In the Years 1772, 1773, 1774, and 1775. 2 Bände. London: Strahan & Cadell (2). Hier nach S. 152, Plate 55.

Dadurch rückt auch dieses Bild in die Nähe einer Typusdarstellung, weg vom ursprünglich als Porträt der bestimmten Person Tuanui bezeichneten Individualbild.

Hodges wird als Zeichner angegeben, nach dessen Vorlage Michel den Kupferstich erstellt hat, auf dem bei genauerer Betrachtung Details variieren. Sie verändern den Gesamteindruck. So wird das ursprünglich eng am Kopf anliegende Haar des Māori-Häuptlings von Michel in Locken umgewandelt. Der abgerundete Nasenrücken und die wulstigeren Lippen verändern den Gesichtsausdruck auf der seitenverkehrten Darstellung. Muster und Linien im Gesicht erscheinen noch strenger, regelmäßiger und symmetrischer.³⁷⁶

Die Zeichner auf Cooks Reisen, die in unmittelbarem Kontakt mit den Māori standen, versuchten wahrscheinlich näher an realistische Gegebenheiten heranzukommen als die in Europa verweilenden Kupferstecher. Die Übersetzung der Darstellung Hodges' in einen Stich durch Michel weist eine deutliche Tendenz zur Anonymisierung auf. Die Darstellung ist geprägt vom Stil Michels, der nach Enid M. Ellis und Donald G. Ellis versucht, sich gemäß der Rousseau'schen Einflüsse, an ein Idealbild eines Südseeinsulaners anzunähern. Dies führt zu einer Neuinterpretation der, aus einer unmittelbaren Begegnung entstandenen Hodges'schen Abbildung.³⁷⁷

Reproduktionen der Stiche aus dem Buch James Cooks befinden sich unter anderem in der National Library of Australia in Canberra und in der Alexander Turnbull Library in Wellington, Neuseeland. Viele der Kupferstiche, erstellt von verschiedenen Künstlern in unüberschaubarer Menge, wurden zur Illustration von Reisebeschreibungen verwendet wie jener von Häuptling Tuanui für Cooks Reisebericht.

In Schriften aus der Entstehungszeit der Bilder sind Hinweise darauf zu finden, dass Südseeinsulaner selbst als Schönheitsideal betrachtet und mit griechischen Darstellungen in Verbindung gebracht wurden. So schreibt beispielsweise Tilesius von seiner Reise wie folgt:

“Auf Nukahiwah fanden wir, was Wuchs betrifft, die schönsten Männer, die man sehen kann. Wahre Ideale und die doch beweisen, daß [sic!] die höchsten Meisterwerke der griechischen Bildhauerkunst der farnesische Herkules, Apollo, Antinous, Mercur, die Fechter u. [a.] ganz

³⁷⁶ Siehe dazu die Ausführungen zur Klassik in Beyer, Andreas (2019): Klassik und Klassizismus. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden Begriffe. 2. erw. und akt. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 219-222. Hierin wird auf eine Lehrschrift von Polykleitos von 450 v.Chr. verwiesen, nach welcher das Geheimnis der Darstellung des Schönen in der ‚symmetria‘ und Proportioniertheit liegt.

³⁷⁷ Vgl. Ellis, Enid M./Ellis, Donald G. (1978): Early Prints of New Zealand 1642-1875. Christchurch: The Caxton Press. Hier S. 22-23.

nach der Natur gearbeitet sind, da sich noch jetzt solche Urbilder dazu unter den reinen Naturmenschen finden.“³⁷⁸

Die Behauptung, dass Hodges, der auch ein Mitglied der Londoner Royal Academy of Arts wurde, in seinen Bildern Anleihe am klassischen Ideal der griechischen Antike nimmt, wird von Ellis und Ellis dementiert.³⁷⁹ Während seine eigenen Ausführungen naturgetreu und realistisch erscheinen und eher individuellen Porträts gleichen als einem vereinheitlichenden Typus, werden die Dargestellten in den Stichen eher zu „edlen Wilden“ gemäß europäischer Wunschvorstellungen hochstilisiert. Diese Neigung ist auch in dem, von Michel angefertigten Kupferstich verstärkt zu erkennen.

Vergleiche mit Bildhauerarbeiten der griechischen Klassik tauchen in Reisebeschreibungen am Ende des 18. Jahrhunderts und am Beginn des 19. Jahrhunderts immer wieder auf und verleiten vor allem Künstler ohne unmittelbaren Kontakt zum Modell zu Darstellungen, in denen Harmonie, Symmetrie und Gleichgewicht dominieren.

Beschreibungen und Kommentare von europäischen Reisenden, Zeichnern und Betrachtern aus dieser Zeit variieren hinsichtlich der Vorstellung von Schönheit. Tätowierungen von Polynesiern werden beispielsweise vom Naturforscher Banks oder dem Seefahrer Cook als hässlich beschrieben, andererseits wird das Ideal des edlen Wilden propagiert, das mit der Schönheit von Südseeinsulanern in einem vermeintlichen Urzustand verbunden wird. Dies wiederum wird assoziiert mit der Idealisierung in der griechischen Bildhauerei der Antike, wie beispielsweise bei Tilesius.

Offenbar bestand eine Diskrepanz zwischen der Vorstellung eines, als schön bewerteten Körpers an sich, mit intakter Hautoberfläche und den Tätowierungen auf dem Körper. Sie wurden zwar als naturkundliches Zeugnis überliefert, jedoch nicht, wie von der indigenen Ursprungsgesellschaft, als schön empfunden. In den abgebildeten Gesichts-Tätowierungen wurden Schönheit und Ideal offenbar durch Symmetrie zu erreichen versucht. Ende des 19. Jahrhunderts geht Alois Riegel sogar von einem im Menschen zugrunde gelegten Symmetriebedürfnis aus.³⁸⁰

Ungenauigkeiten und Defizite in der Wiedergabe des *moko* auf Māori-Darstellungen lassen sich in den Bildern der zweiten Cook'schen Reise weder eindeutig auf eine zu

³⁷⁸ Tilesius, Wilhelm G. (1806): Fernere Nachrichten von den neuen Marquesas-Inseln und deren Bewohnern. In: Johann H. Voigt (Hg.): Magazin für den Zustand der neuesten Naturkunde mit Rücksicht auf die dazugehörigen Hilfswissenschaften. Weimar: Landes-Industrie-Comptoir (Bd. 12, 6. Stk.), S. 492-498.

³⁷⁹ Vgl. Ellis, Enid M./Ellis, Donald G. 1978, S. 22-23.

³⁸⁰ Vgl. Riegl, Alois (1893): Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin: Verlag Georg Siemens. Hier S. 40.

kurz andauernde Begegnung Hodges‘ mit dem Modell noch auf die Absicht, eine als schön aufgefasste Symmetrie vermitteln zu wollen, zurückführen. Ein Mangel an Auseinandersetzung mit den Bedeutungen einzelner Zeichen, die nur in einem intensiven Austausch mit Māori gelingen kann, ist naheliegend.

Die typischen neuseeländischen *mokos* sind in beiden Ausführungen verkürzt, vorzugsweise als ornamentaler Schmuck dargestellt. Gerade diese Zeichen haben für die Māori selbst ähnliche Funktionen wie die genaue Wiedergabe von Gesichtszügen in Europa. Sie vergegenwärtigen die Person im Bild, weisen jedoch über die visuell wahrnehmbaren Gesichtszüge hinaus auf das *mana*, sowie auf Rang und Herkunft. Erst im 19. Jahrhundert kommt es beispielsweise in Künstlerateliers zu einer eingehenden Beschäftigung mit der Kultur der Māori und zu einer detailgetreueren Wiedergabe von Māori-Spezifika. Länger andauernde Begegnung führen dann auch zu differenzierteren Interaktionsmöglichkeiten. Das flüchtige Aufeinandertreffen im Rahmen von Forschungsreisen ist erst der Beginn einer Verflechtungsgeschichte die sich auf politischer, sozialer und gesellschaftlicher Ebene fortsetzt. Bilder geben in weiterer Folge während der Kolonialzeit trotz der Marginalisierung der Māori-Bevölkerung die Möglichkeit prominente Māori in den Blick zu rücken und sie deutlicher als individuelle Persönlichkeiten wahrzunehmen. Die Abbildungen der ersten Kontakte zeigen sie noch im Kontext ethnographischer Studien unter dem Fokus auf Schmuck und Tätowierungen.

3.3.3 Darstellungen von Māori mit Gesichtstätowierungen auf der dritten Reise von James Cook

3.3.3.1 John Webber – Zeichner auf Cooks dritter Reise (1776-1779)

Auf der dritten Reise Cooks waren die Umstände ähnlich zu jenen der beiden vorangegangenen Reise. John Webber wurde als Zeichner angeheuert. Auch er war vor vielfältige Aufgaben gestellt. Neben Zeichnungen von Flora und Fauna diverser Inseln Polynesiens war er dazu angehalten, topographische Karten zu erstellen, Landschaften und historische Ereignisse festzuhalten und Bewohner zu porträtieren. Webber war, wie die Zeichner davor, nicht allen Aufgaben gleich gut gewachsen, jedoch besser ausgebildet als Parkinson, ein botanischer Zeichner und Hodges, ein Landschaftsmaler. Sie widmeten sich erst auf Reisen dem Porträtieren.

Wie von Smith erwähnt, kam Webber nach einer vierjährigen Ausbildung in Paris an der Ecole des Beaux-Arts nach London, wo er auch an der Royal Academy studiert.

Webber wird von Smith als dem Manierismus zugewandt bezeichnet.³⁸¹ Von ihm, der als der qualifizierteste unter den drei genannten Zeichnern gilt, ist ein Porträt eines tätowierten Māori-Häuptlings bekannt, jenes von Chief Kahura.

Kahura wird von Hillary und John Mitchell in einer neuseeländischen Enzyklopädie im Kontext einer Auseinandersetzung mit zehn Besatzungsmitgliedern des Schiffs *Adventure* unter Commander Furneaux erwähnt, dass James Cook bereits auf seiner zweiten Reise begleitete. Die Seeleute trafen in der Wharehunga Bay auf der Südinsel Neuseelands auf Māori der Stämme Ngāti Kuia und Rangitāne unter der Führung von Kahura und wurden von ihnen getötet.³⁸² Cook besuchte diese Gegend auf seiner dritten Reise im Februar 1777 erneut, wurde jedoch freundlich aufgenommen. Allerdings hatten die Bewohner Angst vor einer möglichen Rache am Tod von Furneauxs Besatzungsmitgliedern.³⁸³



Abb. 14: Webber, John, "Portrait of a New Zealander", ca. 1777, Federzeichnung laviert, 44 x 32 cm, State Library, New South Wales, Australien, Referenznummer 153659, CC BY 4.0. Online verfügbar unter <https://www.sl.nsw.gov.au/portrait-new-zealander-ca-1777-john-webber>, zuletzt geprüft am 23.04.2024.

³⁸¹ Vgl. Smith 1992, S. 181 und 193-194.

³⁸² Vgl. Mitchell, Hilary/Mitchell, John: Kahura. Te Tau Ihu tribes – Coming of the Pākehā. Hg. v. Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand. Ministry for Culture and Heritage Te Manatu Taonga. Online verfügbar unter <http://www.TeAra.govt.nz/en/artwork/549/kahura>, zuletzt geprüft am 10.04.2025.

³⁸³ Vgl. Cook, James/King, James (1795): Captain Cook's third and last voyage to the Pacific Ocean. In the years 1776, '77, '78, '79 and '80: Mott and Hurtin (gekürzte Ausg.). Hier S. 26-27 und 32.

Während dieser Zeit ist wahrscheinlich auch Webber dem *rangatira* begegnet.

Dieser wird im dreiviertel Profil nach links gewandt dargestellt. Sein Gesicht wirkt durch die einseitig angebrachte Tätowierung auf der linken Gesichtshälfte verzerrt. Die vorhandene Asymmetrie kann zum einen ein Verweis auf Einflüsse des Manierismus sein, zum anderen auch einer Beobachtung Webbers geschuldet sein. Nicht jeder Māori hatte eine vollständige Gesichtstätowierung. Federhaarschmuck, Ohrringe aus Federn und das zu einem Knoten zusammengebundene Haar sind auch für Kahura charakteristisch.

Rüdiger Joppien nennt hundertfünfzig Zeichnungen und Aquarelle von Webber, die sich im Besitz der British Library befinden, weitere sind in unterschiedlichen Museen der Welt verteilt.³⁸⁴ Er geht davon aus, dass Webbers Bilder der britischen Admiralität ausgehändigt wurden und schreibt dazu: “Webber had been employed to make a graphic record of all stages of Cook’s voyage on the understanding that on his return to England he would deliver his drawings to the Board of the Admiralty, [...]”.³⁸⁵ So konnte das Anschauungsmaterial weitestgehend bewahrt werden und zur Illustration von Reisebeschreibungen verwendet werden, wie jener von Cook.³⁸⁶ Aus einer Liste in der National Library of Australia in Canberra geht hervor, dass Webber nach der Zeichnung von Kahura auch ein Ölbild gemalt haben muss.³⁸⁷ Erhalten ist jedoch nur die Zeichnung.³⁸⁸

Webber fertigte seine Porträts wie seine beiden Vorgänger nach naturkundlichen Interessen an und nicht nach jenen der vergleichenden Anatomie. Es standen nach wie vor Ornamente, Schmuck, Bekleidung und Haartracht im Zentrum der Aufmerksamkeit.

³⁸⁴ Vgl. Joppien, Rüdiger (1978): John Webber's south sea drawings for the admiralty: A newly discovered catalogue among the papers of Sir Joseph Banks. In: *The British Library Journal* 4 (1), S. 49-77. Hier S. 49.

³⁸⁵ Joppien 1978, S. 50.

³⁸⁶ Siehe dazu Cook, James/King, James (1784): A voyage to the Pacific ocean. Undertaken, by the command of His Majesty, for making discoveries in the northern hemisphere, to determine the position and extent of the west side of North America; its distance from Asia; and the practicability of a northern passage to Europe. Performed under the direction of Captains Cook, Clerke, and Gore, in His Majesty's ships the Resolution and Discovery, in the years 1776, 1777, 1778, 1779, and 1780. 3 Bände. London: Strahan & Cadell.

³⁸⁷ Vgl. Joppien 1978, S. 57.

³⁸⁸ Ein Vermerk zum Ölporträt ist in einem Manuskript von Sir Joseph Banks zu finden, das in der National Library of Australia in Canberra aufbewahrt wird: „Catalogue of Drawings and of Portraits in Oyl [sic!] by Mr. Webber, Kahowra a Chief“. MS 9-Papers of Sir Joseph Banks, 1745-1923 (bulk 1745-1820) [manuscript]./Series 3/Item 140 – 140b. Online verfügbar unter: <https://nla.gov.au/nla.obj-222970567/view>, zuletzt überprüft am 14.05.2024. Siehe dazu Joppien 1978.

Das Konzept der Rassen und der systematischen ethnischen Unterscheidungen war gerade im Begriff von Gelehrten im Rahmen des damaligen Wissenschaftsverständnisses entwickelt zu werden. Der Europäer wurde als Maßstab angenommen. Petrus Camper war einer der ersten, der sich mit unterschiedlichen Schädelformen beschäftigte und diese zeichnete und beschrieb. Jedoch wurden seine Abhandlungen, die er 1768 zu verfassen begann, erst nach seinem Tod 1792 von seinem Sohn publiziert.³⁸⁹ Forschungen rassenkundlicher Art standen demnach zur Zeit der Cook'schen Reisen erst am Beginn und wurden im 19. Jahrhundert weiterentwickelt.

Als für die dritte Reise historisch bedeutsames Ereignis gilt die Tatsache, dass am 4. Juli 1776 die amerikanischen Kolonien ihre Unabhängigkeit gegenüber der britischen Kolonialmacht erklärten. Am 12. Juli brach Cook auf, dieses Mal unter den Vorzeichen des Dominanzstrebens von England, mit dem Vorhaben, sich in weiterer Folge erneut Gebiete einzuverleiben und die dort ansässigen Menschen zu unterwerfen.³⁹⁰ Cook hat durch das Erkunden neuer Routen weitere Handelswege und Inseln erschlossen, die im 19. Jahrhundert als Grundlage für neue Kolonien dienen werden.³⁹¹ Missionare leisten zur Intensivierung von Begegnungen einen ausschlaggebenden Beitrag.

Die Intentionen in den Bildern wandeln sich allmählich und werden sowohl den philosophischen und kulturtheoretischen Strömungen als auch den Dominanzbestrebungen der Europäer angeglichen. Dies äußert sich im 19. Jahrhundert beispielsweise auf Weltausstellungen.

Die drei hier genannten Porträt-Zeichner werden vor allem im ethnographischen Kontext wahrgenommen. Wichtig ist die Übermittlung des Dargestellten mit indigenen Spezifika. Bilder entstehen von Europäern für Europäer unter kurzzeitigen Kontakten zu Māori vor allem unter dem damaligen Forscherblick. Zeichnungen dienen der Veranschaulichung und Dokumentation des Gesehenen. Die Schwierigkeit, die sich dabei nach Kaufmann zeigt, ist das Erfassen von nicht vertrauten ästhetischen

³⁸⁹ Vgl. Camper, Petrus (1792): Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge in Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters: über das Schöne antiker Bildsäulen und geschnittener Steine; nebst Darstellung einer neuen Art, allerlei Menschenköpfe mit Sicherheit zu zeichnen. Unter Mitarbeit von Sömmerring, Samuel Thomas von (Übersetzer). Berlin: Vossische Buchhandlung. Hier S. XIV.

³⁹⁰ Vgl. Smith 1992, S. 202.

³⁹¹ Vgl. Smith 1992, S. 229.

Praktiken, wie es beispielsweise Tätowierungen und Körperschmuck sind, und ihr Integrieren in das europäische Wissenssystem des 18. Jahrhunderts.³⁹²

Im Zusammenhang mit der Darstellung von Tahitianern stellt Kaufmann fest, dass das Abbilden fremder Menschen nach den in Europa entstandenen Traditionen erfolgte.³⁹³ Parkinson, Hodges und Webber wurden nach damals gängigen Methoden und Stilen ausgebildet, was auch, wie oben erwähnt, in den Māori-Darstellungen der Entdeckungsreisen erkennbar wird. Die Bilder von den Fremden entstehen somit unter dem eigenen Erfahrungshorizont. Eine Reflexion im Sinne von Weiss, die das Bemühen, die Darstellung nach den Vorstellungen der fremden Kultur auszuführen und Stereotype zu hinterfragen einschließt, ist bei den Porträts aus dem Entdeckungszeitalter noch nicht gegeben.³⁹⁴ Eine Einflussnahme auf die Abbildungen und ein Mitspracherecht der Modelle bei der Bildgestaltung wird erst bei länger andauernden Begegnungen in den Ateliers des 19. Jahrhunderts feststellbar. Auf den Reisen von Cook beginnt die Interaktionsgeschichte zwischen der Bevölkerung Neuseelands und der westlichen Welt. Während Parkinson, Hodges und Webber lediglich Bilder für Europa erstellten, wird der Gebrauch von Bildern in europäischen Techniken im 19. Jahrhundert auch bei den Māori durch einen intensiveren interkulturellen Austausch vorangetrieben. Auch das Fotografieren und Malen von tätowierten Māori-Frauen ist dann verstärkt festzustellen. Im 18. Jahrhundert wurden zwar grundsätzlich einige tätowierte Frauen aus der Südsee in Form von Einzelporträts abgebildet. Bei den Bildern der drei Cook'schen Reisen sind jedoch jene der männlichen indigenen Bevölkerung Neuseelands dominant.

Māori-Künstler beschäftigen sich heute mit den Abbildungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, versuchen daran anzuknüpfen und das kulturelle Erbe der Māori in neuen Formen zu überliefern, wie im fünften Kapitel ersichtlich.

3.4 Die Darstellung neuseeländischer Gesichtstätowierungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts und ihre porträtähnliche Bedeutung

3.4.1 Rahmenbedingungen – „das Eigene, das Fremde, das Stereotype“

Erste Entdeckungsfahrten, wie die im vorangegangenen Kapitel erwähnten Reisen von Cook, weckten das Interesse an der neuen Welt am anderen Ende der Erde. Im-

³⁹² Vgl. Kaufmann 2020, S. 380-381.

³⁹³ Vgl. Kaufmann 2020, S. 371-372.

³⁹⁴ Vgl. Weiss 2007, S. 34.

mer mehr Siedler, Reisende und Missionare fanden sich auch auf den neuseeländischen Inseln am Rande Polynesiens ein und nahmen Kontakt zur indigenen Bevölkerung auf. Dies führte mitunter zu länger andauernden Kulturbeziehungen. Zu Beginn mit gegenseitigem Einverständnis geregelte Besiedelungen mündeten schließlich in ein asymmetrisches Machtverhältnis durch Kolonisierung.

Die in Neuseeland Ansässigen hatten zu diesem Zeitpunkt keine gemeinsame politische Ordnung, beziehungsweise kein größeres gesellschaftliches Gebilde. Dieses Fehlen einer Zentralinstanz war nach Hermann Mückler für Europäer, die von ihrer „kulturellen Höherwertigkeit“ überzeugt waren, ein ausschlaggebender Faktor, ozeanischen Gesellschaften Rechtsstatus abzusprechen und „indigene Konzepte politischer Repräsentation“ zu marginalisieren, was letztendlich auch zur Rechtfertigung der Kolonisierung Neuseelands durch die europäischen „Zivilisationsbringer“ beitrug.³⁹⁵

Die anfängliche romantische Begeisterung und wie Kaufmann feststellt „eine sentimentale Sehnsucht nach dem vermeintlich unentfremdeten Dasein der ‚edlen Wilden‘, die ein glücklicheres und auch moralisch besseres Leben führen als die durch Zivilisation korrumpierten Europäer“³⁹⁶ schlägt bald um in Überlegenheitsgefühle und Abwertung des Fremden.

Die schon länger vor Ort anwesenden Händler, Siedler und Missionare wurden nach Mückler gezielt zur Erforschung lokaler Herrschaftsverhältnisse herangezogen, um wohlgesinnte Anführer ausfindig zu machen, die zur Durchsetzung kolonialer Interessen eingesetzt und gegen weniger Aufgeschlossene ausgespielt werden konnten.³⁹⁷

Missionare wurden aber auch oft durch ihren, über Jahre aufgebauten persönlichen Bezug, zu Partnern der Einheimischen. Im Spannungsfeld unterschiedlicher Interessen kam es zeitweilig sowohl zu Konflikten als auch zu einem kooperativen Nebeneinander von Kolonialregime und Missionsträgern. Gemeinsame Werte bewirkten während der Kolonialzeit jedoch grundsätzlich eher einen stärkeren Zusammenhalt zwischen westlichen Vertretern. Werte verbanden aber auch einheimische Ethnien,

³⁹⁵ Vgl. Mückler, Hermann (2012): *Kolonialismus in Ozeanien*. Wien: Facultas (Kulturgeschichte Ozeaniens, Bd. 3). S. 16-20. Die Machtverhältnisse zwischen Gruppen und die Beweggründe kolonial agierender Staaten werden von Mückler näher erläutert.

³⁹⁶ Kaufmann 2020, S. 32.

³⁹⁷ Vgl. Mückler 2012, S. 21.

trotz immer wiederkehrender kriegerischer Auseinandersetzungen mehr miteinander als mit Europäern.³⁹⁸

Durch das immer tiefere Eindringen der an der Kolonisierung Interessierten, wurden jedoch bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts Veränderungen von Werten, Normen und dem Rechtsverständnis bei der indigenen Bevölkerung eingeleitet. Phänomene, die dem Kolonialismus zugeordnet werden, griffen immer weiter um sich.³⁹⁹ So können auch in Neuseeland „räumlich expansives Ausgreifen, die geistige Vereinnahmung und Subsumption in das eigene Weltbild und die Unterordnung der anderen Erfahrungswelten und Traditionen unter die Perspektive der eigenen europäischen Geschichtsschreibung“, beobachtet werden.⁴⁰⁰

Bei Mückler wird das Verhältnis zwischen dem „Eigenen“ und dem „Fremden“ speziell aus kulturhistorischer Sicht thematisiert. Einige interessante Aspekte erhalten besondere Relevanz für die Begegnungen von Māori und Pākehā. Die Erkenntnis, dass die eigene Identität wesentlich an der Wahrnehmung der Fremdheit des „Anderen“ beteiligt ist, wird dabei als maßgeblich identifiziert. Das aus der eigenen Kultur Vertraute wird dem im 19. Jahrhundert noch weitestgehend Unbekannten aus der anderen Kultur gegenübergestellt, was zu gegenseitiger Abgrenzung verhilft und zum Nachdenken über das Selbstbild anregt.

Mittlerweile führt die Komplexität der globalen Welt zu einer anderen Vorstellung von Identität, die die Vereinfachung des Narrativs „hier die Einen – dort die Anderen“ ad absurdum führt. Identität ist nunmehr eine Synthese aus diversen Elementen unterschiedlichen Ursprungs und ist für die jeweilige Person in ihrer Lebenswelt jeweils neu zu interpretieren.

In Neuseeland haben Tätowierungen und ihre Darstellung in diesem Kontext eine eigene Bedeutung. Zwischen Homogenisierungstendenzen, Verwässerung, Assimilierung und ursprünglicher Tradition mit ihren kulturellen Werten wird das *moko* gegenwärtig nach wie vor als eindeutig zuordenbares Identifikationszeichen gesehen.⁴⁰¹ Abbildungen von tätowierten Māori aus dem 18. und 19. Jahrhundert dienen als Bindeglieder zu Ahnen und Traditionen.

³⁹⁸ Vgl. Mückler 2012, S. 112-115.

³⁹⁹ Mückler erwähnt dazu auch, dass „die gesellschaftspolitischen Verhältnisse zwischen den Kolonialmächten und den kolonisierten Gesellschaften in Bezug auf ihren Grad der Zentralisierung und Differenzierung der Gewaltenteilung als asymmetrisch bezeichnet“ werden können. Siehe dazu Mückler 2012, S. 19.

⁴⁰⁰ Vgl. Mückler 2012, S. 33-34.

⁴⁰¹ Vgl. Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria 2006, S. 245.

Im 18. Jahrhundert entsteht in Europa zunächst, – unter anderem bedingt durch die Distanz zu Polynesien –, vor allem bei den ersten Begegnungen eine positiv besetzte Faszination für das Exotische, zu dessen unverkennbaren äußeren Zeichen Tätowierungen gehören. In weiterer Folge entwickelt sich jedoch, vor allem im späten 19. Jahrhundert auch ein Gefühl der wechselseitigen Bedrohung aus Erfahrungen mit dem Fremden. Kaufmann nennt auch „xenophobische Abwehrversuche gegenüber fremden [...] Schönheitsvorstellungen“.⁴⁰² Dazu sind unter anderem die Gesichtstätowierungen der Māori zu zählen, die als befremdlich empfunden und im 19. Jahrhundert verstärkt abgelehnt werden. Das jeweils „Andere“ löst nicht nur durch das Überschreiten der eigenen Vorstellungswelt und das Abweichen von Vertrautem Ängste aus, sondern es hält auch zu einer Etikettierung des Gegenübers an, welche durch, vom eigenen Erfahrungshorizont festgelegte, Annahmen bestimmt wird. Das lässt nach Stuart Hall stereotype Beurteilungen⁴⁰³ und Fehleinschätzungen der indigenen Bevölkerung durch den Westen wie selbstverständlich zu. Begünstigt werden diese auch noch durch die Fülle an vielfältigen und neuen Eindrücken, die vom europäischen Betrachter mitunter als belastend erlebt werden.⁴⁰⁴

In den, auf den drei Cook'schen Reisen entstandenen Māori-Porträts werden die Gesichtstätowierungen und der indigene Schmuck in den Vordergrund gestellt. Die Dokumentation innerhalb der damals aufkommenden Forschungstätigkeiten ist nur ein Faktor im Zusammenhang mit den genauen Zeichnungen. Sieht man auf den weiteren Verlauf der Entwicklungen, so ist rückblickend eine Verstärkung von stereotypen Vorstellungen den Māori gegenüber zu bemerken, die sich in einer auf sie projizierten zivilisatorischen Unterlegenheit zeigt und im Kontext der Kolonisierung voranschreitet. Die, beispielsweise auf Weltausstellungen vorangetriebene Präsentation von technologischer Überlegenheit Europas und der zur Schau gestellte Reichtum und Besitz von Ländern außerhalb Europas trägt zur Rechtfertigung von Unterdrü-

⁴⁰² Kaufmann 2020, S.32.

⁴⁰³ Siehe dazu Hall 1997, S. 258. Stuart Hall nennt einige maßgebliche Merkmale für stereotype Einschätzungen. Als am ehesten geeignet gelten einfache, einprägsame, leicht zu erfassende und vielfach anerkannte Charakteristika von Personen. Es erfolgt ein Reduzieren auf wenige, solcher Art hervorstechende Merkmale, die in weiterer Folge vereinfacht und überzeichnet werden. Toussaint spricht von „Ent-individualisieren des Objekts der Beschreibung. Vgl. Toussaint 2014, S. 45.

⁴⁰⁴ Siehe dazu ein Beispiel in Marsden, John B. (Hg.) (1858): *Memoires of the life and labours of the Rv. Samuel Marsden of Paramatta*. London. Hier S. 98-99. “[...] and groups of natives lying in all directions, like a flock of sheep upon the grass, as there were neither tents nor huts to cover them. I viewed our present situation with sensations and feelings that I cannot express, surrounded by cannibals who had massacred and devoured our countrymen.”

ckung und verstärkter stereotyper Herabsetzung bei. Erste Eindrücke von Māori-Bildern mit *moko* mögen die westliche Beurteilung beeinflusst haben.

Durch Stereotypisierung wird nach Hall, das in der eigenen Kultur als „normal“ geltende vom anderen, als „abnormal“ betrachtete, abgetrennt und als „nicht akzeptierbar“ eingeordnet. Mit Hilfe dieses Ausschlussverfahrens kann das „Andere“ leichter herabgesetzt und die eigene Macht gestärkt werden. Ungleichheit und Unterordnung folgen einer als vom „Eigenen“ abweichend eingestuften, sozialen und symbolischen Ordnung.⁴⁰⁵ So können stereotype Beurteilungen gegenüber indigenen Personen zur Grenzziehung und Stärkung der eigenen Vormachtstellung und Identität herangezogen werden.

Der Umgang mit Gesichtstätowierungen der Māori, mit den damit verbundenen Gepflogenheiten, Mythen und Ritualen, aber auch mit deren Recht auf Land, erhält im Kontext von Stereotypisierung einen neuen Blickwinkel. Die damit vollzogene Einstufung beziehungsweise Abstufung der indigenen Bevölkerung erklärt auch die Absicht, ihnen europäische Vertragsrechte überzustülpen und eine vermeintlich aussterbende Gesellschaft in Bildern festhalten zu wollen, um sie in Europa präsentieren zu können. Das äußert sich unter anderem in der Forderung nach Unterschriften auf Urkunden. Von einer ursprünglich schriftlosen Kultur werden das *moko*, beziehungsweise wesentliche Teile davon in Europa zunächst als Identitätsnachweis anerkannt, obwohl es fremd erscheint und nicht genau verstanden wird. Es ist eindeutig zuordenbar und vergleichbar mit dem eigenhändig gesetzten Namen.⁴⁰⁶ In Europa gelten diese Zeichen nach Juniper Ellis als „primitive“ Unterschriften. Bei den Māori sind bestimmte Zeichen individuelle, unverwechselbare Marker. In ihrer Gesamtheit verweisen sie auf die Person, ähnlich wie Porträts in Europa.⁴⁰⁷

Ausschlaggebend für die Informationsweiterleitung nach Europa und die Vermittlung eines bestimmten Eindrucks von den Māori und ihren Tätowierungen waren nach Mückler die subjektiven Intentionen der jeweiligen Berichterstatter, die sich je nach Zugehörigkeit, sei es beispielsweise zur Gruppe der Abenteurer, Forscher, Künstler oder Missionare, unterschieden.⁴⁰⁸

Der Blick auf Māori und die Konstruktion „innerer Bilder“ sind dadurch von vielerlei Faktoren beeinflusst, die sich letztendlich in ihrer Gesamtheit nur zum Teil erfassen

⁴⁰⁵ Vgl. Hall 1997, S. 258.

⁴⁰⁶ Vgl. Ellis 2008, S. 214 und 219.

⁴⁰⁷ Vgl. Ellis 2008, S. 53-55.

⁴⁰⁸ Vgl. Mückler 2012, S. 36-39.

sen lassen und einem steten Wandel unterliegen. Nicht nur Bilder und Reiseberichte, auch Berichte von Missionaren und andere, von Europäern verfasste Beiträge aus dem 18. und 19. Jahrhundert geben Aufschluss hinsichtlich diverser Sichtweisen und Interpretationen des Fremden und prägen das Denken der Epoche.

3.4.2 Signaturen und erste, als Selbstporträt verstandene Darstellungen der Māori

Schon in vorkolonialer Zeit, zu Beginn des 19. Jahrhunderts, kam es in Neuseeland zu Vereinnahmungs- und Annexionsversuchen durch potenzielle Kolonialmächte. Diese waren jedoch nicht von langer Dauer. Erfolgreicher waren hingegen Missions-tätigkeiten, die sich vor der Intensivierung der Kolonisierung auszuweiten begannen, was, wie beschrieben, als Vorarbeit für den Ausbau europäischer Macht genützt wurde.

Inmitten dieser Umbrüche und der sich formierenden neuen Ordnung, geprägt vom Superioritätsglauben der westlichen Zivilisation, entstanden weitere Beschreibungen und Bilder von Māori und ihren Tätowierungen, angeleitet oder ausgeführt von Europäern.

Einer der ersten, der Kontakt zu Māori hatte war der anglikanische Missionar Samuel Marsden, der ab 1814 Neuseeland bereiste. Sein hauptsächliches Ziel war die Christianisierung und die Zivilisierung der indigenen Bevölkerung.⁴⁰⁹ Dies geht auch aus den folgenden Texten hervor:

„Mr. Marsden, in his conversations with the natives, explained to them the nature of our government, and the form of trial by jury; he discoursed with them upon the evils of polygamy, and showed his marked abhorrence of their darling vices – theft and lying.”⁴¹⁰

An anderer Stelle ist über die Intention Marsdens und seine Glaubenshaltung folgendes zu lesen:

„His one aim was to evangelize New Zealand; to bring a nation of cannibals from darkness into the marvellous light of the gospel, and from the power of Satan unto God.”⁴¹¹

Aus diesen Texten ist abzulesen, dass Marsden die indigene Bevölkerung auf einer niedrigeren Stufe als die Europäer ansiedelte, jedoch mit Potential zur Höherentwicklung. Seine Einschätzung weist Parallelen zu Herders und Schillers Ansichten auf. Äußerungen Marsdens in einem Brief beschreiben ebenfalls seine Absichten:

„I am of opinion that civilization and Christianity will go hand in hand, if means are used at the same time to introduce both, and one will aid and assist the other. To bring this noble race

⁴⁰⁹ Vgl. Marsden, John B. (Hg.) (1858): *Memoires of the life and labours of the Rv. Samuel Marsden of Paramatta*. London. Hier S 58.

⁴¹⁰ Marsden 1858, S.104.

⁴¹¹ Marsden 1858, S. 106-107.

of human beings to the knowledge of the only true God and Jesus Christ is an attempt worthy of the Christian world.”⁴¹²

Hier bezeichnet er die indigene Bevölkerung Neuseelands als „noble race“ – angelehnt an Rousseau –, der er eine Chance gibt, eine – aus seiner Sicht –, höhere Entwicklungsstufe und den seiner Meinung nach einzig richtigen christlichen Glauben zu erreichen. Tätowierungen werden nicht explizit hervorgehoben und detailliert beschrieben, wie auf den Forschungsreisen Ende des 18. Jahrhunderts. Nur im Kontext der Landgewinnung erhält das *moko* des indigenen Vertragspartners an Gewicht. Marsdens Kontakt zu hochrangigen Māori weist darauf hin, dass er ihre Gesichtstätowierungen sehr wohl kannte, auch wenn er möglicherweise die Details nicht genau studiert hat. Es entsteht der Eindruck, dass er dieses Phänomen lediglich als Ausdruck einer vermeintlich rückständigen Gesellschaft betrachtet, die es aus seiner Sicht zu zivilisieren und zu christianisieren gilt.

Ähnliche, wie die oben genannten Äußerungen treffen generell für die Missionsberichterstattung zu und zeigen auch eindeutig Marsdens Absichten und Überzeugungen auf. Sie vernachlässigen jedoch das Öfteren die weiteren Bestrebungen der Missionare wie Handel⁴¹³ und Landnahme.⁴¹⁴ Um besser Fuß fassen zu können, erwarb auch Marsden im Februar 1815 gemeinsam mit seinen Begleitern Thomas Kendall und John L. Nicholas Land von den Māori. Der Vertrag wurde unter anderem mittels eines Zeichens ihres Vertreters unterschrieben, der als Anodee O Gunna⁴¹⁵, König von Ragheehoo beziehungsweise Te Uri o Kanae⁴¹⁶ bekannt war. Zur Bekräftigung wurde zudem eine Zeichnung seines Gesichtstattoos hinzugefügt. Ausgeführt wurde dieses, nicht mehr im Original vorhandene *moko*, von Shunghie einem anderen, ranghohen Māori, der als Zeuge fungierte und bereits mit dem Gebrauch eines Stifts vertraut war:

⁴¹² Marsden 1858, S. 182.

⁴¹³ Vgl. Weber, Harald (2009b): Die Anfänge der Christianisierung Ozeaniens. Ein Überblick über protestantische und römisch-katholische Missionierung auf verschiedenen Inselgruppen Ozeaniens. In: Hermann Mückler (Hg.): Ozeanien. 18. bis 20. Jahrhundert. Geschichte und Gesellschaft. Wien: Promedia (Edition Weltregionen, Bd. 17), S. 88-112. Hier: S. 97. Weber zeigt auf, dass Marsdens Missionierungsversuch durch die Einbindung zahlreicher Handwerker und das daraus resultierende Übergewicht des Handelsgedankens wenig Erfolg versprechend war.

⁴¹⁴ Siehe dazu Ellis 2014, S. 32. Bei solchen Transaktionen von Land ist grundsätzlich anzuzweifeln, ob die hierin involvierten Māori sich der Tragweite ihres Handelns bewusst waren, beziehungsweise ob das Handeln Marsdens legitim war.

⁴¹⁵ Namensbezeichnung bei Marsden 1858, S. 105.

⁴¹⁶ Marsden 1858, S. 105.

„To this was affixed a complete drawing of the ‚amoco‘[sic!], or tattooing of Gunna’s face, done by Shunghie⁴¹⁷, on one side of which he set his mark.“⁴¹⁸

Die Tätowierung wird hierin lediglich erwähnt, nicht jedoch detaillierter beschrieben, was auf eine untergeordnete Bedeutung der einzelnen Zeichen schließen lässt und die in Europa gewohnte Besiegelung des Vertrags in den Vordergrund stellt. Dennoch besitzt sie auch für die europäischen Vertragspartner ausreichend Relevanz, um als rechtsverbindliche Unterschrift anerkannt zu werden, am ehesten vergleichbar mit einem Wappen im Sinne eines Herrschaftszeichens oder einem Siegelring der auf Zugehörigkeit, Macht und Autorität verweist. Für die indigene Obrigkeit waren die Zeichen in ihrem Gesicht auch individuelle Erkennungszeichen und identisch mit dem eigenen Selbst und ihrer Identität. Sie konnten somit zur Vertragsbesiegelung herangezogen werden.⁴¹⁹ Ngārino Ellis hält dazu folgendes fest:

„[...] these markings acted as legal signatures for land transactions and other formal documents; ... they can be considered as portraits and self-portraits as they captured the primary identity marker for Maori at the time – their own moko.“⁴²⁰

Ab den 1810er Jahren bis circa 1845⁴²¹ unterschrieben Māori-Häuptlinge nach Angabe von Ngārino Ellis und Horatio Robley auf Dokumenten, indem sie ihre Gesichtstätowierungen vollständig oder teilweise aufzeichneten.⁴²² Danach entstanden noch bis 1884⁴²³ von Māori gezeichnete „moko-Selbstporträts“ und zum Teil auch „Porträts“⁴²⁴ in anderen Kontexten.

Hier ist klar erkennbar, dass der ursprüngliche Zugang der Māori zur Darstellung einer bestimmten Person ein anderer ist als jener der Pākehā, der für Māori oberflächlich erscheinen muss. Bedeutungsvolle Zeichen, die das *mana* des Trägers in sich bergen verweisen ohne, dass sie der Gesichtszüge bedürfen, deutlich auf eine ganz konkrete Person. Nicht das Aussehen der Person zu einem bestimmten Zeitpunkt steht im Zentrum, sondern Zeichen, die über das Aussehen hinaus auf Herkunft, Taten, Namen, Ansehen und Kraft verweisen, auf die Befugnis zu ermächtigen und ermächtigt zu sein. Auch das *moko* gilt als animiert und verbindet heute noch den darauf blickenden Betrachter mit der dargestellten Person. Äußerlichkeiten wie

⁴¹⁷ Gemeint ist Hongi Hika ein Māori Häuptling. Siehe dazu Mückler, Hermann (2010): Mission in Ozeanien. Wien: Facultas (Kulturgeschichte Ozeaniens, Bd. 2). S. 213 und Marsden 1858, S. 95.

⁴¹⁸ Marsden 1858, S. 105-106.

⁴¹⁹ Vgl. Marsden 1858, S. 105.

⁴²⁰ Ellis 2014, S. 30.

⁴²¹ Vgl. Ellis 2014, S. 41.

⁴²² Vgl. Robley 1896, S. 12-13.

⁴²³ Siehe dazu Ellis 2014, S. 55.

⁴²⁴ Vgl. Ellis 2014, S. 43. Nur sehr wenige Porträts dieser Art sind belegt und unter anderem in einer Sammlung der Universität von Birmingham (UK) auffindbar.

lung, die sie als authentisch ausweist. Physiognomische Details wie Augen, Nase und Mund wurden auch für den Vertrag als nicht relevant erachtet.⁴²⁸

Der mit Missverständnissen behaftete Vertrag von Waitangi im Jahr 1840 war eines der bedeutendsten Dokumente den viele ranghohe Māori mit ihrem *moko* oder Teilen daraus unterzeichneten.

Exkurs:

Jochen Gollhammer schreibt über den Vertrag von Waitangi folgendes:

„Am 6. Februar 1840 wurde in der Bay of Islands der Vertrag von Waitangi zwischen Vertretern der britischen Krone und einigen Māori-Häuptlingen geschlossen. Er gewährte dem Königreich ein Vorkaufsrecht bei Landverkäufen und machte die Einheimischen gleichzeitig zu Untertanen von Queen Victoria. Obwohl er weltweit der einzige Vertrag zwischen einer Kolonialmacht und einer autochthonen Bevölkerung ist, bleibt er bis heute aufgrund der verschiedenen Interpretationen auf Englisch und auf Māori sehr umstritten.“⁴²⁹

Die Historikerin Claudia Orange setzte sich genauestens mit dem Vertrag und seiner Übersetzung vom Englischen in Te Reo Māori durch den Missionar Henry Williams auseinander. Es ist festzustellen, dass es vielfach keine Übereinstimmung von Begriffen gab, was Missverständnisse und Uneinheitlichkeit begünstigte.⁴³⁰ Auch Dom Felice Vaggioli, ein italienischer Benediktinermönch wies bereits 1896 darauf hin. Die unterzeichnenden Māori-Häuptlinge glaubten in Besitz ihres Landes zu bleiben, unterstellten es aber der Autorität der britischen Königin, die ihnen scheinbar Schutz zusicherte und übergaben letztendlich ihr Recht auf Souveränität an diese. Die britische Regierung räumte sich ein Vorkaufsrecht ein, wenn Māori Land verkaufen wollten. Dieses Monopol trug zum Preisdumping bei, um in weiterer Folge mit dem erworbenen Land durch teuren Weiterverkauf an Siedler Gewinne zu erzielen. Māori wurden scheinbar sämtliche Rechte und Privilegien englischer Bürger zugesichert, was nichts anderes bedeutete, als sich dem britischen Recht beugen zu müssen (mit dem sie nicht vertraut waren) oder andernfalls im Gefängnis zu landen, beziehungsweise gehängt zu werden. In der Sprache der Māori gab es gravierende Unterschiede in Bezug auf Wortbedeutungen. Dies führte unter anderem zu Streitigkeiten. Letztendlich wurde ihnen die wahre Intention des Vertrages nicht erläutert und ihre Ein-

⁴²⁸ Siehe dazu weiter unten.

⁴²⁹ Gollhammer, Jochen (2009b): Die europäische Einwanderung nach Neuseeland von 1840 bis 1940. In: Hermann Mückler (Hg.): Ozeanien. 18. bis 20. Jahrhundert. Geschichte und Gesellschaft. Wien: Promedia (Edition Weltregionen, Bd. 17), S. 113-131. Hier S. 116.

⁴³⁰ Vgl. Orange, Claudia (2017): Historical Essay. In: Davidson, Jared/Orange, Claudia (Hg.): Introducing Te Tiriti o Waitangi. Wellington N.Z.: Bridget Williams Books Ltd (BWB Texts), S. 111-142. Hier S. 121 und Orange, Claudia (2020): The Treaty of Waitangi. An Illustrated History. Wellington: Bridget Williams Books Ltd.

wände wurden nicht berücksichtigt.⁴³¹ Tatsächlich stellt der Vertrag von Waitangi nach Mückler „den sichtbaren Beginn einer dauerhaften Präsenz und schrittweisen Ausdehnung britischen Einflusses in der Region“ dar.⁴³²

Am „Waitangi Day“, dem „Nation Building Day“, wird der Unterzeichnung des Gründungsdokuments Neuseelands gedacht. Neben der Abhaltung von Zeremonien wird auch die damit verbundene Problematik aufgerollt, die auf die Fortsetzung der Interaktionsgeschichte von Māori und Pākehā in ihrem gemeinsamen Land einwirkt.

Die Besiegelung des Vertrags mittels moko, als Identitätszeichen hat heute noch Bedeutung.



Abb. 16: O. V., „Figure 7. Spiral motif characteristics of coiled fern fronds“, 1840, Reproduktion von figurativen Unterschriften von Māorichiefs auf dem Treaty of Waitangi, o.M. Aus: Hailstone (1993, S. 312).

Auffallend ist, dass nicht ausschließlich vollständige *mokos* auf dem Vertrag gezeichnet wurden, sondern bisweilen nur wenige markante Zeichen festgehalten wurden, die als Essenz der Gesichtstätowierung ein Wiedererkennen des Trägers sicherstellten. In manchen Fällen wurde auch aus Platzgründen auf eine vollständige Ausführung verzichtet.⁴³³

Ende der 1840er Jahre verschwanden die *moko*-Unterschriften weitgehend, bedingt durch die voranschreitende Alphabetisierung und die Dominanz der Kolonialmacht.⁴³⁴

Weniger formelle Zeichnungen von Gesichtstätowierungen ranghoher Māori sind unter anderem auch in Briefen, Reiseliteratur und Zeitschriften zu finden, beziehungsweise entstanden auf Besuchen in England.⁴³⁵ Sie veranschaulichen den kulturell geprägten Blick auf ein Gesicht mit Tätowierungen. Mit dessen Hilfe werden im

⁴³¹ Vgl. Vaggioli, Domenico F. (1896; engl. 2000): History of New Zealand and Its Inhabitants. Unter Mitarbeit von John Crockett. Dunedin: University of Otago Press (2). Hier S. 95-98.

⁴³² Mückler 2012, S. 117.

⁴³³ Vgl. Ellis 2014, S. 37, 48 und 50.

⁴³⁴ Vgl. Ellis 2014, S. 41.

⁴³⁵ Vgl. Ellis 2014, S. 34, 41 und 44.

Sinne Beltings, die im sozialen Kontext der eigenen Gesellschaft ausgebildeten Bilder der inneren Vorstellungswelt auf ein Medium gebracht.

Eines der ersten, eigenhändig ausgeführten „Selbstporträts“ dieser Art war jenes von Häuptling Te Morenga (Themoranga), welches er im März 1815 auf Marsdens Schiff „Active“, aufgefordert durch den Reisebegleiter John L. Nicholas, anfertigte.⁴³⁶ Reproduktionen davon werden immer wieder von Europäern zur Illustration und Veranschaulichung der Muster herangezogen.

Nach Ellis und Ellis besuchte der Autor und Reisende John L. Nicholas zwischen 1814 und 1815 Neuseeland als Begleiter von Samuel Marsden. Seine Reise ist in zwei Bänden dokumentiert.⁴³⁷ Die beiden Sammler halten es für möglich, dass die Darstellungen in Nicholas' Buch vom Engländer Samuel J. Neele stammen, der auf das Erstellen von Landkarten und Bildtafeln spezialisiert war. Der, nach Themorangas Zeichnung ausgeführte Holzschnitt ist auch von Enid M. Ellis und Donald G. Ellis in ihre Beschreibung früher neuseeländischer Drucke aufgenommen worden.⁴³⁸

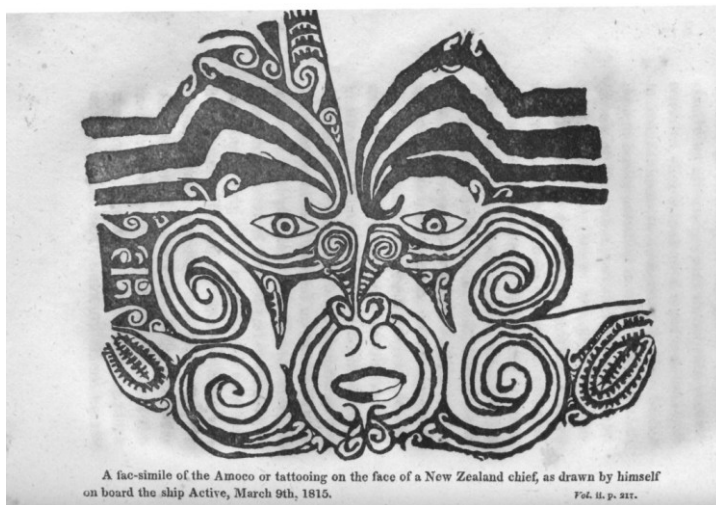


Abb. 17: O. V., „Gesichtstattoo des neuseeländischen Häuptlings Themoranga, Häuptling von Ngapuhi“, o. D., Reproduktion eines Holzschnitts von Samuel L. Neele nach einer Zeichnung des Häuptlings selbst, gefertigt am 9. März 1815, 10 x 12,6 cm. Aus: Nicholas, John L. (1817): Narrative of a Voyage to New Zealand. Performed in the Years 1814 and 1815 in Company with the Rev. Samuel Marsden. 2 Bände. London: James Black & Son (2). Hier S. 217.⁴³⁹

Nicholas, in dessen Reisebericht das *moko* abgebildet ist, beschreibt die eindrucksvolle Zeichnung von Themoranga wie folgt:

⁴³⁶ Vgl. Ellis 2014, S. 42-43.

⁴³⁷ Siehe dazu Nicholas, John L. (1817): Narrative of a Voyage to New Zealand. Performed in the Years 1814 and 1815 in Company with the Rev. Samuel Marsden. 2 Bände. London: James Black & Son (1).

⁴³⁸ Vgl. Ellis, Enid M./Ellis, Donald G. 1978, S. 71-72. Abbildung siehe oben.

⁴³⁹ Siehe dazu Ellis, Enid M./Ellis, Donald G. 1978, S. 71.

„On the opposite side will be found a fac-simile [sic!] of the tattooing on Themoranga's countenance, which is a perfect representation of the lines, as drawn by himself with a pen, which I directed him to use for the purpose [of drawing his own moko], and which he now handled for the first time in his life.“⁴⁴⁰

Der Autor, der während der Ausführung der Zeichnung durch den Häuptling anwesend war, kannte das Original. Ob es als Grundlage für den von Neele geschaffenen Holzschnitt diente, geht aus diesem Zitat nicht zweifelsfrei hervor, ist aber naheliegend. Nicholas erwähnt, dass es sich bei der Abbildung in seinem Buch um ein Facsimile handelt. In seinen weiteren Formulierungen erscheint das Werk als eine identische Abbildung der ursprünglichen Zeichnung.

Ngārino Ellis nimmt ein Aquarell, das nach dem Werk Themorangas angefertigt wurde in ihre Ausführungen auf.⁴⁴¹ In der Beschreibung am unteren Bildrand sind das Datum des 9. März 1815 und die Unterschrift von Nicholas angegeben. Die genaue handschriftliche Beschreibung unter dem Aquarell lautet: “A facsimile of the Amoco or Tattooing on the face of a New Zealand chief as drawn by himself on board the Ship Active, March 9th, 1815, Nicholas Voyage to New Zealand”.



Abb. 18: Neele, Samuel J., “A facsimile of the Amoco or tattooing on the face of a New Zealand chief as drawn by himself on board the Ship Active, March 9th 1815”, um 1817, Aquarell auf Papier nach einer Zeichnung von Themoranga, 16,7 x 22,7 cm, Alexander Turnbull Library, Wellington, Referenznummer A-080-061. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/22763458>, zuletzt geprüft am 29.08.2020.

Diese Ausführung ist Teil einer Sammlung von Webster, Kenneth A., einem ursprünglich aus England stammenden und in Neuseeland angesiedelten Antiquitäten-

⁴⁴⁰ Nicholas, John L. (1817): Narrative of a Voyage to New Zealand. Performed in the Years 1814 and 1815 in Company with the Rev. Samuel Marsden. 2 Bände. London: James Black & Son (2). Hier S. 217 und Ellis 2014, S. 42.

⁴⁴¹ Siehe dazu Ellis 2014, S. 42-43.

händler.⁴⁴² Aus der Beschreibung der Alexander Turnbull Library in Wellington, in deren Besitz sich seine Sammlung befindet, geht hervor, dass es sich um eine Skizze von Neele nach dem Original des Häuptlings handeln könnte.⁴⁴³

Ellis beschreibt das *moko* auf dem Aquarell als unmissverständlich jenes von Themoranga, weil es als asymmetrisches Exemplar den ursprünglichen Tätowierungen männlicher Māori entspricht und so als authentisch gelten kann. Für beachtenswert hält sie die Darstellung komplexer, detaillierter Muster mit dem zuvor noch nie verwendeten Stift.⁴⁴⁴ In ihren Ausführungen werden die Entstehungsgeschichte und der Kontext der Verwendung solcher Signaturen und porträtartigen Zeichnungen anhand von Beispielen genau erläutert. Bei dieser Art von „Selbstporträt“⁴⁴⁵ wurden bisweilen auch physische Merkmale des Gesichts wie Augen, Nase und Mund schematisch hinzugefügt. Ellis macht hier ein „Doppelporträt“ aus, einerseits nennt sie das *moko*, das flächig ausgeführt ist und sowohl Profilelemente als auch Elemente der Frontalansicht beinhaltet, andererseits weist sie auf die vereinfacht dargestellten physischen Details hin. Diese haben keinerlei Ähnlichkeit mit den tatsächlichen Gesichtszügen.

Eine Teilung in zwei Gesichtshälften mittels einer imaginären Linie in der Mitte ist bei der Tätowierung von Gesichtern obligat. Die Linien und Spiralen sind präzise und eindeutig wiedergegeben. Die Harmonie der ausgeführten Muster symbolisiert den Wert des zum Ausdruck gebrachten *manas* des Häuptlings.⁴⁴⁶

Ngahuia Te Awekotuku beschreibt das *moko* als eine Erweiterung des Selbst.⁴⁴⁷ Ngarino Ellis erklärt, dass ein *moko* Auskunft darüber gibt wie das Subjekt politisch, sozial und kulturell zu begreifen ist. Abgesehen davon, dass das *moko* ein Indikator für die Identität seines Trägers ist und von anderen erkannt wird, unterstreicht es formal dessen Physiognomie wie zum Beispiel breite Wangenknochen oder eine lange Nase.⁴⁴⁸

⁴⁴² Siehe dazu die Beschreibung der Alexander Turnbull Library Neuseeland. Online verfügbar unter <https://tiaki.natlib.govt.nz/#details=ethesaurus.77997>, zuletzt geprüft am 15.06.2020.

⁴⁴³ Siehe dazu die Beschreibung der Alexander Turnbull Library Neuseeland. Online verfügbar unter <https://tiaki.natlib.govt.nz/#details=ecatalogue.48877>, zuletzt geprüft am 03.06.2020.

⁴⁴⁴ Vgl. Ellis 2014, S. 43.

⁴⁴⁵ Der Begriff wird hier im Sinne der Māori verwendet.

⁴⁴⁶ Vgl. Ellis 2014, S. 50-51.

⁴⁴⁷ Vgl. Te Awekotuku 2006, S. 121-128.

⁴⁴⁸ Vgl. Ellis, Ngāirino (2025): Moko Signatures and Tino Rangatiratanga. In: Brown, Deidre/Ellis, Ngāirino/Mane-Wheoki, Jonathan (Hg.): Toi Te Mana. An Indigenous History of Māori Art. Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 292-295. Hier S. 292.

Die Abbildung von Themoranga ist ein treffendes Beispiel für diese Art der Māori-Selbstdarstellung im 19. Jahrhundert, bei dem geringfügige Einflüsse der europäischen Porträtmalerei zu bemerken sind und sich mit Bedeutungen aus der Kultur der Māori verbinden. So wird durch die, von Māori als beseelt betrachtete Zeichnung nicht nur ein geistiges Band zwischen dem Urheber/Künstler, das heißt, dem, sein eigenes Muster zeichnenden Māori und den indigenen Nachkommen hergestellt, sondern es werden allein durch das Zu-Papier-bringen sowie durch die einfachen, jedoch charakteristischen Porträtelemente (Augen, Mund, Nase) auf dem für die Māori neuen Medium auch Anknüpfungspunkte zur westlichen Tradition geschaffen. In den, von Europäern in verschiedenen Techniken ausgeführten Kopien wird versucht, sich weitestgehend an das Original zu halten. Details können jedoch variieren. Kopien werden häufig, wie Originale verwendet.



Abb. 19: Robley, Horatio G., Fig. 7. – „Sketch of his own moko, drawn by the chief Themoranga“, 1896, Reproduktion nach einer Zeichnung des Häuptlings selbst, o. M. Aus: Robley (1896, S. 12).

Robley nahm eine Reproduktion des *mokos* von Themoranga Ende des 19. Jahrhunderts zur Zeit des Kolonialismus zur Veranschaulichung von Tattoo-Zeichnungen, sowie zur Präsentation der Muster für weitere Studienzwecke in sein Buch auf. Viele Zeichnungen im Buch stammen vom Autor selbst, weitere Abbildungen wurden von ihm übernommen.⁴⁴⁹

„My main object in this book is to present a series of illustrations of the art of moko or tattooing, as practised by the Maoris. [...] I have learnt all I could of moko in New Zealand, and from the best sources; and such skill as I have as an artist has long been employed in setting down my notes in the form of drawings. [...] The beautiful arabesques in moko patterns

⁴⁴⁹ Siehe dazu die Beschreibung der Alexander Turnbull Library, Wellington. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/22763458?search%5Bpath%5D=items&search%5Btext%5D=te+morengas+moko>, zuletzt geprüft am 03.06.2020.

might, I think, commend themselves to art students and designers, as well as to students of ethnology and folk lore;”⁴⁵⁰

Beim Versuch, das *moko* möglichst originalgetreu darzustellen, kommt es zu geringfügigen Veränderungen und zu einer weiteren Variante als der bisher genannten.

Es fallen im Vergleich mit den beiden anderen noch erhaltenen Reproduktionen Unterschiede bei einem Detail am unteren linken Rand der Zeichnung besonders auf.⁴⁵¹

Entlang einer nicht ganz geschlossenen Ellipse sind bei den hier angeführten ersten beiden Versionen kurze Striche angebracht. Betrachtet man die Ausführung im Buch Robleys genauer, so ist festzustellen, dass wesentlich weniger und zudem geradlinigere, häkchenartige Linien vorhanden sind, im Gegensatz zu den eher spitzen Zacken der beiden anderen Darstellungen. Jedes Detail des *mokos* hatte für die Māori, wie auch von Robley erwähnt, eine besondere Bedeutung und eine spezielle Bezeichnung.

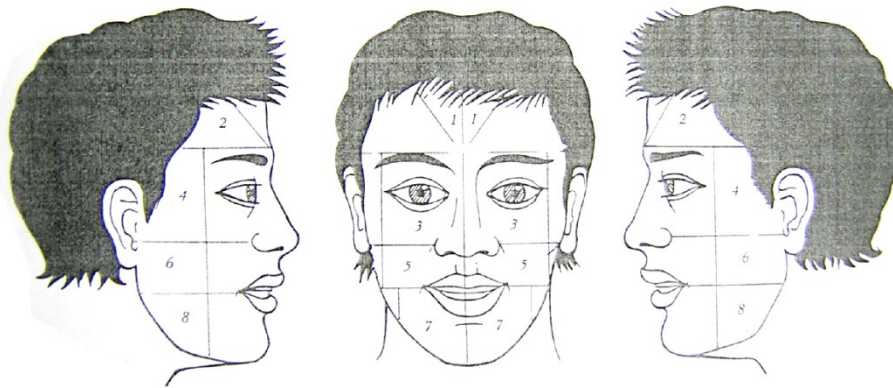


Abb. 20: O. V., „The Māori moko-system“, Einteilung der Gesichtshälften in acht Bereiche, o. D., Reproduktion einer Zeichnung, o. M. Aus: Te Riria, Ko /Simmons, David (1999, S. 23).⁴⁵²

Es befand sich an einem bestimmten Platz im Gesicht, diente auch als Kommunikationsmittel zwischen den Stämmen und konnte „gelesen“ werden.

“Every line had its name, which corresponded even among distant tribes, though the figures tattooed were not consistently made up of the same number of lines.”⁴⁵³

Durch das zumeist unbewusste Umformen mancher Zeichen sind Bedeutungen weniger erkennbar und geraten immer mehr in Vergessenheit.⁴⁵⁴

In den drei hier vorgestellten Abbildungen, die von Europäern nach dem Original hergestellt wurden, kam es bei näherer Betrachtung zu unterschiedlichen Abwandlungen. So sind beispielsweise die Skleren der Augen beim Aquarell von Neele dun-

⁴⁵⁰ Robley 1896, S. IX-X.

⁴⁵¹ Siehe dazu weiter unten.

⁴⁵² Siehe dazu Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria 2006, S. 126.

⁴⁵³ Robley 1896, S. 72-73.

⁴⁵⁴ Vgl. Belting 2011b, S. 214.

kel bemalt. Die Pupillen sind hell und teilweise mit einem spiralförmigen Muster ausgestattet. Auch der obere Rand des in der Stirnmitte angebrachten Musters, das den Rang⁴⁵⁵ seines Trägers beschreibt (*Nga Titi*)⁴⁵⁶, ist beim Aquarell deutlich zackiger und dunkler.

Änderungen erfolgen bei weiteren Bildern nicht ausschließlich durch die Hand der Europäer, sondern bereits in deren Auftrag, gezeichnet durch die Māori selbst.

Manche Zeichen im Gesicht ihres jeweiligen Trägers waren Allgemeingut, andere waren alleine für die Person bestimmt. Wichtig für den ausführenden Māori war vor allem, zu seinen Lebzeiten von anderen auf der Zeichnung erkannt zu werden, beziehungsweise keine *tapu*-Brüche herbeizuführen. Es wurde daher von manchen Machthabern, wie beispielsweise von Te Peehi Kupe (Tupai Cupa, Te Pehi Kupe) großer Wert auf präzise Wiedergabe gelegt.⁴⁵⁷

Häuptling Te Peehi Kupe verbrachte 1826⁴⁵⁸ ca. ein Jahr in England, vor allem in Liverpool, wo er selbst Zeichnungen seiner Gesichtstätowierung anfertigte, aber auch von einem ortsansässigen Künstler, John Sylvester, porträtiert wurde. Te Peehi achtete bei sämtlichen Ausführungen äußerst sorgsam auf die korrekte Wiedergabe seines *mokos*, sodass größtmögliche Authentizität auf den von ihm vorhandenen Bildern sehr wahrscheinlich ist. Eine nach seiner Zeichnung angefertigte Abbildung ist in einem Buch von George L. Craik aus dem Jahr 1830 erhalten. Zeichnungen wurden für gewöhnlich für Europäer gefertigt.

Nichtsdestotrotz hatten die ausführenden Māori die Freiheit nach ihren Vorstellungen zu zeichnen und zu bestimmen, wie ihr *moko* überliefert werden sollte. Die Zeichnungen entstanden in der Interaktion mit Europäern schon in vorkolonialer Zeit.

Hybridisierung nach Bhabha setzt nicht nur voraus, dass Elemente verschiedener Kulturen, wie hier die europäische Technik des zweidimensionalen Zeichnens mit einem Stift auf Papier und das Einzeichnen von Gesichtsmarkmalen (wie Augen, Nase und Mund) mit der Wiedergabe des *mokos* eines Māori durch ihn selbst verbunden werden, sondern es beinhaltet die Art und Weise des in Verhandlung-Tretens zwischen den Repräsentanten beider Kulturen, hier im Rahmen des Zeichenprozes-

⁴⁵⁵ Siehe dazu den Bereich mit der Nummer 1 auf der Stirn in der Abbildung unten. Beide Gesichtshälften wurden in je acht Bereiche eingeteilt, Die Verbindung zum Stamm, zur Gegend, der Rang, kriegerische Taten und anderes werden in den unterschiedlichen Abschnitten festgehalten.

⁴⁵⁶ Vgl. Robley 1896, S. 70.; Te Riria, Ko /Simmons, David 1999.

⁴⁵⁷ Ellis 2014, S. 45-46.

⁴⁵⁸ Siehe dazu die Zeitangabe in Craik, George L. (1830): *The New Zealanders*. London: William Clowes. Hier S. 317.

ses. Ein Schaffen von Raum für jene, deren gleichwertige Akzeptanz gefährdet ist, kann in der Gestaltungsfreiheit und der Art der Selbstpräsentation des jeweiligen Māori erkannt werden. Durch Prozesse des Austausches, wie Juneja sie beschreibt, entstehen Überlagerungen. Die Muster auf der Haut werden durch das Zeichnen des jeweiligen Māori selbst, von seiner Kultur in die Europäische übertragen. Das in Europa „exotisch“ anmutende Bild wird in der, für Māori gewohnten Art vermittelt. Im Gegenzug eignen sich die indigenen Zeichner eine neue Methode an, mit deren Hilfe für sie bedeutungsvolle Inhalte wiedergegeben werden können.

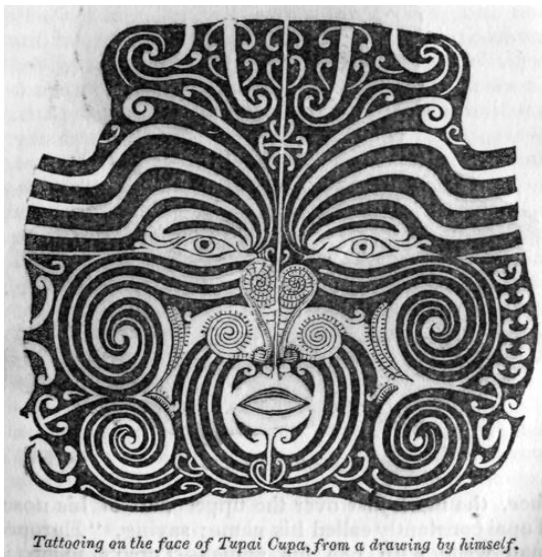


Abb. 21: O. V., „Tattooing on the face of Tupai Cupa, from a drawing by himself“, o. D., Reproduktion einer Zeichnung von Te Pehi Kupe, o. M. Aus: Craik (1830, S. 332).

Diese, im Original offenbar sehr genaue Zeichnung, beinhaltet sowohl sämtliche Ornamente der gesamten Gesichtstätowierung seines Trägers als auch die schematische Darstellung von Augen, Nase und Mund. Bei der flächigen Anordnung der ursprünglich dreidimensionalen, der Muskulatur des Gesichts angepassten Muster, gehen die korrekten Proportionen zwar verloren, die Konzeption der Zeichen bleibt jedoch erhalten. Für den ranghohen Māori stehen eine klare Ordnung und Positionierung einzelner Ornamente, sowie deren Bedeutungen eindeutig im Vordergrund des Interesses, wohingegen das Porträt⁴⁵⁹ von Sylvester den Richtlinien der europäischen Porträttradition folgt. Das *moko* dient bei Sylvester als Verzierung des Gesichts. Für Te Pehi, als hohe Persönlichkeit, beinhaltet es jedoch unter anderem seinen Rang und sein *mana* und stellt ihn selbst dar. Craik beschreibt dies wie folgt:

⁴⁵⁹ Vgl. Olariu 2015, S. 392-393.

„The depth and profusion of the tattooing, he stated, indicated the dignity of the individual; and according to this rule, he must himself have been a chief of distinguished rank, as scarcely any of the original skin of his countenance remained.“⁴⁶⁰

Juniper Ellis formuliert klar, dass Tätowierung und Gesicht nicht voneinander trennbar sind und mit der Darstellung des *moko* gleichzeitig eine Darstellung des Gesichts gemeint ist:

“The tattoo and face, rather, come into being together; the moko is fitted to the face. So, in portraying his moko, Te Pehi Kupe is also portraying his face.“⁴⁶¹

Ngārino Ellis bedauert in ihren Ausführungen, dass nur noch eine Reproduktion dieses Bildes aus dem Buch Craiks vorhanden ist, welche wiederum kopiert wurde und immer wieder herangezogen wird, um die Zeichen für interessierte Betrachter zu veranschaulichen. Es wird als typisches Beispiel eines *mokos* präsentiert. Auch Robley nimmt eine Reproduktion in sein Buch auf, die identisch mit dem Bild aus dem Buch Craiks ist. Das gleiche Bild ist bei Juniper Ellis zu finden.⁴⁶²



Abb. 22: O. V., “Fig. 10. – Tattooing on the face of Te Pehi Kupe, drawn by himself”, o. D., Reproduktion einer Zeichnung von Te Pehi Kupe, o.M. Aus: Robley (1896, S. 15).

Die Abbildung, die King verwendet, erscheint auf den ersten Blick ebenso als übereinstimmend mit den zuvor genannten Bildern, weist aber geringfügige Abweichungen im Vergleich mit der Abbildung aus Craiks Buch auf.

⁴⁶⁰ Craik 1830, S. 333.

⁴⁶¹ Ellis, Juniper (2008): *Tattooing the World. Pacific Designs in Print & Skin*. New York: Columbia University Press. Hier S. 71.

⁴⁶² Vgl. Ellis, Ngārino 2014, S. 57 und Ellis, Juniper 2008, S. 54; King, Michael (1975a): *Moko and C. F. Goldie*. In: *Journal of Polynesian Society* 84 (4), S. 431–440. Hier S. 436; Robley 1896, S. 15.



Abb. 23: O. V, "Tattooing of Te Pehi Kupe", o. D., Reproduktion einer Zeichnung von Te Pehi Kupe, o. M. Aus: King (1975a, S. 436).⁴⁶³

So sind die weißen Zwischenräume deutlich breiter ausgeführt. Die Augen laufen nach außen schmaler zusammen und die Lippen sind mit zusätzlichen Unterteilungen versehen. Auch das Muster am Nasenrücken unterscheidet sich beispielsweise durch mehr Regelmäßigkeit. Eine weitere Version der ursprünglich bei Craik abgebildeten ist naheliegend.

Juniper Ellis weist – angeregt durch die Tattoo-Künstlerin Henriata Nicholas –, auf das Zusammenspiel des Negativs mit dem Positiv hin. Die Haut wird als das Positiv beschrieben und die mit dem Stift dargestellten Stellen als das Negativ. Das bedeutet, dass das Muster, das gezeigt werden soll, eigentlich die Haut ist, also alles, was auf dem Papier weiß geblieben ist.⁴⁶⁴

Auf der Darstellung von Te Pehi ist auf den ersten Blick nicht festzustellen, in welchen Bereichen die schwarzen, und in welchen die weißen Linien den Untergrund beziehungsweise das Muster bilden. Eine europäische Interpretationsmöglichkeit wäre zudem mit Hilfe der Drucktechnik möglich. Der Weißlinienschnitt, als Variante des Holzschnitts, könnte auf Grund dessen, dass jene Flächen dunkel gedruckt wurden, die wahrscheinlich den Hintergrund markieren, als ursprüngliche Technik für die europäische Reproduktion der Zeichnung, angenommen werden. Dabei wird dieses Verfahren mit einem schwarzlinigen Detail an der Nase⁴⁶⁵ kombiniert.⁴⁶⁶

⁴⁶³ Siehe dazu Walters, Gordon (1963): Faksimile von Te Peehi Kupes Moko. In: *Te Ao Hou. The Maori Magazine.* (2), vor S. 1. Online verfügbar unter <http://teaohou.natlib.govt.nz/journals/teaohou/issue/Mao43TeA/f2.html>, zuletzt geprüft am 17.12.2020.

⁴⁶⁴ Vgl. Ellis 2008, S. 71-72.

⁴⁶⁵ Vor allem im Bereich 3 beider Gesichtshälften gemäß der Einteilung. Siehe oben.

⁴⁶⁶ Siehe dazu Koschatzky, Walter (1990): Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Herrsching: Ed. Atlantis. Hier S. 46-47. Im 19. Jahrhundert kam es zu solchen Kombinationen.

Für die Betrachter in Europa waren diese Teilaspekte nicht ausschlaggebend. Hierfür war der Eindruck des Gesamtbildes zur Veranschaulichung des *mokos* als „Exotikum“ zumeist ausreichend, im Gegensatz zur Relevanz für die Nachkommen der Māori-Häuptlinge. Für sie stellen die Zeichnungen ein Fenster in die Vergangenheit und einen Anknüpfungspunkt an ihre Vorfahren dar.

Hailstone setzt sich, wie erwähnt, mit den Unterschriften auf dem Vertrag von Waitangi auseinander und macht die Unterschiede und Bedeutungen deutlich, die auch für die von ranghohen Māori angefertigten Selbstporträts gelten:

„For the Maori people the prints represent much more than simple marks, they are part of their ancestors and as such maintain their spiritual qualities quite often moving them to tears or private reflection, [...]. For the European, they are seen as art objects which fit European art-making traditions.“⁴⁶⁷

Die Unterschriften und Zeichnungen wurden von den Māori, als deren Träger selbst betrachtet. Sie galten als gleichbedeutend mit der jeweiligen Person und nicht nur als Repräsentation.⁴⁶⁸ Diese Sichtweise ist für Betrachter europäischer Herkunft bestenfalls nach eingehender Beschäftigung mit *tā moko*, den mythologischen Bezügen, der Symbolik und der gesellschaftlichen Bedeutung nachvollziehbar. Daher werden kleine Details von Europäern oft nicht erkannt und unbewusst in Reproduktionen verändert, was für Māori nach Juniper Ellis einen Verlust der Identität bedeuten kann.

„In Te Pehi Kupe’s portrait, a person’s identity is individual and genealogical; the sign of the tattoo is both corporal and corporate. Losing the details about his ancestors would mean losing part of his identity, or dissociating himself, far more than would assuming that the arbitrary conventions of the perspectival portrait more faithfully depict a person.“⁴⁶⁹

Hochrangige Māori waren daher grundsätzlich auf unverfälschte Wiedergabe bedacht. Es kam aber auch vor, dass Māori ihre *moko*-Zeichnungen auf Papier bewusst veränderten, um ihr Ansehen vor anderen zu steigern. Ngārino Ellis stellt fest, dass nicht nur das äußere Erscheinungsbild Relevanz hatte, sondern dass die Zeichnungen ebenso aufzeigen, wie sich der Träger selbst sah. So wurden des Öfteren bewusst Modifikationen vorgenommen, um sich in ein besseres Licht zu rücken. Es wurden auch mehr Muster hinzugefügt als tatsächlich im Gesicht vorhanden waren. Ellis vergleicht es mit beschönigenden Porträts der europäischen Tradition.⁴⁷⁰ Es erinnert an Herrscherporträts wie sie Peter Burke beschreibt, auf denen danach getrachtet

⁴⁶⁷ Hailstone 1993, S. 307.

⁴⁶⁸ Vgl. Ellis 2014, S. 53.

⁴⁶⁹ Ellis 2008, S. 72.

⁴⁷⁰ Vgl. Ellis 2014, S. 33, 38-39, 51.

wurde, die porträtierte Person möglichst vorteilhaft im Sinne einer „Präsentation des Selbst“ zu zeigen, entgegen einer objektiven äußeren Entsprechung.⁴⁷¹

Für die Māori ist jedenfalls auch heute noch die Macht dieser, von ihren Vorfahren ursprünglich als Selbstporträt angefertigten Zeichen, von besonderer Bedeutung. Die eigenhändige Herstellung durch den jeweiligen Häuptling beseelt nach ihrer Sichtweise das Bild zusätzlich und bewirkt die Anwesenheit der Person im Bild.

Diese, ursprünglich für Europäer angefertigten *moko*-Zeichnungen, erlangen neue Bedeutung in der Gegenwart.

Die durch Einflussnahme von Missionaren und Kolonialherren bereits zwischen den 1920er und 1970er Jahren weitestgehend verdrängten Gesichtstätowierungen erfuhren durch den Anstoß Āpirana T. Ngatas eine Aufwertung und Wiederbelebung. Ab den 1970er Jahren gewannen Māori nach Charles R. Te Ahukaramū mehr Einfluss in der neuseeländischen Gesellschaft.⁴⁷² In weiterer Folge kam es zu einer Aufwertung der Māori-Sprache und ab den 1990er Jahren erfuhr auch das Gesichts-*moko* zur Stärkung der Identität der Māori eine Renaissance.⁴⁷³ Tätowierungen sind gegenwärtig ein wesentlicher Bestandteil auf der Suche nach Herkunft und Identität. Sie tragen zur Selbstbestimmung und Wiederermächtigung bei und werden immer wieder diskutiert.

Die als Kulturgut geltenden Zeichnungen dienen dem Studium von Mustern und geben den Māori durch ihre Einzigartigkeit etwas Typisches, das sie von anderen unterscheidet und in ihrem Kampf um Gleichberechtigung emporhebt. Gerade jene Zeichnungen von namhaften Vorfahren wie Te Pahi besitzen einen hohen Stellenwert.

Nach Belting kann man auf zwei Funktionen der Zeichnung schließen. Einerseits wird eine unverwechselbare Anordnung von Ornamenten, abgelöst vom Körper des Trägers auf einem von diesem unabhängigen Medium angebracht. Die Zeichnung bleibt zumindest in Reproduktionen erhalten und vermittelt der Nachwelt die Komplexität, Vielfältigkeit und Eigenheit der zu einer bestimmten Zeit verwendeten Muster. Sie konserviert diese gleichsam und bezeugt das von den Vorfahren der Māori Geschaffene. Von Europäern wird es andererseits zumeist als Verzierungskunst be-

⁴⁷¹ Vgl. Burke 2010, S. 28-29.

⁴⁷² Vgl. Te Ahukaramū, Charles R. (2005): Māori – Urbanisation and Renaissance. Hg. v. Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand. Online verfügbar unter <http://www.TeAra.govt.nz/en/maori/page-5>, zuletzt geprüft am 24.04.2025.

⁴⁷³ Vgl. Higgins, Rawinia: Tā moko – Māori tattooing. Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand. Online verfügbar unter <https://teara.govt.nz/en/ta-moko-maori-tattooing/page-5>, zuletzt geprüft am 24.04.2025.

ziehungsweise als eine Art Unterschrift durch Analphabeten⁴⁷⁴ interpretiert. Selbst wenn jedoch nach King schriftkundige Māori einen Vertrag unterzeichneten, verwendeten viele trotzdem auch ihr *moko*. Sie betrachteten es als etwas, das ihre Lebenskraft beinhaltet, und daher eine geheiligte Möglichkeit zur Besiegelung eines Vertrages darstellte.⁴⁷⁵ Somit wird die Zeichnung der Tätowierung von den indigenen Nachfahren als ein, für eine ganz bestimmte Person gefertigtes Unikat geschätzt, welches deren Taten, Rang, Kraft oder Herkunft symbolisiert. Sie wird so zu einem Porträt und Erinnerungsbild, das dem Tod trotzt und die soziale Identität des Trägers widerspiegelt.⁴⁷⁶ Die in einer, bei Māori zunächst unüblichen Technik für Europa erstellten Bilder werden in die indigene Kultur hinein geholt. Sie dienen als Kontaktpunkte bei der Anknüpfung an Vergangenes. Der Wandel der Darstellungsmethode, von der Schnitzerei in Holz zur Zeichnung auf Papier, wird von den Māori akzeptiert. Er äußert sich innerhalb der Bilder auch in der Kombination von indigenen Zeichen und der Verwendung von Elementen, die bezeichnend für westliche Abbildungen von Menschen sind und durch gegenseitigen Austausch eingespeist wurden.

Auffallend ist, dass die hier besprochenen, von Māori gezeichneten Porträts in deren kulturellem Kontext ebenso den Anspruch auf Repräsentation einer bestimmten Person und sogar auf deren Gegenwärtigkeit im Bild, sowie auf Individualität erheben, jedoch in ihrer Ausführung erhebliche Unterschiede zu westlichen Porträts aufweisen.

Wenn, wie bei Belting angenommen, der Körper der Ort der Bilder ist, so kann davon ausgegangen werden, dass das zu Papier gebrachte Bild eines Māori beim Blick darauf, aufgrund der kulturellen Prägung, im jeweiligen Betrachter völlig unterschiedliche „innere Bilder“ entstehen lässt. Auf dem Trägermedium Papier, auf welchem mit einem Stift gezeichnet wird, wird jenes Bild verkörpert, das der Zeichner (der jeweilige Māori-Häuptling) bei der Anfertigung eines Selbstporträts von sich nach außen bringen möchte. Die Wahrnehmung geschieht daraufhin einerseits im Kontext einer innerhalb der sozialen Gruppe der Māori erlernten Sichtweise, andererseits im westlichen Kontext, der häufig auf die Bewertung des Kunstcharakters

⁴⁷⁴ Vgl. Ellis 2014, S. 40.

⁴⁷⁵ Vgl. King 1975a, S. 437.

⁴⁷⁶ Vgl. Belting 2011b, S. 136-137.

eines Bildes abzielt. Der Dreischritt „Bild-Medium-Betrachter“⁴⁷⁷ erhält auch hier eine aus dem erlernten Sehen resultierende Qualität, die den Fokus bestimmt.

Letztendlich entstammen die inneren Bilder nicht nur dem individuellen Blick einer sehenden Person, sondern haben auch einen kollektiven Ursprung⁴⁷⁸ innerhalb eines Zeitkonzeptes. Die Bildproduktion unterliegt zudem dem jeweiligen Standard ihrer Entstehungszeit und ihres Entstehungsorts.⁴⁷⁹ Bezogen auf die *moko*-Zeichnungen sind Einflüsse aus der Welt der Māori des 19. Jahrhunderts, wie die Darstellung bestimmter Formen, sowie Eindrücke aus Begegnungen mit Darstellungsweisen der westlichen Welt, wie beispielsweise das Festhalten von Augen, Nase und Mund auf dem Papier, festzustellen. Belting bezeichnet es als das „Schöpfen aus einer zeitgenössischen Bilderwelt“.⁴⁸⁰

Trifft der Blick im 21. Jahrhundert auf *moko*-Zeichnungen, hat die Wahrnehmung erneut einen kulturellen Wandel vollzogen. Durch den Einfluss postkolonialer Theorien wird vielfach versucht Bilderfahrungen in einen interkulturellen Rahmen einzubetten und das Bilddenken der anderen Kultur weitestgehend wertfrei einzubeziehen. Wie bereits in Kapitel 2.2.1. erläutert, vertritt Braun (Yousefi) diesen Ansatz im Umgang zwischen Kulturen und betont „die theoretische und praktische Anerkennung des Anderen in seiner Andersheit“.⁴⁸¹ Entstehungszeitraum sowie Entstehungsort der – wie hier im besonderen Fall –, von der indigenen Person selbst gefertigten Zeichnung sind hierbei zu berücksichtigen.

Im nächsten Unterkapitel wird die Wechselseitigkeit der Einflussnahme unter der Voraussetzung von ursprünglich klarer Abgrenzbarkeit in der genaueren Analyse von europäischen Māori-Porträts noch stärker verdeutlicht werden.

⁴⁷⁷ Belting 2011b, S. 20.

⁴⁷⁸ Vgl. Belting 2011b, S. 12 und 21.

⁴⁷⁹ Hier betrachtet nach dem europäischen Zeitverständnis.

⁴⁸⁰ Vgl. Belting 2011b, S. 20.

⁴⁸¹ Yousefi 2008, S. 30.

3.4.3 Erste, nach dem europäischen Porträtverständnis angefertigte Māori-Bilder



Abb. 24: Sylvester, John, „Portrait of Te Pahi Kupe“, ca. 1826, Aquarell auf Papier, 21,1 x 15,8 cm, National Library of Australia, Canberra, Bib ID 891037. Online verfügbar unter <https://catalogue.nla.gov.au/catalog/891037>, zuletzt geprüft am: 03.06.2020.

Während seines Aufenthalts in England 1826 wurde Te Pahi Kupe, wie bereits erwähnt, vom Künstler John Sylvester in Liverpool gemäß der westlichen Tradition des 19. Jahrhunderts porträtiert.⁴⁸² Für die nähere Betrachtung werden in weiterer Folge dieses Aquarell sowie Stiche und Reproduktionen davon herangezogen.

Sylvester fertigt ein, für Europa typisches Individualporträt des Häuptlings in Dreiviertelansicht an, welches völlig selbstverständlich Gesicht und Schulterpartie beinhaltet und die Tätowierung als zusätzliches, schmückendes Beiwerk zulässt. Für Te Pahi selbst sind die Zeichen in seinem Gesicht dominant und ausschlaggebend. Die in diesem Kontext entstandenen Bilder lassen auf einen eingehenden Austauschprozess zwischen Te Pahi und Sylvestre schließen innerhalb dessen beide ihre Sichtweise ins Bild bringen.

Auf hellem Hintergrund stellt der Maler Sylvester den Kopf eines europäisch anmutenden Mannes bis zu den Schultern dar, der offensichtlich Hemd und Jacke nach damaliger europäischer Mode trägt. Dessen schwarzes, lockiges Haar umrahmt ordentlich frisiert die Stirn und reicht bis in den Nacken. Sylvester setzt deutlich helle

⁴⁸² Siehe dazu Craik 1830, S. 317.

Akzente am äußeren Rand des Jackenteils und modelliert auch das Gesicht mit Hilfe von hellen und dunklen Stellen. Für ihn ist die Gesichtstätowierung möglicherweise ein Accessoire, welches auf die indigene Herkunft des Dargestellten schließen lässt. Te Pehi, ein in seiner Gesellschaft ranghoher Māori, der sich auf Kapitän Reynolds Schiff schlich und vor allem Interesse an europäischen Waffen hatte⁴⁸³, passte sich während seines Aufenthaltes in Europa der viktorianischen Mode an. Zieht man weitere Māori-Besucher heran, wie Chief Wiremu Toetoe Tumohe und seinen Verwandten Hemara Rerehau Te Whanonga (Paraone) von Ngāti Apakura, die mehr als 30 Jahre später, 1859 Wien und 1860 London bereisten, so ist anhand von Abbildungen in einem Buch der neuseeländischen Autorin Helen Hogan festzustellen, dass auch diese beiden Māori bei einem Besuch, auf dem für sie fremden Kontinent, europäische Kleidung trugen.⁴⁸⁴ Namhafte indigene Personen Nordamerikas, wie zum Beispiel Sitting Bull, sind oft nur mit europäischen Kleidungsstücken kombiniert mit indigenem Gewand und typischen Accessoires abgebildet.⁴⁸⁵

Aus Craiks Aufzeichnungen geht hervor, das Te Pehi bemüht war die Gepflogenheiten der englischen Gesellschaft nachzuahmen und zu erlernen.⁴⁸⁶

Die dargestellte Gesichtstätowierung weist ihn jedenfalls als indigene Person aus und führt auch hier zu einer Abgrenzung des „Eigenen“ vom „Fremden“, selbst wenn die Abbildung der europäischen Porträttradition folgt und der Schwerpunkt auf den Gesichtszügen liegt. In der Ausführung von Sylvester und den danach folgenden Abbildungen lässt das Spiel zwischen Untergrund (Gesicht) und Muster (*moko*), ähnlich wie bei der *moko*-Zeichnung oben, keine Einheitlichkeit zu. Möglicherweise sind die spiralförmigen Muster im Gesicht Te Pehis bereits vom Tätowierer, zum Teil als Weißaussparungen und zum Teil mittels dunkler Striche, aufgebracht worden.

Sowohl Te Pehi Kupe als auch Sylvester beabsichtigen grundsätzlich, das *moko* auf Papier zu bringen. Jedoch wird hier offensichtlich, zu welcher unterschiedlicher Darstellungsweise die kulturgebundene Art des Sehens führen kann.

⁴⁸³ Vgl. Craik 1830, S. 319-320.

⁴⁸⁴ Vgl. Hogan, Helen M. (2003): Bravo, Neu Zeeland. Two Maori in Vienna 1859 - 1860. Christchurch: Clerestory Press. Hier S. iii, 5 und 84. Sie reisten auf dem österreichischen Schiff der Fregatte SMS Novara mit dem Geologen Ferdinand von Hochstetter nach Europa. Siehe dazu S. iii.

⁴⁸⁵ Siehe dazu eine in Bismarck im Dakota Territory erstellte Fotografie: Barry, David F., „Sitting Bull“, ca. 1885, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albumindruck, *Carte cabinet*, 13.8 x 8 cm (ohne Rahmen), Fotosammlung von Daniel Guggisberg, Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington. Kontrollnummer 94506170. Online verfügbar unter <https://www.loc.gov/resource/ppmsca.39879/> zuletzt geprüft am 01.05.2025.

⁴⁸⁶ Vgl. Craik 1830, S. 323.

Fred Kleiner attestiert den beiden Urhebern der im 19. Jahrhundert fast zeitgleich entstandenen Bilder einen von der Herkunft geprägten blinden Fleck, der den jeweiligen Blick einschränkt.⁴⁸⁷ Die Festschreibungen durch den jeweiligen „cultural gaze“ sind offensichtlich. Die eigenen Denkmuster und erlernten Blickweisen bilden auch hier die Voraussetzung für das „innere Bild“, das auf einem Medium nach außen gebracht wird.

Für den europäischen Künstler stellt es eine Selbstverständlichkeit dar, Blickrichtung, Haare, Schulterpartie, Bekleidung nach der Mode der Entstehungszeit, Dreidimensionalität, Licht und Schatten einzubeziehen. Die Muster im Gesicht stellen auf dem von ihm gemalten Bild einen weiteren Aspekt des Porträts dar. Die Hybridität entsteht in der vor allem europäisch anmutenden Darstellung durch das Anbringen des *mokos* im Gesicht. Individualität manifestiert sich im Bild für europäische Betrachter hauptsächlich durch die Wiedergabe der Gesichtszüge, die gemeinsam mit der gängigen Bekleidung auf das Lebensalter des Dargestellten zur Entstehungszeit hinweisen.

Das Abbilden Te Pehis als Zeitgenosse stellt ihn auf eine Ebene mit zeitgleich lebenden, europäischen Personen. Er tritt dadurch heraus aus der Rousseau'schen Zuschreibung eines „Naturzustandes“ in dem sich der „edle Wilde“ befinden soll, hinein in die Gleichzeitigkeit mit den, als „zivilisiert“ beschriebenen und dadurch in der Entwicklung als weiter fortgeschritten bezeichneten Europäern. Johannes Fabian prägt den Begriff „Allochronie“ im Kontext anthropologischer Beschreibung indigener Kulturen. Er stellt fest, dass Anthropologen dazu tendierten, Gleichzeitigkeit von Kulturen zu leugnen („the denial of coevalness“).⁴⁸⁸ Nach Raja Masood wird ein Dialog auf Augenhöhe dadurch verhindert, dass der, zwar in der Gegenwart lebende „Andere“ als in einer, für Europäer bereits weit zurückliegenden Zeit angesiedelt, betrachtet wird. Dies verhilft zur Legitimierung der Unterordnung der „Anderen“.⁴⁸⁹ Im Falle Te Pehis verweist das von Sylvester geschaffene Porträt somit auf Gleichwertigkeit innerhalb von Gleichzeitigkeit.

⁴⁸⁷ Vgl. Kleiner, Fred S. (2014): Gardner's Art through the Ages. A Concise Western History. 3. Aufl. Boston, MA: Wadsworth, Cengage Learning. Hier S. 13.

⁴⁸⁸ Vgl. Fabian, Johannes (2014; 1983 ND): Time and the other. How anthropology makes its object. New York: Columbia University Press. Hier S. 37 und 150.

⁴⁸⁹ Vgl. Raja, Masood (2021): Allochronic Discourse. In: Jeffrey R. Di Leo (Hg.): The Bloomsbury Handbook of Literary and Cultural Theory. London/New York/Oxford/New Delhi/Sydney: Bloomsbury Academic, S. 366-367.

Das „Selbstporträt“ in Form des *mokos* ist hingegen nicht eingebettet in Raum und Zeit, im Sinne einer zeitlichen Momentaufnahme einer perspektivisch abgebildeten Person vor einem monochromen Hintergrund. Es kann insofern als überzeitlich wahrgenommen werden, was die Möglichkeit zur Abwertung im Sinne Fabians ausschließt.

Gesicht, Körper und Hintergrund erscheinen als zweitrangig, da das *moko* offenbar in der Vorstellung Te Pehis keinem Alterungsprozess unterliegt.

Bedeutungsträger sind die, genau aus dem Gedächtnis wiedergegebenen flächig gestalteten Zeichen, die durch den Akt des Darstellens zu einem persönlichen Bezugspunkt zwischen Te Pehi Kupe und seinen Nachkommen werden. Divergenz entsteht sowohl durch die Bildschaffenden als auch durch die Betrachter und deren Kulturzugehörigkeit. Durch Sylvester und Te Pehi treffen zwei, wie Geertz es formuliert, „selbstgesponnene Bedeutungsgewebe“ aufeinander, die in der Auseinandersetzung des einen mit dem anderen als Resultat einer Interaktionsgeschichte verwoben werden.

Durch den persönlichen Bezug lernt der europäische Maler Sylvester den Māori offensichtlich als selbstbewusst und mit hohem Rang ausgestattet kennen, was in seinem Werk zu einer Wiedergabe in edlem Gewand beiträgt. Die genaue Zeichnung der Muster lässt sich nach Craik auf die Anwesenheit des Dargestellten während des Malprozesses zurückführen. Offenbar beobachtete Te Pehi Kupe den Künstler und achtete auf die korrekte Wiedergabe seines *mokos*. Craik, in dessen Buch zur Illustration eine Reproduktion des Aquarells abgebildet ist, hält dazu folgendes fest:

„The sketch of his head from which the accompanying engraving is copied, was taken while he was in Liverpool, by his acquaintance Mr. John Sylvester; and Tupai [Te Pehi] took the greatest interest in the progress of the performance. But he was above all solicitous that the marks upon his face should be accurately copied in the drawing; the figure, he explained, not being by any means a mere work of fancy, but formed according to certain rules of art, which determined the direction of every line. It constituted, in fact, the distinctive mark of the individual; and one part, indeed, of that on his own face, the mark just over the upper part of his nose, Tupai constantly called his name; saying ‘Europee [sic!] man write with pen his name, – Tupai’s name is here,’ pointing to his forehead.”⁴⁹⁰

Sylvester scheint durch seinen persönlichen Bezug zum Dargestellten und dessen Erklärungen hinsichtlich der Bedeutung der individuell gestalteten Zeichen ebenso um eine authentische Abbildung bemüht zu sein. Indem er dem Gesicht durch die, Dreidimensionalität suggerierende Darstellungsweise Authentizität zu verleihen versucht, bleibt ein Teil der Muster im Verborgenen und entgeht so dem Blick des Be-

⁴⁹⁰ Craik 1830, S. 330-331.

trachters. Dies gilt laut Juniper Ellis nach der Sichtweise der Māori als wesentlicher Verlust.

„The portrait thus loses the details, outlined above, that complete Te Pehi’s design, making it a full facial pattern by including the areas alongside the lower and upper jaw line and cheek.”⁴⁹¹

Nach Ellis wird die Denkweise der Māori durch eine realistische Wiedergabe des *mokos* repräsentiert, im Gegensatz zur realistischen Wiedergabe der Gesichtszüge nach europäischer Art. Das Hervorbringen der Persönlichkeit des Dargestellten geschieht für Māori, wie erwähnt, durch eine möglichst authentische Wiedergabe der Muster.

Die Ausführung Sylvesters wird durch die Veränderung von Technik und Bildträger in weiterer Folge immer wieder abgewandelt. Sie erfährt beispielsweise durch die Nachahmung im nachfolgenden Bild eine neuerliche Modifikation.



Abb. 25: O. V., „Porträt of Tupai Cupa (Te Pehi Kupe)“, o. D., Reproduktion eines Holzschnitts⁴⁹² nach einem Aquarell von John Sylvester, o. M. Aus: Craik (1830, S. 331).⁴⁹³

⁴⁹¹ Ellis 2008, S. 70.

⁴⁹² Siehe dazu Nan Kivell, Rex/Spencer, Sydney (1974): *Portraits of the Famous and Infamous. Australia, New Zealand, and the Pacific, 1492-1970*. London: Flarepath Printers Ltd. Hier. S. 231.

⁴⁹³ Diese Version wird 1830 zur Illustration der Beschreibung der indigenen Bevölkerung Neuseelands im Buch von George Craik verwendet. Craik betrachtet die Māori, gemäß der gängigen Sichtweise in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als eine Gesellschaft, an der man die Anfänge der Zivilisation ablesen und studieren kann. Siehe dazu Craik 1830, S. 3-4: „What the child is to us for the study of man as an individual, the Savage is also for the broader but not less difficult study of man as species. [...] We are to look upon the manners of barbarians -- their limited knowledge, their rude contrivances, their degrading superstitions -- as exhibiting in many instances a picture of what we were ourselves in the infancy of our social state; [...]”

Der Ausführende bildet die Muster im Gesicht wesentlich hervorstechender und prägnanter ab. Akkurat versucht er jede einzelne Linie nachzuformen und gibt wesentliche Elemente, wie die Spiralen an den Wangen oder die Linien um den Mund und auf der Stirn deutlich wieder. Die durch die Technik entstandenen Schraffuren irritieren jedoch beim Anblick des Gesamtbildes. Auch die Gesichtszüge verändern sich unter anderem durch die etwas breitere Ausführung von Nase und Lippen. Selbst Hemd- und Jackenteile werden durch eine neue Faltengebung umgeformt. Der markante dunkle Schatten um den Hals verändert das Spiel mit dem Licht und nimmt dem Bild die Leichtigkeit. Die spezifische Schweise des ausführenden Künstlers und die andere Technik auf einem weiteren Medium sind ausschlaggebend für diese Umgestaltung. Sowohl das Original von Sylvester als auch die Reproduktion im Buch Craiks stammen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ende des 19. Jahrhunderts wird die Darstellung ein weiteres Mal aufgegriffen und auf einen neuen Bildträger transferiert.



Abb. 26: O. V., „Te Pahi“ (Häuptling des Ngāti Toa Stammes), 1890, Reproduktion eines Holzstichs mit der Bildunterschrift Te Pahi nach einem Aquarell von John Sylvester, 6,5 x 7,5 cm, Alexander Turnbull Library, Wellington, Referenznummer PUBL-0099-192. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/23181651>, zuletzt geprüft am 29.08.2020.⁴⁹⁴

⁴⁹⁴ Siehe dazu Sherrin, Richard Arundell A./Wallace, John H. (1890): Early history of New Zealand, from earliest times to 1840. Auckland: H. Brett. Hier. S. 192. Die Abbildung wurde zur Illustration dieses Buches verwendet, offenbar angefertigt nach der Abbildung in Craik 1830, S. 331.

Die dekorativen Elemente im Gesicht des Māori sind in ihrer Intensität ähnlich derer auf dem vorangegangenen Holzschnitt. Dem Ausführenden gelingen jedoch eine weicher wirkende Schattierung um die Schultern, generell feinere Schraffuren und feinere Tonabstufungen, was auf einen Holzstich schließen lässt.⁴⁹⁵ Der deutlichste gestalterische Unterschied ist an der Unterkante des Gewandes zu erkennen, welches etwas weiter hinunter reicht und einen geraden Abschluss aufweist. Der Künstler ist grundsätzlich bemüht, seine Vorlage genau zu kopieren und sowohl das *moko* als auch die Gesichtszüge nicht zu verändern. Das Drehen des Gesichtes zum rechten Bildrand⁴⁹⁶ wird bei allen drei Darstellungen beibehalten.

In veränderter Form wird Te Pahi auf der Abbildung von Louis Auguste de Sainson abgebildet, dem Zeichner, der 1826 die Südseeexpedition auf dem Schiff *Astrolabe*, geleitet durch Jules Dumont D'Urville, begleitete.



Abb. 27: O. V., Bild oben: „Toupe Koupa [Te Pahi Kupe]“; Bild unten: „New Zealanders' hongi greeting“, 1835 (Originalzeichnung zwischen 1826 und 1829), Reproduktion eines Stichs nach einer Zeichnung von Louis Auguste de Saison, 27 x 17,9 cm, Alexander Turnbull Library, Wellington, Referenznummer: A-433-015. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/22327279>, zuletzt geprüft am 29.08.2020.⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ Beide Abbildungen werden im Englischen als „wood engraving“ bezeichnet, jedoch scheint in dieser Version eher ein Grabstichel als ein Messer verwendet worden zu sein. Siehe dazu Koschatzky 1990, S. 54.

⁴⁹⁶ Aus Sicht des Betrachters.

⁴⁹⁷ Druck zur Illustration von Dumont d'Urville, Jules S. C. (Hg.) (1835/36): *Voyage pittoresque autour du monde: Résumé général des voyages de découvertes de Magellan, Tasman, Dampier ...* Paris:



Abb. 28: O. V., „Toupe Koupa [Te Pehi Kupe]“, 1835 (Originalzeichnung zwischen 1826 und 1829), Vergrößerte Ansicht: Reproduktion eines Stichs nach einer Zeichnung von Louis Auguste de Sainson, o. M., Alexander Turnbull Library, Wellington, Referenznummer A-433-015. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/22327279>, zuletzt geprüft am 29.08.2020.⁴⁹⁸

Auf der Reise entstanden zahlreiche Skizzen nach denen Kupferstiche unter der Aufsicht Sainsons angefertigt wurden. Diese wurden zur Buchillustration verwendet. Im von Dumont D'Urville herausgegebenen Buch über diverse Expeditionen wird auch Te Pehi Kupe in einer Reproduktion dargestellt. Die Bildunterschrift lautet in der französischen Version „Toupe Koupa“. Am unteren linken Rand der Buchseite steht der Name Sainson. Auffallend ist die andere Blickrichtung im Gegensatz zum in England entstandenen Werk.

Das leicht angedeutete *moko* ähnelt zwar vor allem an der Stirn und den Wangen jenem auf den zuvor besprochenen Darstellungen Te Pehi Kupes. Die Darstellung der Spiralen als Weißaussparungen ist hier jedoch kaum zu bemerken. Auch die Gesichtszüge weisen gravierende Unterschiede auf. Die breitere Nase, und die geschwungenen Lippen spiegeln eine andere Sehweise des Ausführenden wider und verweisen auf eine indigene Physiognomie wie sie beispielsweise im Buch Vaggiolis beschrieben wird. Er erklärt, dass Neugeborenen der Nasenrücken gebrochen wurde, um einem gängigen Schönheitsideal zu entsprechen:

„The dusky natives have luxuriant, predominantly black hair, [...]. Some have curly hair, others strait, while the majority have long, slightly frizzy hair. [...]. Their noses are short, flat and

Tenré (Bd. 2). Hier zwischen S. 394 und 395. 1. Toupe Koupa; 2. Salut shongui des Nouveaux-Zelandais.

⁴⁹⁸ Druck zur Illustration von Dumont d'Urville, Jules S. C. 1835/36, zwischen S. 394 und 395.

broad at the base. The bridge is defective and misshapen. The nasal deformity, [...], was artificial, caused by crushing babies' bridge of the nose a few days after birth."⁴⁹⁹

Dies, sowie die runde weiße Fläche am Kinn, die der flachen Stelle auf der Holzbüste Hongis ähnelt, lässt darauf schließen, dass die Abbildung eher einen indigenen Typus mit Gesichtstätowierung im Rahmen von Reisebeschreibungen repräsentiert. Merkmale aus verschiedenen Māori-Darstellungen finden hier Platz. Es liegt daher nahe, dass es weniger um ein Porträt während einer persönlichen Begegnung geht, als vielmehr darum, in Europa einen Vertreter der Māori-Gesellschaft zu präsentieren, was von folgendem Begleittext im Sammelwerk von Reisebeschreibungen Dumont D'Urilles untermauert wird:

„A la Nouvelle-Zélande, le tatouage porte le nom de moko, et cette décoration, dans ce pays, comporte des idées de distinction beaucoup plus positives que dans les autres archipels. [...]. Un ranga-tira [sic!] est d'autant plus honoré que les traits de son moko sont plus profonds et plus rapprochés. [...]. Le moko est pour les Zélandais ce que sont les armoiries pour les Européens. [...].

Un Chef répétait souvent que son nom était écrit sur les dessins de son visage. Pendant son séjour en Angleterre, le chef Toupe-Koupa consentit à ce qu'on fit son portrait; mais il tenait par-dessus tout à ce que les dessins de son visage fussent fidèlement reproduits."

[„In Neuseeland, trägt die Tätowierung den Namen *moko*, und diese Dekoration, in diesem Land, beinhaltet viel positivere Vorstellungen der Auszeichnung als auf den anderen Inselgruppen. Ein Rangatira wird umso mehr geehrt, je tiefer und näher aneinandergerückt die Merkmale seines *mokos* sind. Das *moko* ist für die Seeländer das, was das Wappen für Europäer ist. [...].

Ein Häuptling wiederholte oft, dass sein Name auf den Zeichnungen seines Gesichts geschrieben stehe. Während seines Aufenthalts in England stimmte der Häuptling Toupe-Kupa zu, dass ein Porträt von ihm gemacht werden sollte; doch vor allem wollte er, dass die Zeichnungen auf seinem Gesicht genau wiedergegeben werden sollten.“ (Übers. d. Verf.)⁵⁰⁰

Dumont D'Urville vergleicht die Zeichen im Gesicht (das *moko*) mit dem europäischen Wappen. Er beschreibt die Tätowierung als besondere Auszeichnung für Krieger und ranghohe Häuptlinge. Offensichtlich kannte er die englische Beschreibung dessen, dass Te Pahi auf eine genaue Wiedergabe achtete und einen Hinweis auf die Darstellung seines Namens im Gesicht gab.⁵⁰¹ Das dazugehörige Bild dient zur Illustration und unterstützt die Vorstellungskraft des Lesers, der im 19. Jahrhundert mehr über ferne Länder und Gesellschaften erfahren wollte. Die europäische Bekleidung, die auf die Kenntnis des Porträts von Sylvester beziehungsweise einer Reproduktion dessen schließen lässt, wird im Text nicht erwähnt, aber im Bild wie selbstverständlich hinzugefügt.

⁴⁹⁹ Vaggioli 1891 und 1896; engl. 2010, S. 66-67.

⁵⁰⁰ Dumont d'Urville, Jules S. C. 1835/36, S. 404.

⁵⁰¹ Vgl. Craik 1830, S. 330-331.

Interessant ist die Assoziation D'Urvilles mit Heraldik, das heißt, der Hinweis auf etwaige Gemeinsamkeiten von Gesichtstätowierungen und der Bedeutung von Wappen in Europa. Belting betrachtet Wappenschilde als „Körperzeichen in heraldischer Abstraktion“. Sie beinhalten die „familiäre oder territoriale Genealogie“ seines Trägers.⁵⁰² In dieser Funktion ist ein Vergleich mit einigen Zeichen der Gesichtstätowierungen möglich, die ebenso Auskunft über die Herkunft mütterlicherseits und väterlicherseits geben. Belting erklärt seine Sichtweise folgendermaßen:

„Porträttafel [...] wie auch Wappenschild [...] können als ‚Medien des Körpers‘ in dem Sinne bezeichnet werden, dass sie an die Stelle des Körpers getreten sind, dessen Präsenz sie zeitlich und räumlich erweitern.“⁵⁰³

Im höfischen Turnier wurde, der mit der Rüstung verdeckte, individuelle Körper mit „einem Zeichen seines Standes und seines Herrschaftsbereiches“ auf dem Wappen, als Erkennungsmerkmal verbunden. Das Wappen diente zur Repräsentation. Die Porträttafel galt im höfischen Bereich als Wiedergabe des natürlichen Körpers eines Individuums. Wappentafel und Porträttafel unterscheiden sich nicht im Bildträger oder der Technik der Bemalung, auch nicht nur in Bild und Zeichen, sondern im symbolischen Gebrauch, der nach Belting einen Gegensatz beinhaltet. Die jeweilige Aufgabe der Repräsentation macht den Unterschied aus. Das Wappen – als Zeichen einer Familie, einer Genealogie –, war vererbbar. Das Porträt war innerhalb der genealogischen Reihe das Zeichen für den individuellen Träger des Namens, für eine Person in einem sterblichen Körper. Belting vergleicht den individuellen und den familiären Namen mit dem individuellen Körper der Person und dem kollektiven Körper eines Familienverbandes, der eine dargestellt im Porträt, der andere im Wappen. Beide waren Teil einer visuellen Praxis der Rechtsnachfolge und verwiesen aufeinander sowie auf den Platz der Person innerhalb der Erbreihe. Sie bezeugten dieselbe Person auf je eigene Weise. Wappenschild und Porträttafel dienten als gleichwertiger Gegenpart ein und desselben. Der mediale Körper beider, die Tafel, war der gleiche. Nachdem die höfische Tradition in den Hintergrund trat, wurde die Bildnistafel nicht weiter mit einer genealogischen Reihe verbunden. Im 15. Jahrhundert wird der Körper aus der sozialen Hierarchie herausgelöst. Er wird Träger einer Person innerhalb des bürgerlichen Standesdenkens. Das zweite, mediale Gesicht des Wappens findet keine weitere Verwendung.⁵⁰⁴

⁵⁰² Vgl. Belting 2011b, S. 115-116.

⁵⁰³ Belting 2011b, S. 116.

⁵⁰⁴ Vgl. Belting 2011b, S. 116-125 und 129.

Die Gesichtstätowierungen der Māori beinhalten, wie oben beschrieben, sowohl einen kollektiven Anteil wie die Zugehörigkeit und die Genealogie des Trägers, ausgedrückt in Form von bestimmten Zeichen, als auch individuelle Erkennungsmerkmale, die direkt auf dem Gesicht des Individuums angebracht und somit untrennbar mit der Person verbunden sind. Hier verschmelzen die von Belting genannten „zwei Körper“ von Wappen und Porträt aus dem europäischen Kontext zu einem einzigen Körper, bestehend aus den verschiedenen Zeichen und der Person selbst. D’Urilles Vergleich der Gesichtstätowierung mit einem Wappen kann somit nur auf einen Teilbereich des *mokos* Bezug nehmen, vor allem auf die Zeichen, die die Genealogie des Trägers, den kollektiven Anteil beschreiben.

Durch das Aufzeichnen der Māori-Muster auf Papier wird das gesamte *moko* vom Körper des Individuums gelöst. Die, als animiert verstandene Abbildung der Zeichen, erinnert durch deren personenbezogene Art an den Träger, welcher bei den Māori als unmittelbar damit verbunden gilt.

Das europäische neuzeitliche Porträt, das zumeist zu Lebzeiten der dargestellten Person angefertigt wurde, bedarf der Darstellung individueller Gesichtszüge und wird so vor allem ab der Zeit des Humanismus zu einem Erinnerungsbild an ein Subjekt auf einem künstlichen Medium. Der Körper der individuellen Person wird getrennt vom genealogischen Körper des Kollektivs dargestellt.⁵⁰⁵

Māori-Gesichtstätowierungen und deren Darstellungen können, bedingt durch einen jeweils anderen Entstehungskontext und verschiedene Bedeutungszusammenhänge, nur zum Teil mit europäischen Wappen und Porträts in Bezug gebracht werden. Jedenfalls werden auch, wie oben beschrieben, vor allem personenbezogene Elemente von *mokos* als Signaturen verwendet und akzeptiert.

Die Assoziation D’Urilles beschreibt seinen europäischen Erfahrungshorizont und seinen damaligen Kenntnisstand hinsichtlich der Symbolik, der Bedeutungen und des sozialen Entstehungskontextes von Gesichts-Tätowierungen der Māori und deren Darstellungen.

Die Anfertigung von Individualporträts in Europa geschieht ab dem 15. Jahrhundert zunächst für höhergestellte Personen der europäischen Gesellschaft. In Neuseeland erhalten ebenso nur hochrangige Personen umfangreiche Tätowierungen.

⁵⁰⁵ Vgl. Belting 2011b, S. 135-136, S. 141.

Diese dadurch hervorstechenden Māori werden im Rahmen von Forschungsreisen Ende des 18. Jahrhunderts, wie erwähnt, vor allem von naturkundlichen Zeichnern für Berichte auf ethnologischen Porträts festgehalten, und in weiterer Folge im 19. Jahrhundert, angelehnt an Individualporträts mit vorwiegend indigenen Accessoires, von europäischen Künstlern gemalt oder von Europäern und Europäerinnen fotografiert. Unterschiede liegen in den Beweggründen und Kenntnissen der ausführenden Personen sowie Auftraggebern, aber auch in deren Herkunft und in den Verwendungszwecken von Bildern.

Ende des 18. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden mit Hilfe von Europäern vor allem männliche *mokos* aufgezeichnet, obwohl es unter der indigenen Bevölkerung auch ranghohe tätowierte Frauen gab. Wahrscheinlich traten europäische Seefahrer und Entdecker vor allem mit den Häuptlingen der Māori-Gesellschaft in Kontakt. Diese waren zumeist die ersten Ansprechpersonen.

Die, oft das ganze Gesicht bedeckenden Tätowierungen von Kriegern und Häuptlingen, übten auf die westliche Welt große Faszination aus. Es ist anzunehmen, dass sie auch daher gerne bildlich festgehalten wurden.

Die zunehmende Besiedelung Neuseelands durch Europäer führte dazu, dass neue Techniken, wie die Fotografie ins Land gelangten und mittels dieser neuen Technik das Porträtieren intensiviert wurde. Nicht nur männliche Vertreter der indigenen Bevölkerung, sondern auch Frauen und deren spezifische *mokos* weckten unter anderem das Interesse von Fotografen und wurden zu einem gängigen Motiv. Vor allem auf Studioporträts sind Gesichtstätowierungen besonders detailliert zu erkennen. Der Fokus wird im vierten Kapitel speziell daraufgelegt.

3.5 Einflüsse der Interaktionsgeschichte zwischen Māori und Europäern auf die Ornamententwicklung in der westlichen Welt

Muster, die bei den Māori ursprünglich als nonverbales Kommunikationssystem in Form von Tätowierungen fungierten, werden ab den Reisen des 18. Jahrhunderts unter anderem auf den im Rahmen der ethnologischen Forschung entstandenen Darstellungen nach Europa transferiert. Dort wechseln sie den Kontext ihrer Verwendung und entwickeln nach und nach eine Eigendynamik. Einer der ersten, der sich damit beschäftigt, ist der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl. In seiner Auseinandersetzung mit Ornamentik geht er den verschiedenen Mustern unterschiedlicher Kulturen nach. Riegl vertritt den Standpunkt, dass

„das Schmuckbedürfnis eines der allerelementarsten Bedürfnisse des Menschen gewesen ist. Das Verlangen nach Schutz des Leibes erscheint nach zahlreichen Zeugnissen namentlich von polynesischen Inselbewohnern als nicht so dringend als dasjenige nach Schmuck des Leibes.“⁵⁰⁶

Tätowierte Muster aus Polynesien ordnet er diesem Schmuckbedürfnis zu. Nach der Verwendung einfacher geometrischer, linearer Formen beschreibt Riegl das Anbringen pflanzlicher Ornamentmotive als weitere Stufe in der Entwicklung von Ornamenten.⁵⁰⁷ Er geht außerdem von der Annahme aus, dass im Menschen ein Bedürfnis nach Symmetrie angelegt ist und schreibt dazu: „Die Symmetrie erweist sich eben als ein dem Menschen eingeborenes, immanentes Postulat alles dekorativen Kunstschaffens von Anbeginn.“⁵⁰⁸ Die in Europa propagierte Tendenz zu symmetrischen Anordnungen von Mustern ist auch auf den Porträts der drei Cook'schen Reisen zu finden. Zeichner tendieren, wie oben ersichtlich, dazu, die Tattoo-Muster auf ihren Bildern symmetrisch anzuordnen. In den Gesichtern der Māori ist diese Symmetrie jedoch nicht vorhanden, da jede Gesichtshälfte andere Inhalte durch unterschiedliche Zeichen vermittelt.

Annette Haug, die sich mit frühgriechischen Ornamenten beschäftigt, betont „die hohe Bedeutung, die das Ornamentale für die Stiftung von kulturellem Sinn besitzt.“⁵⁰⁹ Sie beschreibt wie Geertz ein Entstehen von Bedeutungsgeweben und bringt diese in Zusammenhang mit Ornamenten. Haug akzentuiert die identitätsstiftende Funktion innerhalb des Bedeutungshorizonts des Ornamentalen.⁵¹⁰ und beobachtet dazu folgendes:

„Ornamentale Strategien, [...] fallen regional unterschiedlich aus, zugleich verändern sie sich im Laufe der Zeit. Über ornamentale [...] Strategien kann folglich Zusammengehörigkeit und Abgrenzung artikuliert werden. Diese Form der Identitätsbildung kann implizit-unbewusst bleiben, aber auch explizit gemacht werden.“⁵¹¹

Auch bei den Māori verweisen die Muster auf die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Stamm und zu bestimmten Ahnen. Durch die offensichtliche Zuordenbarkeit erfolgt auch automatisch eine Abgrenzung zu anderen. Im Europa des 19. Jahrhunderts werden die für Māori identitätsstiftenden Elemente der *mokos* und die Verbindung zu

⁵⁰⁶ Riegl, Alois (1894): *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Berlin: Verlag Georg Siemens. Hier S. 9.

⁵⁰⁷ Vgl. Riegl, Alois (1893): *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Verlag Georg Siemens. Hier S. 32.

⁵⁰⁸ Riegl 1893, S. 40.

⁵⁰⁹ Haug, Annette (2015): *Ornament und kultureller Sinn. Das Beispiel frühgriechischer Gefäße aus Athen*. In: Annette Tietenberg (Hg.): *Muster im Transfer. Ein Modell transkultureller Verflechtung?* Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, S. 53-70. Hier S. 53.

⁵¹⁰ Vgl. Haug 2015, S. 53-54.

⁵¹¹ Haug 2015, S. 54.

den Ahnen selten erkannt und berücksichtigt. Juniper Ellis beschreibt einige der ursprünglichen Bedeutungen und äußert sich zum Umgang mit *mokos* folgendermaßen: „*Moko* embodies the living connection between people and their cultural and genealogical ancestors; in this light, failure to acknowledge the connection creates a[n] [...] act of violence.”⁵¹² Unterschiedliche kulturelle Blickwinkel führen zu Missverständnissen und Missachtung wesentlicher Aspekte von Gesichtstätowierungen. Riegl, der zwar die Muster der Māori gekannt hatte, nicht jedoch die Bedeutungszusammenhänge, nimmt die sich ihm anbietende äußere Gestalt in den Blick. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht die Spirale, die er als dominante Form wahrnimmt. Er schreibt dazu:

„In der Ornamentik der Maori haben wir es [...] zu thun [sic!] mit einer kleinen Auswahl ganz bestimmter Motive und mit einem ebenso bestimmten Decorationssystem [sic!]: Beides untrügliche Beweise einer seit langem geübten und ausgebildeten Kunst. Dasjenige Motiv, das uns vor allen anderen in die Augen springt, ist die Spirale. Die Spirale als Hauptmotiv einer metalllosen Kunst!”⁵¹³

Riegl vergleicht die Spiralmuster mit der ägyptischen oder auch der mykenischen Kunst und zieht Parallelen, kann jedoch die genauen Beweggründe für die Entstehung dieses Musters bei den Māori nicht erkennen. Jedenfalls setzt er voraus, dass die Māori ihr Zeichensystem relativ unbeeinflusst von anderen Kulturen entwickelt haben, da sie Metall erst durch Seefahrer der europäischen Entdeckungsreisen kennenlernten und es nicht schon zuvor benützt wurde, obwohl es andernorts vorhanden war.⁵¹⁴ Das heißt, er bringt die in Europa aufgestellten Entwicklungsstufen, beispielsweise bekannt von Herder, in Verbindung mit den Tätowierungen. In den Abhandlungen Riegls ist eine im europäischen kunst- und kulturhistorischen Denken des 19. Jahrhunderts verhaftete Sichtweise im Vordergrund. Der eingeschränkte Blick lässt annehmen, dass Riegl selbst keinen unmittelbaren Kontakt zu den Māori hatte und den Kontext der Verwendung der Muster nicht kannte. Er geht rein von der dekorativen Form aus, bringt sie in Zusammenhang mit europäischen Wissenschaften und versucht eine Entwicklungsgeschichte abzuleiten.

Gottfried Semper nähert sich der Ornamente auf ähnliche Weise im Rahmen der Architektur an. Die Muster, welche Teil der geschnitzten Figuren auf den Häusern der Māori sind beschreibt er als „Nachahmung der Ornamente die sich die Neuseeländer mit vieler Kunst auf die Haut tätowieren [sic!], in der That [sic!] nichts weiter als

⁵¹² Ellis 2008, S. 65.

⁵¹³ Riegl 1890, S. 85.

⁵¹⁴ Vgl. Riegl 1890, S. 84-86.

eine Tätowirung [sic!] der dargestellten knorrigen Popanzen.“⁵¹⁵ Er meint damit wahrscheinlich die für Māori wichtigen Ahnen-Wandpanelee und schreibt weiter in Bezug auf Holzschnitzereien: „Der Geschmack, den sie dabei zeigen, solange sie im reinen Ornamente verbleiben [...], ist originell und reich, oft geschmackvoll, erinnert aber mehr an Rokokostil als an den Ursprung der Kunst“.⁵¹⁶

Auch in Sempers Äußerungen sind die gängigen Sichtweisen der damaligen Zeit und das Einordnen in den bekannten europäischen Kanon im Vordergrund. Bedingt durch den „cultural gaze“ sowie der Annahme der eigenen Höherentwicklung und Überlegenheit ist eine negative Konnotation gegeben. Auch er stand nicht in direktem Kontakt zu den Māori und vergleicht die Tätowierungen mit den Mustern ihm bekannter Kulturen wie der Assyrier, Ägypter oder Griechen, was aus dem folgenden Text hervorgeht:

„Das Tettowiren [sic!] mag als Fortschritt in dieser Kunstrichtung gelten, in welcher unter den lebenden Völkern die Neuseeländer und Südseeinsulaner es am weitesten brachten, die ihren Körper nach Unterschied des Standes, des Reichthumes [sic!] und der persönlichen Auszeichnung mit sehr zierlichen Arabesken mehr oder weniger bedecken. Der Geschmack, den sie bei dieser Hautenkaustik entwickeln, indem sie die Formen und Richtungen der Muskeln mit Hilfe der Schnörkel und Ornamente verfolgen und hervorheben, soll bewundernswerth [sic!] sein, wobei eine Verwandtschaft dieser ornamentalen Formen mit denen auf den Geräthen [sic!] und Monumenten der Assyrier, Aegypter, Hetrusker [sic!] und älteren Griechen unverkennbar hervortritt, so dass es nicht zu paradox wäre, den Ursprung gewisser überlieferter Flächen-Ornamente in der Tettowirkunst [sic!] zu suchen.“⁵¹⁷

Semper fällt jedoch auf, dass ein hoher Rang in der Gesellschaft mit reichhaltigeren *mokos* in Verbindung steht. Die Erkenntnis, dass eine *moko*-Zeichnung gleichzeitig für Māori einem Porträt ähnlich ist, ist der Denkweise Riegls und Sempers fremd. Juniper Ellis hingegen betont die Untrennbarkeit von *moko* und Gesicht und erklärt es in Zusammenhang mit Te Pehis Zeichnung folgendermaßen:

„The tattoo and face, rather, come into being together; the *moko* is fitted to the face. So, in portraying his *moko*, Te Pehi Kupe is also portraying his face [...]. In Te Pehi Kupe's portrait, a person's identity is individual and genealogical; the sign of the tattoo is both corporal and corporate. Losing the details about his ancestors would mean losing part of his identity, or dissociating himself, far more than would assuming that the arbitrary conventions of the perspectival portrait more faithfully depict a person.“⁵¹⁸

Die schwerwiegenden Folgen des Trennens der Zeichen von einer Person durch ihr Herauslösen aus dem Kontext werden im 19. Jahrhundert in Europa wohl nicht ver-

⁵¹⁵ Semper, Gottfried (1860): Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. 2 Bände. Frankfurt: Verl. f. Kunst u. Wiss. (1). Hier S. 240. (Unter Popanzen versteht man angefertigte Schreckgestalten).

⁵¹⁶ Semper 1860, S. 240-241.

⁵¹⁷ Semper, Gottfried (1856): Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol. Zürich: Meyer & Zeller (Akademische Vorträge, 1). Hier S. 104.

⁵¹⁸ Ellis 2008, S. 71-72.

standen. Innerhalb eines anderen Wissenssystems kommt es in Europa zum Verlust der ursprünglichen identitätsstiftenden Bedeutungen und der Verwendung als non-verbale Kommunikationsform innerhalb eines, für die Ursprungsgesellschaft verständlichen Symbolsystems. Es erfolgt ein Lesen als reine Verzierung. Māori-Porträts und Fotografien dienen im 19. Jahrhundert unter anderem dem Transfer von Ornamenten nach Europa, wo ein einschneidender Systemwechsel vonstattengeht. Folgende Aussage Annette Tietenbergs kann auch im Hinblick auf den Systemwechsel der Māori-Muster herangezogen werden:

„Dieses Wechselspiel der Kontexte und Bedeutungen weist darauf hin, dass tradierte Muster als ein dem Text ebenbürtiges Aufzeichnungssystem wahrgenommen werden können, das im Hinblick auf die mit ihm verbundenen Haltungen, medialen Erscheinungsweisen, Riten, Mythen und Gemeinschaftswerte umsichtig zu erforschen wäre.“⁵¹⁹

Diese als notwendig erachtete Beschäftigung geschieht im Hinblick auf Māori-Tätowierungen allerdings erst sehr viel später unter postkolonialen Vorzeichen. Der von Tietenberg angenommene „europäisch kodierte Blick“ und die „Gefahr einer imperialistischen Vereinnahmung außereuropäischer Kulturen“⁵²⁰ tritt in den Abhandlungen Riegls und Sempers zutage. Die noch auf den Entdeckungsreisen des 18. Jahrhunderts vorherrschende Verklärung des „edlen Wilden“ war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einer Herabwürdigung indigener Gesellschaften als Unzivilisierte gewichen. Ihre Ornamente wurden als äußeres Zeichen dafür gewertet. In einer Formulierung von Owen Jones wird dies noch deutlicher, wenn er die Verwendung von Ornamenten als Instinkt zur Verzierung innerhalb einer primitiven Kultur begreift:

„Es erhellt aus dem einstimmigen Berichte aller Reisenden, dass es schwerlich ein Volk geben dürfte, so primitiv auch sonst der Keim seiner cultur [sic!] sein möge, dem der Hang zur Verzierung nicht als ein mächtiger Instinkt eigen sei.“⁵²¹

Vor allem jene Kunsthistoriker und Designer, die Ornamente ausschließlich in europäischen Museen studierten, sahen nur das äußere Erscheinungsbild und verwendeten die Formen auch als Inspirationsquelle. Susanne König schreibt über William Morris, einem bedeutenden Vertreter der Arts-and-Crafts-Bewegung: „Auch Morris war – wie Jones [...] – offen für Einflüsse außereuropäischer Muster. Vielfach werden dabei die Muster erst entleert und dann mit neuen Bedeutungen gefüllt, die oft

⁵¹⁹ Tietenberg, Annette (Hg.) (2015): *Muster im Transfer. Ein Modell transkultureller Verflechtung?* Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag. Hier S. 12.

⁵²⁰ Tietenberg 2015, S. 12-13.

⁵²¹ Jones, Owen (1856, Nachdruck 1997): *Grammatik der Ornamente*. Illustriert mit Mustern von den verschiedenen Stylarten der Ornamente in hundert und zwölf Tafeln. Köln: Parkland Verl. Hier S. 28.

beliebig zugeordnet sind.“⁵²² Der Bedeutungsverlust erfolgt im Hinblick auf die Māori dadurch, dass der ästhetische Maßstab Europas auf die *mokos* der Māori projiziert wird.

Die Muster werden gemäß der ursprünglichen Sinnhaftigkeit von den Māori vor allem seit den 1990er Jahren wieder aufgegriffen und mit modernen Techniken und nach Anschauungen der Gegenwart weiterentwickelt, wie Ngahuia Te Awekotuku feststellt.⁵²³ Sie formuliert es im Sinne der Māori wie folgt:

“The Maori consider Ta Moko as a treasure to be respected, conserved, and celebrated as a visible assertion of tribal heritage, political activism, and kinship networks; as a pictorial remembrance of important events like birth, death, partnership, triumph, and recovery; and as a commitment to our warrior culture. [...]. The patterns that are made on skin today, based on centuries-old images [...], will carry and protect the people into the future. [...]. For Maori, Ta Moko is more than an art form. It is an ancestral legacy, a statement of resilience and survival. It is a gift from the ancestors and should be treated carefully, respectfully, and gratefully. It should not be abused, exploited, or commodified. It is about pride, about potential. It is about people.”⁵²⁴

Nichtsdestotrotz werden *moko*-ähnliche Muster auch heute in der westlichen Welt aufgegriffen und beispielsweise im Rahmen von Tribal Tattoos als dekorative Ornamente angebracht. Diese Fantasiemotive, die ästhetischen Zwecken dienen, gleichen nur dem äußeren Erscheinungsbild nach den *mokos*. Tattoo-Muster, ähnlich einem *moko*, jedoch für Nicht-Māori werden von Māori als *kirituhi* bezeichnet. Auch hier wird beim Anbringen versucht einen Bezug zur Person herzustellen. Nach Te Awekotuku gehen die Meinungen darüber auseinander.⁵²⁵

Weder im 19. Jahrhundert noch heute haben von der Person und der Ursprungskultur losgelöste Ornamente Porträtcharakter. Individuelle Bezugspunkte zu *mana* Herkunft oder Taten sind in der europäischen Ornamentforschung des 19. Jahrhunderts jedenfalls durch den Fokus auf die Gestaltung des Musters als schmückendes Beiwerk verloren gegangen.

⁵²² König, Susanne (2015): Global Transfer. William Morris' Muster im Kontext von Jeremy Dellers *English Magic* auf der Biennale von Venedig 2013. In: Annette Tietenberg (Hg.): Muster im Transfer. Ein Modell transkultureller Verflechtung? Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, S. 197-214. Hier S. 206.

⁵²³ Vgl. Te Awekotuku, Ngahuia (2002a): More than Skin Deep. Tā Moko Today. In: Barkan, Elazar/Bush, Ronald (Hg.): Claiming the Stones/Naming the Bones. Cultural Property and the Negotiation of National and Ethnic Identity. Los Angeles: Getty Research Inst., S. 243–254. Online verfügbar unter <http://d2aohiyo3d3idm.cloudfront.net/publications/virtuallibrary/0892366737.pdf>, zuletzt geprüft am 24.05.2024. Hier S. 251.

⁵²⁴ Te Awekotuku 2002a, S. 253.

⁵²⁵ Vgl. Te Awekotuku, Ngahuia (2002 b): Tā Moko: Culture, body modification and the psychology of identity. In: Nikora, Linda W./Levy, Michelle/Masters Bridgette u.a. (Hg.): The Proceedings of the National Maori Graduates of Psychology Symposium 2002. University of Waikato, Hamilton, New Zealand, 29. - 30. November 2002, S. 123–127. Hier S. 126.

4 Zur kolonialen Porträtfotografie Neuseelands im 19. Jahrhundert

4.1 Die Fotografie – Chancen und Schattenseiten einer neuen Technik in einer „fremden“ Welt

Während am Ende des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts die auf Neuseelandreisen angefertigten Zeichnungen vor allem in Holzschnitte und Stiche übertragen wurden, kam im Jahr 1839 die Fotografie als Reproduktionsmittel und als weitere Möglichkeit hinzu, neu Entdecktes festzuhalten und zu verbreiten. Fotostudios waren vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr erfolgreich. Wohingegen die ersten Zeichnungen von Māori im Rahmen von ersten Kulturberührungen entstanden, lassen sich in den Fotografien nun bereits intensivere Kulturbeziehungen ablesen und Verflechtungen sowie Transformationsprozesse feststellen.⁵²⁶ Ausschlaggebend für das Verhältnis zwischen den Māori und Großbritannien ist der im Jahr 1840 unterzeichnete Vertrag von Waitangi, der zu einer intensiveren Verbindung beider unter ungleichen Machtverhältnis beiträgt und auch zu einer verstärkten Einwanderung aus Europa führt.⁵²⁷ Die im 19. Jahrhundert in Neuseeland durch immigrierte Fotografen neu entstandenen Fotostudios wurden zu einem geeigneten Ort für Interaktionsprozesse unterschiedlicher Art.

Fotografien fungieren auch als Instrumente der Dokumentation von Austausch, Übertragung, Verflechtung, Aneignung und Transformation kultureller Eigenheiten. Sie stehen in Verbindung mit Beziehungen, Machtgefällen und Situationen. Die Auswirkungen des Kolonialismus wurden im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer spürbarer.⁵²⁸ Gleichzeitig machten sich auch Widerstände bemerkbar, die auch im Kontext von Fotografien auftauchen und hier aufgezeigt werden.

In der Anfangsphase der Fotografie standen jedoch zunächst technische Debatten im Vordergrund. Zum einen prägte der Franzose Louis Daguerre mit der Erzeugung von Unikaten auf glatten Metallplatten die frühe Bilderstellung mittels des nach ihm benannten Verfahrens der Daguerreotypie, welches er mit Nicéphore Niépce auszuarbeiten begonnen hatte. Zum anderen entwickelte der Engländer William Henry Fox Talbot das Negativ-Positiv-Verfahren, auch als Kalotypie oder Talbotypie bezeichnet, mit Hilfe dessen fotografische Bilder durch Lichteinwirkung und Chemikalien

⁵²⁶ Vgl. Bitterli 1992, S. 17-19.

⁵²⁷ Vgl. Orange 2020, S. 77.

⁵²⁸ Vgl. Te Ahukaramū, Charles R. (2012): Māori. Hg. v. Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand. Online verfügbar unter <https://teara.govt.nz/en/maori>, zuletzt aktualisiert am 22.09.2012, zuletzt geprüft am 10.12.2025.

als Abzüge vom Negativ erstellt werden konnten.⁵²⁹ Hans Thøger Winther aus Norwegen gab ebenfalls an, der Erfinder der Fotografie zu sein, so wie der in São Paulo in Brasilien lebende Franzose Antoine Hercules Florence, aber auch andere. Die Kenntnisse in Chemie und Physik waren damals offenbar ausreichend weit fortgeschritten für dieses Verfahren.⁵³⁰

Sämtliche Techniken wurden auch für die Ablichtung von Māori mit Gesichtstätowierungen verwendet. Für die Porträtfotografie kam zuerst die Daguerreotypie⁵³¹ zum Einsatz. Auf Grund des kostspieligen Verfahrens und der Erstellung jeweils nur eines Bildes wurden jedoch nur wenige Aufnahmen gemacht, von denen kaum etwas erhalten ist. Mehr Exemplare konnten mit der von Talbot eingeleiteten Fotografie erstellt werden.

Silbergelatine-Druckverfahren für Schwarzweißfotografien oder Albumindrucke ermöglichten die Herstellung einer größeren Anzahl. Hinzu kam, dass André Adolphe-Eugène Disdéri in den 1850er Jahren eine Methode zur Erstellung von Visitenkartenporträts entwickelte. Diese *Cartes de visite* Porträtfotografien konnten in größerer Menge und kürzerer Zeit produziert werden.⁵³²

Sie hatten die Größe von ungefähr fünfmal zehn oder sechsmal neun Zentimetern⁵³³ und wurde zu Beginn der 1860er Jahre auch populär in Neuseeland. Bilder von Māori entwickelten sich nach Michael Graham-Stewart zu einer wichtigen Einnahmequelle und zur Grundlage einer kostengünstigen Sammelleidenschaft, bezeichnet als „cartemania“. Nach einer deutlichen Qualitätsverbesserung der Ablichtungen ab den 1870er Jahren wurden von den Sammlern Alben angelegt. Der Wunsch nach Farbbildern trug zur Produktion handkolorierter Fotografien bei, die mit Hilfe verschiedener Techniken zunächst auf Öl- und in weiterer Folge auf Wasserbasis angefertigt wurden. Um Zeit und Geld zu sparen, setzte sich letztendliche das Kolorieren einzelner Details, wie im Falle der Māori, die Gesichtstätowierungen durch. Obwohl ab den 1880er Jahren auch Cabinet-Karten (*Carte cabinet*) im größeren Format von zehnmal fünfzehn Zentimetern produziert wurden, waren die *Cartes de visite* bis in

⁵²⁹ Vgl. Becker, Ilka (2019): Fotografie. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden Begriffe. 2. erw. und akt. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 128–131. Hier S. 128-129. Siehe dazu McCredie, Athol. (2015): New Zealand photography collected. Wellington, New Zealand: Te Papa Press. Hier S. 16-17.

⁵³⁰ Vgl. Langer, Freddy (2002): Allem Anfang wohnt ein Zauber inne. In: Freddy Langer (Hg.): Fotografie! Das 19. Jahrhundert. München, Berlin: Prestel, S. 8-13. Hier S. 8-9.

⁵³¹ Vgl. McCredie 2015, S. 16.

⁵³² Vgl. Stiegler 2010, S. 121. Mehrere Bilder wurden auf einer Platte angeordnet.

⁵³³ Vgl. Baker 2014, S. 129.

die 1890er Jahre beliebt und wurden letztendlich von der Bildpostkarte verdrängt, die zu weiteren Sammlungen beitrug.⁵³⁴

Anne Maxwell begründet die Sammelleidenschaft des 19. Jahrhunderts folgendermaßen:

“For many people these images constituted a precursory glimpse into the world’s least traversed regions, an experience hitherto confined to intrepid explorers and those who could afford the Grand Tour. For others they were part of the Victorian passion for collecting, an activity that strengthened colonialism because it enabled participants to possess the whole world, if not literally then at least visually. [...] Images collected as souvenirs were typically placed in beautiful hand-decorated albums. [...] But Victorian collectors did not simply amass things; they arranged postcards and photographs into series and sets that resembled the hierarchical taxonomies of race.”⁵³⁵

Nicht nur Sensationslust und das Interesse am Exotischen, sondern auch das gängige Überlegenheits- und Fortschrittsdenken, welches sich im Glauben an hierarchische Stufen von unterschiedlichen Gesellschaften ausdrückte, spielten beim Sammeln von Porträtfotografien eine Rolle. Überlegungen von Denkern wie Rousseau, Herder oder Schiller fließen hier ein.

Fotografien aus diversen privaten Sammlungen wanderten später in Museen und wurden für ethnologische Ausstellungen verwendet.⁵³⁶ Fotografen versuchten bereits zu Beginn der 1860er Jahre Profit aus der Sammelleidenschaft zu schlagen.⁵³⁷

Die Fotografie diente nach Christine Brocks Ende des 19. Jahrhunderts neben der Chromolithografie und der Autotypie auch als Grundlage für die Herstellung von preisgünstigen, ebenfalls gerne gesammelten Bildpostkarten.⁵³⁸ Diese waren mit Motiven aus den unterschiedlichsten Regionen der Erde, aber auch mit Abbildungen fremder Ethnien versehen.⁵³⁹ Jens Jäger stellt fest, dass es im 19. Jahrhundert durch

⁵³⁴ Vgl. Giles, Keith (2013): *Cartes de visite* in New Zealand. In: Graham-Stewart, Michael/Gow, John (Hg.): *Negative kept. Māori and the carte de visite*. Auckland: John Leech Gallery, S. 7-15. Ab den 1890er Jahren konnten Bildpostkarten in einem Mehrfarbendruckverfahren wesentlich preisgünstiger hergestellt werden als Fotografien. Siehe dazu Geschichte der Postkarte. Kurznachrichten des 19. und 20. Jahrhunderts (2014). Online verfügbar unter <https://blog.mypostcard.com/geschichte-der-postkarte-kurznachrichten-des-19-und-20-jahrhunderts/>, zuletzt geprüft am 21.11.2022.

⁵³⁵ Maxwell, Anne (1999/2000): *Colonial Photography and Exhibitions. Representations of the 'Native' and the Making of European Identities*. London: Leicester Univ. Press. Hier S. 11.

⁵³⁶ Vgl. McCredie 2015, S. 18.

⁵³⁷ Vgl. d'Audigier Henry (1861): Über die Visitenkarten-Portraits. Leipzig. In: *Photographisches Journal* (15), S. 15-17. Online verfügbar unter <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/89070/17/0/>, zuletzt geprüft am 22.03.2021.

⁵³⁸ Vgl. Brocks, Christine (2012): *Bildquellen der Neuzeit*. Paderborn: Schöningh [u.a.]. Hier S. 67. Siehe dazu Geschichte der Postkarte. Kurznachrichten des 19. und 20. Jahrhunderts (2014). Online verfügbar unter <https://blog.mypostcard.com/geschichte-der-postkarte-kurznachrichten-des-19-und-20-jahrhunderts/>, zuletzt geprüft am 21.11.2022.

⁵³⁹ Vgl. Jäger, Jens (2011): Globalisierte Bilder - Postkarten und Fotografie. Überlegungen zur medialen Verklammerung von "Ost" und "West". In: *zeitenblicke* 10 (2), S. 1-14. Online verfügbar unter http://www.zeitenblicke.de/2011/2/Jaeger/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-31938, zuletzt geprüft am 22.03.2021.

fotografische Techniken “zu einer Vervielfältigung visueller Vermittlungsformen“ kommt,⁵⁴⁰ wodurch mehr Gesellschaftsschichten mit Hilfe der neuen Medien Zugang zu diversen Abbildungen erhielten. Abzüge, Postkarte oder Bilder in Zeitungen als Reproduktionen von Originalen führten zum geteilten Besitz von Bildern, die in unterschiedlichen Kontexten auffindbar sind.

Durch diese neuen kostengünstigen Möglichkeiten, Abzüge in größerer Zahl produzieren zu können, findet nun das bisher nicht oder nur in geringem Ausmaß abgebildete „Fremde“ vermehrt Eingang in die Vorstellungswelt der europäischen Betrachter.⁵⁴¹

Der Zugang der Māori selbst zu Fotografien war zu Beginn mit Unsicherheit und ambivalenter Beurteilung verbunden. Nach anfänglicher Angst, die Kamera würde der abgebildeten Person die Lebenskraft aussaugen, entwickelte sich auch unter den Māori ein Interesse an den Bildern. Sie wurden als etwas Persönliches betrachtet, dienten als Erinnerung an die Person und wurden als Teil ihrer Selbst angesehen. Das führte dazu, dass Mitglieder der Māori-Gesellschaft Bilder für sich selbst, für die Familie oder für zeremonielle Belange in Auftrag gaben.⁵⁴² Durch die immer weitere Verbreitung von Fotografien sind nach Wulf Köpke und Bernd Schmelz ursprüngliche Adressaten jedoch nicht immer zu bestimmen.⁵⁴³

Unzählige Fotografien fanden ihren Weg in private Sammlungen und diverse Institutionen in Neuseeland, Europa oder den USA und befinden sich heute – wie Michael Graham-Stuart und John Gow es beschreiben –, zu einem erheblichen Teil „unscanned in museum and library storerooms“.⁵⁴⁴ Ein geringer Anteil, darunter auch Negative, ist erfasst und wurde unter anderem in Online-Sammlungen von Museen aufgenommen.⁵⁴⁵ Matiu Baker hält fest, dass beispielsweise die American Photographic Company, geleitet von John McGarrigle in Auckland, 1876 angab über 20.000 Abzüge von Māori-Porträts in Form von *Cartes de visite* zu besitzen.⁵⁴⁶

⁵⁴⁰ Jäger 2011, S. 12.

⁵⁴¹ Vgl. Jäger 2011, S. 11-13.

⁵⁴² Vgl. King 1984, S. 2.

⁵⁴³ Vgl. Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.) (2014): Blick ins Paradies. Historische Photographien aus Polynesien. Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde. Hamburg (Bd. 46). Hier S. 359.

⁵⁴⁴⁵⁴⁵ Graham-Stewart, Michael/Gow, John (2006): Out of time. Māori & the Photographer 1860-1940 Trust collection. The Ngawini Cooper Trust Collection. Auckland: John Leech Gallery. Hier S. 9.

⁵⁴⁵ Siehe dazu die Onlinesammlung des Weltmuseums in Wien. Online verfügbar unter <https://www.weltmuseumwien.at/onlinesammlung/?rand=10&id=100&L=0&q%5B%5D=Maori&view=0&sort=score%3Adesc>, zuletzt geprüft am 05.05.2025.

⁵⁴⁶ Vgl. Baker, Matiu (2014): Fotografie in Neuseeland: Die visuelle Darstellung von Māori im 19. Jahrhundert. In: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.): Blick ins Paradies. Historische Photographien aus

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gewannen immer mehr Māori selbst Gefallen an der bislang unbekannten Technik und integrierten diese vor allem ab den 1890er Jahren in den, seit jeher, praktizierten Ahnenkult. Nach Thode-Arora Hilke wurden Fotografien von bedeutenden Vorfahren der Māori unter anderem bei Zeremonien aufgestellt oder fanden ihren Platz im *whare whakairo*, dem Versammlungshaus.⁵⁴⁷ Baker nimmt an, dass Māori das Medium der Fotografie deshalb akzeptierten, „weil es mit ihrer kulturellen Praxis korrespondierte, sich mittels traditioneller Holzskulpturen ihrer *tūpuna* (Vorfahren) zu erinnern.“⁵⁴⁸

4.1.1 Zur Rolle von Fotografinnen und Fotografen

Maxwell betrachtet die kolonialen Fotografien des 19. Jahrhunderts, die in unterschiedlichen Ausführungen produziert wurden, aus einer kritischen Perspektive und bezeichnet diese unter anderem als visuelle Möglichkeit zur Unterstützung und Reproduktion von Rassentheorien und stereotypen Vorstellungen in den Diensten der europäischen Expansion. Auch sie erwähnt die beliebten *Cartes de visite*⁵⁴⁹ und *Carte cabinet*⁵⁵⁰.

Im 19. Jahrhundert dominierten vor allem männliche Fotografen europäischer Herkunft aus der oberen Mittelschicht, die den typischen, gängigen Sichtweisen ihrer Zeit folgten und sie mit Hilfe der Produktion kolonialer Stereotype bekräftigten. Mittels Fotografien wurde die Vorstellung von unberührten Naturvölkern untermauert. Der Verweis auf deren mangelnde Fortschrittlichkeit war darin unterschwellig vorhanden.⁵⁵¹ Maxwell nennt die Zeit zwischen 1850 und 1915, die Zeit des Hochimperialismus, als produktivste Phase für koloniale Fotografie. Sie war weitestgehend geprägt von einem rassistischen Blick auf kolonisierte Völker.⁵⁵² Nichtsdestotrotz verhalfen manche Bilder, vor allem jene, die von den wenigen Fotografinnen angefertigt wurden, unter anderem auch den Māori dazu, sich in ihrem Sinne zu präsentie-

Polynesien. Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde. Hamburg (Bd. 46), S. 127-144. Hier S. 130.

⁵⁴⁷ Vgl. Thode-Arora, Hilke (2018): The Romanticized Māori - Māori Portraits on Late 19th- and Early 20th-Century Postcards and Photographs. In: Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer Painting New Zealand, o. S. Online verfügbar unter <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70271>, zuletzt geprüft am 14.04.2021. Hier S. 1.

⁵⁴⁸ Baker 2014, S. 134.

⁵⁴⁹ Ca. 9,5cm hoch und 5,5cm breit.

⁵⁵⁰ Ca. 14 cm hoch und 10 cm breit Siehe dazu McCredie 2015, S. 17.

⁵⁵¹ Vgl. Maxwell 1999/2000, S. 9-10.

⁵⁵² Vgl. Maxwell 1999/2000, S. IX-X.

ren. Die Fähigkeit zu subtiler Kritik und das einfühlsame Erfassen von Stimmungen und emotionalen Zuständen gaben Fotografinnen Möglichkeiten für individuelle Varianten der Gestaltung.

Maxwell entdeckt ab den 1880er Jahren wenige Fotografen und Fotografinnen deren damals randständige, kritische Sicht in ihren Bildern aufscheint.⁵⁵³ Zu ihnen zählt beispielsweise Margaret Matilda White. Sie weist unter anderem in einer ungewöhnlich gestalteten Fotografie, die in weiterer Folge genauer analysiert wird, auf weibliche tätowierte Māori hin.

Ende des 19. Jahrhunderts wurden Frauen, die fotografierten, in Neuseeland sowohl von der Gesellschaft als auch von Kollegen mit Argwohn beäugt. White war unter anderem an der damaligen Situation der Māori interessiert, die versuchten ihre Kultur aufrechtzuerhalten und gegen koloniale Dominanz Widerstand zu leisten.⁵⁵⁴ Dieses Aufbrechen klassischer Entwicklungslinien der Fotografie und das Kreieren von Abweichungen sind als Facetten des Kontakts innerhalb eines „liminal space“, hier jenem des Fotostudios, festzustellen und schaffen einen neuen Blickwinkel, der auch auf die Betrachter von Bildern einwirkt.

Zudem bietet das Fotostudio die Möglichkeit, einer bis dahin kaum dagewesenen Chance zur Ermächtigung von Kolonisierten. Oftmals wurden Māori, wie Blackley anmerkt, gegen ihren Willen abgelichtet, um sie mit ihrem eindrucksvollen *moko* zu dokumentieren und in Europa zu präsentieren.⁵⁵⁵ Entgegen dieser, zur Zeit des Kolonialismus vorhandenen Selbstverständlichkeit, gelang es manchen Māori, das Studioporträt für sich zu nutzen. Innerhalb von Widerständigkeit verwiesenen Faktoren, wie das Tragen selbst ausgewählter Kleidung – vorzugsweise europäischer –, die „Zivilisiertheit“ demonstriert, oder das eigene In-Auftrag-geben von *Cartes de visite*, auf Selbstbestimmung. Maxwell erwähnt auch in Zusammenhang mit dem Fotografieren von Kolonisierten deren Macht im Blick. Dort wo die Fotografin oder der Fotograf den Blick der indigenen Person bewusst erwidert, wird Subjektivität zuerkannt und ein Beziehungsgeschehen initiiert, wodurch Ermächtigung erfolgt.⁵⁵⁶ Blicke stel-

⁵⁵³ Vgl. Maxwell 1999/2000, S. 9.

⁵⁵⁴ Vgl. Maxwell 1999/2000, S. 180-182.

⁵⁵⁵ Vgl. Blackley, Roger (2018b): Māori and Portraiture. In: Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer Painting New Zealand, o. S. Online verfügbar unter <https://www.riha-journal.org/articles/2018/0189-0197-special-issue-gottfried-lindauer/0190-blackley>, zuletzt geprüft am 13.04.2023.

⁵⁵⁶ Vgl. Maxwell 1999/2000, S. 13.

len grundsätzlich in unterschiedlicher Form wesentliche Komponenten im Umgang mit Bildern dar.

4.1.2 Blicke

Je nach Erfahrungshorizont, Prägung und innerer Erinnerungsbilder gehen die Blicke der Betrachter - auch bedingt durch die unterschiedlichen Kulturkreise -, auseinander. Der erinnernde Blick der Māori auf das Abbild beziehungsweise „Ebenbild“⁵⁵⁷ einer geschätzten Person führt durch affektives Einfühlungsvermögen zu einer Animation eigener Art wie sie Belting annimmt⁵⁵⁸. Er unterscheidet sich von den verschiedenartig motivierten Blicken der Europäer, sei es der Blick des fotografierenden Bilderstellers, der einen Ausschnitt auswählt und das Einfangen der Abbildung lenkt, ein ethnologischer Blick eines Forschers, der einen Typus zeigen möchte, der in Hinsicht auf Spendensammlungen ausgerichtete Blick eines Missionars oder der machtgesteuerte Blick von durch die Interessen der Kolonialmacht geprägten Fotografen oder Betrachter.

In jedem Fall handelt es sich nach Belting um einen Blicktausch, bei dem sich der Blick des Fotografen auf das Modell mit dem Blick des Betrachters verbindet. Er schreibt dazu:

„Wir können gar nicht anders, als in [der Photographie] das Medium eines Blicks zu sehen, den sie im Bild festhält, wohlgemerkt eines anderen Blicks [eines Blicks des Fotografen auf das Modell], der sich auf unseren eigenen Blick überträgt, wenn wir vor dem fertigen Bild stehen. Die symbolische Wahrnehmung, die wir vor Photographien anwenden, besteht aus einem Blicktausch. Wir erinnern den Blick, der seinerseits in einem Photo erinnert ist. In diesem Sinne ist die Photographie ein Medium zwischen zwei Blicken.“⁵⁵⁹

Die Veränderung, die bei der Umwandlung in eine Fotografie geschieht, beeinflusst den Blick und die Wahrnehmung des jeweiligen Betrachters. Dazu schreibt Bernd Stiegler:

„Die Photographie ist wie kein anderes technisches Medium im 19. Jahrhundert der diskursive Ort einer Bestimmung des Blicks. [...] Mit der Transformation der Wirklichkeit in Bilder verändert sich auch die Wahrnehmung des Betrachters, [...]“⁵⁶⁰

Die Blickrichtung wird durch die Bildgestaltung gelenkt. Licht, Pose, Kleidung, Umgebung, Einstellungen der Beteiligten sind nur einige Faktoren, die Einfluss nehmen.

⁵⁵⁷ Vgl. Stiegler 2010, S. 25.

⁵⁵⁸ Vgl. Belting 2011b, S. 218.

⁵⁵⁹ Belting 2011b, S. 224.

⁵⁶⁰ Stiegler, Bernd (2010): Theoriegeschichte der Photographie. 2., unveränd. Aufl. München: Fink. Hier S. 18-19.

Augenzeugenschaft des Herstellers und hoher Realitätsanspruch werden als Markenzeichen der damaligen Fotografien beschrieben. Die vermeintliche Annahme, Fotografien seien Abbildungen der Wirklichkeit wird auf vielfältige Weise widerlegt, obwohl sie einen bestimmten Moment für die Zukunft festhält. Nach Belting wird die Fotografie in der Anfangsphase gesehen als

„[...] eine Ware der Wirklichkeit. Aber sie bildete auch früher nicht die Tatsache der Welt ab, [...]: sie ist unser wechselnder Blick auf die Welt [...].“⁵⁶¹

Letztendlich sind nach der Bild-Anthropologie Beltings die „inneren Bilder“ des schauenden Gegenübers mit seinen Einstellungen und Prägungen ein einflussnehmender Faktor. Fotografen und Betrachter sind mit Denkmustern über die Welt ausgestattet und verstrickt in gängige Meinungen und Machtverhältnisse, die die Beurteilung und Wahrnehmung von Fotografien im 19. Jahrhundert beeinflussen.

Ein weiterer Blick hatte im 19. Jahrhundert ebenso Einfluss auf die Bildgestaltung, der vielzitierte „männliche, weiße Blick“ mit seiner erotischen, sexualisierenden Komponente. Ann Kaplan stellt im Hinblick auf den Kolonialismus eine Verflechtung des Blicks auf „ethnisch Andere“ mit einer männlichen Perspektive fest und spricht von einem „imperial gaze“ beziehungsweise von der Frau als „object of the male gaze“.⁵⁶² Frauen wurden dementsprechend für die Fotografie zurechtgemacht. Höhergestellte Māori-Frauen hatten dabei offenbar mehr Recht auf Selbstbestimmung, wie Maxwell herausfindet. Während Tahitianerinnen, Samoanerinnen oder Hawaianerinnen oft spärlich bekleidet abgebildet wurden, hatte Nacktheit bei Fotografien von Māori-Frauen eine vergleichsweise geringe Bedeutung, unter anderem deshalb, weil es nicht den üblichen Gepflogenheiten der indigenen Gesellschaft entsprach, aber auch, weil sich unter den abgebildeten Frauen etliche Führungspersonlichkeiten befanden, die mehr Mitbestimmungsrecht bei der Darstellungsweise hatten. Auch ein Verbot seitens der Missionare übte Einfluss darauf aus.⁵⁶³

Joachim Zeller setzt die Bilderstellung in Bezug zu der im Kolonialzeitalter getätigten Annahme, dass „primitive Kulturen“, durch den Kontakt mit dem „Westen“ und

⁵⁶¹ Belting 2011b, S. 215.

⁵⁶² Kaplan, Elizabeth Ann (1997): *Looking for the other. Feminism, film and the imperial gaze*. New York, NY: Routledge. Hier S. 60-64.

⁵⁶³ Vgl. Maxwell, Anne (2014): 'Inselschönheiten' - Koloniale Ausbeutung und die Etablierung eines fotografischen Genres. In: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.): *Blick ins Paradies. Historische Photographien aus Polynesien*. Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde. Hamburg (Bd. 46), S. 191-206. Hier S. 194-195.

dessen Dominanz, verschwinden würden.⁵⁶⁴ Das fotografische Festhalten und Konservieren in Bildern für die Nachwelt, wäre somit eine logische Konsequenz daraus. Der Blick kann dadurch leicht auf ein betrachtbares Museumsobjekt gelenkt werden, entgegen der Sicht auf ein gleichwertiges Individuum und kann zu rassenkundlichen Studien herangezogen werden, manchmal unter der vermeintlichen Absicht ein individuelles Porträt zu erstellen. Der Name der dargestellten Person geht so oftmals verloren. Diesbezüglich fallen auch in Neuseeland Bezeichnungen wie „Ein Māori-Mann“ beziehungsweise „Eine Māori-Frau“ auf. Andererseits gibt es aber sehr wohl individuelle Porträts namentlich genannter Personen und Bezüge zu deren Lebensgeschichte, Taten und Stellung in der Gesellschaft.

Der Blick erreicht zudem eine zusätzliche zeitliche Dimension durch Betrachter einer anderen Epoche und erfährt durch sich verändernde Blickregime beeinflusst, einen Wandel und eine andere Qualität. Der Blick zum Zeitpunkt der Aufnahme und der Blick zum Zeitpunkt der Betrachtung unterscheiden sich voneinander. Belting nimmt Stellung zum Begriff Zeit und hält dazu folgendes fest:

„[Es] spielt die Zeit, die zwischen dem aufgenommenen und dem wiedererkennenden Blick liegt, eine Rolle. Wir sehen die Welt in einem anderen Blick, dem wir aber zutrauen, auch unser eigener Blick sein zu können. Die gleiche Welt sieht dabei anders aus, weil sie in einer anderen Zeit gesehen wurde.“⁵⁶⁵

Er meint zudem, sämtliche Veränderungen des Blicks, beziehungsweise der Kontext des Sehens, wirken sich zusätzlich auf den Umgang mit dem Medium aus.⁵⁶⁶

Beim Betrachten kolonialer Fotografien in der Gegenwart entsteht somit eine komplexe Situation geprägt durch Vieldeutigkeit und Überlagerungen.

4.1.3 Intentionen für die koloniale Bilderstellung im 19. Jahrhundert

Koloniale Expansionsbestrebungen Europas führten in verschiedenen Erdteilen unweigerlich zur Intensivierung von Kontakten mit bislang kaum bekannten Kulturen. Spätestens ab der Mitte des 19. Jahrhunderts waren Europäer bestrebt, auch fremd anmutende Menschen auf Fotografien festzuhalten. Gründe dafür waren unter anderem, wie oben genauer beschrieben, das Sammeln von Exotika, oder das Bewahren fremder, vermeintlich aussterbender Gesellschaften, aber auch die Dokumentation und das Erforschen von Unterschieden durch Ethnologen. Diese bemühten sich, in

⁵⁶⁴ Vgl. Zeller, Joachim (2010): Weiße Blicke - schwarze Körper. Afrikaner im Spiegel westlicher Alltagskultur; Bilder aus der Sammlung Peter Weiss. Erfurt: Sutton Verlag. Hier S. 78.

⁵⁶⁵ Belting 2011b, S. 224.

⁵⁶⁶ Vgl. Belting 2011b, S. 228.

der Annahme wissenschaftlich zu arbeiten, Menschen nach Merkmalen zu kategorisieren. Elizabeth Edwards und Efram Sera-Shriar stellen auf Fotografien aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Tendenz zur Systematisierung fest. John Lamprey entwickelte beispielsweise eine Messmethode unter Verwendung eines Rasters zum Zwecke anthropometrischer Studien.⁵⁶⁷ Einfluss darauf nahm, wie Edwards bemerkte, die Evolutionstheorie von Charles Darwin.⁵⁶⁸ Die damit in Zusammenhang stehende Art der kolonialen Fotografien diene der Untermauerung von Körpermessdaten und der Dokumentation von „Menschenrassen“.

Die von Lamprey verwendete Abbildung des Gesichts eines anonym bleibenden afrikanischen Mannes ist eines von vielen Beispielen. Nach Christopher Pinney wird als Hintergrund des Profilbildes ein Raster aus Quadraten angebracht, um Messungen zu erleichtern.⁵⁶⁹

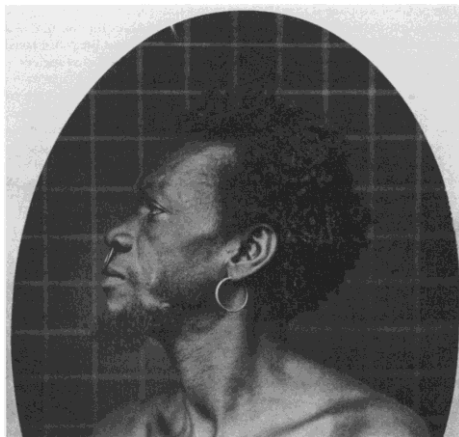


Abb. 29: Lamprey, John, "Anthropometric Study", ca. 1870, Schwarz-Weiß-Fotografie, o. M., Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, RAI Nr. 5446. Online verfügbar unter https://www.researchgate.net/figure/Anthropometric-Study-byJohn-Lamprey-c-1870-RAI-no-5446-Photo-courtesy-of-the-Royal_fig4_249105512, zuletzt geprüft am 25.11.2024.⁵⁷⁰

Auch der Hamburger Fotograf Carl Dammann fertigte zahlreiche Gesichtsansichten für ein Album an, um darin Unterschiede in der menschlichen Physiognomie zu do-

⁵⁶⁷ Vgl. Edwards, Elizabeth (1992): Introduction. In: Elizabeth Edwards (Hg.): *Anthropology and Photography. 1860 - 1920*. New Haven und London: Yale Univ. Press, S. 3-17. Hier S. 4 und Sera-Shriar, Efram (2015): *Anthropometric portraiture and Victorian anthropology: Situating Francis Galton's photographic work in the late 1870s*. In: *Hist Sci* 53 (2), S. 155-179. Hier S. 158-159.

⁵⁶⁸ Vgl. Edwards, Elizabeth (2014): *Between Specimen and Imagination. Photography in the Age of Evolution*. In: Lightman, Bernard V./Zon, Benett (Hg.): *Evolution and Victorian Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 64-93. Hier S. 71.

⁵⁶⁹ Vgl. Pinney, Christopher (1992): *The Parallel Histories of Anthropology and Photography*. In: Elizabeth Edwards (Hg.): *Anthropology and Photography. 1860 - 1920*. New Haven und London: Yale Univ. Press, S. 74-95. Hier S. 77.

⁵⁷⁰ Fotografie. Aus: Battaglia, Debora (2001): *Multiplicities: An Anthropologist's Thoughts on Replicants and Clones in Popular Film*. In: *Critical Inquiry* 27 (3), S. 493-514. Online verfügbar unter <https://www.jstor-org.uaccess.univie.ac.at/stable/1344218>, zuletzt geprüft am 25.11.2024. Hier S. 511.

kumentieren. Petra Löffler spricht in Bezug auf diese kolonialen Bildpraktiken vom Ordnen nach westlichen Maßstäben in dessen Kontext der Mensch als Objekt vor einem taxonomischen Blick steht.⁵⁷¹ Die hier gezeigte Studiofotografie Dammanns wird in Form einer *Carte de visite* im British Museum aufbewahrt.

Der in der Beschreibung mit einem Fragezeichen versehene Name des im Profil abgebildeten Mannes, Mohamed-ben Ebraim, verweist auf die Distanz zwischen Fotografen und Model. Er wird als Nordafrikaner beziehungsweise aus dem Mittleren Osten stammend wahrgenommen. Wichtig scheint die Darstellung des typischen Gesichts mit Skarifizierungen zu sein.



Abb. 30: Dammann, Carl, „Mohamed-ben Ebraim?“ ca. 1880-1910, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albumindruck, Papierabzug auf Karton, 9,3 x 5,8 cm, British Museum, London, Registriernummer Af,A58.2, CC BY-NC-SA 4.0, Foto: The Trustees of the British Museum. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Af-A58-2, zuletzt geprüft am 16.10.2024.

Bilder, die im 19. Jahrhundert im Rahmen der ethnologischen Forschung entstanden, wurden nach Edwards als Belege für die Echtheit verwendet. Sie wurden zur Veranschaulichung und zum Vergleich von scheinbar typischen Merkmalen herangezogen und als realistisch und authentisch wahrgenommen.⁵⁷² Die damals in der westlichen Welt als wissenschaftlich und fortschrittlich geltende Methode des Vermessens birgt

⁵⁷¹ Vgl. Löffler, Petra (2021): Bilder-Bilder Koloniale Bildpraktiken und ihre postkolonialen Wieder-gänger. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 13 (25-2), S. 116–127. Hier S. 123.

⁵⁷² Vgl. Edwards 1992, S. 8.

aus heutiger Sicht Stereotypisierung und rassistische Elemente in sich, denen kritisch begegnet werden muss.

Stereotype Darstellungsweisen auf Basis von Rassentheorien, welche in Europa entwickelt wurden, bedienen jedoch nicht nur ein Feld der kolonialen Fotografie. Neben diesen, für Studienzwecke, zum Zeigen von Menschentypen, verwendeten Fotografien sind jene, die scheinbar aussterbende Gesellschaften festhalten sollen, in verschiedenen Erdteilen vorzufinden. Der gravierendste Unterschied zu den oben genannten Bildern ist jener, dass keine Vermessungen vorgenommen wurden.

Der Intention dieser Art der Bildererstellung liegt jedoch ebenso ein ungleiches Machtverhältnis zugrunde. Die dominante Kolonialmacht rechnet durch technologische Überlegenheit mit einer Überformung der als unzivilisiert geltenden Kolonisierten. Nicht genug dessen, sie dem Untergang zu weihen, wurden indigene Völker herangezogen, um Machtausübung zu rechtfertigen. Joanna C. Scherer weist darauf hin, dass beispielsweise Vertreter der indigenen Bevölkerung Amerikas als primitiv und unzivilisiert beschrieben und dargestellt wurden, um koloniale Dominanz mit Hilfe von Zivilisierungsbestrebungen zu rechtfertigen.⁵⁷³ Diese Spezies noch ein letztes Mal zu erforschen und abzulichten bewog Fotografen in Nordamerika dazu, zahlreiche Bilder indigener Gesellschaften zu erstellen. Das gängige Bestreben, schwindende Kulturen für die Nachwelt authentische zu übermitteln, verbindet somit das Abbilden von Māori mit jenem anderer Völker. Sowohl in Amerika als auch in Neuseeland entstanden aufgrund dieser Anschauung zahlreiche Studiofotografien auf welchen Menschen mit vermeintlich typischen Accessoires und Tätowierungen abgelichtet wurden. Finanzielle Gewinne und eine, hauptsächlich von Europäern vorangetriebene Sammelleidenschaft sind ein willkommener Begleitumstand.

Der persönliche Kontakt zwischen Fotografen und Model ist für manche Fotografen bei der Bilderstellung nicht unerheblich. In den Studios Neuseelands ist er in unterschiedlichem Maße vorhanden. Auch bei der Abbildung der nordamerikanischen Bevölkerung zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch den Fotografen Edward S. Curtis ist das Herstellen tiefergehender Beziehungen von Bedeutung. Seine Intention ist es nach Hans Christian Adam, so viele typische Persönlichkeiten wie möglich für künftige Generationen festzuhalten. Zu diesem Zweck tritt er mit der indigenen Bevölke-

⁵⁷³ Vgl. Scherer, Joanna C. (1992): The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry. In: Elizabeth Edwards (Hg.): Anthropology and Photography. 1860 - 1920. New Haven und London: Yale Univ. Press, S. 32-41. Hier S. 35-36.

rung in Kontakt und verbringt einige Zeit bei ihnen. Letztendlich lässt sich aus den Ergebnissen seiner Arbeit eine Enzyklopädie, bestehend aus mehreren hundert Bildern, erstellen.⁵⁷⁴ Dieses Werk erinnert an die von Edwards erwähnte Systematik in der Ethnologie und dient trotz intensiverer Auseinandersetzung mit ihren Gepflogenheiten hauptsächlich dazu, Vertreter der einzelnen Gemeinschaften abzulichten. Auch wenn die Bildunterschriften Namen enthalten, welche die konkreten Personen bezeichnen, so ist die Darstellung des jeweiligen Typus im Vordergrund. Die in ähnlicher Weise wie bei der Gestaltung von Māori-Bildern vorhandene persönliche Komponente dient der Erforschung und Dokumentation von Traditionen und der Abbildung bedeutender Männer wie Häuptlingen, Priestern, Kriegern und Medizinmännern⁵⁷⁵ sowie auch Frauen, wie von Curtis' Tochter Florence Curtis Graybill erwähnt wird.⁵⁷⁶ Ian West betont das Verwenden gängiger Klischees, wie jenes vom „edlen Wilden“ oder dem „furchteinflößenden Krieger“ auf nordamerikanischen Fotografien. Die indigene Bevölkerung hatte ebenso, wie anfangs viele Māori, Angst vor dem Fotografieren. Die Menschen glaubten, einen Teil ihres Selbst zu verlieren. Diverse Expeditionen verfolgten den Zweck, möglichst viele Informationen über die indigene Bevölkerung zu sammeln und sie fotografisch festzuhalten. Längerer Kontakt und immer wiederkehrendes Porträtieren einer Person, wie es beispielweise in Bezug auf Māori vom Maler Frederick Goldie praktiziert wurde, war nicht zentral. Auch das Einfangen von Stimmungen und Befindlichkeiten im Ausdruck der Modelle, wie Elizabeth Pullman es in Neuseeland versuchte, gehört zu den Ausnahmen innerhalb der kolonialen Bilderstellung, ebenso die individuelle Bildgestaltung Margarethe M. Whites. Diese wird sich im Verlauf des Kapitels als Novum erweisen. In Amerika unterlagen – ähnlich wie in den meisten Fällen in Neuseeland –, traditionelle Studiofotografien dem Bestreben des Ablichtens der Fremden mit Hilfe von Requisiten.⁵⁷⁷

Nach Curtis Graybill hatte ihr Vater zwar das Ziel vor Augen, sämtliche Einflüsse durch Europäer auszublenden und möglichst authentische Bilder von namhaften Ver-

⁵⁷⁴ Vgl. Adam, Hans C. (1997): Edward S. Curtis und die nordamerikanischen Indianer. In: Edward S. Curtis (Hg.): Die Indianer Nordamerikas. Die kompletten Portfolios. Köln: Benedikt Taschen Verlag, S. 7-31. Hier S. 7.

⁵⁷⁵ Vgl. Adam 1997, S. 8-10.

⁵⁷⁶ Vgl. Curtis Graybill, Florence/Boesen, Victor (1984): Ein Denkmal für die Indianer. Edward Sheriff Curtis und sein photographisches Werk über die Indianer Nordamerikas 1907-1930. München: Verlag C.H. Beck. Hier S. 13-14.

⁵⁷⁷ Vgl. West, Ian (1995): Portraits der Ureinwohner Nordamerikas. München: Orbis-Verl. Hier S. 6.

tretern indigener Gruppen zu hinterlassen⁵⁷⁸, wie jenes hier gezeigte von Chief Joseph. Dieser wird jedoch im gängigen Stil, reich geschmückt mit traditionellen Accessoires in Frontalansicht ins Bild gerückt.



Abb. 31: Curtis, Edward S., „Chief Joseph“, 1903, Porträtfotografie, Fotogravüre, 39,7 × 28,1 cm (ohne Rahmen), National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, Objektnummer NPG.78.68, CC0. Online verfügbar unter https://www.si.edu/object/chief-joseph:npg_NPG.78.68, zuletzt geprüft am 17.10.2024.

Diese Art der Fotografie ist auch in den meisten neuseeländischen Studios gängige Praxis. Zwischen Māori-Fotografien und denen anderer indigener Gesellschaften, wie jenen Nordamerikas gibt es sowohl Parallelen als auch Unterschiede. Es lassen sich auch immer wiederkehrende Gestaltungsmodi erkennen. Edwards beschreibt beispielsweise romantische Elemente als relevant, durch die das Exotische im „Anderen“ hervorgehoben wird. Sie verweist auf Porträttypen, die durch generalisierende Bildunterschriften entstehen wie „A Typical Native, A Native Belle, A Warrior“.⁵⁷⁹ Sie zeigen, dass die Intention bei der Bilderstellung darin liegt, finanzielle Gewinne erzielen zu wollen. Diese konnten leichter durch das Entsprechen von Erwartungen der Zielgruppe in Europa erlangt werden. Dort waren Fotografien von typischen Vertretern indigener Kulturen gefragt, die für Sammlungen benötigt wurden.

Es gab aber auch in Amerika Fotografen, die weniger kommerzielle Bilder erstellten und länger andauernde Beziehungen zu indigenen Personen aufbauten. Jane Simon-

⁵⁷⁸ Vgl. Curtis Graybill, Florence/Boesen, Victor 1984, S. 20.

⁵⁷⁹ Vgl. Edwards 1992, S. 8-11.

sen nennt diesbezüglich den Amateurfotografen John Hauberg. Sie stellt fest, dass er die Kluft zwischen persönlicher und kommerzieller Bildgestaltung überbrücken konnte und so die gängige Interpretation und Erzählung historischer Fotografien durchbricht, die darauf abzielten, westliche Stereotype zu produzieren. Dadurch, dass er Abzüge an die von ihm festgehaltenen Sauks weitergab, die in ihren Häusern aufgehängt wurden, ermöglichte er nicht nur westliche, sondern auch indigene Interpretations- und Integrationsweisen von Fotografien. Diese nicht zu übersehen ist eine Aufgabe derer, die sich gegenwärtig mit den Bildern auseinandersetzen. Simonsen erkennt darin einen Teil ihrer Bedeutung und Geschichte. Je nach Gegend waren Native Americans unterschiedlich offen für Fotografien. Simonsen erwähnt auch, dass Haubergs Zeitgenosse Edward Curtis mit seinen Fotografien eine eher geschäftsorientierte Strategie verfolgte.⁵⁸⁰ Sie beschreibt in Bezug auf Haubergs Fotografien, dass die Grenzen zwischen erwünschter Pose und Selbstpräsentation von den Modellen selbst durchbrochen wurden, indem sie Accessoires selbständig wählten.⁵⁸¹ Auch die indigene Bevölkerung Neuseelands entwickelt einen eigenen Umgang mit Bildern in neuen Techniken und findet einen Weg der Integration von Fotografien ihrer Ahnen. Nach und nach werden viele Fotografien von Māori umgedeutet und als Erinnerungsbilder an bedeutende Vorfahren integriert, wie beispielsweise jenes von Ana Rupene das in weiterer Folge genauer besprochen wird.

Māori, die allmählich mit den neuen technischen Möglichkeiten vertraut wurden, gehörten zu jenen, die Fotografien in ihre Kultur aufnahmen. Was sie besonders auszeichnet, ist die selbständige Beauftragung von Fotografen für die Erstellung von Bildern und der Wunsch, eine ganz bestimmte Persönlichkeit abzulichten. Solche Bilder stehen in Verbindung mit einer konkreten Geschichte, mit Taten und Handlung der jeweiligen Person und werden als Andenken an diese geehrt, aufbewahrt und in Versammlungshäusern platziert. Sie werden zu Repräsentanten bedeutender Vorfahren und mitunter für Riten herangezogen.

Es zeigt, dass Intentionen, die hinter einem Bild stehen, oft erst nach genauerer Betrachtung und Analyse des Kontextes zu Tage gefördert werden können. Das zu tun ist ein Anliegen in dieser Arbeit.

⁵⁸⁰ Vgl. Simonsen, Jane (2011): Descendants of Black Hawk: Generations of Identity in Sauk Portraits. In: *American quarterly* 63 (2), S. 301–335. Hier S. 302, 306, 308.

⁵⁸¹ Vgl. Simonsen 2011, S. 318.

Des Weiteren wird aufgezeigt, dass es sowohl unter den Siedlern als auch unter der indigenen Bevölkerung Menschen gab, die sich der kolonialen Einflussnahme mit Hilfe von Ideen, Kreativität und Vorstellungskraft auf subtile Weise zu widersetzen versuchten. Die Technik des Fotografierens eröffnete neue Möglichkeiten im Hinblick darauf.

Fotografien fanden Eingang in Büchern und dienten vor allem sowohl in Europa als auch in Neuseeland der Illustration. Des Weiteren wurden sie als Artefakte in Museen präsentiert, wo oftmals die darauf abgebildeten Personen als Repräsentanten ihrer Kultur herangezogen wurden und teils noch werden. Künstler der Gegenwart, wie in weiterer Folge ersichtlich, versuchen dies zu durchbrechen.

Für die koloniale Fotografie im 19. Jahrhundert waren unterschiedliche Faktoren bei der Bildgestaltung relevant. Blicke, Posen oder das Anbringen von indigenen Accessoires waren Teil davon.

4.1.4 Posen

Posen und die Wahl der Bekleidung wurden maßgeblich von europäischen Fotografen beeinflusst, die den festzuhaltenden Bildausschnitt bewusst aufbauten. Kaja Silverman spricht von einem „Fundus kulturell verfügbarer Bilder“ und stereotyper Posen.⁵⁸² An die europäische Tradition angelehnt sind zum Beispiel zahlreiche Darstellungen von Mutter und Kind. Maxwell weist darauf hin, dass polynesischen Frauen spezielle, einstudierte Posen einnehmen mussten, die zum Teil klassischen griechischen Skulpturen nachempfunden wurden, beziehungsweise nach klassischen oder romantischen Gemälden gestaltet wurden. Als Vorbild fungierten auch Gemälde von Tizian oder Rubens.⁵⁸³ All das wurde durch die Erwartungen der Tourismusindustrie beflügelt. Das Konstruieren einer bestimmten Haltung wird von vielen Autoren und Betrachtern als Mittel zur Reduktion von Natürlichkeit enttarnt, das zusätzlich eine Verstärkung durch hinzugefügte Attribute erfährt. Der Weg vom Subjekt zu einem marionettenhaften Objekt ist hierbei naheliegend. Nach Roland Barthes verwandelt sich die dargestellte Person durch das Einnehmen dieser genau überlegten Pose und

⁵⁸² Vgl. Silverman 1997, S. 52.

⁵⁸³ Vgl. Maxwell 2014, S. 194-195.

durch das, vor allem in den Anfängen langwierige Verfahren des Fotografierens vom Subjekt zu einem konservierten Objekt.⁵⁸⁴

Doch nicht alles ist von außen kontrollierbar. Die Historikerin Gesine Krüger hebt die Rolle der abgebildeten Personen während der Bildentstehung als einen entscheidenden Faktor hervor.⁵⁸⁵ Zusätzlich zum Einnehmen einer bestimmten Haltung und dem Tragen bestimmter Bekleidung sind auch deren unbewusste Blicke sowie die momentane Mimik an der Gestaltung des Endproduktes, der Fotografie beteiligt. Judith E. Weiss stellt dazu wie bereits erwähnt, die essentielle Frage, ob das Fremde nur unter dem eigenen Erfahrungshorizont gesehen und abgebildet werden kann, oder ob der Andere auch, wie er sich selbst verstanden wissen will, dargestellt und gesehen werden kann.⁵⁸⁶ Nur sehr wenige westliche Fotografen des 19. Jahrhunderts versuchten tatsächlich Ablichtungen der indigenen Bevölkerung weitestgehend unvoreingenommen, beziehungsweise der Kolonialmacht kritisch gegenüber, zu erstellen.⁵⁸⁷ Vor allem sind aber die vom eigenen Erfahrungshorizont des jeweiligen Fotografen geprägten Filter, welche die Wahrnehmung beeinflussen und nach Kaja Silverman den „cultural gaze“ ausmachen, ein stark zu gewichtender Einflussfaktor im Zusammenhang mit Māori-Porträtfotografien von Männern und Frauen. Ein kulturelles Bildrepertoire (auch Bildschirm) ist nach Silverman in jedem Menschen vorhanden und vergleichbar mit der Sprache. Die Wahrnehmung von jemandem oder etwas wird demnach von spezifischen, jedoch begrenzten Darstellungsparametern geleitet, durch welche die Determination kulturspezifischen Sehens erfolgt. Die Bearbeitung des Sichtbaren beziehungsweise Gesehenen und die Zuschreibung von Bedeutungen werden so gesteuert. Je nach Quantität der Verwendung drängen sie mehr oder weniger in den Vordergrund und sind somit dominant und im Bewusstsein präsent.⁵⁸⁸ Doris Bachmann-Medick spricht von „einer sozial und kulturell eingeübten Wahrnehmungspraxis“.⁵⁸⁹

Im Kontext der Fotografie aufkeimende, aber auch bereits durch die Kolonialherrschaft beeinflusste Vorstellungen vom „Anderen“ aus einer fernen Welt, leiten die

⁵⁸⁴ Vgl. Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Hier S. 19-22.

⁵⁸⁵ Vgl. Krüger, Gesine (2013): Zirkulation, Umdeutung, Aufladung. Zur kolonialen Fotografie. Schwerpunktthema: Medienwandel - Medienwechsel - Medienwissen. Historische Perspektiven. In: *NCCR Mediality Newsletter* (9), S. 3-11. Hier S. 5.

⁵⁸⁶ Vgl. Weiss 2007, S. 34.

⁵⁸⁷ Elizabeth Pulman und Margaret Matilda White werden als Beispiel dafür weiter unten erwähnt.

⁵⁸⁸ Vgl. Silverman 1997, S. 58.

⁵⁸⁹ Bachmann-Medick, Doris (2008): Gegen Worte - Was heißt 'Iconic/Visual Turn'? (20). Hier S. 11.

Bildgestaltung und Bildbetrachtung an. Sie äußern sich auch in und durch Fotografien und werden mit ihrer Hilfe verstärkt.

Die Faszination des Exotischen, wissenschaftliches Interesse und Forscherdrang, koloniale Interessen und Bestrebungen sowie Einflüsse durch die Mission im 19. Jahrhundert, aber auch kritische Positionen können jedenfalls in den Bildern festgestellt und aus diversen Perspektiven gedeutet werden.

Arrangierte Posen durch Fotografen und dargestellte Person, scheinbar auf die Wirklichkeit verweisend, werden ergänzt durch ein spezifisches Wahrnehmen der Betrachter, das je nach Zeit und Ort variiert. Nach Belting war die Pose unter anderem ein Grund, den „Glauben an die fotografische Objektivität als Zeugnis des wirklichen Lebens“⁵⁹⁰ in Frage zu stellen.

Belting sieht letztendlich in der Fotografie einen Abdruck und eine Spur dessen mit dem sie in Kontakt war. Die abgebildeten Personen oder Dinge werden aus dem Fluss des Lebens gerissen und werden so zu „isolierten Erinnerungen an die Realität.“⁵⁹¹ In ihrer „Funktion als Symbole der Erinnerung“, sowie im Tauschen und Sammeln von Fotografien erkennt Belting anthropologische Muster. Durch sie kann die Welt im Bild verstehbar werden und verinnerlicht werden. Belting versucht die Bilder auf den Betrachter und seine Erfahrungen zu beziehen, denen dieser in den Bildern ausgeliefert sei. Fotos fungieren zudem als Spiegel, in dem die Bilder der Welt neu erscheinen. Die Annahme Beltings von einer Intermedialität der Bilder führt diese im Kontext historischer Bildmedien im 19. Jahrhundert zur Fotografie.⁵⁹² Diese Fotografien von Māori bezeugen, trotz der kritisierbaren Bilderstellung die Gestaltung von Gesichtern mittels Tätowierungen. Sie verhelfen den Betrachtern auch dazu, die Muster mittels Vergrößerns bis ins kleinste Detail zu studieren und als authentisch wahrzunehmen.

Baker bemerkt dazu folgendes:

„Eines der markantesten und eindrucksvollsten Merkmale, das in der Fotografie besser als in jedem zuvor verwendeten Medium zur Geltung kam, dürfte *tā moko* gewesen sein, jene einzigartige traditionelle Tatauierungs-Methode der Māori, bei der mit einem kleinen Schaber Kanäle zur Aufnahme der Farbpigmente in die Haut gekratzt wurden.“⁵⁹³

Aus welchem Blickwinkel, mit welcher Geste oder Pose die Vertreter der indigenen Bevölkerung präsentiert werden, ist zumeist arrangiert und gewollt. Jedoch wird zu-

⁵⁹⁰ Belting, Hans (2013): *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München: Beck. Hier S. 196.

⁵⁹¹ Vgl. Belting 2011b, S. 215.

⁵⁹² Vgl. Belting 2011b, S. 214.

⁵⁹³ Baker 2014, S. 128.

mindest ein Ausschnitt der Gesichtstätowierung realistisch wiedergegeben. Gegenwärtig helfen Fotografien dabei, Muster und Symbole zu studieren und zu analysieren. Es sind lesbare Zeichen im Bild, vergleichbar mit Schriftzeichen, die mit der notwendigen Vorerfahrung und Kenntnis entschlüsselt werden können. Sie gelten als ein wichtiger Beitrag für die Revitalisierung der Māori-Kultur und der Entwicklung einer selbstbewussten Identität in der Gegenwart. Dieser über Zeichen vermittelte Weg ist, wie von Gabriele Münnix thematisiert, eine weitere Annäherungsmöglichkeit an das Bild.⁵⁹⁴

Der Transfer kultureller Spezifika in die jeweils andere Kultur und die daraus folgenden Transformationsprozesse finden auch ihren Niederschlag im Bereich der, im 19. Jahrhundert neu hinzukommenden Fotografien.

Stockhammers, sowie Bhabhas Definition von Hybridisierung gibt eine Möglichkeit Veränderungen und Verflechtungen von der Kolonialzeit bis in die Gegenwart zu analysieren. Damit eng verbunden steht bei Bhabha seine Denkfigur des „Dritten Raumes“.

Dieser Schwellenraum und Ort der Verhandlungen, nach Bhabha „der Dritte Raum“⁵⁹⁵ in dem Intervention stattfindet, wird im Kontext der Erstellung und Verwendung von Fotografien als hypothetisches Konstrukt verwendet. Eine wechselseitige Übernahme von kulturellen Spezifika sowie mögliche Elemente des Ausverhandelns begegnen immer wieder und können unter anderem als Interaktionsprozesse im Fotostudio aufgespürt werden.

Hybridisierung findet dort offenbar beim gegenseitigen Austausch von Besonderheiten aus der Kultur der Māori und der Europäer statt und deren Einsatz im Bild, der jeweils neu ausverhandelt werden muss. Sowohl die Dominanz der Kolonialmacht, kann in den Fotografien aufgespürt werden, als auch Achtsamkeit von Fotografinnen und Fotografen und subtile Einflussnahme der Modelle.

Einen weiteren Aspekt fügt Frank Heidemann hinzu, wenn er hinsichtlich der medialen Vermittlung von Charakteristika anderer Kulturen den Begriff „Dritte Bilder“ prägt.⁵⁹⁶ Diese setzt er in Bezug zu Homi Bhabhas „Drittem Raum“. Er betrachtet

⁵⁹⁴ Vgl. Münnix 2018, S. 148.

⁵⁹⁵ Bhabha 2000, S. 55.

⁵⁹⁶ Vgl. Heidemann, Frank (2005): Transkulturelle Bilder. Von der Kolonialfotografie zu "dritten Bildern". Schwerpunktthema: Visuelle Anthropologie. In: *journal ethnologie.de*. Online verfügbar unter [https://www.journal-](https://www.journal-ethnolo-)

den mit unterschiedlichen Elementen befüllten „Zwischenraum“, als weitere Dimension, in welchem Kommentieren und Neu-Bewerten zusätzlich zur „Perspektive des Fotografen, des Abgebildeten und des intendierten Betrachters“⁵⁹⁷ möglich sind.

Jäger weist darauf hin, dass die neu hinzugekommenen Medien dazu Anlass geben, sie als Kontaktzonen zu sehen, innerhalb derer sich gemäß der Vorstellung eines „Schwellenraumes“ Gegensätze und Verschiedenartigkeiten auflösen und in weiterer Folge zu neuen Ordnungen zusammengefügt werden. Betrachtet man Bekleidung und Accessoires, die aus unterschiedlichen Kulturen stammen, sind daran Transfer- und Transformationsprozesse abzulesen, die ein Resultat der Interaktions- und Kommunikationsgeschichte⁵⁹⁸ sind, sowohl geprägt durch negative als auch positive Vorzeichen. Asymmetrische Machtverhältnisse zur Entstehungszeit äußern sich beispielsweise in der Einführung von Bekleidungsvorschriften durch die Kolonialverwaltung und im Abschaffen von Tätowierungen durch europäische Missionare. Sie führen einschneidende Veränderungen in der Māori-Gesellschaft herbei⁵⁹⁹. Der Umgang damit ist an Bildern abzulesen.

Fotostudios können als „Grenzräume“ betrachtet werden, in denen einander Elemente aus verschiedenen Kulturen begegnen und in ein Bild einfließen. Im Kontext der Fotografie spricht Jäger aber auch von einer verstärkten „dichotomischen Betrachtung“⁶⁰⁰. Das heißt, neben Verschmelzungen und dem Kreieren von Neuem, kommt es zusätzlich zu gezielt beabsichtigten Abgrenzungen und Akzentuierungen in Bezug auf „das Eigene und das Fremde“. Einerseits ist eine bewusst gewählte, in Europa gebräuchliche Bildgestaltung, durch die eine gewisse Ähnlichkeit zu vertrauten europäischen Darstellungen suggeriert wird, erkennbar. Andererseits kann auch, dass ausdrückliche „Ins-Bild-Rücken“ des ethnisch Fremden, sei es durch Gegenstände, Bekleidung oder Tätowierungen, sowie zusätzliches Betonen des „Anderen“ durch Retusche, bei Māori-Fotografien festgestellt werden. Nach Jäger lassen sich auf den Bildern „die Ähnlichkeiten zum Vertrauten leichter erkennen [...] als die Unter-

gie.de/Schwerpunktthemen/Schwerpunktthemen_2005/Visuelle_Anthropologie/Transkulturelle_Bilder/index.html, zuletzt geprüft am 09.04.2021. o. S.

⁵⁹⁷ Heidemann 2005, o.S.

⁵⁹⁸ Siehe dazu Feldbauer, Peter (2002): Globalgeschichte 1450-1620. Von der Expansions- zur Interaktionsgeschichte. In: Edelmayer, Friedrich/Feldbauer, Peter/Wakounig, Marija (Hg.): Globalgeschichte 1450-1620. Anfänge und Perspektiven. Wien: Promedia (Edition Weltregionen, Bd. 4), S. 23–32.

⁵⁹⁹ Vgl. Thomson, Arthur S. (1859): The Story of New Zealand: Past and Present, Savage and Civilized. 2 Bände. London: Murray (I.). Hier S. 78.

⁶⁰⁰ Jäger 2011, S. 13.

schiede.“⁶⁰¹ Das Entschlüsseln des jeweiligen Bildes wird vom Betrachter und dessen Ursprungskultur bestimmt.

Zum einen sind europäische Sehgewohnheiten für die Repräsentation von Māori ausschlaggebend. In den Bildern, - seien es Fotografien oder Ölgemälde -, ist ablesbar wie Māori vor allem für europäische Betrachter in Erscheinung treten sollen und wie sie von Fotografinnen und Fotografen und Malerinnen und Malern gesehen wurden. Andererseits zeigen die Bilder aber auch, zu einem wahrscheinlich geringeren Teil, das Mitwirken und die Sehweisen der Māori selbst an der Bildgestaltung, was Chanel Clarke⁶⁰² folgendermaßen ausdrückt: „[...] they show how Māori mediated change and how they were also active agents in the representation of themselves.“⁶⁰³

Die Interaktionsgeschichte wird demnach innerhalb der Kontaktzone des Fotoateliers im Spannungsfeld zwischen erwünschter Übernahme von Elementen beider Ursprungskulturen und dem Bewussten Hervorrufen von Differenz vollzogen, sei es durch das Betonen des Indigenen für europäische Betrachter oder die Präsentation von Eigenständigkeit und selbstbewussten Entscheidungen der Māori durch die Gestaltung ihres Aussehens trotz kolonialbedingtem Machtungleichgewichts. Letztendlich erweist sich der Umgang mit Macht innerhalb der Bilderstellung als unmittelbare Aufgabe der Protagonisten deren Handlungsspielraum durch das jeweilige Gegenüber mehr oder weniger begrenzt ist. Im Kontext der Betrachtung der Bilder werden die Grenzen durch den „cultural gaze“ mitbestimmt.

4.1.5 Stereotype und fotografische Gestaltungsmodi

Fotografien von Māori werden im 19. Jahrhundert vor allem von europäischen Fotografinnen und Fotografen für westliche Betrachter angefertigt.

Bilder, die Ende des 18. Jahrhunderts zur Zeit der Entdeckungsreisen noch auf die Präsentation typischer indigener Personen mit ihren Tätowierungen abzielte, im Sinne von naturkundlichen Studien, erhalten im 19. Jahrhundert unter dem Einfluss des Kolonialismus eine neue Konnotation. Zunächst waren es reichhaltig tätowierte Gesichter, die ins Bild gebracht wurden, um die Andersartigkeit deutlich zu machen. Durch Besiedelung, länger anhaltende Kontakte und einem zunehmenden Gefühl von

⁶⁰¹ Jäger 2011, S. 13. Siehe dazu „Mutter mit Kind“ Darstellungen weiter unten.

⁶⁰² Chanel Clarkes Wurzeln reichen zu folgenden Māori-Gesellschaften: Ngāpuhi, Te Rarawa, Waikato Tainui, Ngāti Porou. Siehe dazu: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.) (2016): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland Art Gallery - Toi o Tāmaki. Auckland: Auckland University Press. Hier S. 282.

⁶⁰³ Clarke 2016, S. 237.

Dominanz veränderte sich auch die Herangehensweise der nunmehr ortsansässigen Pākehā an das Darstellen indigener Personen.

In Europa übliche Gestaltungsweisen werden mit dem Abbilden des Fremden verknüpft und an die Wünsche und klischeehaften Vorstellungen europäischer Betrachter angepasst. Stereotypisierung wird, um diesen Erwartungen gerecht zu werden, durch das Zurechtmachen der Person mit typischen Waffen, Schmuck oder Bekleidung unterstrichen, um sie scheinbar authentisch widerzugeben. Männern wird die Rolle des Kriegers zugeordnet, Frauen unter anderem die der unschuldigen, exotischen Schönheit.⁶⁰⁴

Joachim Zeller beschäftigt sich zwar vor allem mit den Fotografien der afrikanischen Bevölkerung, jedoch hält er auch allgemein gültige, auf indigene Gesellschaften beziehbare Erkenntnisse und Annahmen fest. Er weist beispielsweise im Zusammenhang mit „visuellen Repräsentationen des ‚Anderen‘ [...] auf eine Einteilung in positive und negative Stereotype“ hin. So spricht er unter anderem vom „respektierten Exoten“, dem „edlen Wilden“, aber auch vom „kolonialen Untertan“, der der Hilfe der „guten“ Weißen in Form von „Zivilisierung“ bedarf.⁶⁰⁵ Ähnliches wird von Jutta B. Engelhard in Verbindung mit Fotografien aus der Südsee festgestellt, wenn sie schreibt, dass unter anderem Studiofotografen die erwarteten Stereotype kolportierten und bestehende Vorstellungen aktualisierten. Sie erwähnt auch die ideologische Instrumentalisierung von Bildern und den Einsatz von Bildern für die Legitimation der Kolonialpolitik von Großmächten, die darin vorzugeben versuchten, sich für den „Schutz von Naturkindern“ und „die Zivilisierung von Wilden“ einzusetzen.⁶⁰⁶

Zeller beschreibt den „Weißen“ weiters als sich, der indigenen Bevölkerung gegenüber, überlegen fühlend. Das „Othering“, als eine „Strategie des Zum-Anderen-Gemacht-Werdens“ diene demnach dazu, ein „superiores Selbstbild“ zu erschaffen, das den eigenen Herrschaftsanspruch sicherstellte und dazu beitrug klare Grenzen den Fremden gegenüber zu ziehen. Auswirkungen dessen sind auch in Fotografien zu erkennen. So sind die Darstellung von exotisch wirkenden, bewusst zurechtgemachten Schönheiten und der damit verbundene Profitgewinn als Hinweise darauf zu beurteilen. Ein weiteres Indiz ist die Darstellung von Tätowierungen und das Nachzeichnen dieser, um das „Andere“ hervorzukehren. Indirekt erfahren andere Kulturen

⁶⁰⁴ Vgl. Thode-Arora 2018, S. 1.

⁶⁰⁵ Vgl. Zeller 2010, S. 75.

⁶⁰⁶ Vgl. Engelhard, Jutta B. (1995): Vorwort. In: Engelhard, Jutta B./Mesenhöller, Peter (Hg.): Bilder aus dem Paradies. Koloniale Fotografie aus Samoa; 1875 - 1925. Köln: Jonas-Verlag, S. 11-12.

durch einen Großteil der Darstellungsweise in den Kolonien des 19. Jahrhunderts in Bildern eine Abwertung. Die damalige Vorstellung von der Überlegenheit der westlichen Welt kann somit an der Präsentation der indigenen Bevölkerung in den Fotografien abgelesen werden. Diese Bilder suggerierten dem westlichen Betrachter im 19. Jahrhundert meist unbewusst Verhaltens- und Einstellungsmuster, die von den kolonialen Machthabern erwünscht waren.⁶⁰⁷ Kolonial geprägte Fremdbilder, die durch in Europa zirkulierende Fotografien verinnerlicht wurden, trugen gegen Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt zur Herausbildung rassistischer Gedanken bei.⁶⁰⁸ Die Fotografie lässt folglich auch durch die Quantität der Bilder eine zunehmende Verbreitung von Klischees und stereotypen Sichtweisen vom „Anderen“ zu.

Alison D. Nordström stellt in Bezug auf Südseefotografien fest:

„Die Bildinhalte wurden von den Erwartungen und Stereotypen ihrer jeweiligen Produzenten geprägt, und diese förderten damit zugleich den Fortbestand der ‚Bilder‘ im kollektiven Bewußtsein [sic!] des Westens. Die Überzeugung von der ‚Authentizität‘ der Darstellungen bestimmte Standard und Wiederholung der Motive. Gleichzeitig wurden sie von den Absatzmöglichkeiten auf dem internationalen fotografischen Markt bestimmt.“⁶⁰⁹

Denise Toussaint streicht hervor, dass „der ethnologische Diskurs über das Fremde [...] über das Eigene geführt“ wird.⁶¹⁰ Die Herausbildung des eigenen, „westlichen“ Selbstbildes wird oftmals durch Abgrenzung zu „Anderen“ vollzogen. Zudem erkennt Toussaint, dass der menschliche Körper zu einer wichtigen Forschungsquelle wird und im Zuge von Rassendiskussionen für die Zuschreibung des Fremden herangezogen wird. In Form des Gegensatzpaares von „fremd und eigen“ wird das Fremde über stereotype Annahmen definiert.⁶¹¹

Im Kontext der Auseinandersetzungen durch Schmidt-Linsenhoff ist dieses binäre Denken und die Annahme von eindeutig feststellbaren Grenzen vor allem Teil der Theorie der Interkulturalität. Es kann zur Analyse herangezogen werden, allerdings sind in den Fotografien auch Imitationen des „Anderen“ und kulturelle Mischungen zu entdecken,⁶¹² zum Beispiel wie weiter oben erwähnt, das Tragen westlicher Klei-

⁶⁰⁷ Siehe dazu in den Abbildungen weiter unten beispielsweise: das Klischee der freundlich lächelnden jungen Mutter mit Baby, die Māori-Frau in westlicher Kleidung, angepasst an die „zivilisierte, höher entwickelte“ Kultur und männliche Krieger mit antiquierten Waffen, bedrohlich blickend.

⁶⁰⁸ Vgl. Zeller 2010, S. 75-76.

⁶⁰⁹ Nordström, Alison D. (1995): Populäre Fotografie aus Samoa in der westlichen Welt - Herstellung, Verbreitung und Gebrauch. In: Engelhard, Jutta B./Mesenhöller, Peter (Hg.): Bilder aus dem Paradies. Koloniale Fotografie aus Samoa; 1875 - 1925. Köln: Jonas-Verlag, S. 13-39. Hier S. 16.

⁶¹⁰ Toussaint 2014, S. 43.

⁶¹¹ Vgl. Toussaint 2014, S. 43.

⁶¹² Vgl. Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2005): Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte. In: Below, Irene/von Bismarck, Beatrice (Hg.): Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanz in Kunst und Kunstgeschichte: Jonas-Verlag, S. 19-38. Hier S. 23.

dung und Schmuck gemeinsam mit Māori-Attributen. Deren kombinierte Verwendung kann im positiven Sinne als ausgehandeltes Produkt innerhalb des „Schwellenraums“ des Fotostudios, in dem es zu diversen Überlagerungen und Vernetzungen kommt, betrachtet werde. Im Gegensatz dazu stehen vom Fotografen übergestülpte, unfreiwillig getragene Accessoires. So sind unterschiedliche Bewertungsmöglichkeiten festzustellen.⁶¹³ Das Herausfiltern von kulturellen Unterschieden und die Gegenüberstellung dieser, zum Aufzeigen von Grenzen, ist ein möglicher Zugang, das Erkennen von Verschmelzungen und Nachahmung ein anderer. Die Art der Bekleidung gibt Anlass sich damit auseinanderzusetzen.

Während Studiofotografen auffallend häufig typische Umhänge oder Waffen bevorzugt ins Bild bringen wollten, um eine scheinbar unberührte Kultur zu zeigen, wählten durch den Kolonialismus geprägte, zum Teil bewusst anpassungswillige Māori oft selbst europäische Bekleidung. Es hat den Anschein, als versuchten sie sich auf diese Weise westlichen Vorstellungen unterzuordnen oder westlichen Vorbildern nachzueifern, um Erwartungen zu entsprechen. Gründe dafür, sich in gängige Normen einzuordnen waren möglicherweise jene, Vorteile daraus zu ziehen oder mehr Akzeptanz zu erfahren. Gemäß dieser Sichtweise wird die, von Kolonialherren betonte Zivilisierung unter anderem auch durch die Kleidung ausgedrückt. Nach Baker stellt das Kleiden nach der europäischen Mode ein Bekräftigen der „vermeintlichen moralischen Segnungen des expandierenden Britischen Empire[s]“ dar, nämlich „die ‚Zivilisierung‘ und Christianisierung indigener Völker.“⁶¹⁴ Viele Māori-Frauen kleideten sich zumindest ab den 1880er Jahren auch auf Drängen der Missionare nach der gängigen europäischen Mode.⁶¹⁵ Maxwell stellt im Rahmen der Beschäftigung mit Fotografien von M. White ebenfalls fest, dass Ende des 19. Jahrhunderts viel Māori auf Fotografien in der damals in England gängigen schwarzen Kleidung, abgebildet sind.⁶¹⁶ Sie interpretiert dies jedoch im positiven Sinne als Bereitschaft der Māori für Modernisierung und betrachtet die Entwicklung der Mode nach europäischen Vorbildern als offene Einstellung den Neuerungen gegenüber, welche die Māori sich auf ihre Weise zu Nutze machen konnten.⁶¹⁷

⁶¹³ Siehe dazu Maxwell, Anne (2020): *Women Photographers of the Pacific World, 1857-1930*. New York, NY: Routledge.

⁶¹⁴ Baker 2014, S. 128.

⁶¹⁵ Vgl. Maxwell 2014, S. 198.

⁶¹⁶ Vgl. Maxwell 2020, S. 144.

⁶¹⁷ Vgl. Maxwell 2020, S. 151.

Fotografien bieten jedenfalls im 19. Jahrhundert in Europa eine neue Möglichkeit, nicht nur zu wissenschaftlichen und ethnologischen, sondern auch zu privaten Studien und Betrachtungen von „exotischen Anderen“ und tragen auch dazu bei, die damals offenkundig vorhandene Sensationslust zu stillen.

In den Anfängen der Kontaktaufnahme wurden vor allem indigene Machthaber dargestellt und in Europa gezeigt. Die neue Technik und das Aufleben der Studiofotografie veranlasste Fotografen und vereinzelt auch Fotografinnen in weiterer Folge ebenso zum Festhalten der in Europa gerne gesehenen, indigenen weiblichen Bevölkerung. Dieser verstärkt auftretende Blick auf Māori-Frauen, der teils exotisierende, romantisierende, teils erotische Komponenten beinhaltet, ist besonders bei den Studiofotografien für touristische Zwecke zu beobachten.

4.1.6 Frühe Studiofotografien von Māori in Neuseeland

Die Vorstellung von unberührten, neu entdeckten Gegenden und ihren außergewöhnlichen Bewohnern begünstigte die Herstellung einer großen Zahl an Māori-Visitenkartenporträts, vor allem durch dort ansässige Studios wie das von Samuel Carnell, Pulman oder der American Photographic Company.⁶¹⁸

Auch auf zahlreichen Reisen durch Neuseeland entstanden Māori-Fotografien⁶¹⁹, vor allem gefertigt von Alfred Henry Burton⁶²⁰. Teils wurden Einzelpersonen, teils Personengruppen, vorzugsweise vor Versammlungshäusern oder in der Umgebung, in der sie wohnten, abgelichtet.⁶²¹ Nach Te Awekotuku waren seine Fotografien aus der Perspektive der Māori authentischer als inszenierte Studioporträts, für die die jeweilige Person explizit zurechtgemacht wurde.⁶²²

Baker verweist auf die, in den kolonialen Fotografien zu Tage tretende Absicht, die vermeintlichen Vorzüge der Kolonisierung zu vermitteln. Wie bereits oben erwähnt, wurde die voranschreitende Zivilisierung und Missionierung der indigenen Bevölkerung durch in Europa bekannte Posen und die oftmals auch von den Māori als vorteilhaft erachtete Übernahme des Kleidungsstils der imperialen Kultur präsentiert.

⁶¹⁸ Vgl. Baker 2014, S. 130.

⁶¹⁹ Siehe dazu folgende Bildbände: Graham-Stewart, Michael/Gow, John (Hg.) (2010): *Crombie to Burton. Early New Zealand photography*. Auckland N.Z.: John Leech Gallery. und Faber, Paul/Groeneveld, Anneke/Reedijk, Hein (Hg.) (1987): *Burton brothers. Photographers in New Zealand, 1866-1898*. Amsterdam: Fragment Uitgeverij.

⁶²⁰ Vgl. Faber, Paul/Groeneveld, Anneke/Reedijk, Hein 1987, S. 9-11.

⁶²¹ Da in dieser Arbeit das Hauptaugenmerk auf tätowierte Gesichter gelegt wird, werden hier nur Studioporträts von tätowierten Māori berücksichtigt.

⁶²² Vgl. Te Awekotuku 2006, S. 131.

Andererseits kam es auch zur Abbildung eines ethnologischen Typus. Spezielle Arrangements in den Studios sollten offensichtlich der Vorstellung von einem „Eingeborenen-Typus“ entsprechen, der mit Requisiten wie traditionellen Mänteln, Waffen und Schmuckgegenständen inszeniert wurde.⁶²³ Graham-Steward bemerkt, dass manche Studios an ihren Accessoires auf den Bildern zu erkennen waren. Studios galten regelrecht als „performance-space“. Die abzulichtenden Māori hatten Posen einzunehmen, die scheinbar natürlich wirkten, jedoch der Qualität des Bildes geschuldet waren und die Ruhe für die notwendige Belichtungszeit garantieren konnten.⁶²⁴ Die grundlegenden Gestaltungsgrundsätze dieser Māori-Bilder entsprechen jedenfalls denen von Pākehā.⁶²⁵

Die nachfolgenden Beispiele zeigen die gängigsten Anordnungen, Posen und Kostüme, um einen Einblick in die Bildgebung zu erhalten und dahinterliegende Intentionen aufzuzeigen. Sie verweisen zudem sowohl auf unterschiedliche politische, kulturelle und soziale Zielsetzungen von Vertretern der Kolonialmacht, aber auch der Māori selbst, die in den Bildern zutage treten. Auch Fotografien, die vom Mainstream abweichen werden als Beispiele herangezogen. Denn obwohl durch einen Großteil der Fotografien koloniale Bestrebungen unterstützt werden, entstehen auch Bilder, die als – den kolonialen Machtverhältnissen gegenüber –, kritisch erkannt werden können.

4.1.7 Porträts von Māori-Frauen mit *moko kauae*

Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermehrt produzierten Darstellungen von Frauen mit *moko kauae* können nach verschiedenen Gesichtspunkten analysiert werden.

In der vorliegenden, während der Kolonialzeit entstandenen Fotografie ist eine Māori-Frau im Dreiviertelprofil abgelichtet, gekleidet in einem aufwendig gestalteten, dunklen Gewand im viktorianischen Stil. Sie war bekannt als „Queen Emma of the Thames Gold Fields“. Thames und Otago waren Anziehungspunkte für Goldgräber. Zwischen 1850 und 1870 entstanden auch in Neuseeland zahlreiche Goldminen, so auch in Thames, wo unter anderem Frauen zu Ansehen gelangen konnten.⁶²⁶ Das

⁶²³ Vgl. Baker 2014, S. 128 - 133.

⁶²⁴ Vgl. Graham-Stewart, Michael/Gow, John 2013, S. 186.

⁶²⁵ Vgl. Baker 2014, S. 134.

⁶²⁶ Der Ort Thames. Siehe dazu: Graham-Stewart, Michael/Gow, John 2013, S. 9. Einen Eindruck hinsichtlich der damaligen Umstände vermittelt folgendes Buch: Eldred-Grigg, Stevan (2011): Dig-

Bild entstand als eine *Carte de visite*, gefertigt als schwarz-weißer Silberalbumindruck zwischen den Jahren 1869 und 1876 in Auckland und wird der American Photographic Company zugeschrieben, im Speziellen Robert Leaf.⁶²⁷



Abb. 32: Leaf, Robert (American, Photographic Company Auckland), “Queen Emma of the Thames gold fields”, 1869/1876, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albuminsilberdruck, *Carte de visite*, 9,2 x 5,9 cm, Schenkung von T. Deys-Woltman, 1975, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer O.038433. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1262026>, zuletzt geprüft am 03.07.2025.⁶²⁸

Das, für angesehene Māori-Frauen charakteristische *moko* ist deutlich ins Bild gerückt. Bekleidung und Schmuck, wie ein mit Blumen und Spitzenbändern verzierter Hut, Ohrringe, sowie ein schwarzes Kropfband und eine Kette aus hauptsächlich rautenförmigen dunklen, glänzenden Steinen entsprechen der damaligen europäischen Mode.

Mit der Beschreibung Christina Threuters hinsichtlich dessen, was Mode ausmacht, lässt sich die Verwendung europäischer Bekleidung von indigenen Frauen auch hier

gers, hatters & whores. The story of the New Zealand gold rushes. 2. Aufl. Auckland, N.Z.: Random House.

⁶²⁷ Das Studio „The American Photographic Company“ wurde vom aus Schottland stammenden John McGarrigle in Auckland geführt. Er fertigte wie George Pullman Māori - Porträts an und legte einen Schwerpunkt auf Gesichtstätowierungen. Siehe dazu Maxwell, Anne (2020): Women Photographers of the Pacific World, 1857-1930. New York, NY: Routledge. Hier S. 69.

⁶²⁸ Siehe dazu McCredie 2015, S. 31.

deutlicher fassen. Threuter verweist auf die Bedeutung von Mode „in Bezug auf den sozialen und kulturellen Stellenwert“. Sie bezeichnet die Mode als wesentliche Komponente der Kultur, die an den Körper einer Person gebunden ist. Zugleich wird sie „als Verweis auf soziale und geschlechtliche Identitätskonstruktionen sowie individualisierte Selbstentwürfe angesehen, [...]“. Threuter spricht des Weiteren davon, dass, „der bekleidete Körper [...] ein subjektiviertes kulturelles Konstrukt und wesentliches Element unseres sozialen Zeichensystems“⁶²⁹ ist. Die Anpassung an die europäische Mode könnte demnach als Resultat eines Sozialisationsprozesses verstanden werden und vermittelt unter anderem ein Gefühl der Zugehörigkeit.⁶³⁰

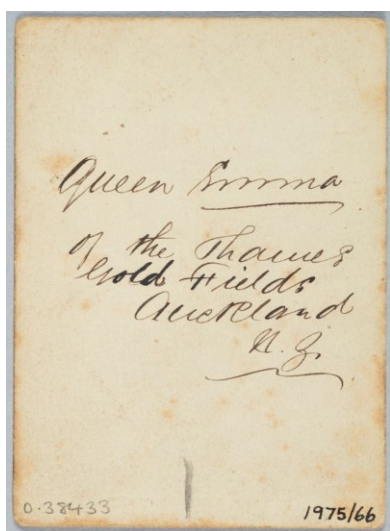


Abb. 33: Leaf, Robert (American, Photographic Company Auckland)⁶³¹, Rückseite des Bildes von Queen Emma, „Queen Emma of the Thames gold fields Auckland N.Z.“, 1869/1876, beschrifteter Karton, *Carte de visite*, 9,2 x 5,9 cm (Bild vorne), Schenkung von T. Deys-Woltman, 1975, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer O.038433. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1262026>, zuletzt geprüft am 06.05.2021.

Der Titel des Bildes mit der Beschriftung „Queen Emma“, der eine Bezeichnung der Abgebildeten enthält, deutet auf einen breiteren Bekanntheitsgrad in der damaligen Goldgräbergesellschaft hin.

Blick und Pose sind ähnlich denen europäischer Aristokraten, Politiker und anderer bekannter Persönlichkeiten.⁶³² Kaja Silverman spricht in Zusammenhang mit Pose

⁶²⁹ Threuter, Christina (2017): Federköpfe. Wilde Dinge der Mode. In: Schröder, Gerald/Threuter, Christina (Hg.): Wilde Dinge in Kunst und Design. Aspekte der Alterität seit 1800. Bielefeld: transcript, S. 190-205. Hier S. 192-193.

⁶³⁰ Siehe dazu weiter unten Maxwells Beobachtungen, Interpretationen und Argumente zur Mode der Māori in Zusammenhang mit M. White.

⁶³¹ Das Studio „The American Photographic Company“ wurde vom aus Schottland stammenden John McGarrigle in Auckland geführt. Er fertigte wie George Pullman Māori - Porträts an und legte einen Schwerpunkt auf Gesichtstätowierungen. Siehe dazu: Maxwell, Anne (2020): *Women Photographers of the Pacific World, 1857-1930*. New York, NY: Routledge. Hier S. 69.

⁶³² Vgl. Giles 2013, S. 9.

auch von der Kategorie „Kostüm“, das vom Körper getragen wird und zu einem Teil der Darstellung wird.⁶³³ Hier im Bild wirft die Bekleidung der Māori-Frau die Frage nach Authentizität und Selbstbestimmung auf. Auch Aníbal Quijanos, in Bezug auf Kolonialismus getätigte Vermutung, dass Anpassung (hier an die viktorianische Mode) geschieht um attraktive, materielle Vorteile zu erhalten, ist aufgrund der Beschreibung der Alexander Turnbull Library in diesem Fall nicht von der Hand zu weisen.

Die Dargestellte wird einerseits als Tochter eines Māori-Chiefs beschrieben – auch ihre Gesichtstätowierung weist auf eine hohe Stellung in der indigenen Gesellschaft hin –, andererseits ist sie mehrfach mit wohlhabenden Pākehā verheiratet.⁶³⁴ Wenn Belting meint, eine Fotografie sei ein Abdruck dessen, mit dem sie in Kontakt war, so sind diese Spuren in der Aufmachung Queen Emmas offensichtlich zu erkennen. Der Kontakt mit europäischen Gepflogenheiten und die in Europa erarbeiteten Gestaltungsmodi werden in ihrem äußeren Erscheinungsbild sichtbar. Die statische wie eingefroren wirkende Pose, die im Studio kreiert wurde, verdeutlicht das von Belting beschriebene „Herausreißen aus dem Fluss des Lebens“. Trotzdem wird das Bild zum „Symbol der Erinnerung“ und trägt sowohl bei Māori als auch bei Pākehā heute zu mehr Verständnis für die Vergangenheit bei.

Durch einen gezielten Einsatz der Beleuchtung lässt sich die plastische Wirkung steigern und verhilft wiederum zu mehr visueller Präsenz der Dargestellten. Das, offenbar von rechts oben einfallende Licht erzeugt auf Gesicht und Kleidung der Māori-Frau hellglänzende Stellen. Kaja Silverman führt die Art der Lichtführung im Kontext des Fotografierens näher aus: „Ein Schatten, der schräg über eine Gesichtshälfte des posierenden Körpers fällt, ist nicht länger zufällig oder bedeutungslos; er wird Teil des ‚Bildes‘ und konnotiert häufig eine Lichtquelle innerhalb der Fotografie selbst [...].“⁶³⁵ Das Spiel von Licht und Schatten wird von Silverman als Erweiterung der Pose betrachtet, so wie das Platzieren des Körpers im Raum. Selbst durch

⁶³³ Vgl. Silverman 1997, S. 48.

⁶³⁴ Siehe dazu Informationen der Alexander Turnbull Library, Wellington: „Evans, Rex D. and Adrienne Evans on behalf of the Irihapeti family (1994): 'Whanau of Irihapeti Te Paea (Hahau): the McKay and Joy (Joyce) families', Evagean Publishing.“ Das Bild zeigt Irihāpeti Hahau, Ngāti Mahuta. Sie war die Tochter von Te Wherowhreo (Ngāti Mahuta) und Hinepau (Ngāti Pukeko), verheiratet mit John Horton McKay und lebte in der Gegend von Waikato, wo sie mit ihrem ersten Ehemann einen Gemischtwarenhandel betrieb. Nach dessen Tod 1859 heiratete sie ein zweites Mal und übersiedelte zweimal. Online verfügbar unter <https://tiaki.natlib.govt.nz/#details=ethesaurus.94018>, zuletzt geprüft am 25.11.2024.

⁶³⁵ Silverman 1997, S. 48.

das Verweisen des Körpers auf einen möglichen Rahmen oder durch den Aufbau des gesamten Bildes durch den Fotografen, aber auch durch das Mitwirken der dargestellten Person wird die Pose beeinflusst und ist somit Teil der Bildgestaltung.⁶³⁶

Die Māori-Frau wirkt durch Kleidung⁶³⁷ und Pose, als würde sie einem kulturellen, westlichen Ideal entsprechen wollen oder müssen, sei es, um sich anzupassen und sich der gängigen, als ideal vermittelten Kultur anzunähern, beziehungsweise um den Wünschen des Auftraggebers oder Fotografen zu entsprechen. Silverman problematisiert im Kontext der Bildgestaltung eine kritiklose, zum Teil unbewusste Unterwerfung von abgebildeten Personen.⁶³⁸ Auf dem hier besprochenen Foto steht die oben erwähnte Einflussnahme der Abgebildeten durch ihr gelassenes Lächeln und die selbstbewusst wirkende Mimik, einer Unterwerfungsgeste entgegen. Accessoires und Bekleidung, sowie die oben beschriebenen Hinweise auf die Lebensumstände, deuten ein gewisses Maß an Wohlstand an, der eine Fotografie erschwinglich machen könnte. Bei Fotografien dieser Art ist jedoch nicht eindeutig erkennbar, für wen und für welchen Zweck sie angefertigt wurden, ob für die Frau selbst oder ob vom Fotografen in die Wege geleitet, beziehungsweise von einem Auftraggeber.

Manche Māori, wie möglicherweise auch „Queen Emma“, konnten finanzielle Gewinne erzielen, indem sie sich der Kolonialmacht anpassten und kooperierten. Es liegt nahe, dass diese Fotografie von der dargestellten Person selbst in Auftrag gegeben wurde und sie sich eigens dafür zurechtgemacht hat. Somit kann es als Individualporträt der indigenen Frau bezeichnet werden, unter der Akzeptanz europäischer Darstellungskonventionen. Letztlich wurde es als Produkt der Interaktionsgeschichte zwischen Māori und Pākehā hervorgebracht.

Für europäische Betrachter entsteht eine Diskrepanz durch die Tätowierung und die augenscheinlich indigenen Gesichtszüge. Der Fotograf scheint zum veranschaulichenden Beobachter zu werden, der für europäische Betrachter versucht, Fremdes in vertrauten Parametern zu präsentieren und in eine den westlichen Betrachtern geläufige Ausdrucksweise umzuformulieren. Trotzdem bilden die europäische Kleidung und der Bildaufbau mit seinen Details einen Kontrast zur Gesichtstätowierung, werden jedoch im Gesamtbild zu einer hybriden Gestalt. Auf diese Art wird das Fremde,

⁶³⁶ Vgl. Silverman 1997, S. 48.

⁶³⁷ Traditionelle Māori-Kleidung wurde bereits ab den 1850er Jahren nicht mehr im Alltag getragen, sondern nur noch bei Zeremonien verwendet. Europäische Bekleidung wurde durch die verstärkte Besiedelung durch Händler erschwinglich und von der indigenen Bevölkerung übernommen. Siehe dazu King 1984, S. 74.

⁶³⁸ Vgl. Silverman 1997, S. 50.

„Exotische“ in vertraute westlich geprägte Formen gegossen und dadurch für den europäischen Betrachter akzeptabel.

Durch ihre Erinnerungsqualität werden Fotografien auch von den Māori angenommen. Für sie wiederum ist aus der Gesichtstätowierung Wesentliches über die dargestellte Person ablesbar, das für diese bezeichnend ist. Die Verbindung mit europäischen Accessoires ist abgesehen von Pose oder Technik das, was die Person aus der ursprünglichen Māori-Tradition heraushebt und sie als hybrid erscheinen lässt. Hybridität im Sinne Bhabhas bestünde unter anderem dann, wenn diese Art der Elementkombination aus freien Stücken im Atelier geschieht und dort die Art der Darstellung zwischen Modell und Fotograf ausgehandelt wird.

Judith Weiss deutet im Kontext der Abbildung des Fremden auf die Krise der Repräsentation hin und auf die Debatte um angemessene Darstellungsformen des „Anderen“.⁶³⁹ Letztendlich geht es um ein stetiges Annähern unterschiedlicher Kulturen aneinander. Betrachtet man die Porträtfotografie unter diesem Aspekt erfährt man als Betrachter den Bruch zwischen den kulturellen Eigenheiten stärker als die Verschmelzung zu Neuem, Unverwechselbarem von allen Akzeptierbaren. Das, zur Entstehungszeit des Bildes neue Medium lässt dies besonders deutlich hervortreten und zeigt das Dilemma westlicher Darstellung und Betrachtung des Fremden augenscheinlich auf.⁶⁴⁰

⁶³⁹ Vgl. Weiss 2007, S. 34. Auf S. 35 geht Weiss der Frage nach, ob sich Fremdes durch Europäer im Sinne der fremden Kultur betrachten und abbilden lässt.

⁶⁴⁰ Gesichtstätowierungen in Kombination mit europäischer, viktorianischer Bekleidung werden zu meist als nicht stimmig erkannt.



Abb. 34: American, Photographic Company, “Queen Emma’s sister“, o. J., Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albuminsilberdruck, *Carte de visite*, 9,2 x 5,9 cm, Schenkung von T. Deys-Woltman, 1975, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer O.041677. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1447460>, zuletzt geprüft am 06.05.2021.

Eine weitere *Carte de visite*, auf der eine Frau mit Tätowierung abgebildet ist⁶⁴¹, wurde im Studio der American Photographic Company gefertigt und kann als ein Beispiel einer etwas anderen Darstellungsweise herangezogen werden. Sie enthält am unteren Rand die Bildunterschrift „Queen Emma’s Sister“.⁶⁴² Aus dem Titel ist zu schließen, dass sie in einem verwandtschaftlichen Verhältnis zur oben gezeigten Māori-Frau gestanden haben muss. Abgebildet ist eine melancholisch blickende, nach innen gewandte, junge Frau aus der indigenen Bevölkerung. Sie trägt ein mit Blumenranken verziertes Diadem aus dem westlichen Kulturkreis kombiniert mit einem Federschmuck, bekannt aus weiteren Māori Abbildungen. Auch sie hat ein prägnantes *moko kauae* am Kinn. Jedoch ist sie nicht in europäischer Kleidung dargestellt, sondern ist mit einem traditionellen Umhang der Māori bekleidet, wahrscheinlich eine Studiorequisite. Ähnliche Mäntel sind auch auf weiteren Fotografien

⁶⁴¹ Das *moko* scheint mit dunkler Farbe bereits vor dem Fotografieren nachgezogen worden zu sein.

⁶⁴² Nach Keith Giles erhielten Māori oftmals, wenn sie sich fotografieren ließen, einige *Carte-de-visite* als Geschenk oder wurden sogar dafür bezahlt. Allmählich fanden diese Bilder Eingang in den Ahnenkult der Māori und ersetzten Wandschnitzereien in deren Versammlungshäusern zum Gedenken an verstorbene Vorfahren. Siehe dazu Giles 2013, S. 11.

zu finden. Eine Kombination aus „eigenen“ und fremden“ Elementen, das heißt, von europäischen und von den Māori stammenden Accessoires, wird durch in Europa beliebte Schleifen bei beiden Ohren ergänzt. Maxwell spricht von einer „dualen Welt“ in der Māori leben und Elemente aus beiden Milieus kombinieren, teils bewusst gewollt, teils unfreiwillig.⁶⁴³

Durch die dominierenden indigenen Elemente ist diese Frau eher einem, möglicherweise durch den Fotografen bewusst konstruierten ethnologischen Typus zuzuordnen und verweist durch gezielt in den Vordergrund gerückte Māori-Requisiten auf vergangene Traditionen. Bilder dieser Art wurden speziell für touristische, kommerzielle Zwecke gefertigt.

Michael King beschreibt die verschiedenen Kategorien von Māori-Fotografien, welche von europäischen Fotografen hauptsächlich inszeniert wurden. Dazu zählt er beispielsweise in Zusammenhang mit Darstellungen von Māori-Frauen nostalgische Bilder, die auf die unberührte Kultur der Māori aus vorkolonialer Zeit verweisen sollen, auf arglos und unschuldig wirkende junge Māori in scheinbar ursprünglicher Bekleidung, beziehungsweise auf idealisierte Anordnungen von Mutter und Kind entsprechend europäischen Gemälden.⁶⁴⁴

Leonard Bell verweist ebenso auf zwei hervorstechende Arten der Präsentation indigener Frauen. Einerseits erwähnt er die sympathisch wirkende, idealisierte Mutter, lächelnd mit Baby oder Kleinkind, den Kopf leicht nach unten geneigt, oftmals als Halbfigurenporträt konzipiert, andererseits „La Belle“, ein junges Mädchen, entweder in Māori oder in europäischer Bekleidung, oft lächelnd, bisweilen schüchtern, oder auch verführerisch wirkend, den Kopf auf die Seite geneigt, beziehungsweise ernst blickend, verletztlich oder melancholisch⁶⁴⁵ wie im Bild mit dem Titel „Queen Emma’s Sister“.

Oftmals wurden die dargestellten Personen für den europäischen Markt zurechtgemacht und indigene Elemente als exotische Accessoires hinzugefügt. Die meisten *Cartes de visite* von „exotischen“ Bewohnern Neuseelands wurden für den englischen Markt produziert. Die Nachfrage nach Māori-Abbildungen schien groß zu

⁶⁴³ Vgl. Maxwell 2020, S. 152.

⁶⁴⁴ Vgl. King, Michael (1984): *Maori. A Photographic and Social History*. 2. Aufl. Auckland, Melbourne: Heinemann. Hier S. 2-3.

⁶⁴⁵ Vgl. Bell, Leonard (1992): *Colonial constructs. European images of Maori, 1840-1914*. Auckland: Auckland University Press. Hier S. 236.

sein.⁶⁴⁶ Fotografen wetteiferten darum, Personen mit den – im Sinne europäischer Vorstellungen –, schönsten Tätowierungen zu finden, die willens waren sich fotografieren zu lassen. Vor allem die American Photographic Company, aber auch Pulman and Co waren auf diesen Markt spezialisiert. Innerhalb kurzer Zeit wurden stereotype Darstellungen von Māori auch von der Kolonialmacht als Aushängeschild und zur Imagepflege verwendet.⁶⁴⁷ Die Technik des Fotografierens selbst, weist bereits auf Fortschritt und damit auf Überlegenheit hin. Es beinhaltet das erwähnte Denken in hierarchischen Stufen.

Eine weitere Photographie, angefertigt um 1875 von Elizabeth Pulman in Auckland, nachdem die Besiedelung durch Europäer während der Kolonialzeit bereits stark vorangeschritten war, zeigt eine freundlich lächelnde Māori Frau namens HiraKa Tuina, die mit einem, für Māori typischen Umhang bekleidet ist.

Die formale Ausführung der Fotografie erfolgt nach den üblichen Konventionen der Entstehungszeit. Die *Carte cabinet*, auf welcher „HiraKa Tuina“ abgebildet ist, weist die typische rote Umrahmung auf. Am unteren Rand sind die Adresse des Studios und der Name der Fotografin aufgedruckt.

Elizabeth Pulman ist bekannt dafür, Licht und Schatten gezielt in ihren Bildern einzusetzen. Eine Feder schmückt das auf der linken Seite nach vorne über die Schulter drapierte, lange Haar. Das *moko* auf dem Kinn ist dunkel nachgezogen und wird so noch deutlicher betont. Auch hier scheint das Hauptaugenmerk auf indigene Merkmale gerichtet zu sein, nichtsdestotrotz ist der weiße Kragen eines typisch europäischen Kleidungsstückes am Hals unter dem Mantel zu erkennen. Auch der Ohrring auf dem linken Ohr lässt auf eine europäische Fertigung schließen.

Das Nennen des Namens der Person unterstreicht die Individualität des Porträts, das grundsätzlich nach konventionellen Gepflogenheiten hergestellt worden ist. Elizabeth Pulman passt sich hier in der Bildgebung an herkömmliche Schemata an. Der fröhliche Blick der Dargestellten vermittelt jedoch nicht Unsicherheit im Umgang mit den Gegebenheiten im Studio und mit der Technik, sondern verweist darauf, der Situation gewachsen zu sein. Auch eine angemessene Kommunikation im Studio ist nicht ausgeschlossen.

⁶⁴⁶ Vgl. McCredie, Athol. (2015): New Zealand photography collected. Wellington, New Zealand: Te Papa Press. Hier S. 31.

⁶⁴⁷ Vgl. Graham-Stewart, Michael/Gow, John (2006): Out of time. Māori & the Photographer 1860-1940 Trust collection. The Ngawini Cooper Trust Collection. Auckland: John Leech Gallery. Hier S. 13-14.



Abb. 35: Pulman, Elizabeth, „HiraKa Tuina“, ca. 1875, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albumindruck, *Carte cabinet*, 14,5 x 10 cm. Aus: Graham-Stewart, Michael/Gow, John (2006, S. 24). Foto: Michael Graham-Stewart. Online verfügbar unter <https://detoursdesmondes.typepad.com/files/out-of-time.pdf>, zuletzt geprüft am 25.11.2024.

Die Fotografie ist jedenfalls nicht Teil dessen, rassentheoretische Ideen durch anthropometrische Studien zu untermauern, wie wohl doch durch die Accessoires eine Stereotypisierung erfolgt, indem das, was für das „Māorimäßige“ gehalten wird, unterstrichen wird.

Maxwell erklärt dazu:

“Colonial photography [...] was in the business of confirming and reproducing the racial theories and stereotypes that assisted European expansion.”⁶⁴⁸

Das „Ins-Bild-Rücken“ des ethnisch Fremden wie Tätowierung, Feder oder Umhang, führen im Bild zu genau der Abgrenzung vom in Europa Gewohnten. Die als übergeordnet erachtete Position der Kolonialmacht wird bestärkt und die Dargestellte als „exotisch“ stigmatisiert. Für europäische Betrachter des 19. Jahrhunderts ist eine Person abgebildet, die der Zivilisierung bedarf. Koloniale Handlungen wie die Einführung des europäischen Schriftsystems, der Rechtsvorschriften, der politischen Ordnung beziehungsweise der christlichen Religion werden als legitim erachtet und mittels Bildgestaltung unterstützt.

Die Instrumentalisierung visueller Darstellungsmöglichkeiten für koloniale Zwecke erfolgt zum Teil unbewusst und wird selten kritisch durch Bilder unterminiert. Nichtsdestotrotz keimen bereits im 19. Jahrhundert vereinzelt Abbildungen auf, in

⁶⁴⁸ Maxwell 1999/2000, S. 9.

denen vor allem Fotografinnen widerständige Sichtweisen dokumentieren, die sich nicht den gängigen Schemata unterordnen.

Elizabeth Pulman war eine der ersten professionellen Fotografinnen Neuseelands, die zumindest bisweilen von gängigen Gepflogenheiten abrückte. Viele ihrer Fotografien wurden nach damals üblichen Konventionen erstellt. Es sind jedoch auf manchen Bildern Spezifika zu bemerken, die sich vor allem in der Vermittlung von Emotionen äußern und auf subtile Weise Normen durchbrechen.

Nach dem Tod ihres Ehemanns, der bereits bedeutende Māori sitzend, in ähnlicher Weise wie britische Monarchen ablichtete⁶⁴⁹, führte sie in den 1870er Jahren das Studio in Auckland weiter und setzte sich unter anderem auch für das damals noch nicht gebräuchliche „Copyright“ für Fotografien ein. Obwohl wenig über ihr Schaffen bekannt ist, gilt sie hauptsächlich als traditionelle Fotografin namhafter Māori.⁶⁵⁰ Schaut man jedoch genauer auf ihr Werk, so sind Abbildungen vorhanden, in denen sie versucht Stimmungen in den Gesichtern der Menschen einzufangen, die zum Beispiel auf das Leid durch die koloniale Unterdrückung hinweisen und einen Eindruck der schwierigen Umstände vermitteln. Sie lässt aber auch Lichtblicke und Widerstandsgeist in fröhlichen Blicken der Modelle aufflackern. Zudem ist sie experimentierfreudiger und viele ihrer Bilder waren weniger formell als beispielsweise die ihres Mannes George.⁶⁵¹ Maxwell stellt fest, dass Elizabeth Pulman vor allem ab den 1880er Jahren viel Wert auf Individualität und Persönlichkeit der abgebildeten Frauen legte, einerseits indem sie den jeweiligen Namen der Person nannte, andererseits auch durch spezielle Kamerawinkel und durch das Ausleuchten der Person mittels einer überkopf hängenden Lichtquelle. Oftmals entstanden auch Fotografien von Māori in zeitgenössischer, europäischer Bekleidung, die sie als angepasst an die Anforderungen der Welt der „Pākehā“ auswies. Etliche Māori kamen nach Maxwell von sich aus ins Studio, ohne erst vom Fotografen angeheuert zu werden, wie es oftmals der Fall war.⁶⁵²

Von vielen Fotografen europäischer Herkunft wurden Ablichtungen für Europa, aber auch für eine Klientel britischer Abstammung produziert, die sich in Neuseeland niedergelassen hatte. Während die exotischen Bewohner des Empires in den meisten Studios gängige Motive für diese Zwecke waren, versuchte sich in den 1880er und

⁶⁴⁹ Vgl. Maxwell 2020, S. 69.

⁶⁵⁰ Vgl. Graham-Stewart, Michael/Gow, John 2006, S. 44.

⁶⁵¹ Vgl. Maxwell 2020, S. 70.

⁶⁵² Vgl. Maxwell 2020, S. 79-80.

1890er⁶⁵³ Jahren Margaret M. White noch stärker als zuvor Elizabeth Pulman, davon abzusetzen.⁶⁵⁴

Nach den Ausführungen Maxwells zählte auch White zu den wenigen Ausnahmen, die eine andere Blickrichtung verfolgten. Ihr Anliegen war es nicht, kulturelle Spezifika in Form eines Stereotyps darzustellen und Exotika zu produzieren. Sie war vielmehr daran interessiert, indigene Fotomodelle hinsichtlich dessen einzusetzen, deren Unmut bezüglich des imperialen Programmes zu bekunden. In ihren Bildern werden bereits in Ansätzen Tendenzen des Widerstands sichtbar.⁶⁵⁵

Obwohl sie sowohl von Kollegen als auch von der Öffentlichkeit als weibliche Fotografin in den 1890er Jahren mit Skepsis betrachtet wurde, eröffnete sie ein Studio in Auckland, war jedoch bald darauf gezwungen zusätzlich als psychiatrische Krankenschwester zu arbeiten. Mit Hilfe ihrer Fotografien versuchte sie auch auf die menschenunwürdige Behandlung und Hoffnungslosigkeit in psychiatrischen Einrichtungen aufmerksam zu machen.

White schien sehr genau zu beobachten und eine kritische Stellung einzunehmen. Für Auftraggeber fertigte sie zwar Fotoserien nach gängigen Vorstellungen an, macht aber auch immer Bilder für sich aus einem kritischen Blickwinkel und wies oft indirekt mit gezielten Anordnungen von Personen und Dingen auf Missstände hin.⁶⁵⁶ Diese eigenmächtig angefertigten Fotografien lassen eher einen Blick auf ihre Erfahrungswelt und innere Haltung erahnen. Sie begab sich dabei zumindest ansatzweise in jenen, von Homi Bhabha als erstrebenswert erachteten „Zwischenbereich“, in dem Widersprüche aufgelöst werden können und Umdeutungen sowie Neubewertungen möglich sind. Ihr Solidarisieren mit den Ausgegrenzten durch ihren eigenwilligen fotografischen Blick lässt Strategien erkennen, die auf den Beginn einer positiven Neuformierung Marginalisierter hinweisen.

Sensibilisiert durch die Notlage in der psychiatrischen Anstalt, richtete sie nach Maxwell ihr Augenmerk auch auf die Unterdrückung der Kolonisierten. Auf einer Reise zu indigenen Bewohnern des Landes nahm sie bewusst Kontakt auf, um Fotografien anzufertigen. Eines ihrer Ziele war es, auf die Situation der Māori, deren Bevölkerungsanteil zwischen 1860 und 1890 von 50 auf zehn Prozent gesunken war, mittels ihrer Bilder aufmerksam zu machen. Während andere Fotografen Māori

⁶⁵³ Vgl. Maxwell 2020, S. 90.

⁶⁵⁴ Vgl. Graham-Stewart, Michael/Gow, John 2006, S. 13.

⁶⁵⁵ Vgl. Maxwell 1999/2000, S. 166.

⁶⁵⁶ Vgl. Maxwell 1999/2000, S. 180.

hauptsächlich als typische Kolonisierte porträtierten, versuchte White die Widerstandskraft der Māori gegen imperiale Bestrebungen festzuhalten. Sie stellte fest, dass Maßnahmen, sei es durch erzieherische Mittel, westliche Hygienekonzepte, Landwirtschaftsprogramme oder Mission, welche die Assimilierung der Māori unterstützen sollten, keinesfalls im erwarteten Ausmaß wirksam waren und die indigene Bevölkerung die Vorzüge europäischer Errungenschaften gut zu ihrem Nutzen, auf eigene Art integrieren konnte. Die Māori selbst sahen in der Verschmelzung unterschiedlicher kultureller Elemente eine Neudefinition herkömmlicher Traditionen gleich einem Synkretismus.⁶⁵⁷ Dies erinnert wiederum an theoretische Überlegungen hinsichtlich Hybridisierung und Interaktionsgeschichte ohne Machtbeziehungen und soziale Ungleichheit verwischen zu wollen.

Die Idee eines Lebens in zwei Welten (der ursprünglichen, indigenen und der neu hinzugekommenen europäischen Welt) unterstützte die Offenheit und Akzeptanz der Māori gegenüber den neuen Einflüssen.⁶⁵⁸



Abb. 36: White Margret M., „Lieutenant Walter Callaway and Māori Woman“, 1901, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Silbergelatinedruck, 16,4 x 12 cm, Sammlung von Albert S. Reed, M. M. White's Sohn, War Memorial Museum, Auckland, Referenznummer PH-1965-4-B3609. Online verfügbar unter <https://www.aucklandmuseum.com/collection/object/1088441>, zuletzt geprüft am 25.11.2024.⁶⁵⁹

⁶⁵⁷ Vgl. Maxwell 1999/2000, S.182-183.

⁶⁵⁸ Māori hielten parallel zur Einbeziehung westlicher Elemente politischer, gesellschaftlicher, religiöser oder technischer Natur an ihren alten Bräuchen fest, unterstützt von Āpirana Ngata.

⁶⁵⁹ „Lieutenant Walter Callaway, Māori Volunteer of the First Contingent, New Zealand Expeditionary Force to South Africa, and an unidentified woman“ (Text zum Bild: War Memorial Museum). Siehe dazu Maxwell 1999/2000, S. 184.

Die dazu im Gegensatz stehende Annahme dessen, die Kultur der Māori wäre zum Aussterben verurteilt, war eine rein europäische. Während selbst noch Ende des 19. Jahrhunderts der Großteil der Fotografen die indigene Bevölkerung den ursprünglichen Māori-Gepflogenheiten zugetan porträtierte und einen verklärten Urzustand wiedergeben wollte, zeigte White die Offenheit der Māori gegenüber westlichen Neuerungen auf ihre Weise auf. Sie provozierte bewusst mit Gegensätzen und Widersprüchen in ihren Bildern.⁶⁶⁰

White versuchte beispielsweise in Fotografien, wie der oben gezeigten, die Ironie der Māori zu erfassen, die für Großbritannien, in den Krieg geschickt wurden, einem Land, von dem sie selbst kolonisiert und unterdrückt wurden.⁶⁶¹

Gegensätzliches wird im Bild einerseits durch die traditionelle Māori-Bekleidung der Frau und die englische Militäruniform des Leutnants ausgedrückt, andererseits auch dadurch, dass der Name des Mannes bekannt ist, der der Frau jedoch nicht. Durch das Sitzen des Soldaten und die stehende Haltung der Frau werden gewohnte europäische Gepflogenheiten durchbrochen und ins Gegenteil verkehrt. Die ungewohnte Anordnung der Personen sowie die europäischen und indigenen Komponenten lassen ein Spannungsfeld im Bild entstehen, das sich auf den Betrachter überträgt und zur Irritation führt. Das Bild widerspiegelt nach Maxwell auch das Schwanken zwischen Pflichterfüllung und Loyalität zum Mutterland und den Gefühlen des Abschieds voneinander.⁶⁶²

Technische Besonderheiten, wie die Verwendung eines für ihre Zwecke geeigneten Kamerawinkels oder der Ausrichtung des Blicks der Modelle während des Fotografierens auf einen Punkt hinter der Kamera, führen im Betrachter neue Möglichkeiten der Wahrnehmung herbei und veranlassen dazu, die Rolle der Abgebildeten und der Fotografin zu hinterfragen. Bei der Gestaltung ihrer Bilder versucht White sicherzustellen, dass die Betrachter den Entstehungsprozess und gestalterischen Aufbau des Bildes erkennen, um nicht der Versuchung zu erliegen, zu glauben, die Abbildung sei eine Wiedergabe der Realität.⁶⁶³

⁶⁶⁰ Vgl. Maxwell 1999/2000, S. 180-183.

⁶⁶¹ Andererseits sprach sich der Māori-Politiker Āpirana Ngata in Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg für eine Teilnahme der Māori aus. Er war der Meinung durch diese Art der Verbundenheit mehr Akzeptanz und Respekt von Pākehā zu erfahren. Siehe dazu Manatū Taonga — Ministry for Culture and Heritage (2020): Impact. The impact of the Second World War on Māori. New Zealand History. Online verfügbar unter <https://nzhistory.govt.nz/war/maori-and-the-second-world-war/impact>, zuletzt aktualisiert am 01.05.2020, zuletzt geprüft am 06.10.2025.

⁶⁶² Vgl. Maxwell 1999/2000, S. 182-183.

⁶⁶³ Vgl. Maxwell 1999/2000, S. 185.

Der „cultural gaze“⁶⁶⁴ wie er herkömmlicherweise erwartet wird, wird durch das Aufeinandertreffen von scheinbar nicht Zusammenpassendem neu definiert. Dies ist auch in einem Selbstporträt der Fotografin zu erkennen.

Auf diesem Bild ist White als Māori-Frau dargestellt, die einen, mit weißen und schwarzen Vogelfedern besetzten Māori-Mantel (*kahu huruhuru*) trägt. Darunter ist der hohe Stehkragen eines dunklen Kleidungsstückes zu sehen. Der im Hintergrund angebrachte gewebte Umhang (*korowai*) mit zahlreichen dunklen Quasten (*hukahuka*) dient als Wanddekoration. Auf ihre Lippen und ihr Kinn wurde ein, an das typische *moko kauae* von Māori-Frauen angelehntes Muster gezeichnet, dass jedoch keine für Māori gebräuchliche Bedeutung hat und eher als *kirituhi* (Muster für Nicht-Māori) bezeichnet werden kann. Ihr Blick wandert gewollt in die Ferne. Die rechte Bildhälfte ist in Licht getaucht. Durch die Anordnung der Mäntel erscheint das Bild in seiner Tiefe reduziert und flächig. Dabei wirkt es unnatürlich und bewusst konstruiert. Der gewollte Kontrast wird hier unter anderem auch durch das Aufmalen von Māori-Zeichen auf dem Gesicht einer „Weißen“ geschaffen.



Abb. 37: White, Margaret Matilda, „Selbstporträt mit kahu huruhuru (federnbesetzter Umhang) und kirituhi“, ca. 1890-1900, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Silbergelatinedruck, Glasplattennegativ, 16,4 x 12cm, Sammlung von Albert S. Reed, M. M. White's Sohn, War Memorial Museum, Auckland, Referenznummer PH-1965-4-B3598. Online verfügbar unter https://www.aucklandmuseum.com/discover/collections/record/am_library-photography-42638?lang=mi-nz, zuletzt geprüft am 29.11.2024.⁶⁶⁵

⁶⁶⁴ Vgl. Silverman 1996, S. 18-19.

⁶⁶⁵ Siehe dazu Maxwell 1999/2000, S. 187.

Die überraschende Veränderung der gewohnten Ordnung durchbricht die Erwartungshaltung, wodurch die Betrachter zum Nachdenken angeregt werden.

Maxwell schreibt dazu folgendes:

“She disrupted the viewer’s expectations by drawing attention to formalistic properties of the image and the unique characteristics of the medium of photography itself. She also used humorous elements to shock bourgeois audiences out of their familiar patterns of response and created tension between the surface design and the illusionist field of depth.”⁶⁶⁶

Die Erwartung des Betrachters, auf dem Bild eine Person mit indigenen Gesichtszügen zu sehen, wird durch das Gesicht der Fotografin europäischer Abstammung irritiert. Die Assoziation, die Fotografie diene der Wiedergabe von Wirklichkeit, gerät durch die Kombination des federnbesetzten Mantels und der tattooähnlichen Zeichen mit den Gesichtszügen einer Pākehā-Frau ins Wanken. Die so erzeugte Destabilisierung des als selbstverständlich Angenommenen löst eine unangenehme Spannung aus, die den Betrachter zur genaueren Auseinandersetzung drängt. Der als Hintergrund angebrachte Umhang blockiert den Blick in die Tiefe und unterstützt das Wanken eines vorgefassten inneren Bildes.

Der Betrachter ist dazu angehalten, die Entschlüsselung des Bildes nicht nach gängigen kulturellen, kollektiv determinierten Regeln zu vollziehen, sondern diese zu durchbrechen, um den Code des Bildes zu erfassen, der die Bedeutung offenlegt.

Hier erfolgt kein Weiterwandern eines oftmals verwendeten und im kollektiven, vor allem europäisch geprägten Gedächtnis gespeicherten Bildinhaltes auf ein weiteres Medium, wie es Belting vorsieht. Wird dieses Bild verinnerlicht, führt es möglicherweise im Betrachter zu einer Umdeutung und Neuinterpretation, die zu einer kritischen Sichtweise führt. Die Veränderung des „Wesens“ dieses Bildes erweckt somit neue, zuvor im kolonialen Kontext noch nicht dagewesene Assoziationen. Das innere Bild Whites wird offenbar auf dem, sowohl für Europäer als auch für Māori im 19. Jahrhundert ungewohnten Medium materialisiert, mit der Absicht, den „cultural gaze“ zu unterminieren.

Das Weiterleben des neu geschaffenen Bildes im dynamischen Prozess der Überlieferung bewirkt in Betrachtern unterschiedlicher Generationen immer wieder Irritation und regt sowohl in der Welt der Māori als auch in der westlichen Welt zu einem Innehalten und Nachdenken an. Das Spannungsfeld, in dem das Bild untergebracht ist, reicht von der Aneignung indigener Zeichen und Accessoires durch eine Europäerin, die bewusst durch Veränderung des Sinns indigener Traditionen provoziert, bis

⁶⁶⁶ Maxwell 1999/2000, S. 185.

dahin, die Auffassung der Europäer von zivilisatorischer Überlegenheit ad absurdum zu führen. Durch die Übersteigerung des Andersseins und das Beanspruchen von Māori-Spezifika, wird jedenfalls die Marginalisierung von Māori auf befremdende Weise bewusst gemacht. Die Übernahme von europäischen Accessoires, Mode und Bildaufbau sowie Teile einer europäischen Identität und somit Elementen, die von Europäern als Errungenschaften einer „zivilisierten“ Gesellschaft betrachtet werden, wird durch die Aneignung von Gegenständen der Māori durch eine Europäerin in sein Gegenteil verkehrt. Die dadurch veranschaulichte Besitzergreifung fungiert so im Bild auch als ein Symbol für Ausbeutung und Assimilation.

Whites kreative Ideen und Perspektiven wirken durchaus als entstammten sie interkulturellen Kommunikationsprozessen und Erfahrungen. Sie können als Resultat der eigenen räumlichen und damit kulturübergreifenden Bewegung in eine „neue Welt“ der aus Irland stammenden Siedlerin interpretiert werden. Aus der Perspektive Maxwells kann Whites eigene „Randständigkeit“ als Einwanderin und weibliche Fotografin in einer kolonialen, vom Patriarchalismus geprägten Gesellschaft, Anlass für ihren speziellen Blickwinkel sein.⁶⁶⁷ Sie verwendet die in Europa entwickelte Technik des Fotografierens und verbindet Gestaltungsmöglichkeiten mit dem ihr eigenen Blick und ihren Erlebnissen in Neuseeland. Der Transfer westlicher Spezifika über räumliche Grenzen hinweg in die Umgebung der Kultur der Māori unterstützt Prozesse der Umdeutung. Diese können als Resultat einer kritischen Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten vor Ort gewertet werden.

Juneja weist auf die Bedeutung von Transferabfolgen hin, auf das Einbringen ehemals unbekannter Inhalte und auf die daraus resultierende Neuformation kultureller Besonderheiten, die durch Begegnungen stattfindet.⁶⁶⁸ Werden kontinuierliche, Austauschprozesse zwischen Menschen unterschiedlichen Umfelds und der damit verbundene kulturelle Wandel als gegeben angenommen, können diese auch auf die Prozesse der Bildentstehung bezogen werden. In den Fotografien Whites sind jedenfalls neue Kreationen, möglicherweise hervorgerufen durch kontroverse Erfahrungen innerhalb diverser kulturhistorischer Kontexte, als visuelle Erscheinungsformen zu erkennen. Durch ihre spezielle, eigenwillige Interpretationsweise des Beobachteten ist sie ihrer Zeit voraus und leitet eine neue Sicht aus einem kritischen Blickwinkel ein, der mit großer Wahrscheinlichkeit im 19. Jahrhundert noch nicht erkannt worden

⁶⁶⁷ Vgl. Maxwell 1999/2000, S. 186.

⁶⁶⁸ Vgl. Falser, Michael/Juneja, Monica 2013a, S. 19-20.

ist, jedoch in der Gegenwart zu aufschlussreichen Erkenntnissen führt, auch hinsichtlich damaliger, sozialer Konventionen und Konfrontationen.

Zudem ist Whites Selbstporträt bei näherer Betrachtung im Hinblick auf exotische, vom westlichen Betrachter bevorzugte Māori-Darstellungen gewohnter Art auch durchaus als ironisch auszulegen und hält den Betrachter letztendlich zu verschiedenartigen Interpretationen und möglichen Deutungsversuchen an.

Nach Maxwell kann die Darstellung als Ausdruck einer Neuschöpfung einer weißen Frau im kolonialen Neuseeland, umgeben von Māori verstanden werden, beziehungsweise ihre Ansprüche auf indigene Elemente darstellen.⁶⁶⁹

Im Gegensatz dazu produzierte White für Auftraggeber auch populäre stereotype Bilder auf denen die dargestellten Personen klassische Haltungen gemäß europäischer Vorstellungen einnahmen und romantische Einflüsse aufwiesen, welche unter anderem an die Ölgemälde Gottfried Lindauers erinnern.⁶⁷⁰ Trotzdem unterscheiden sich viele Fotografien Whites durch technische Besonderheiten und durch die Kombination konträrer Elemente von gängigen Normen und deuten auf die ihr eigene kritische Haltung hin, die über das damals übliche Maß hinausweist.

4.1.7.1 Mutter mit Kind Darstellungen

Eine, von vielen anderen Fotografen des 19. Jahrhunderts aus der europäischen kunsthistorischen Tradition übernommene Darstellungsweise ist jene von Mutter und Kind, unter anderem als Nachahmung von „Madonna mit Kind“-Darstellungen, einem seit dem Frühchristentum beliebten Motiv.



Abb. 38: O. V., „Hausbild der Isis aus Karanis“, o. J., o. T., o. M., Ägypten. Aus: Belting (2011, S. 53). Foto: Brend'amour, Simhart&Co, München.

⁶⁶⁹ Vgl. Maxwell 1999/2000, S. 186.

⁶⁷⁰ Vgl. Maxwell 1999/2000, S. 188.



Abb. 39: O. V., „Marienikone“, 609 n. Chr., Frühmittelalterikone auf Holz, o. M., Pantheon, Rom. Aus: Belting (2011, S. 2). Online verfügbar unter <https://base.uni-ak.ac.at/image/artworks/YrbZTGT7v7pnKNHDPWhTL2?returnToId=36wmwddi>, zuletzt geprüft am 29.11.2024.

Eine Marienikone mit Kind aus dem Pantheon in Rom stammt nach Belting beispielsweise aus dem Jahr 609 nach Christus. Mutter und Kind-Bilder generell, führt er jedoch schon auf die vorchristliche Zeit zurück, wie zum Beispiel das „Hausbild der Isis aus Karanis in Ägypten“.⁶⁷¹ Ähnlich konzipierte Darstellungen sind in sämtlichen kunsthistorischen Epochen Europas zu finden. Auf diesen Bildern wird das Kind vorzugsweise von der Mutter auf dem Arm gehalten.

Madonna mit Kind Darstellungen (*tekoteko*) wurden auch von Māori in der gebräuchlichen Technik des Schnitzens in Holz gefertigt. Sie entstanden im Kontext katholischer Missionierung nach der Errichtung der Kolonie durch Großbritannien und zeugen von einem Weiterwandern europäisch geprägter Motive auf ein von Māori bevorzugtes Medium kombiniert mit, in der indigenen Kultur verwurzelten Elementen. Diese māorimäßigen, für Europäer befremdend wirkenden Elemente waren es wahrscheinlich, die als Bruch der europäischen Tradition erlebt wurden und zu anfänglicher Ablehnung führten.

⁶⁷¹ Belting, Hans (2011): Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. 7. Aufl. München: Beck. Hier S. 52-54.



Abb. 40: o. V., „Tekoteko (Giebelfigur) Madonna und Kind oder Ariki Tapairu“, ca. 1850-1900, Schnitzerei in Holz mit Pāua (Abalone) Intarsie, 97 x 24 cm, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer ME011429. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/105160?page=1&rtp=1&ros=1&asr=1&assoc=all&mb=c>, zuletzt geprüft am 02.10.2025.

David Gaimster, der Direktor des Auckland Museums beschreibt die, wahrscheinlich von Potoromu Tamatea geschaffene Skulptur als in einem traditionellen Stil der Māori gefertigt, jedoch verbunden mit der christlichen Ikonographie der Madonna mit Kind. Nachdem die als Kirchenschmuck gedachte Figurine von den Vertretern der katholischen Kirche nicht akzeptiert wurde, wandte sich der Künstler wieder von der christlichen Religion ab.⁶⁷²

⁶⁷² Vgl. Gaimster, David R. M. (2018): Auckland Museum. London: Scala Arts & Heritage Publishers; Auckland War Memorial Museum. Hier S. 14.



Abb. 41: ev. Tamatea, Patoromu (Ngāti Pikiao, Te Arawa, Bay of Plenty), “Whakapakoko, Māori-Madonna mit Kind”, ca. 1845, Schnitzerei in Holz mit Pāua-Intarsie, o.M., Auckland War Memorial Museum Tamaki Paenga Hira, Auckland, Registriernummer 22, 13895, 86. Online verfügbar unter <https://www.aucklandmuseum.com/collection/object/67616#gallery>, zuletzt geprüft am 02.10.2025.

Die von Māori-Künstlern durchgeführte Vernetzung von Elementen aus beiden Kulturen in einer Skulptur wurde durch diese Sanktionierung vorläufig unterbrochen, ist jedoch ein Hinweis auf einen Versuch der Integration von divergierenden kulturellen Perspektiven innerhalb einer sich entwickelnden Interaktionsgeschichte. Deidra Brown beschreibt die näheren Umstände der Entstehung in der christlich beeinflussten Kontaktzone zwischen Māori und Pākehā und interpretiert die möglicherweise dahinterliegende Gedankenwelt folgendermaßen:

“Tohunga whakairo made at least two Māori Madonna and Child tekoteko-style sculptures. [...], they were clearly motivated by a desire to articulate their beliefs in a way that connected them and their ancestors to the Catholic Church.”⁶⁷³

Angeichts des vollständigen *moko kanohi* das eigentlich nur Männern vorbehalten war stellt sie die Frage, ob sowohl Maria als auch Gott dargestellt wurden oder ob es sich um eine Gepflogenheit (*tikanga*) einiger Waikato-Tainui Stämme und des Stammes Ngāti Kahungunu handelt, wo auch adeligen zumeist erstgeborenen Frauen die Ehre des Tragens dieses *moko*s zuteilwurde. Die Platzierung einer der beiden Figuren auf einem Kopf deutet unter anderem auf eine Verbindung mit in der Bibel beschriebenen Generationen hin. Die Einstellung gegenüber indigenen Darstellungen veränderte sich in der katholischen Kirche erst grundlegend nach dem zweiten vatika-

⁶⁷³ Brown 2025, S. 232.

nischen Konzil in den 1960er Jahren. Madonna und Kind Darstellungen dieser Art werden nunmehr als Teil einer umfassenden kulturellen Ausdrucksweise betrachtet und als Vermittler zwischen Menschen, auch zwischen Māori und Pākehā.⁶⁷⁴

Beide Beispiele können als Verstrickung von Menschen in sich fortlaufend entwickelnde Bedeutungsgewebe interpretiert werden. Innere Bilder einer Person, – entstanden durch Verschmelzung kultureller Elemente –, werden in Form von *taonga* hervorgebracht und treten sichtbar als Resultat des „entanglements“ nach außen.

Die von Pākehā-Fotografen erzeugten Bilder verweisen auf eine europäisch dominierte Kodierung und demnach einen anderen Blickwinkel und unmittelbaren Entstehungskontext als die von Māori geschaffenen Skulpturen.

Im Unterschied zu den vorangegangenen Darstellungen trägt die jeweilige, auf Fotografien abgebildete Māori-Mutter ihr Kind auf dem Rücken.

Leonard Bell hält in Zusammenhang mit dem oftmals verwendeten Motiv folgendes fest:

„The lovely baby, the picturesque accessories and the handsome mother were all standard features of the maternal image – one of the all-time favourites among European art audiences. [...] the charm, colourfulness and sweetness that characterised this type of imagery was the result of – indeed, was demanded by – convention, [...]“⁶⁷⁵

Wie bereits erwähnt, wurden Māori häufig für romantische, exotische Darstellungen herangezogen, zur Zufriedenstellung westlicher Sammler. Mit Hilfe von bekannten, im kollektiven westlichen Bewusstsein gespeicherten Motiven, die mit neuen, exotischen Elementen angereichert wurden, gelingt es, kommerziellen und politischen Wünschen zu entsprechen und den Markt zu bedienen. Nach Nordström widerspiegeln sie „eine zeitlose Welt jenseits aller Möglichkeiten des kulturellen Wandels.“⁶⁷⁶

Graham-Stewart und Gow beschreiben die damaligen Gegebenheiten wie folgt:

„It was easy to refer to a timeless romantic past that never existed, adorning its people in the photographer’s ubiquitous stock-in-trade of feather cloaks and ‘ceremonial’ weapons. The subjects were rarely in a position to exert control as to how they were portrayed, and the result was a perception evolved and nurtured by the photographers.“⁶⁷⁷

Die Aussage der Autoren weist auf die Tatsache hin, dass oftmals Māori auch entgegen ihrem Willen für fotografische Zwecke angeheuert und nach den Vorstellungen des Fotografen zurechtgemacht wurden, um Profit zu erzielen und den in Europa

⁶⁷⁴ Vgl. Brown 2025, S. 232.

⁶⁷⁵ Bell, Leonard (1980): *The Maori in European art. A survey of the representation of the Maori by European artists from the time of Captain Cook to the present day.* Wellington, N.Z.: Reed. Hier S. 116.

⁶⁷⁶ Nordström 1995, S. 16.

⁶⁷⁷ Graham-Stewart, Michael/Gow, John 2006, S. 19.

gewünschten Klischees zu entsprechen. Nur Māori, die es sich leisten konnte oder ausreichend bekannt und angesehen waren, gaben selbständig Fotografien in Auftrag. Das weiter unten besprochene Foto „Ana Reupenes mit Kind“ scheint ein solches zu sein, sowie jenes des Stammesführers „Tāmāti Wāka Nene“.

Ein typisches Beispiel zur Untermauerung der romantischen Vorstellung mittels der bei Europäern positiv besetzten, gern gesehenen Komposition von „Mutter und Kind“ ist die nachfolgende Fotografie, angefertigt von Arthur James Iles. Nach Maxwell war er spezialisiert auf Māori-Fotografien für die Tourismusindustrie und bekannt als „Exotika-Produzent“.⁶⁷⁸



Abb. 42: Iles, Arthur James, "Portrait of a Māori woman carrying baby on her back", ca. 1899, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Silbergelatinedruck, 19,6 x 13,2 cm, British Museum, London, Registriernummer Oc,B9.15, CC BY-NC-SA 4.0, Foto: The Trustees of the British Museum. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Oc-B9-15, zuletzt geprüft am 29.11.2024.

Hierauf ist eine idealisiert dargestellte junge Mutter namens Ani Doherty aus Ruatahuna vom Stamm Ngāi Tūhoe mit ihrem Sohn Bob abgebildet, den sie am Rücken trägt.⁶⁷⁹ Sie ist in einen traditionellen Mantel der Māori gehüllt in den Kiwifedern eingewoben sind. In ihrem langen, lockigen Haar steckt eine weiße Feder. Diese, den Māori als typisch zugeschriebenen Accessoires, sowie die Kinntäto-

⁶⁷⁸ Vgl. Maxwell 2014, S. 202.

⁶⁷⁹ Siehe dazu die Beschreibung der National Library of New Zealand (Alexander Turnbull Collection) in Wellington. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/23221330>, zuletzt geprüft am 03.12.2024.

wierung symbolisieren für westliche Betrachter „das exotische Andere“ im Bild, das die Dargestellte als zur indigenen Bevölkerung gehörend ausweist. Auch das Tragen des Kindes auf dem Rücken zeugt von einer den Māori zugeschriebenen Gepflogenheit, die sich deutlich von europäischen „Mutter und Kind“-Darstellungen abhebt. Die gesamte Abbildung erscheint als Konglomerat verfügbarer Bilder mehrerer kultureller Fundi, einerseits bestehend aus einem von der europäischen Tradition beeinflussten Bildrepertoire, andererseits gefüllt mit jenen, den Māori zugeordneten Attributen, die auch der Abgrenzung zwischen „dem Eigenen und dem Fremden“ dienen. Die oben erwähnte Feststellung, dass indigene Frauen bei der Bilderstellung zu Objekten eines männlichen Blicks degradiert werden, lässt sich in diese Fotografie leicht hineininterpretieren. Zwar ist Ani vollständig mit dem Mantel verhüllt, es steht jedoch außer Zweifel, dass sie für europäische Betrachter gefällig zurechtgemacht wurde. Der Blick der betrachtenden Person wird durch den Blick des Fotografen und seinem Verständnis von Machtverhältnissen gelenkt. Die Unterordnung wird durch das Fehlen der Namen der Abgebildeten in der Bildunterschrift noch verstärkt und kann als ethnologisches Porträt verstanden werden auf dem eine indigene Frau mit Gesichtstätowierung, mit als typisch erachteter Bekleidung und den indigenen Gepflogenheiten entsprechend, das Kind auf dem Rücken tragend, gezeigt wird. Die Romantisierung ist kein Garant dafür, das Dargestellte nicht dennoch marginalisiert werden.

Ganz anders als diese vordergründig romantische Abbildung von Ani Doherty und Bob erscheint die nicht näher benannte, anonym gebliebene Frau mit Kind, welche Elizabeth Pulman fotografiert hat.



Abb. 43: Pulman, Elizabeth, „Māori woman and child“, zwischen 1860 und 1880, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, *Carte de visite*, Albumindruck, 10,5 x 6,4 cm, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer: O.041371. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1447154>, zuletzt geprüft am 29.11.2024.⁶⁸⁰

In gebeugter Haltung, den Blick ins Leere gerichtet, wirkt sie, als würde sie sich mit dem, auf ihrem Rücken schlafenden Kind, ausruhen. Beide sind mit einem einfachen hellen Umhang, der mit wenigen dunklen Punkten geschmückt ist, bedeckt. Ihr faltiges, teilnahmslos wirkendes Gesicht ist von der Mühsal des Lebens gezeichnet.

Obwohl Elizabeth Pulman als der Tradition verhaftet gilt, durchbricht sie mit diesem lebensnahen Abbild eine Schranke, indem sie eine gealterte, verhärmte Frau mit Baby fotografiert, die der Vorstellung von einer exotischen Schönheit beziehungsweise jungen Mutter nicht entspricht.

Pulman fängt hier ihren eigenen Blick auf die Frau ein und schafft einen Kontrast zu gewohnten Klischees.⁶⁸¹ Boris Friedewald, der sich speziell mit Fotografinnen auseinandersetzt, stellt fest:

„Es sind Blicke, die Bilder machen, die unmittelbar zum Ausdruck bringen was den Menschen im Innersten bewegt, [...]. Es gibt kritische und politische Blicke, die die Wahrheit zeigen wollen, um anderen Menschen die Augen zu öffnen, [...]“⁶⁸²

Das „innere“⁶⁸³ Bild der Fotografin scheint hier mit dem Motiv zu verschmelzen und einen Moment für die Nachwelt einzufangen, der der Realität sehr nahek kommt. Die

⁶⁸⁰ Siehe dazu Graham-Stewart, Michael/Gow, John 2013, S. 197.

⁶⁸¹ Vgl. Thode-Arora bezeichnet das Darstellen gealterter Māori auch als Hinweis auf eine vermeintlich aussterbende Gesellschaft. Siehe dazu Thode-Arora 2018, letzte Seite.

⁶⁸² Friedewald, Boris (2018): Meisterinnen des Lichts. Große Fotografinnen aus zwei Jahrhunderten. München, London, New York: Prestel Verlag. Hier S. 6.

fasst schon verblasste Lippen- und Kinntätowierung der Māori-Frau, die auch nicht nachträglich im Bild nachgezeichnet wurde, zeugt davon, dass die Abgebildete einen höheren Rang in der Māori-Gesellschaft innehatte. Es ist jedoch möglich, dass dieses Bild von ihr selbst in Auftrag gegeben wurde und nicht wie in den meisten Fällen für europäische Auftraggeber bestimmt war, beziehungsweise, dass sie bewusst von der Fotografin ausgewählt wurde um einen Widerspruch zu den als Kuriositäten gesammelten Inselschönheiten zu generieren. Andererseits könnte das Abbilden einer gealterten Person auch ein bisweilen verwendeter Verweis auf eine im Aussterben begriffene Gesellschaft sein.

Sammelalben entstanden nach Maxwell im Zuge eines wachsenden Mittelklasse-Tourismus.⁶⁸⁴ Für die einen waren Fotografien eine Möglichkeit einen Eindruck von fernen Gegenden zu bekommen, der nur wenigen vor Ort vorbehalten war. Für andere war das Sammeln während des viktorianischen Zeitalters, als würden sie die Welt besitzen. Nicht selten gab es Sammlungen, die Serien von verschiedenen „Menschenrassen“ enthielten, geordnet nach hierarchischen Taxonomien.⁶⁸⁵

Elizabeth Pulman gelang es nach Maxwell jedoch, den Fokus bei der Bilderstellung vom herkömmlichen Geschmack europäischer Konsumenten wegzulenken, hin zu den Interessen indigener Personen.⁶⁸⁶ Maxwell vergleicht die Umstände der Fotografin Pulman mit denen von Fotografinnen aus Amerika und stellt fest, dass Pulman deshalb Māori vermehrt fotografieren konnte, weil diese nicht so leicht aus ihren Gebieten vertrieben werden konnten, wie die indigene Bevölkerung Amerikas. Außerdem wirkten in Amerika die Kosten für Bilder abschreckend. Vor allem aber war kein Verwendungszweck innerhalb kultureller Praktiken gegeben. Eine stärker rassistische Haltung der Siedler indigener Personen gegenüber, führte in Amerika zu größerer Distanzierung als in Neuseeland. Auffallend ist, dass Pulman eher aus Eigeninitiative der zumeist hochrangigen, tätowierten Māori aufgesucht wurde als auf ihren eigenen Wunsch hin.⁶⁸⁷ Maxwell schreibt dazu:

“Elizabeth Pulman made a speciality of photographing Indigenous subjects, often at their initiative rather than her own. For almost twenty years, Māori dignitaries (usually chiefs) approached her for their portraits. Unlike California’s Native Americans, Māori made use of the portrait genre in some of their more important customs and rituals. [...] Although most Māori

⁶⁸³ Vgl. Belting 2011b, S. 20.

⁶⁸⁴ Vgl. Maxwell 2014, S. 192-194.

⁶⁸⁵ Vgl. Maxwell 1999/2000, S. 11.

⁶⁸⁶ Vgl. Maxwell 2020, S. 7.

⁶⁸⁷ Vgl. Maxwell 2020, S. 25-26.

dignitaries had ready access to local male photographers, they preferred to travel all the way to Auckland to be photographed by Pulman.”⁶⁸⁸

Maxwell hält die Tatsache, dass diese Frauen und Männer zu Pulman reisten als ein Indiz dafür, dass sie dem Anspruch der indigenen Bevölkerung eher gerecht wurde.⁶⁸⁹

In der vorliegenden Fotografie verbindet sich das der bildanthropologischen Interpretation entsprechende, zunächst imaginäre Bild der Fotografin einerseits mit dem, nach der phänomenologischen Sichtweise unvermittelten Zugang des Betrachters zum Gesamtbild über Wahrnehmungserfahrungen und andererseits mit dem, bezogen auf die Māori-Zeichen möglichen semiotischen Zugang über bedeutungsvolle Zeichen.⁶⁹⁰ Sowohl ein ganzheitliches Schauen auf das Bild, als auch ein Deuten von Zeichen kann einen Weg zum Bild schaffen. Das Lesen der, von Māori auch als Unterschriften verwendeten *moko*-Zeichnungen, verweist auf ein semiotisches Herangehen. Das, im Geertz’schen Sinn, selbstgesponnene Bedeutungsgewebe der eigenen Kultur bestimmt den Zugang zur Darstellung. Die Beibehaltung dieses kulturspezifischen Blickwinkels konnte in der Māori-Gesellschaft damals wie heute mit großer Wahrscheinlichkeit zur Stärkung der Identität beitragen.

Die gewollte Anordnung von „Mutter und Kind“ entspricht auch hier den gängigen Konventionen der europäischen Studiofotografie. Durch Blick, Gesichtsausdruck und Haltung der dargestellten Frau werden diese jedoch unterbrochen. Das dadurch entstehende, höhere Maß an Authentizität ist möglicherweise das, was Māori in Verbindung mit ihrer Erinnerungskultur stärker ansprach.

In der Anfangsphase der Fotografie gab es weder die technischen Voraussetzungen noch Māori-Fotografen, die aus dem Leben gegriffene Schnappschüsse machen hätten können. King bezeichnet Fotografien daher als „artificial constructions“ und „culturally loaded statements“.⁶⁹¹ Dementsprechend eröffnet ein Blick durch die Lin-

⁶⁸⁸ Maxwell 2020, S. 26.

⁶⁸⁹ Vgl. Maxwell 2020, S. 26.

⁶⁹⁰ Vgl. Münnix 2018, S. 147-148. Dieter Mersch bemerkt in der Einleitung des von ihm herausgegebenen Buches, dass der Gebrauch eines Zeichens darüber entscheidet, ob es als solches wahrgenommen wird. Erst wenn es Teil eines Zeichensystems ist, kann es verstanden werden. Siehe dazu Mersch 1998, S. 9-12. Josef Simon hält fest, dass ein Zeichen verstanden werden muss, was beinhaltet dass dessen Bedeutung für den „Leser“ klar ist. Für Māori traf und trifft dies in Bezug auf die Gesichtstätowierungen zu. Sie konnten und können auch heute wieder ein *moko* auf einer Fotografie deuten und hatten beziehungsweise haben so einen Zugang zur abgebildeten Person. Siehe dazu Simon, Josef (1989): Philosophie des Zeichens. Berlin, New York: Walter de Gruyter. Hier S. 39-40.

⁶⁹¹ Vgl. King 1984, S. 5.

se der wenigen kritischen Fotografinnen einen anderen Zugang als den herkömmlichen.

Ein weiteres Foto aus dem Pulman Studio, auf welchem eine junge Mutter namens Ngateranoriwi mit fröhlich lachendem Kind abgebildet ist, stammt aus der Sammlung Reischek und befindet sich im Weltmuseum in Wien.

Fotos dieser Art werden auch häufig im Rahmen von Ausstellungen präsentiert. Im 19. Jahrhundert waren es vor allem Weltausstellungen auf denen Menschen aus den Kolonien vorgestellt wurden. Es wurde der Reichtum ferner Länder gezeigt und der Fortschritt der westlichen Welt propagiert, der zu allen Menschen der Erde gebracht werden sollte. Nach Maxwell wurde den Besuchern von Weltausstellungen im 19. Jahrhundert vermittelt, dass der Imperialismus nicht nur den Lebensstandard der westlichen Welt verbessern könne, sondern dass durch das Verbreiten westlicher Technologien und Werte auch das Leben von Nichteuropäern erheblich vorangebracht werden könne. Die technologische Fortschrittlichkeit bestärkte die westliche Welt darin sich als zivilisiert zu betrachten. Durch die, auf Fotografien als rückschrittlich dargestellten „Anderen“ konnte diese Annahme untermauert werden und hatte einen ausschlaggebenden Effekt auf Besucher. Die Authentizität der ausgestellten Bilder wurde durch Anthropologen mit Bezug zu namhaften Museen, wissenschaftlichen Institutionen und durch hoch angesehene Sponsoren bekräftigt. Monarchen, Parlamentsmitglieder oder reiche Industrielle traten als Unterstützter auf. Nicht nur Weltausstellungen, auch Museen dienten einer ähnlich gearteten, kolonialimuskonformen Informationsweitergabe und übten Einfluss auf die öffentliche Meinung aus. Die, durch die kolonialen Fotografien unterstützten rassentheoretischen Überlegungen und Stereotype waren der europäischen Expansion dienlich.⁶⁹² Gabriele Dürbeck beschreibt als ein Beispiel von vielen die Präsentation von Samoanern auf Völkerschauen zwischen 1889 und 1910. Es kam unter anderem zu anthropometrischen Untersuchungen des Körpers und der Tätowierungen von Polynesiern, was mittels Fotografien untermauert wurde. Auch Darstellungen von Fremden in exotischen Kostümen betonten die Differenz.⁶⁹³

⁶⁹² Vgl. Maxwell 1999/2000, S. 7.

⁶⁹³ Vgl. Dürbeck, Gabriele (2006): Samoa als inszeniertes Paradies: Völkersausstellungen um 1900 und die Tradition der populären Südseeliteratur. In: Cordula Grewe (Hg.): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft. Stuttgart: Franz Steiner Verlag (Geschichte, 26), S. 69-94. Hier S. 79-81.

Sowohl die kommerziell genutzten Völkerschauen, als auch Weltausstellungen waren als Ereignisse für ein Massenpublikum gedacht im Gegensatz zu Museen, die eher kleine, elitäre Gruppen ansprachen.⁶⁹⁴ Trotzdem waren Museen mit großräumigen Ausstellungen und Schauen insofern verbunden, als dass Artefakte von dort in Museen wanderten.⁶⁹⁵ Auch das einige Jahre vor der Weltausstellung 1873 in Wien errichtete Museum für angewandte Kunst erhielt im Anschluss an das Großereignis zahlreiche Exponate und konnte so seinen Bestand erweitern.⁶⁹⁶

Sammlungen, wie jene des österreichischen Forschungsreisenden Andreas Reischek, der mehrmals Neuseeland besuchte, sind ebenso in Museen, wie dem Weltmuseum in Wien, eingegliedert worden. Davon zeugt die Darstellung von Ngateranoriwi mit Kind.



Abb. 44: Pulman and son, „Ngateranoriwi, Māori-Frau mit Kind, mit Parawai-Mate bekleidet“, zwischen 1877 und 1889, Abzug/Druck, o. M., Sammlung Andreas Reischek Sen., Weltmuseum, Wien, Objektnummer 3436, Foto: KHM-Museumsverband. Online verfügbar unter <https://www.weltmuseumwien.at/object/?detailID=400617&offset=0&lv=list>, zuletzt geprüft am 29.11.2024.

Die hier abgebildete, ernst blickende Frau ist mit einem traditionellen Umhang bekleidet, der einen großen Teil des Bildes ausfüllt. Ihre Kinntätowierung ist dunkel

⁶⁹⁴ Vgl. Plato, Alice von (2006): Zwischen Hochkultur und Folklore: Geschichte und Ethnologie auf den französischen Weltausstellungen im 19. Jahrhundert. In: Cordula Grewe (Hg.): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft. Stuttgart: Franz Steiner Verlag (Geschichte, 26), S. 45- 68. Hier S. 45.

⁶⁹⁵ Vgl. Dürbeck 2006, S. 80.

⁶⁹⁶ Vgl. Hollein, Lilli/Wakita, Mio (Hg.) (2024): Wiener Weltausstellung 1873 revisited. Ägypten und Japan als Europas "Orient". Österreichisches Museum für Angewandte Kunst. Wien: MAK. Hier S. 4.

nachgezogen worden. Für den Betrachter ist dies, damals wie heute ein deutlicher Hinweis auf ihre indigene Herkunft und Zugehörigkeit. Umhang und Tätowierung, sowie das Tragen des Kindes am Rücken weisen auf ein bewusst vom Fotografen arrangiertes Motiv hin, das einem ethnologischen Typus entspricht, selbst wenn es sich um ein Porträt einer konkret benannten Person handelt. Baker erkennt darin das Schaffen einer „gewünschten Illusion eines 'Eingeborenen-Typus', theatralisch ausgestattet mit studioeigenen authentischen Requisiten“.⁶⁹⁷

Elemente und Inszenierungen, die von europäischen Betrachtern als „exotisch“ gewertet wurden, standen auf, für den Sammler- und Tourismusmarkt produzierten, traditionellen Fotografien im Vordergrund. Die Darstellung indigener Personen ist demnach auch abhängig von Funktionen der Bilder, von Verwendungszwecken und der Zielgruppe, für die sie erstellt wurden.

Sieht man die Fotografie als „Medium zwischen Blicken“ (dem gegenwärtigen und dem damaligen), kommt man zu dem Schluss, dass sich der Blick auf das Bild in der Gegenwart, (- obwohl wir den Blick, der zur Entstehungszeit des Fotos darauf geworfen wurde, erraten können -), insofern verändert, als dass er eine Stellungnahme durch neue Erfahrungen zulässt.⁶⁹⁸ Das beinhaltet weitere Chancen zum Abbau von kollektiven, stereotypen Vorstellungen.

Einen anderen Zweck als auf Ausstellungen erhielten Fotografien nach Maxwell bei den Kolonisierten. Diese generierten daraus Stolz und Würde. Vor allem jene, von den Māori selbst in Auftrag gegebenen, auf denen sie die von ihnen ausgewählte Kleidung trugen, betrachtet Maxwell als die ersten Bilder, die der indigenen Bevölkerung ein gewisses Maß an Kontrolle ausüben ließen. Diese Bilder sprechen ihnen Subjektivität zu.⁶⁹⁹ Die Fotografie von Queen Emma könnte dafür als Beispiel gewertet werden, sowie das Bild von Ana Rupene mit Kind.

Auf den zahlreichen Varianten von Mutter mit Kind Darstellungen, auf denen die Abgebildete ein *moko kauae* trägt und mit einem traditionellen Umhang bekleidet ist unterscheiden sich die Frauen vor allem in ihrem emotionalen Ausdruck, der von ernst und betrübt bis lebensfroh und offenherzig reicht. Auch wenn die Fotografien auf einen ethnologischen Typus hinweisen, ist in Bezug auf die nachfolgende Darstellung Ana Rupenes weitgehend bestätigt, dass sie selbst die Auftraggeberin ist. Sie

⁶⁹⁷ Baker 2014, S. 133.

⁶⁹⁸ Siehe dazu das Zitat von Belting, 2011b, S. 224: „Die gleiche Welt sieht dabei anders aus, weil sie in einer anderen Zeit gesehen wurde.“

⁶⁹⁹ Vgl. Maxwell 1999/2000, S. 13.

erweckte auch die Aufmerksamkeit des Malers Gottfried Lindauer, der ihr eine neue Ausdrucksstärke verleiht. Die oftmals in Öl gemalte Fotografie erhält dadurch ein Alleinstellungsmerkmal. Ihre konnotative Bedeutung variiert je nach kultureller Zugehörigkeit der Betrachtenden. Die Fotografie erlangte, unter anderem auch durch die lebendige, die Betrachter fesselnde Mimik, einen besonderen Bekanntheitsgrad. Sie wurde von den Foy Brothers, James Joseph und Joseph Michael zwischen 1871 und 1878 in Thames angefertigt. Dargestellt ist Ana Rupene, auch bezeichnet als Whetuki und Heeni Hirini. Sie war im Thames Goldfield District an der Coromandel-Küste wohlbekannt. Angeblich heiratete sie den *rangatira* Reupene Whetuki und lebte in Manaia an der Westküste. Sie war eine Angehörige des *iwi Ngāti Maru*.⁷⁰⁰



Abb. 45: Foy Brothers, “Ana Reupene, Whetuki and Child, Ngāti Maru”, ca. 1871-1878, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albumindruck, o. M., Christchurch Gallery Te Puna o Waiwhetū, Christchurch, Nummer 2007/012. Online verfügbar unter <https://christchurchartgallery.org.nz/collection/2007-012/foy-brothers/ana-reupene-whetuki-and-child>, zuletzt geprüft am 29.11.2024.

Ana Rupene ist mit ihrem Kind abgebildet, das sie, wie bereits aus anderen, ähnlichen Mutter mit Kind Abbildungen bekannt, auf dem Rücken trägt. Beide sind von

⁷⁰⁰ Norman, Mathew (2015a): Heeni Hirini and child. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, o. S.

einem mit dunklen, ungeordneten Fransen verzierten hellen Umhang bedeckt, den die Frau vorne an ihrem Körper von innen zusammenhält. Die Gesichter der beiden Personen stehen im Fokus und dominieren das Bild. Das *moko kauae* und die Lippentätowierung der Frau wurden nicht nachgezeichnet. Ihr Blick ist in die Ferne gerichtet.

Auf dieser Version des Fotos sind die beiden Personen in Richtung des linken Bildrandes positioniert, dargestellt. Es existieren mehrere, zum Teil seitenverkehrte Abzüge. Aufgrund der lesbaren Schrift unter der jeweiligen Abbildung ist anzunehmen, dass der Seitenwechsel dem Anbringen auf den Karton im Studio geschuldet ist.

Mathew Norman stellt fest, dass Ana Rupene für die Aufnahme der Fotografie den weiten Weg nach Thames⁷⁰¹ in das Fotostudio der Gebrüder Foy zurückgelegt haben muss,⁷⁰² was auf Eigeninitiative schließen lässt. Die für Europa bedeutende ethnographische Dokumentation tritt aus einem indigenen Blickwinkel in den Hintergrund. Die Kinntätowierung zeugt von einem höheren Rang in der Māori-Gesellschaft. Auch wenn traditionelle Elemente im Bild und die Anordnung der Personen auf eine Mutter mit Kind Darstellung nach typischen fotografischen Gestaltungsgrundsätzen der Kolonialzeit hinweisen, so lassen der selbstbestimmte Weg ins Studio, der eindeutig zuordenbare Name und der Status der indigenen Frau die Abbildung vor allem für Māori zu einem Individualporträt werden. Das In-Auftrag-Geben, deutet auf die Finanzierbarkeit und einen eigenen Anspruch auf das Bild hin. Die aus dem Bild ablesbare Emanzipation in einer kolonialen Welt gibt Māori auch heute noch, unter anderem in Form des später entstandenen Ölgemäldes, Kraft im Kampf um Gleichberechtigung. Das Foto wurde vom Maler Gottfried Lindauer als Grundlage für eine Darstellung verwendet, die circa dreißigmal von ihm kopiert wurde.⁷⁰³

Ein nach der Fotografie gemaltes Ölporträt von Lindauer wurde von Samuel Carnell fotografiert und als *Carte de visite* in Umlauf gebracht.

Alexandra Karentzos und Miriam Oesterreich interpretieren den direkten, scheinbar aus dem Bild herausschauenden Blick des Models als Ermächtigung. Der „gaze“ des

⁷⁰¹ Nach heutiger Messung beträgt die Distanz circa 42 Kilometer.

⁷⁰² Vgl. Norman 2015a, o. S.

⁷⁰³ Vgl. Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta 2015, zwischen S. 65 und 168. und Williams, Nat/James, Helen (Hg.) (2015): Portraits of the famous and infamous: Rex Nan Kivell Collection: National Library of Australia. Online verfügbar unter https://www.nla.gov.au/sites/default/files/portraits_of_the_famous_infamous_exhibition_catalogue_230915_for_web.pdf. Zuletzt geprüft am 23.07. 2021. Hier S. 31.

Betrachters wird spiegelgleich auf ihn selbst zurückgeworfen.⁷⁰⁴ Diese Ermächtigung wird Ana Rupene (Heeni Hirini) jedoch erst durch die Bildgebung Lindauers zuteil. Hier auf der Fotografie der gemalten Abbildung fallen dieser selbstbewusste Blick der Frau und der direkte Blicktausch mit dem Betrachter auf.



Abb. 46: Carnell Samuel Studio, Reproduktion von Huff, Frank R., „Ana Rupene“, zwischen 1881 und 1900, Schwarz-Weiß-Fotografie eines Ölgemäldes von Gottfried Lindauer, Albumindruck, *Carte de visite*, 9,7 x 5,8 cm (ohne Rahmen), Sammlung King, Jonathan C. H., British Museum, London, Registriernummer Oc,B131.11, CC BY-NC-SA 4.0, Foto: The Trustees of the British Museum. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Oc-B131-11, zuletzt geprüft am 02.12.2024.

Belting setzt die grundsätzliche Entstehung von Porträts, in der frühen Neuzeit an und erkennt einen Wandel von der Ikone, einem „heiligen Gesicht zum Gesicht, aus dem ein Subjekt blickt“.⁷⁰⁵ Die Wende zur Fazialität, womit Belting das Lösen des Gesichts aus der Fläche und die Hinwendung zum Betrachter beschreibt, bewirkte für die abgebildete Person

„Handlungsraum für eine eigene Präsenz, eine Präsenz *in imagine*, welche so suggestiv war, dass sie wie eine Präsenz *in corpore* wirkte. Präsenz ist mehr als Ähnlichkeit, weil sie die Gegenwart eines Gesichts im Bild behauptet und nicht nur eine Erinnerung an das Gesicht ist. [...] Die neue Fazialität, die Gesichtswerdung des Porträts, wurde erst vollständig verwirk-

⁷⁰⁴ Vgl. Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam (2018): Editorial. In: Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer Painting New Zealand, o. S. Online verfügbar unter <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70271>, zuletzt geprüft am 14.04.2021.

⁷⁰⁵ Belting, Hans (2013): *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München: Beck. Hier S. 148.

licht durch den gemalten [hier in weiterer Folge auch durch den fotografierten] Blick, [...]. Nicht nur der oder die Dargestellte blickt, sondern das Porträt selbst blickt. [...]. Mit dem Blick verliert das Porträt seinen Objektcharakter und eignet sich die Präsenz eines echten Gesichts an, mit dem wir im Blick Kontakt aufnehmen können. [...]. Blicken ist anders als sehen, denn im Blick liegt ein Selbstbezug des Subjekts, eine Aussage des Subjekts über sich selbst.“⁷⁰⁶

Die Gegenwart eines vertrauten Gesichts in der Fotografie, durch dessen Blick ein Kontakt zum Betrachter hergestellt werden kann, intensiviert die Verbindung und wird auch vermehrt für Repräsentationszwecke bei Versammlungen neben den maskenartigen Holzschnitzereien der Māori verwendet. Wahrscheinlich konnte nach einer Eingewöhnungsphase in die europäische Art der Bildgebung von den Māori, durch die als realistisch wahrgenommenen Darstellungen auf Fotografien und Ölbildern, ein intensiver Bezug zu den darauf festgehaltenen Ahnen erlebt werden und ihre Gegenwart im Bild vermittelt werden.

Sowohl in der ursprünglichen Fotografie als auch in der Fotografie des Ölbildes von Lindauer sind Spuren des Lebens der dargestellten Person zu erkennen, wenn gleich es im Detail zu Unterschieden kommt. Selbst bei den Accessoires führt die Fantasie Lindauers zu neuen Ergebnissen. Der Mantel ist beispielsweise auf der Fotografie des Lindauer-Porträts mit Punkten versehen und die Fransen sind deutlich geordneter als auf dem ursprünglichen Abzug. Das *moko* auf den Lippen und dem Kinn der Frau, als indigenes Spezifikum, ist auf dem ursprünglichen Foto im Unterschied zum Ölgemälde nur undeutlich erkennbar. Der vorsichtige Blick der dargestellten indigenen Personen dem neuen Medium gegenüber, lässt sich auf den ersten Fotografien nicht wegretuschieren. Der Maler Lindauer hingegen nimmt sich die Freiheit, die Mimik zu verändern. Die angsterfüllten Gesichtszüge werden in ein ansprechendes Lächeln umgestaltet. So wird die Wirkung des Gesichts auf die Betrachter als Träger von Ausdruck und Mienenspiel abgewandelt. Das Grundprinzip der Mutter mit Kind Darstellung bleibt im Wesentlichen gleich und bedient eine von den westlichen Betrachtern erwünschte Anordnung, die letztendlich von den Māori übernommen, akzeptiert und für eigene Belange adaptiert wird, so wie die neue Technik der Fotografie an sich. In dieser Art des Umgangs mit einem ursprünglich westlich geprägten Erzeugnis und durch dessen Akzeptanz und Integration in die indigene Kultur wird auch hier eine Hybridisierung im Sinne Bhabhas vollzogen.

⁷⁰⁶ Belting 2013, S. 150-151.

4.1.7.2 Weitere Darstellungen von Māori-Frauen unterschiedlichen Alters



Abb. 47: O. V., „Te Rangi Pikinga“, zwischen 1860 und 1880, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, *Carte de visite*, Albumindruck, 9 x 5,5 cm, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer O.041652. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1447435>, zuletzt geprüft am 02.12.2024.⁷⁰⁷

Ein anderes Foto, das Lindauer als Vorlage benutzte, ist jenes von Te Rangi Pikinga (auch Kuinioroa genannt), einer bedeutenden Māori-Frau.

Im Bildteil eines Ausstellungskatalogs der Nationalgalerie Berlin wird Te Rangi Pikinga als Mitglied einer der bedeutendsten Familien der Stämme (*iwi*) *Ngāti Apa* und *Ngāti Raukawa* ausgewiesen. Sie gilt als Bindeglied zwischen ihren eigenen Stämmen und dem Stamm ihres Mannes und war für die Freiheit dieser *iwi* mitverantwortlich.⁷⁰⁸ Ob sie von einem Fotografen zur Erstellung des Bildes aufgefordert wurde oder aus eigener Initiative für die Maori fotografiert wurde, ist nicht bekannt. In jedem Fall erregte sie das Aufsehen des Malers Gottfried Lindauer, der nach dieser Fotografie ein Ölporträt anfertigte.

Das Studioporträt von Te Rangi Pikinga zeigt eine traurig wirkende, ältere Māori-Frau in Frontalansicht, die von vergangenen Ereignissen gezeichnet scheint. Sie ist

⁷⁰⁷ Siehe dazu Graham-Stewart, Michael/Gow, John 2013, S. 174.

⁷⁰⁸ Vgl. Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta 2015, Bildteil o.S. und Ballara, Angela (1990): Te Pikinga. Dictionary of New Zealand Biography, Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand. Ministry for Culture and Heritage Te Manatu Taonga. Online verfügbar unter <https://teara.govt.nz/en/biographies/1t56/te-pikinga>, zuletzt geprüft am 25.02.2025. o. S.

sitzend, mit einem hellen, von einer gemusterten Bordüre umrahmten Mantel, dargestellt. Nach Maxwell wurden indigene Personen vor allem im ethnologischen Kontext für Vermessungen und kulturelle Zuschreibungen frontal, jedoch stehend abgelichtet.⁷⁰⁹ Für Porträts wurde eine Dreiviertelansicht bevorzugt. Hier bei diesem Bild werden durch die Ansicht von vorne der melancholische Gesichtsausdruck und der scheinbar teilnahmslos ins Leere gerichtete Blick ins Zentrum gerückt. Die emotionale Stimmungslage wird so für den Betrachter noch deutlicher spürbar. Oftmals wurden ältere Māori als Hinweis auf eine dem Untergang geweihte Gesellschaft gesehen.

Auf der Vergrößerung der Fotografie ist zu erkennen, dass oberhalb der Lippe eine Linie eintätowiert ist. Die von Gottfried Lindauer auf einem Porträt, das nach dieser Fotografie angefertigt wurde, gemalte Kinn- und Lippentätowierung (*moko kauae*) ist hier, möglicherweise aufgrund der faltigen Haut und der Lichteinwirkung, nicht auszumachen. Das lockige, graumelierte Haar Pikingas reicht bis zu den Schultern. Eine Kette mit zwei großen, kunstvoll gefertigten Anhängern aus Jade, bezeichnet als *hei tiki*⁷¹⁰, schmückt ihren Hals. Tätowierung, Mantel, und Schmuck weisen jedenfalls auf einen hohen Rang in der Māori-Gesellschaft hin. Juniper Ellis führt dies näher aus:

“Depictions of moko, and particularly of moko-wearing ancestors, are accorded deep respect and reverence. The moko image is not just a representation but also an embodiment of powerful genealogies that connect the bearer to the land and the divine.”⁷¹¹

Ursprünglich wurde in der Vergangenheit bei Frauen oftmals ein *moko kauae* im Rahmen eines Initiationsritus am Übergang von der Kindheit zum Erwachsenenalter eintätowiert. Es war ein Verweis auf Reife, der mit Stolz und Ehre getragen wurde.⁷¹² Die nachfolgende Fotografie von Harimaté und die danach entstandene Postkarte sind ein Hinweis darauf. Dargestellt ist ein Māori-Mädchen, typischerweise präsentiert als „La Belle“ mit einem für Europäer exotischen *moko kauae*. Das Foto wurde von William Henry Thomas Partington, geboren 1854, angefertigt. Er war ein bekannter Fotograf aus Auckland, der Ende des 19. Jahrhunderts auch mit dem oben

⁷⁰⁹ Vgl. Maxwell 2020, S. 74.

⁷¹⁰ Das *Hei tiki* (mensenähnliche Figur), aus dem wertvollen Material Jade hat Schutzfunktion und wurden in unzähligen Arbeitsstunden gefertigt. Siehe dazu: Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria 2006, S. 78, 83 und 101.

⁷¹¹ Ellis 2008, S. 78.

⁷¹² Vgl. Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria 2006, S. 157.

genannten Fotografen Josiah Martin zusammenarbeitete und für den Auckland Star fotografierte.⁷¹³



Abb. 48: Partington, William H. T., „Harimaté“, ca. 1900, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie nach einem Glasnegativ, Auckland Star Negatives, 16,5 x 12 cm, Alexander Turnbull Library, Wellington, Referenznummer 1/2-008293-G. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/22895742>, zuletzt geprüft am 02.12.2024.

Harimaté ist hier mit einem traditionellen Umhang bekleidet, der die Schultern freilässt. Mantel, Feder und Tätowierung weisen sie als Mitglied der indigenen Bevölkerung aus. Auch hier ist die nahezu frontale Ansicht auffallend. Im Gegensatz zur Fotografie von Te Rangi Pikinga entspricht dieses Bild einem romantischen Ideal.

Partington war zur Entstehungszeit circa Mitte Vierzig. Betrachtet man die Darstellung, begegnet als erstes ein typischer Blick eines weißen Mannes auf das junge Modell, der den Stereotyp eines erwarteten Körperbildes des anderen Geschlechts produziert hat. Bhabha wertet die Verwendung stereotyper Darstellungen als Mittel zur Marginalisierung und als Reaktion auf die Angst vor dem Fremden.⁷¹⁴ Im Fotostudio entstand möglicherweise bei der Begegnung mit der indigenen Frau durch subtile Degradierung ein Gefühl der Überlegenheit des Fotografen.

⁷¹³ Vgl. "Cyclopedia of New Zealand", 1897, William Henry Thomas Partington, 1854-1940, Photographer, S. 1409, NZ Electoral Rolls, Auckland City Libraries photographer's database. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/22895742>, zuletzt geprüft am 01.02.2022.

⁷¹⁴ Vgl. Bhabha 2000, S. 104.

Schmidt-Linsenhoff schreibt im Kontext der kolonialen Bilderstellung folgendes: „Der Umgang zwischen Maler [hier Fotograf] und Modell wurde von sozialen, sexuellen und ethnischen Machtverhältnissen strukturiert und von Atelier-Konventionen reglementiert, über die wir wenig wissen.“⁷¹⁵ Das kann auch als eine Feststellung in Bezug auf die damaligen Umstände angenommen werden unter denen Harimaté fotografiert wurde. Wahrscheinlich hatte sie aufgrund ihres Alters und ihrer Abstammung wenig Handlungsfreiheit auf den Entstehungsprozess einzuwirken. Als Objekt der Repräsentation einer Südseeschönheit, die auf einen, in Europa ersehnten Urzustand verweist, unterliegt sie einem kolonialen Blickregime innerhalb eines stark asymmetrischen Machtverhältnisses. Hier ist anzunehmen, dass wenig Spielraum für Interaktion und Einflussnahme auf die Bildgestaltung möglich war. Die Unterordnung geht jedoch selten so weit, sich wie in Tahiti oder Samoa mit nacktem Oberkörper präsentieren zu müssen. Köpke und Schmelz nennen das lose herabfallende Haar, den traditionellen Umhang und freie Schultern als typisch für Fotografien von Māori-Frauen.⁷¹⁶ Das *moko* im Gesicht zeugt auch hier von einem höheren Rang. Es verhalf Harimaté zumindest dazu, lediglich mit freien Schultern, jedoch mit einem gewünschten Lächeln vor der Kamera zu stehen. Nach Köpke und Schmelz entspricht diese Art der Darstellung einem klischeehaften Bild, das die Fotografie zu einer „Projektionsfläche für die Träume zivilisationsmüder Europäer“⁷¹⁷ werden lässt. Harimaté wird damit, auch wenn ihr Name bekannt ist, in den Topos der ‚edlen Wilden‘ gedrängt. Im Alltag hingegen war Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts der Einfluss der Missionare und jener der europäischen Mode deutlich ausgeprägt und bewirkte eine nachhaltige Veränderung der Bekleidungs- und Tätowierpraxis der Māori. Umso erstaunlicher ist es, dass es beim Anbringen des *moko kauae*, wie Michael King bemerkt, eigentlich keine Unterbrechung in der Geschichte gab. Mit eindrucksvollen Fotografien von Marti Friedlander wird dies in seinem ersten Buch aus den 1970er Jahren belegt, als die letzten von einem *tohunga* der alten Tradition tätowierten Māori-Frauen noch lebten.⁷¹⁸

⁷¹⁵ Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2014): Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert; 15 Fallstudien. 2. korr. Auflage. Marburg: Jonas. Hier S. 180.

⁷¹⁶ Vgl. Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd 2014, S. 372-379.

⁷¹⁷ Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd 2014, S. 377.

⁷¹⁸ Vgl. King, Michael (1972/2023): *Moko: Maori Tattooing in the 20th century*. [ND]. Auckland: David Bateman Ltd. Hier S. 6.



Abb. 49: Brett & Co, „Harimaté”, ca.1900-1910, Bildpostkarte, Druck, o. M., Schenkung von Patricia M. Mitchell, 1989, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer PS.000585. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/270767>, zuletzt geprüft am 02.12.2024.

Die zweite, oben gezeigte Abbildung von Harimaté stammt aus einer Sammlung von Postkarten, die für kommerzielle Zwecke freigegeben wurden und nach damaliger Intention die Lebensweise der Māori verdeutlichen sollten. Wahrscheinlich handelt es sich um einen, nach dem Foto von Partington gefertigten Druck, der von Sammlern erworben werden konnte. In traditioneller Manier gefertigt, war die Darstellung ein Beitrag zur Verbreitung des westlichen Verständnisses von Ozeanien Ende des 19. Jahrhunderts. Die günstigen Bildpostkarten konnten mehrmals täglich verschickt werden und dienten nach Max Quanchi nicht nur als Grußkarten von Reisen und für Sammlungen, sondern auch als Dekoration von Warte- und Aufenthaltsräumen.⁷¹⁹

Letztendlich reicht das Spektrum an Abbildungen im Kontext der weiblichen Māori-Fotografie von traditionellen Darstellungen und gängigen Präsentationsformen, die vor allem die Wünsche westlicher Konsumenten erfüllen sollten, über Fotografien für Māori-Auftraggeber, die der neuen Methode gegenüber aufgeschlossen waren,

⁷¹⁹ Vgl. Quanchi, Max (2008): Visual histories: contrasting postcard views of early 20th century colonies of French, British and Australian colonies. Photographies. New Histories, New Practices, conference papers. Australian National University, Canberra. Online verfügbar unter https://www.researchgate.net/publication/27478261_Visual_histories_contrasting_postcard_views_of_early_20th_century_French_British_and_Australian_colonies/link/0c96051fd7a75da878000000/download, zuletzt geprüft am 24.01.2021. Hier S. 15.

bis hin zu kritischen, emotional aufgeladenen Bildern einzelner Fotografen und Fotografinnen des 19. Jahrhunderts. Auch heute noch dienen Bilder von Māori-Frauen mit *moko kauae* mitunter als Grundlage für Diskussionen um Rechte, Identität und Freiheit der indigenen Bevölkerung.

4.1.7.3 Zur Bedeutung des *moko kauae* heute

Die Porträtfotografien von Marti Friedlander aus den 1970er Jahren dokumentieren die letzten, in der ursprünglichen Technik eingemeißelten *moko kauae*.⁷²⁰ Ein Beispiel dafür ist jenes von Rangi Ruri (Ngāi Tūhoe). Das *moko* auf Kinn und Lippen wird von Friedlander auf der Schwarz-Weiß-Fotografie eindrucksvoll präsentiert. King beschreibt die Tätowierungen als ein stolzes Bekenntnis zur Identität und ihre Trägerinnen, als jene die Māoritanga weitergaben.⁷²¹ Durch das Zutun von Friedlander und der dargestellten Māori-Frauen entsteht eine bewusst gewollte Kooperation auf Augenhöhe zwischen Māori und Pākehā. Die kulturell und kolonial geprägte Differenz wird durch die soziale Begegnung und Zusammenarbeit aufgelöst und bietet dadurch der Nachwelt die Möglichkeit zur Begegnung von Māori-Vorfahren mit *moko* im Blick auf das Bild.



Abb. 50: Friedlander, Marti „Rangi Ruri“, 1970, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie (Serie: The Moko Suite), Silbergelatine Druck auf Fotopapier, 25,3 cm x 20,6 cm, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, The Gerrard and Marti Friedlander Charitable Trust, 2009kk, Wellington, Registrierungsnummer O.033733. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1062591?page=1&rtp=1&ros=1&asr=1&assoc=all&mb=c>, zuletzt geprüft am 03.10.2025.

⁷²⁰ Ab den 1910er Jahren waren die meisten, der abgebildeten Frauen mit Nadeln tätowiert worden. Ab den 1930er Jahren waren vor allem zwei männliche Tätowierer Tame Poata (Ngati Porou) und Ngakau aus Waikato für die Tätowierungen mit Nadeln verantwortlich. Männliche *mokos* wurden wahrscheinlich nur bis 1865 gefertigt. Vgl. King 1972/2023, S. 16-17.

⁷²¹ Vgl. King 1972/2023, S. 88.

Durch diese Bilder erfährt eine geteilte Geschichte jene positive Konnotation, die Anstoß zum Hinterfragen und zur Aufarbeitung kolonialer Problematiken gibt.

Seit den 1990er Jahren ist ein Wiederaufleben des *moko kauae* zu bemerken. Immer mehr Māori-Frauen entscheiden sich auch gegenwärtig bewusst für die Kinn tätowierung, die als Ausdruck ihrer Identität und Selbstbestimmung gilt. Sie verweist auf die Zugehörigkeit zur Māori-Gesellschaft und ist als kultureller Marker bezeichnend für die Denkweise und die familiäre Herkunft. Nach wie vor stoßen jedoch *moko*-Träger selbst in der eigenen Familie auf Diskriminierung und Unverständnis. Nichtsdestotrotz sind sie bemüht gegenwärtig ihren Standpunkt selbstbewusst zu vertreten und negativ besetzten Annahmen mit Hilfe von gezielter Information entgegenzuwirken, um das *moko kauae* gesellschaftsfähig zu machen. Gleichzeitig wird dadurch eine Aufwertung der Māori-Gesellschaft angestrebt.

Linda Waimarie Nikora, Mohi Rua und Ngahuia Te Awekotuku gehen diesen Bestrebungen in einer Studie nach.

Obwohl es bereits seit den 1970er Jahren ein „Antidiskriminierungsgesetz“ gibt und der „Human Rights Amendment Act 2002“ Diskriminierung verbietet, kommt es nach wie vor zu Intoleranz.⁷²² Nikora, Rua und Te Awekotuku plädieren für eine vorurteilsfreie Akzeptanz des *moko*:

“Moko should be seen as a Māori cultural entitlement; a treasure, which enriches New Zealand society; and should be regarded as ordinary and socially acceptable across all public spaces.”⁷²³

Um diese Forderungen zu unterstützen, treten immer wieder tätowierte Māori-Frauen in die Öffentlichkeit und ergreifen die Chance, ihrer tiefen Verbundenheit mit den Vorfahren und ihrer Kultur Ausdruck zu verleihen.

In jüngerer Vergangenheit erregte die Journalistin Oriini Kaipara aus Auckland Aufsehen, indem sie nach ihrem ersten Auftreten im Fernsehen 2019 nun auch als erste Māori-Frau Ende 2021 mit einem *moko kauae* zur Hauptsendezeit die Nachrichten moderierte.

⁷²² Vgl. Nikora, Linda W./Rua, Mohi/Te Awekotuku, Ngahuia (2007): Renewal and Resistance: Moko in Contemporary New Zealand. In: *Journal of Community & Applied Social Psychology* 17 (6), S. 477–489. Online verfügbar unter <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/casp.942>, zuletzt geprüft am 28.01.2022. Zuletzt geprüft am 28.01.2022. Hier S. 477–480.

⁷²³ Nikora, Linda W./Rua, Mohi/Te Awekotuku, Ngahuia 2007, S. 480.



Abb. 51: Kaipara, Oriini „Oriini Kaipara - Maori-Nachrichtensprecherin (Tūhoe, Ngāti Awa, Tūwharetoa und Ngāti Rangitihi)“, 2021, Farbfotografie, o. M., Neuseeland. Online verfügbar unter oriinz [@oriinz instagram] (26.12.2021), #primetimenews #lifelongdreamcometrue #proudtobemāori [Instagram-Post].
https://www.instagram.com/p/CX8C99SL0pY/?igsh=eHUzYjdhcndnd3h6&img_index=1, zuletzt geprüft am 02.12.2024.

Jeevan Ravindran berichtet, dass die Journalistin und Nachrichtensprecherin darauf hinweist, dass nach wie vor viele Traumata aus der Kolonialzeit nicht aufgearbeitet wurden und das Verhältnis zwischen Vertretern der westlichen Kultur und jener der Māori noch vieler Veränderungen bedarf. Der „weiße“ Blick auf die indigene Bevölkerung ist bislang unabgeschlossen und findet in vielen Bereichen nicht auf Augenhöhe statt. Umso mehr bedeutet die Moderation von Oriini Kaipara mit einem *moko kauae* eine Errungenschaft für die indigene Bevölkerung.⁷²⁴ Sie postet selbstbewusst eine Fotografie von sich mit *moko* auf instagram. Durch die Präsentation des Gesichts mit *moko* im Medium „Fernsehen“ und in den sozialen Medien der Gegenwart, werden Botschaften transportiert. Im Falle der indigenen Bevölkerung ist dieser offenkundige, irreversible Ausweis für ihre Zugehörigkeit ein Instrument um mit ihren Anliegen besser gesehen und gehört zu werden.

Te Awekotuku erklärt die Tragweite der traditionellen Tätowierung folgendermaßen:

„Ta moko – taking moko – is a serious commitment. It inscribes your soul, it uplifts your senses, and it changes you forever. It is the ultimate engagement of oneself with one’s body,

⁷²⁴ Vgl. Ravindran, Jeevan (2021): Māori journalist becomes first person with facial markings to present primetime news. CNN. Online verfügbar unter <https://edition.cnn.com/style/article/new-zealand-maori-news-journalist-tattoo-scli-intl/index.html>, zuletzt geprüft am 21.01.2022.

because it cannot be removed. You cannot take it off; you forfeit that choice; commitment is irrevocable.”⁷²⁵

Im Kontext von *Māoritanga* wird das „Māorimäßige“ identitätsstärkend und ermächtigend ins Bild gerückt.

4.1.7.4 Fotografien mit *moko kauae* von Tania Niwa – ein Beispiel für eine zeitgenössische Auseinandersetzung

Unter anderen Vorzeichen als zur Kolonialzeit wurden 2019 von der mehrfach ausgezeichneten Fotografin Tania Niwa Fotografien von Māori-Frauen mit *moko kauae* erstellt. Sie versteht sich als Fotokünstlerin unter Verwendung von klassischen und modernen Techniken.

Die Organisation „*Tū Tama Wāhine o Taranaki*“, setzt sich seit mehr als dreißig Jahren für Rechte und Stärkung indigener Frauen ein, sowie für die Revitalisierung kultureller, lange verbotener Praktiken wie das Tätowieren. Anlässlich des dreißigjährigen Bestehens wurde Tania Niwa beauftragt, eine Fotoserie von Frauen mit *moko kauae* zu erstellen. Ziel war es, Frauen im Einsatz für indigene Rechte zu ehren, die traditionelle Praxis künftigen Generationen zu überliefern und das *mana wāhine*⁷²⁶ zu stärken.⁷²⁷ Tania Niwa, die selbst Māori-Wurzeln hat und von den Stämmen Te Atiwa und Taranaki der Westküste der Nordinsel Neuseelands abstammt, schreibt unter Einbeziehung wichtiger Organisatorinnen wie die Hochschullehrerin Leonie Pihawa und die Direktorin der Organisation Ngaropi Cameron folgendes:

“Our aim was to use the medium of photography to capture and tell our stories for our own whanau [extended family] Maori to reflect on and for other indigenous women across the world to consider. We are highlighting Maori women’s regeneration of the art of pukauae as a healing and traditional ritual practice to enhance mana wahine and to strengthen our identity within Aotearoa. [...] My photography is all about connecting, capturing and reflecting upon the essence, character and soul of people, their families, environment and culture.”⁷²⁸

Muster am Kinn (*moko kauae*, *pukauae*) gelten als Mittel mithilfe dessen Traumata der Kolonisierung überwunden werden können. Im Rahmen des Kolonialismus war das ursprüngliche Bild von *wāhine* (Frauen) in der Māori-Gesellschaft nach patriarchalen, westlichen Anschauungen verzerrt worden. Die *mana wahine theory* dient

⁷²⁵ Te Awetotuku 2006, S. 135.

⁷²⁶ Das *mana* der Māori-Frauen.

⁷²⁷ Vgl. Cameron, Ngaropi/Pihama, Leonie (2021): *Tū Tama Wāhine o Taranaki. Pūkauae Exhibition* Hawera 2021. Online verfügbar unter

https://www.tutamawahine.org.nz/pukauae_exhibition_hawera_2021, zuletzt geprüft am 14.11.2024.

⁷²⁸ Niwa, Tania (2021): *Photographic Exhibition Celebrating Revival of Maori Art Form of Moko Kauae*. New Plymouth, New Zealand. Online verfügbar unter <https://tanianiwa.com.au/photographic-exhibition-celebrating-revival-of-maori-art-form-of-moko-kauae/>, zuletzt geprüft am 14.11.2024. Hier o. S.

nach Naomi Simmonds dazu, einen Beitrag zur Stärkung der Rolle und des Status von Māori-Frauen zu leisten, und ihre Weltsicht aufzuzeigen. Die Tatsache Māori und weiblich zu sein steht im Zentrum. Der Bezug zum Land, spirituelle Erfahrungen und ein speziell weibliches Wissen über das „Māorimäßige“ sind zentral.⁷²⁹ Leonie Pihawa erklärt, dass das *moko* hauptsächlich durch Lindauers und Goldies Bilder überliefert wurde, die sehr eng mit dem Kolonialismus verwoben sind und mit alten, weisen Menschen assoziiert werden. Es sollte durch die Ausstellungen im Puke Ariki Museum in Plymouth und in der Lysaght Watt Gallery in Hawera das Recht jeder Māori-Frau auf ein *moko kauae* vermittelt werden. Das Zurechtrücken und Klären des mit Kolonialismus assoziierten Blicks auf das *moko kauae* ist ein zentrales Anliegen. Ziel ist die Dekolonisierung des *moko* und das Transferieren in die Gegenwart zur Stärkung und Heilung.⁷³⁰

Die technische und kreative Herausforderung der Fotografin Niwa war es, Momente der Ermächtigung und Heilung durch Bilder zu vermitteln und die Verbindung zu Land und Ahnen auszudrücken. Niwa schreibt dazu:

“The vision for Pūkauae was to tell a story of a person’s connections, achievements, responsibilities, and status. The *moko kauae* is a **physical manifestation of identity**. The hope of Tū Tama Wāhine was to create a moment of cultural pride and inspiration for Maori and all New Zealanders.”⁷³¹

Die Porträtfotografien entstanden nicht im Studio, sondern wurden in der Natur aufgenommen, mit dem Ziel, die dargestellte Person als einen Teil der Landschaft abzubilden. Ihre Absicht formuliert Niwa folgendermaßen:

“You will see a strong emphasis on the background scene in each artwork as an inseparable part of the subject. This equal emphasis on the background to the subject helps communicate **connection to**, and the **healing power** of the **land**.”⁷³²

Die große Verbundenheit der Māori mit ihrem Land wird in der Abbildung von Ria Waikerepuru mittels Lichtführung und technischer Raffinessen erzeugt, die die abgebildete Person mit der Landschaft verschmelzen lassen.

⁷²⁹ Vgl. Simmonds, Naomi (2011): Mana wahine: decolonising politics. In: *Women's studies journal* 25 (2), S. 11-25. Hier S. 11-14.

⁷³⁰ Vgl. Cameron, Ngaropi/Pihama, Leonie 2021.

⁷³¹ Niwa 2021, o. S.

⁷³² Niwa 2021, o. S.



Abb. 52: Niwa, Tania, “Ria Waikerepuru”, 2019, Porträtfotografie, Chromaluxe HD Metaldruck, o. M., Puke Ariki Museum, New Plymouth, Tū Tāma Wāhine o Taranaki/Tania Niwa. Online verfügbar unter <https://tanianiwa.com/service/environmental-portraits/>, zuletzt geprüft am 14.11.2024.

Es hat den Anschein, als befände sich der Hintergrund auf einer Ebene mit der Māori-Frau, die frontal in die Kamera blickt. Der direkte Blick aus dem Foto heraus, der mit dem Betrachter Kontakt aufzunehmen scheint, verleiht der abgebildeten Frau Selbstbewusstsein. Er kann als ein Zeichen für die selbstverständliche Befugnis, das Bild aktiv mitzugestalten, gewertet werden. Das *moko kauae*, als Zeichen der Ermächtigung und Zugehörigkeit, ist bewusst gewählt und wird durch den traditionellen Umhang verstärkt. Der gleiche Stellenwert von Māori Fotografin und Māori-Modell und eine Kommunikation auf Augenhöhe setzen einen Kontrapunkt zum Machtgefälle und dem größtenteils männlichen „imperial gaze“ des 19. Jahrhunderts. Ein Zwischenraum des Aushandelns ist hier nicht mehr notwendig. Auch die Verschmelzung von westlichen Elementen, wie dem unter dem Umhang getragenen, schwarzen T-Shirt und Māori-Elementen wird im Bild zur Selbstverständlichkeit. Selbst wenn Pose, Kleidung und Frisur einen Bezug zu den Ahnen und deren Darstellung herstellen, so ist die Intention hinter der Bilderstellung eine andere als im 19. Jahrhundert. Es geht nicht darum eine aussterbende Rasse festzuhalten, sondern künftigen Generationen und gegenwärtig in Neuseeland lebenden Māori-Frauen einen Verweis auf eine erstrebenswerte, heilsame Kultur zur Verfügung zu stellen, der zur Beschäftigung mit den eigenen, als aufbauend empfundenen Wurzeln ermutigen soll. Demnach wird die als stereotyp wahrgenommene Darstellungsweise von Māori-Frauen des 19. Jahrhunderts in ein Porträt mit positiver Konnotation transferiert und

zur Bestärkung von Identität eingesetzt sowie als Mittel zur Interaktion mit Pākehā an den Orten der Präsentation. Tania Niwa ist es gelungen, Bilder als Werkzeug für das „empowerment“ von *wāhine* zu schaffen. Das Bedeutungsgewebe im Sinne von Geertz, in das die Menschen verstrickt sind, wird mittels des Einsatzes von fotografischen Abbildungen innerhalb der andauernden Interaktionsgeschichte weitergesponnen.

4.1.8 Beispiele für die Porträtfotografie von Māori-Männern im 19. Jahrhundert

Abbildungen von namhaften Stammesmitgliedern, in zum Teil stereotypen Darstellungsweisen, finden sich im 19. Jahrhundert auch auf Studioporträts von männlichen Māori. Sie wurden bevorzugt als Häuptlinge und gefährliche, mutige Krieger zu rechtgemacht, ausgestattet mit typischen Attributen, die vor allem vor dem Eintreffen der Europäer zur Kriegsführung verwendet wurden. So beflügelten auch diese Bilder die, in Europa gängigen Mythen und Fantasien, die auf die Südsee projiziert wurden. Die Anpassung an die nunmehr dominante, imperiale Kultur äußerte sich im Alltag nicht nur bei der weiblichen Bevölkerung, sondern auch bei männlichen Vertretern der Māori im Tragen europäischer Kleidung, wie von King erwähnt, und kann unter anderem⁷³³ als ein Ausdruck erwünschter „Zivilisierung und Modernisierung“, interpretiert werden.

“Traditional Māori clothing had gone out of general use by the 1850s [...]. As the settler population had swollen in the previous decade, so European clothing had become widely available, new and second-hand, [...]. As the century wore on traditional clothing – cloaks, waist mats, flax skirts and so on – came to be used exclusively as ceremonial costume. They would often be worn [...] placed over European dress to emphasise the person’s Māori identity or rank within the Māori community.”⁷³⁴

Um den Rang hervorzuheben, aber auch um etwas für die indigene Bevölkerung Charakteristisches ins Bild zu bringen, waren typische Umhänge auch häufig auf Fotografien männlicher Mitglieder der Māori-Gesellschaft zu sehen.

Die westliche Einflussnahme auf die Bildkomposition ist nicht zu bestreiten. Es wurden vorzugsweise höher gestellte Māori-Männer mit umfangreichen Gesichtstätowierungen in traditionellen Mänteln abgelichtet, die in Europa und bei europäischen Siedlern großen Anklang fanden, so auch der Priester (*tohunga*) Tuhoto Ariki⁷³⁵.

⁷³³ Anne Maxwell findet zu einer positiv konnotierte Deutungsweise. Siehe dazu Maxwell 2020, S. 151.

⁷³⁴ King 1984, S. 74.

⁷³⁵ *Ariki* bezeichnet ein Mitglied des erblichen Adels. Siehe dazu Mückler, Hermann (2020): Australien, Ozeanien, Neuseeland. Hg. v. Fisch, Jörg/Nippel, Wilfried/Schwentker, Wolfgang. Frankfurt am Main: S. Fischer. Hier S. 96.

Sein *moko* wurde zum Teil, - möglicherweise ohne wesentliche Kenntnis der Bedeutung von Zeichen -, auf dem hier abgebildeten Foto mit dunkler Farbe ungenau nachgezogen. Te Awekotuku nimmt dazu wie folgt Stellung:

“For all these cameramen, the adorned skin had an almost fetishistic appeal, even to their deliberately touching up or exaggerating the skins’ inscribed effect, thus feeding on the comparable fascination of their buying public. The extensive collection of 10x8 inch plates by Pulman and Company illustrate this most graphically, as the sitters’ *moko* were dramatically retouched and even crudely redesigned. *Moko* - the adorned face – was graphically commodified.”⁷³⁶

Das Hauptaugenmerk vieler Fotografen war auch beim Ablichten „großer Krieger“ zumeist auf Profit ausgerichtet. Dabei kam ihnen das Bestreben der Käufer entgegen, günstig fremdländische Bilder mit exotisch anmutenden Details erwerben zu wollen. Die Beliebtheit des neuen Mediums eignete sich bekanntlich zur Unterstützung kommerzieller Interessen. Anfangs als Mittel zur Abbildung der Wirklichkeit propagiert, stellte sich bald heraus, dass es auch zur Manipulation und Verfälschung derselben herangezogen werden konnte.

Nichtsdestotrotz dienten den Māori selbst Fotoabzüge als Erinnerung an ihre bedeutenden Vorfahren. Sie repräsentieren diese Person über ihren Tod hinaus.⁷³⁷ Auch Fotografien von Häuptlingen und namhaften Männern erhielten, ähnlich den ursprünglich verwendeten Holzskulpturen, einen Ehrenplatz bei Zusammenkünften der Māori. Nach Belting prägen sie die mentale Erinnerungsform der sozialen Bezugsgruppe. Das heißt, die Fotografie wird als inneres Bild der Betrachter gespeichert, um erneut abgerufen zu werden. Einer Abbildung, unter anderem auch in Form einer Fotografie, wurde insofern eine Repräsentationsfunktion zuteil, als dass sie im Namen des Verstorbenen anwesend war und durch diese Präsenz Rituale vollzogen werden konnten.

Je nach sozialer Bezugsgruppe variieren Bedeutungen von Ablichtungen gravierend und werden, dem Kontext gemäß, in unterschiedlicher Umgebung platziert: im Falle der Māori beispielsweise zu Anlässen, bei denen in der Gemeinschaft Rituale vollzogen wurden, in Europa auf Weltausstellungen oder in Sammelalben.

Dieses Eingebettet-Sein in einen kulturspezifischen Zusammenhang verändert die Wahrnehmung des Betrachters. Abgesehen vom Aspekt des Sich-Erinnerns an jemanden, schwingt zudem ein von der sozialen Bezugsgruppe geprägter subjektiver Schönheitsbegriff beim Blick auf eine Fotografie mit.

⁷³⁶ Te Awekotuku 2006, S. 130.

⁷³⁷ Vgl. Baker 2014, S. 135.

Susan Sontag sieht eine Möglichkeit dieses als schön Empfundene⁷³⁸ mittels Fotografie abzubilden und meint dazu:

“Nobody ever discovered ugliness through photographs. But many, through photographs, have discovered beauty. [...] People want the idealized image: a photograph of themselves looking their best.”⁷³⁹

Die subjektive sinnliche Wahrnehmung von jemandem oder etwas der, beziehungsweise das, als “schön“ bezeichnet wurde, unterschied sich zwischen Māori und Pākehā im 19. Jahrhundert jedenfalls deutlich. Schon bei den ersten Begegnungen wurden tätowierte Māori von Europäern, wie bereits erwähnt, als hässlich und furchterregend angesehen. Die umfangreichen Gesichtstätowierungen von männlichen Māori waren daher weniger verträglich mit dem europäischen Geschmack und der Vorstellung von Schönheit in der westlichen Welt als die dezenten Tätowierungen von Frauen, die mit Schönheit, Erotik und Heiratsfähigkeit in Verbindung gebracht wurden. Kampf und Krieg wurden vor allem mit dem männlichen *moko* assoziiert. Daher kam es auch zu stärkerer Anfeindung und zu früherer Abschaffung männlicher Gesichtstätowierungen durch Missionare.⁷⁴⁰ In der Māori-Gesellschaft hingegen wurden die Muster im Gesicht von Männern ursprünglich schon in jungen Jahren angestrebt und mit Stolz ab dem Eintritt ins Erwachsenenalter getragen.⁷⁴¹ Sie zeugten von Kraft und Stärke und wiesen eine Person als guten Krieger oder wie im Falle Tuhoto Arikis als weisen Mann, Heiler und Leiter von Riten aus. Die meisten Tätowierungen wurden von einem *tohunga* durchgeführt, der sehr genaue Kenntnis hinsichtlich der Taten, der Abstammung und der Persönlichkeit der jeweiligen Person hatte.⁷⁴²

⁷³⁸ Siehe dazu Prange, Regine (2019): Ästhetik. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden Begriffe. 2. erw. und akt. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 8-11.

⁷³⁹ Sontag, Susan (1979): On Photography. London: Penguin Books. Hier S. 85.

⁷⁴⁰ Vgl. Te Awakotuku 2006, S. 129-130.

⁷⁴¹ Vgl. Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria 2006, S. 157.

⁷⁴² Vgl. Reischek, Andreas (1924): Sterbende Welt. Zwölf Jahre Forscherleben auf Neuseeland. Hg. v. Andreas jun. Reischek. Leipzig: F. A. Brockhaus. Hier S. 162.

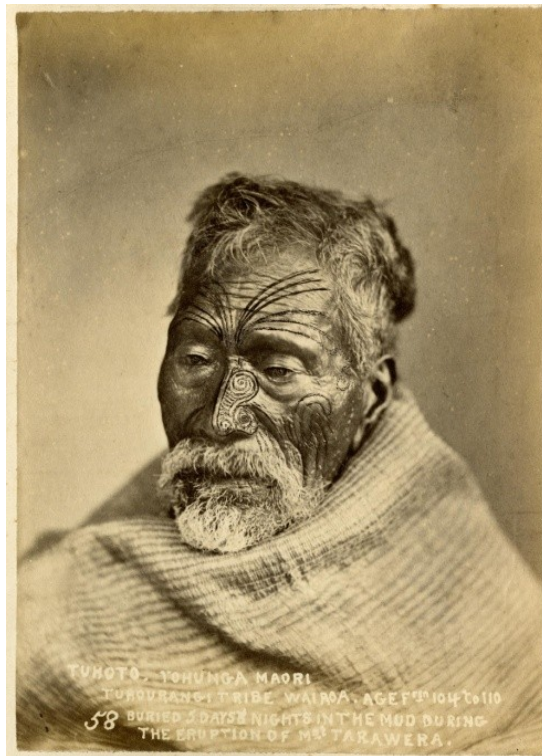


Abb. 53: Pulman, Elizabeth, “Tuhunga Tuhoto Ariki”, ca. 1886, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albumindruck auf Papier, 14 x 9,9 cm, Fotosammlung W. C. Mamby, British Museum, London, Registriernummer Oc,A18.2, CC BY-NC-SA 4.0, Foto: The Trustees of the British Museum. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Oc-A18-2, zuletzt geprüft am 03.12.2024.

Tuhoto Ariki ist auf dem Bild mit einem traditionellen Umhang bekleidet, wodurch er, so wie durch die, hier offenbar nachgezeichnete, Gesichtstätowierung, vor den Augen des westlichen Betrachters als Māori definiert wird. Bart und Kurzhaaarschnitt des *tohunga* sind allerdings bereits an die westliche Mode angepasst. Es ist naheliegend, dass der Maler Gottfried Lindauer diese Fotografie 1894 als Vorbild für eines seiner Ölgemälde gewählt hat.⁷⁴³

Ähnlich dargestellt ist auch König Tāwhiao Tūkāroto Matutaera Pōtatau Te Wherowhero⁷⁴⁴ vom Stamm Ngāti Mahuta⁷⁴⁵ auf einer Fotografie von Elizabeth Pulman. Er wurde 1860 der zweite Māori-König des *Kīngitanga* (Bewegung zur Einsetzung eines Māori-Königs) nach seinem Vater dem *rangatira* Pōtatau Te

⁷⁴³ Ein Bezug zu Lindauers Ölbild wird im British Museum festgestellt. Ein weiterer Abzug befindet sich in der Sammlung Reischek im Wiener Weltmuseum. Siehe dazu Davidson-Ladd, Jane (2015): Tuhoto Ariki. In: Filip, Aleš/Musil, Roman (Hg.): Gottfried Lindauer 1839-1926. Pilsen Painter of the New Zealand Māori. Revnice, Pilsen: Arbor vitae, S. 202-203.

⁷⁴⁴ Siehe dazu Norman, Mathew (2015b): Tāwhiao Matutaera Potatau Te Wherowhero. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, o. S. und Erläuterungen des British Museums. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Oc-B52-9, zuletzt geprüft am 18.08.2021. Der Österreicher Andreas Reischek erforschte zu Lebzeiten Tawhiao's Neuseeland. Siehe dazu Reischek 1924, S. 163.

⁷⁴⁵ Ein Stamm in der Tainui Konföderation von Stämmen.

Wherowhero. Die Befürworter des Zusammenschlusses der Stämme zu einem Königreich glaubten, dadurch eine bessere Position zur Sicherung von Land und der Pflege von Einheit zwischen den Stämmen zu erreichen. Somit kam es zur Stärkung der Maori gegen die Kolonialmacht in den 1850er Jahren zu dieser Verbindung. Tāwhiao regierte 34 Jahre während einer für Māori schwierigen Phase. Trotz Bemühungen waren aufgrund einer Invasion britischer Streitkräfte im Jahr 1863 große Verluste an Land zu verzeichnen. Tāwhiao wurde als bedeutender Visionär betrachtet, jedoch nicht alle Vertreter der indigenen Bevölkerung waren wohlgesonnen. Auch Pākehā hatten wenig Interesse an der Einigung der Māori. Seine Visionen wurden jedenfalls auch nach seinem Tod 1894 an die nachfolgenden Generationen weitergegeben und sind Teil der Māori-Traditionen.⁷⁴⁶

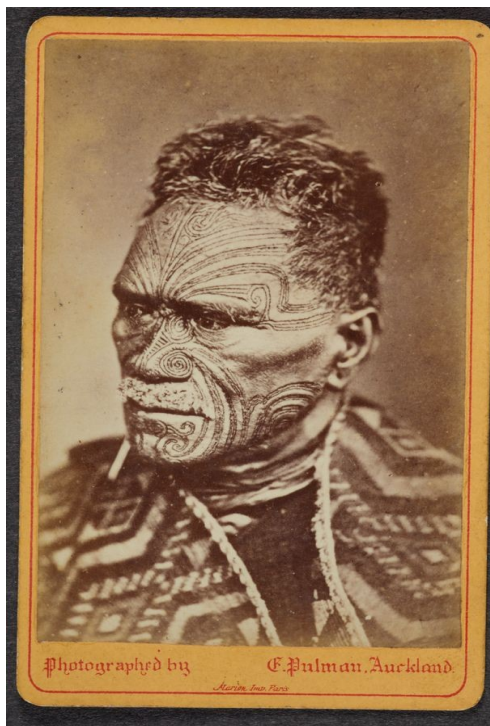


Abb. 54: Pulman, Elizabeth, „King Tāwhiao“, 1882, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albuminsilberdruck, *Carte de visite*, 9 x 5,8 cm, Nachlass von Familie Edwin, 1966, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer O.039557. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1329514>, zuletzt geprüft am 03.12.2024.⁷⁴⁷

⁷⁴⁶ Vgl. Mahuta, Robert T. (1993/2011): Tāwhiao, Tūkāroto Matutaera Pōtatau Te Wherowhero. Dictionary of New Zealand Biography, Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand. Online verfügbar unter <https://teara.govt.nz/en/biographies/2t14/tawhiao-tukaroto-matutaera-potatau-te-herowhero>, zuletzt geprüft am 21.05.2025. Hier S. 1.

⁷⁴⁷ Siehe dazu Graham-Stewart, Michael/Gow, John 2013, S. 31.

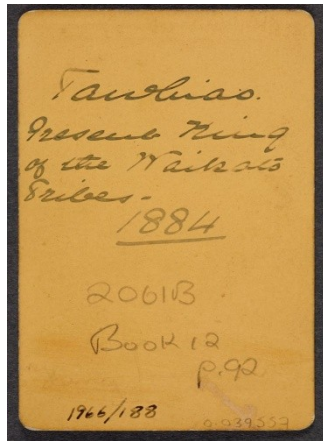


Abb. 55: Pulman, Elizabeth, Rückseite des Bildes von König Tāwhiao, „Tāwhiao. Present King of the Waikato Tribes“, 1882, beschrifteter Karton, *Carte de visite*, 9 x 5,8 cm (Bild vorne), Nachlass von Familie Edwin, 1966, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer O.039557. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1329514>, zuletzt geprüft am 03.12.2024.⁷⁴⁸

König Tāwhiao, eine sehr bedeutende Persönlichkeit, wurde auf zahlreichen Fotografien festgehalten. Das eindrucksvolle, detailreiche *moko* des Māori-Königs wirkt auf der hier gezeigten Fotografie, als wäre es mit einem dunklen Stift nachgezogen worden. Bisweilen trugen Māori selbst mit Hilfe von feinen Pinseln dunkle Farbe auf, bevor sie fotografiert wurden, um ihr Identitätsmerkmal ins Blickfeld zu bringen. Andere wiederum hatten Angst ihr *mana* durch das Fotografieren zu verlieren.⁷⁴⁹ Mit Hilfe der farblichen Betonung wird die Tätowierung Tāwhiaos hier jedoch noch prägnanter hervorgehoben. Nach wie vor ist das *moko* ausschlaggebendes Zeichen der Selbstpräsentation, jedoch nun nicht mehr nur allein und ausschließlich, sondern verbunden mit der Gesichtsdarstellung als Teil der Fotografie. Durch den gezielten Einsatz von künstlichen Lichtquellen werden die markanten Gesichtszüge deutlicher zur Geltung gebracht. Auch Tāwhiao hat einen, mit einer breiten Bordüre (*taniko*) versehenen Umhang (*kaitaka*)⁷⁵⁰ um die Schultern gelegt. Darunter trägt er ein dunkles, für Europa typisches Gewand, sowie eine, der europäischen Mode entsprechende Frisur.

Dadurch, dass die charakteristische Gesichtstätowierung ausdrucksstark ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt wird, wird das Bild zu einem Instrument, mit Hilfe dessen für eingeweihte, kundige Betrachter eine lesbare Botschaft transportiert werden kann. Mit dem Medium Fotografie lassen sich die, auf dem ursprünglichen Träger-

⁷⁴⁸ Als Jahreszahl wird hier entgegen der Beschreibung des Museums 1884 genannt. Die Beschriftung lautet: „Tawhiao present king oft he Waikato Tribes“.

⁷⁴⁹ Vgl. Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria 2006, S. 193.

⁷⁵⁰ Siehe dazu die Beschreibung des Museums Te Papa Tongarewa: Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1329514>, zuletzt geprüft am 18.08.2021.

medium der Haut des Gesichts angebrachten Symbole, weiter übermitteln. Je nach Kenntnis können sie gedeutet und anhand eines kulturellen Codes dechiffriert werden. Für Māori ist dieses Bild somit nicht nur ein Mittel zur Erinnerung an eine bestimmte Person. Das im Bild in Form eines geschlossenen Zeichensystems festgehaltene *moko* ist ein symbolträchtiges Muster, das seinen Träger, selbst ohne das Wissen um die Details, als namhafte Persönlichkeit präsentiert. Kundigen erschließt sich bekanntlich vor allem vieles über Kraft, Leben, Taten und Zugehörigkeit des Trägers wie aus dem nachfolgenden Beispiel ersichtlich wird.

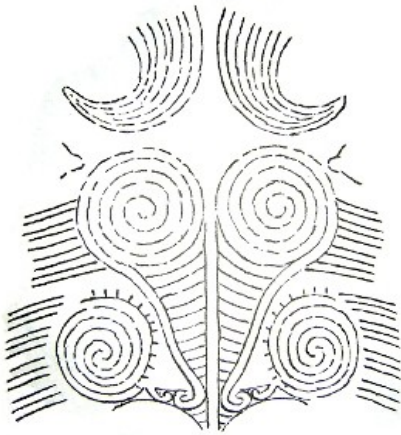


Abb. 56: Robley, Horatio G., „Fig. 67. - Nose tattooing“, 1896, Reproduktion einer Zeichnung, o. M. Aus: Robley (1896, S. 72).⁷⁵¹

König Tāwhiao hatte auf der Nase ein ähnliches *moko* eintätowiert, wie das von Robley⁷⁵² gezeichnete. Knöbl und Kravanja beschreiben es folgendermaßen:

„Die Spirale seitlich am Nasenbein verläuft in eine kleine Spirale, oder ein *koru*⁷⁵³, 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 stachelähnlichem Muster (*whakatara*) verziert, ist das Zeichen eines Kriegers – wobei die Anzahl der Stacheln darauf hinweist, in welchem Stamm er seine Dienste geleistet hat.“⁷⁵⁴

Auf ähnliche Weise ist jedes Detail eines *mokos* entschlüsselbar und beinhaltet diverse Informationen.⁷⁵⁵

Zwölf Jahre nach der Erstellung des Bildes durch Elizabeth Pulman wird im Studio von Samuel Carnell ein weiteres Foto von König Tāwhiao angefertigt. Die tätowier-

⁷⁵¹ Männliches *moko* auf den Nasenflügeln, in der Mitte geteilt.

⁷⁵² Siehe dazu Robley 1896, S. IX Hier erwähnt Robley seine Tätigkeit des *Moko*zeichnens.

⁷⁵³ Die Form des *koru* wird in erster Linie von einem, sich ausrollenden Farn hergeleitet. Auch eine sich kräuselnde Welle beziehungsweise die Ranken eines Kürbisses können damit assoziiert werden. Oft wird es als ein Zeichen, für das sich entfaltende Leben betrachtet. Siehe dazu: Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria 2006, S. 95-98.

⁷⁵⁴ Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria 2006, S. 127.

⁷⁵⁵ Siehe dazu Te Riria, Ko /Simmons, David (1999): *Moko Rangatira. Māori Tattoo*. 2. Aufl. Auckland N.Z.: Reed. Hier S. 24-27.

ten Linien im Gesicht können hier als tiefe Furchen wahrgenommen werden und wirken authentisch. Mit Hilfe von Schmuck, wie einer Kette mit typischem Anhänger (*hei tiki*), sowie Ohrringen (wahrscheinlich aus einem Knochen geschnitzt, oder aus Jade gefertigt) wird er als Herrscher präsentiert. Auch der helle, traditionelle Umhang mit Bordüre und die Waffe verweisen auf seinen hohen Rang. Die Zeichen für einen hochgestellten Māori und Krieger scheinen bewusst gewählt und ins Bild gebracht zu sein.

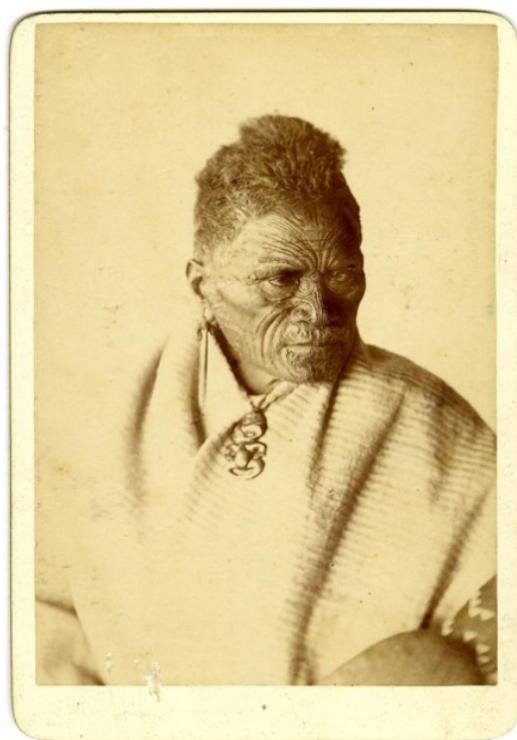


Abb. 57: Samuel Carnell Studio, „King Matutaera Te Pukepuke Te Paue Te Karato Te-a-Pōtatau Tāwhiao“, 1894, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albumindruck, *Carte de visite*, 9,4 x 5,7 cm (ohne Rahmen), British Museum, London, Registriernummer Oc,B1.31, CC BY-NC-SA 4.0, Foto: The Trustees of the British Museum. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Oc-B1-31, zuletzt geprüft am 03.12.2024.⁷⁵⁶

Tāwhiao wird gemäß den gängigen Vorstellungen als bedeutende Persönlichkeit präsentiert. Maxwell weist wie folgt darauf hin:

„In the 1890s it was still relatively rare for photographers to permit Indigenous people to determine how they appeared before the camera. When this did occur it usually took the form of deliberately staged personal performances, such as those enacted by Tawhiao [...] that extended to the way their respective images were circulated.“⁷⁵⁷

Der Māorikönig wurde immer wieder von Fotografen als Modell gewählt und wusste auch selbst die Kamera für seine Präsentation zu nutzen.⁷⁵⁸

⁷⁵⁶ König Tawhiao verstarb nach Robley 1894. Ein Ausschnitt aus diesem Foto ist im Buch Robleys abgebildet. Siehe dazu Robley 1896, S. 112.

⁷⁵⁷ Maxwell 2020, S. 154.

⁷⁵⁸ Vgl. Maxwell 2020, S. 72.

Es sind auch verschiedene Fotografien König Tāwhiaos im Weltmuseum in Wien zu finden. Dieser Abzug aus der Sammlung Reischek wurde vom Künstler George Nuku aufgegriffen und nach seinen Ideen modifiziert.



Abb. 58: O. V., „König Tāwhiao, der Māorikönig mit einer Kaitaka bekleidet“, ca. 1880, Abzug einer Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, o. M., Sammlung Andreas Reischek Sen., Weltmuseum, Wien, Objektnummer 3424, Copyright und Quelle: Universität Wien. Online verfügbar unter <https://web.archive.org/web/20250218034111/https://leichenimkeller.at/u1-reischek>, zuletzt geprüft am 03.07.2025.⁷⁵⁹

Eine Fotografie Tāwhiaos, erstellt von Josiah Martin in Auckland, diente offenbar dem Maler Gottfried Lindauer als Vorlage.

Auf diesem Studioporträt trägt Tāwhiao einen Umhang aus Kiwifedern (*kahu kiwi*). Durch eine Lichtquelle wird seine rechte Gesichtshälfte besonders betont. Das *moko* ist durch die Frontalansicht zu einem Großteil zu erkennen und passt sich den Gesichtszügen an. Josiah Martin war bekannt für seine ethnographischen Fotografien. Er setzte auch den Māorikönig gelungen als indigenen Herrscher in Szene.

⁷⁵⁹ Diese Fotografie wurde im Rahmen der Ausstellung „Leichen im Keller“ vom Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien verwendet.



Abb. 59: Martin, Josiah, „King Tāwhiao (Matutaera Te Pukepuke Te Paue Te Karato Te-a-Pōtatau Tāwhiao)“, ca. 1880, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Silber-Gelatinedruck, *Carte de visite*, 20,6 x 15,2 cm (ohne Rahmen), British Museum, London, Registriernummer: Oc,B52.9, Foto: The Trustees of the British Museum. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Oc-B52-9, zuletzt geprüft am 03.12. 2024.⁷⁶⁰

Der Maler Gottfried Lindauer gestaltete das Bild um und schmückte es als Ölgemälde noch weiter aus. Auffallend ist bei Lindauer die hinzugefügte Handwaffe (*wahaika*) aus einem Walknochen. Als ein Zeichen der Würde betont sie die Stellung und die Taten des *rangatira*.⁷⁶¹

Gabriele Dürbeck betont, dass im Kontext der Präsentation auf Samoa-Schauen „zwei divergierende stereotype-Komplexe, nämlich das Bild vom edlen Wilden und das Bild des wilden Kriegers“⁷⁶² in Verbindung gebracht wurden. „Durch die Ästhetisierung des Häuptlings als stolzer Krieger“ wird diesem eine positive Konnotation zuteil. Der als geschickt gedeutete Umgang mit Waffen wandelt das Kriegsgerät in eine exotische Requisite um, die auf Völkerschauen beispielsweise dem dramatischen Gestikulieren dient. Dort werden traditionelle Kostüme und erzwungene Tänze als weitere, dem Exotismus dienliche Elemente herangezogen und bewirken gleichzeitig eine Fremdsetzung der indigenen Personen. Fotografien in exotischer Aufmachung bestärken in Europa die Vorstellung von ethnischer Differenz.⁷⁶³

Traditionelle Elemente sind in Studios auch häufig auf Māori-Darstellungen hinzugefügt worden. Eine ähnliche Inszenierung als Krieger begegnet, wie erwähnt, auf den

⁷⁶⁰ Siehe dazu Graham-Stewart, Michael/Gow, John 2013, S. 31.

⁷⁶¹ Vgl. Norman 2015b, o. S.

⁷⁶² Dürbeck 2006, S. 81.

⁷⁶³ Vgl. Dürbeck 2006, S. 81-83.

Bildern von König Tāwhiao. Durch die Verwendung seiner Fotografien für eigene Zwecke und die selbständig durch ihn eingeleitete Beauftragung kommt es jedoch zu Bedeutungsverschiebungen. Tāwhiao weiß Bilder als Mittel zur Selbstdarstellung zu nützen. Er präsentiert sich sehr majestätisch und selbstbewusst, der Erinnerung würdig, bereichert mit einem großen Maß an *mana*. Die Fotografie nährt hier nicht nur das subjektive Gefühl von exotischer Stärke bei Betrachtern aus dem europäischen Kulturkreis, sondern wird auch den Vorstellungen der Maori von für sie wichtigen Ahnen gerecht.

Einen anderen Eindruck vermittelt die von Elizabeth Pulman angefertigte *Carte de visite* von Ratene Hihitaua.

Auch hier wird das Gesicht des gealterten Māori Häuptlings mit Hilfe des Einsatzes von Licht eindrucksvoll in Szenen gesetzt. Die Tätowierung ist (auf der den Betrachtern zugewandten Seite) gut erkennbar, ohne nachgezeichnet zu sein und einem ranghohen Māori entsprechend umfangreich und von großer Qualität.

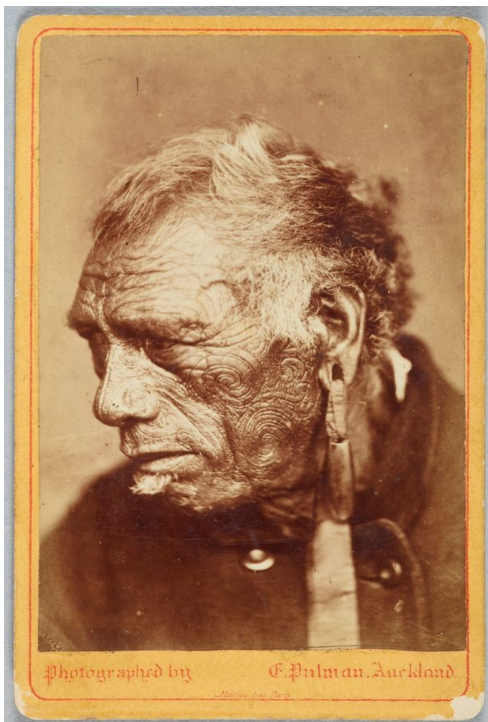


Abb. 60: Pulman, Elizabeth, „Ratene Hihitaua“, ca. 1871- 1880er, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albuminsilberdruck, *Carte de visite*, 9 x 5,6 cm (ohne Rahmen), Nachlass von Familie Edwin, 1966, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer O.037783. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1237051>, zuletzt geprüft am 04.12.2024.⁷⁶⁴

⁷⁶⁴ Siehe dazu Graham-Stewart, Michael/Gow, John 2013, S. 49.

Ein melancholischer Ausdruck ist seltener auf Porträtfotografien zu finden, und entspricht weniger der Bildproduktion für touristische Zwecke.⁷⁶⁵ Möglicherweise wird dieses Bild ähnlichen wie bei weiblichen Pendants, als Hinweis auf eine, - wie von Europäern häufig angenommen -, aussterbende Gesellschaft gedeutet.⁷⁶⁶ Jedenfalls kann es sowohl als künstlerisch, als auch als kulturell wertvoll interpretiert werden und geht über die, den Tourismus und Exotismus bedienenden Zwecke hinaus. Pulman versucht hier die Persönlichkeit, das für Māori wichtige *mana* und die Lebensgeschichte des gealterten Mannes einzufangen und im Bild zu einem eindrucksvollen Ganzen zu komprimieren. Es scheint, als gelänge es, im Raum des Studios eine geschützte Atmosphäre des Vertrauens zu schaffen mit Hilfe derer der Nachwelt im Bild einfühlsam ein Eindruck der Person vermittelt wird. Pulman überschreitet damit sämtliche stereotype Vorstellungen, die die gängige Porträtfotografie dominierten. Durch ihren subtilen Blick durch die Linse schafft sie ein fotografisches Individualporträt, das in weiterer Folge auch als Modell für Ölgemälde dient. Schmidt-Linsenhoff bezeichnet Abweichungen von einem auch in Bildern latent vorhandenen eurozentrischen, hegemonialen Denken, als „Formen Künstlerischen Einspruchs gegen europäische Vorherrschaft“⁷⁶⁷. Pulman gelingt es, in dieser Fotografie den Menschen Ratene abzulichten und ihn in seiner Individualität zu begreifen, was möglicherweise einer spezifisch weiblichen Herangehensweise geschuldet ist. Schmidt-Linsenhoff thematisiert den weiblichen Blick zur Kolonialzeit und stellt fest, dass dieser zwar nicht weniger eurozentrisch ist, gepaart mit einem Überlegenheitsgefühl den „Anderen“ gegenüber, jedoch kommt es zu alternativen Sichtweisen, die koloniales Denken hinterfragen und zu widerständigen, gestalterischen Lösungen führen.⁷⁶⁸ Sie führt dies auf ein den Frauen eigenes „Bewusstsein der Paradoxie“ [zurück], gleichzeitig innerhalb und außerhalb des hegemonialen Diskurses zu stehen, gleichzeitig Subjekt und Objekt des kolonisierenden Blicks zu sein.“⁷⁶⁹ Die von Maxwell erwähnte Bevorzugung⁷⁷⁰ des Fotostudios von Elizabeth Pulman durch Māori könnte auf ihre Herangehensweise und Art der Kommunikation zurückzuführen sein. Eine grundlegende Akzeptanz der dargestellten Person, die mit ihren Eigenheiten und ih-

⁷⁶⁵ Vgl. Überblick zum Bild. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1237051>, zuletzt geprüft am 18.08. 2021.

⁷⁶⁶ Vgl. Thode-Arora 2018, S. 1 und 12.

⁷⁶⁷ Schmidt-Linsenhoff 2014, S. 9.

⁷⁶⁸ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2014, S. 10.

⁷⁶⁹ Schmidt-Linsenhoff 2014, S. 11.

⁷⁷⁰ Vgl. Maxwell 2020, S. 26.

ren Alltäglichkeiten in ein Bild gegossen wird, wird auch hier durch die Haltung und Bekleidung vermittelt. Die europäische Kleidung, die vor allem Ende des 19. Jahrhunderts auch zur Alltagskleidung der Māori wurde, kann einerseits Auskunft darüber geben, dass die Fotografie eher aus Eigeninteresse des Dargestellten und zur Erinnerung an ihn gefertigt wurde, andererseits lässt sie auch auf die Einstellung Pulmans schließen, die von Māori gerne angenommen wurde.

Auf der Rückseite des Fotos wird Ratene als ein Mitglied des Ngāti Pāoa Stammes ausgewiesen. Mathew Norman bringt ihn zudem mit dem Stamm Ngāti Pūkenga und den Regionen Hauraki und Tauranga an der Ostküste der Nordinsel in Verbindung. Der Hinweis auf die Zugehörigkeit zu Land, Stamm und Ahnen ist für Māori essenziell. Die große Ähnlichkeit mit einem Ölgemälde Gottfried Lindauers, sowie mit einem Porträt Charles F. Goldies legt nahe, dass dieses Foto beiden als Vorlage diente.

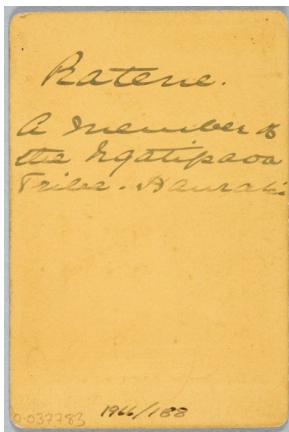


Abb. 61: Pulman, Elizabeth, Rückseite des Bildes von Ratene, „Ratene. A member of the Ngatipaoa Tribe Hauraki“, 1871- 1880er, beschrifteter Karton, *Carte de visite*, 9 x 5,6 cm (Bild vorne), Nachlass von Familie Edwin, 1966, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registrierungsnummer O.037783. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1237051>, zuletzt geprüft am 04.12.2024.

Auch nach einer Fotografie von Tāmāti Wāka Nene fertigten beide Maler Ölbilder an. Nene stammte aus einer sehr angesehenen Familie. Er war *rangatira* des Stammes *Ngāti Hao* und jüngerer Bruder des *rangatira* Patuone. Mütterlicherseits war er mit Hongi Hika verwandt. Er wird zudem geschätzt als bedeutender Krieger und kooperativer Vermittler zwischen den Māori und der Kolonialmacht. Nene gilt als Befürworter des Vertrages von Waitangi, den er auch selbst 1840 unterzeichnete.⁷⁷¹

⁷⁷¹ Vgl. Ballara, Angela (1990/2001): Nene, Tāmāti Waka. Dictionary of New Zealand Biography, Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand. Ministry for Culture and Heritage Te Manatu Taonga. Online verfügbar unter <https://teara.govt.nz/en/biographies/1n2/nene-tamati-waka/>, zuletzt geprüft am 25.02.2025. Siehe auch Norman, Mathew (2015): Tamati Waka Nene. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, o. S.

Der Stammesführer zählt auch zu jenen bedeutenden Männern, die von Elizabeth Pulman abgelichtet wurden. Er trägt auf dem Foto die damals übliche europäische Kleidung, eine dunkle Jacke mit Kragen über einem hellen Hemd. Auch er ist als Greis dargestellt, hier mit schütterem, lockigem, grauem Haar. Nenes umfangreiches Gesichtsmoko weist auf seine große Bedeutung für die Māori hin. Vor allem die Tätowierung auf der Stirn zeugt von einer übergeordneten, in der Māori-Gesellschaft geschätzten Persönlichkeit mit einem außergewöhnlichen Maß an *mana*.

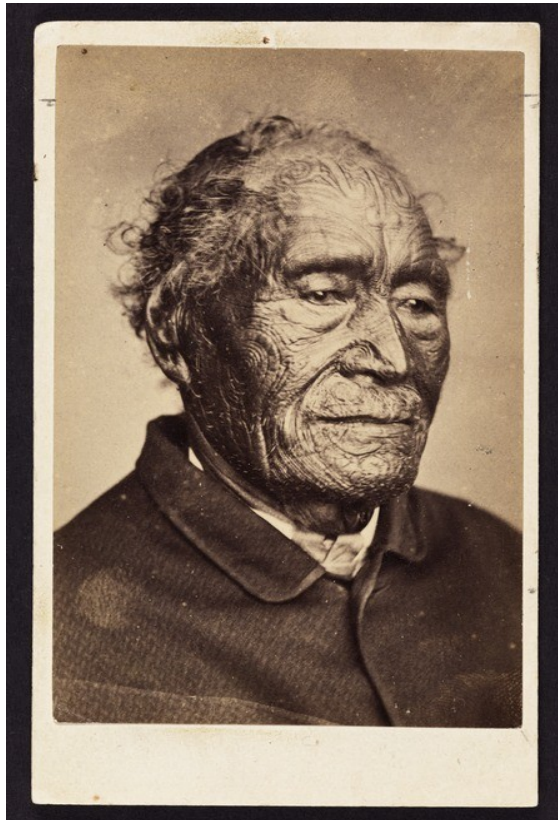


Abb. 62: Pulman, Elizabeth, „Tamati vaka Nene“, ca. 1870, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albuminsilberdruck, Cart-de-visite, 9 x 5,5 cm (ohne Rahmen), Sammlung Hingston, William G. C., Alexander Turnbull Library, Wellington, Referenznummer: PA2-2721. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/23108034>, zuletzt geprüft am 03.07.2025.⁷⁷²

Nach einem bewegten Leben, ungefähr sechsendachzigjährig, ein Jahr vor seinem Tod, wird er von Elizabeth Pulman fotografiert, die entgegen einer förmlichen Herrscherdarstellung eine Abbildung in vertrauter Atmosphäre schafft. Anne Maxwell interpretiert die Fotografie als weniger formell, aus einer persönlicheren Perspektive aufgenommen.⁷⁷³ Auch hier versucht Pulman die Stimmung des *rangatira* einzufangen und ein möglichst authentisches Bild zu schaffen. Nicht der indigene Krieger, sondern der Mensch Nene scheint im Vordergrund zu stehen.

⁷⁷² Siehe dazu Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd 2014, S. 292.

⁷⁷³ Vgl. Maxwell 2020, S. 70.

In Europa führte sein gut erkennbares *moko* im 19. Jahrhundert mit großer Wahrscheinlichkeit zu negativen Zuschreibungen. Dieses ist auch im nachfolgenden Bild, auf dem der Häuptling auf einer Fotografie von Hartley Webster von vorne abgebildet ist, zu erkennen.

Ungleich des hohen Ranges einer Person in der Māori-Gesellschaft – für indigene Betrachter ablesbar an detailreichen Gesichtstätowierungen –, lösten diese bei vielen europäischen Betrachtern des 19. Jahrhunderts zumeist die Vorstellung von einer übergeordneten Stellung ihrer selbst und dem daraus resultierenden Recht zur „Zivilisierung“ aus. Der „cultural gaze“ und die damit in Verbindung stehenden „Blickmodi“ regulieren auch im Kontext der Fotografie unbewusst die Wahrnehmung.⁷⁷⁴



Abb. 63: Webster, Hartley, „Portrait of Tāmāti Wāka Nene“, ca. 1871, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albuminsilberdruck, *Carte de visite*, o. M., Sammlung Williams, Nigel, Alexander Turnbull Library, Wellington, Referenznummer: PA2-2211. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/23107162>, zuletzt geprüft am 03.07.2025.

Die in den Fotografien ins Zentrum gerückte und mittels Beleuchtung hervorgehobene Gesichts-Tätowierung, die ähnlichen Posen und Blickrichtungen der Dargestellten und deren Accessoires verleiten dazu, trotz Bemühungen einiger Fotografen, vor allem durch den Blick europäischer Betrachter auf ein verallgemeinerndes, stereotypes Schema zu reduzieren, selbst bei namentlich genannten Personen. Dies führt nach Toussaint zu einem gewissen Maß an „Ent-Individualisierung“ und Abgren-

⁷⁷⁴ Vgl. Silverman 1997, S. 41-64.

zung.⁷⁷⁵ Peter Burke hält fest, dass in einer bestimmten Zeit in den Bildern sowohl individuelle Konventionen des Herstellers als auch kollektive Konventionen der Epoche zu erkennen sind, nach denen Vertreter einer fremden Kultur dargestellt werden. So werden über Fotografien Details zur dargestellten Person, aber auch Einstellungen, Werte sowie Vorurteile der jeweiligen Zeit vermittelt.⁷⁷⁶ Während der Kolonialzeit ist auch die Marginalisierung der indigenen Bevölkerung Neuseelands im Kontext der Bilderstellung in unterschiedlicher Intensität feststellbar. Dies bekräftigt die Ansicht Stuart Halls, der davon ausgeht, dass sich die Überlegenheit der Kolonisierenden zusätzlich zu physischer Machtausübung und wirtschaftlicher Ausbeutung in einem übertragenen Sinn im Kontext der Repräsentation manifestieren kann. Die Art und Weise wie Vertreter einer marginalisierten Gruppe auf Bildern inszeniert werden steht eng mit Stereotypisierung in Verbindung.⁷⁷⁷



Abb. 64: O. V., "Portrait of a Māori Man", spätes 19. Jahrhundert, , Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, *Carte de visite*, Albuminsilberdruck, 9,1 x 5,6 cm (ohne Rahmen), Sammlung King Jonathan, C. H., British Museum, London, Registriernummer: Oc,B131.6, CC BY-NC-SA 4.0, Foto: The Trustees of the British Museum. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Oc-B131-6, zuletzt geprüft am 03.12. 2024.

⁷⁷⁵ Vgl. Toussaint 2014, S. 45-46.

⁷⁷⁶ Vgl. Burke, Peter (2010): *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*. Berlin: Wagenbach. S. 212-213.

⁷⁷⁷ Vgl. Hall, Stuart (1997): *The Spectacle of the 'Other'*. In: Stuart Hall (Hg.): *Representation. Cultural representations and signifying practices*. London: Sage (Culture, media and identities, 2). Hier S. 259.

In der nächsten Abbildung und der dazugehörigen Bildunterschrift tritt dies deutlich zu Tage. Auf dem Bild mit der Bezeichnung „Ein Māori-Mann“ ist ein männliches Mitglied der Māori-Gesellschaft als anonyme Person dargestellt. Mit diesem Bild wird die gängige, kollektive, westliche Vorstellung eines ethnologischen Typus übermittelt, der den Erwartungen der damaligen Sammler entspricht. Aus seinem moko ist zu schließen, dass auch dieser Mann einen höheren Rang innehatte, möglicherweise den eines erfolgreichen Kriegers. Auch er trägt einen typischen, in vielen Studios als Requisite vorhandenen gewebten Umhang. In der Hand hält er eine Waffe, die mit Federn geschmückt ist. Ähnlich wie bei anderen Bildern, kommt hier durch die Frontalansicht eher ein Gefühl des direkten Blicktausches beim Betrachter auf, obwohl auch hier noch kein selbstbewusstes Schauen dominiert. Die sekundäre Blickpraxis, wie sie Belting versteht, das heißt, der Blicktausch zwischen Betrachtern und Bild als einem fiktiven Gegenüber, das durch Imagination zu einem visuell Anwesenden wird, beginnt hier erkennbar zu werden.⁷⁷⁸ Durch das Gefühl des Betrachters, vom Dargestellten angeblickt zu werden, wird das Bild animiert und vermittelt einen Eindruck von Lebendigkeit. Die Bildwahrnehmung, als ein Akt der Animation wird von Belting als symbolische Handlung verstanden. Er stellt je nach Kulturzugehörigkeit Unterschiede dabei fest.⁷⁷⁹

An den, in diesem Kapitel genannten, voneinander abweichenden Zugängen zu Porträtfotografien sind Differenzen der Wahrnehmung und Verwendung von Bildern zwischen Māori und Pākehā ablesbar.

Romantische, nostalgische Elemente, Kulturzugehörigkeit, die gängige Weltsicht und gesellschaftliche Vorgänge zur Zeit der Aufnahme, koloniale Dominanzbestrebungen unterstützende Präsentationen, sowie prüfende Blicke können aus den Abbildungen herausgelesen werden. Nicht nur die wechselseitige Einflussnahme von Model und Fotografen, sondern auch von Fotografen und gängiger Weltsicht beziehungsweise individueller Anschauung der Auftraggeber kann aus den Fotografien abgeleitet werden. Diese zeigen einerseits den Mainstream der Entstehungszeit auf, lassen aber bei näherer Betrachtung auch schon im 19. Jahrhundert vereinzelt auf kritische Sichtweisen schließen, die auf widerständiges, emanzipatorisches Denken verweisen und gängige Normen durchbrechen.

⁷⁷⁸ Belting 2007, S. 67.

⁷⁷⁹ Belting 2011b, S. 13.

4.1.8.1 Bilder als Hinweis auf Sichtweisen der Gegenwart

Auch heute noch dient die Porträtfotografie dem Vermitteln von Botschaften. Für Māori kann sie als Mittel zur Sichtbarmachung kultureller Zugehörigkeit dienen und als eine Art der selbstbewussten Darstellung im Kampf um Anerkennung und Identität fungieren, wie bei Oriini Kaipara der Māori-Nachrichtensprecherin mit ihrem *moko kauae* oder den von Tania Niwa abgebildeten *wāhine*.

Muster aus dem 19. Jahrhundert konnten auf den Porträtfotografien bewahrt und überliefert werden, so dass sie für spätere Generationen als Beweis und Anregung dienen können. Te Awekotuku beschreibt die gegenwärtige Verwendung und Bedeutung für die Fortführung von *tā moko* wie folgt:

„*Ta Moko* has become a significant and potent symbol within contemporary Māori life; it challenges the non-Māori observer and celebrates the survival of an art form that was supposedly extinct, or near to it. It is literally ‘in your face’. The Māori consider *Ta Moko* as a treasure to be respected, conserved, and celebrated as a visible assertion of tribal heritage, political activism, and kinship networks; as a pictorial remembrance of important events like birth, death, partnership, triumph, and recovery; and as a commitment to our warrior culture.”⁷⁸⁰

Ahnen wurden mit ihren Zeichen im Gesicht abgelichtet. So konnte sowohl das Abbild der Person als auch eine Ansicht ihres *moko* tradiert werden. Allerdings war es nur eine Momentaufnahme einer bestimmten Ansicht. Belting nimmt diesbezüglich zu den Vor- und Nachteilen der Fotografie folgendermaßen Stellung:

„Als Porträt war das Foto schon immer Beweis wie Hindernis gewesen: Beweis darin, dass es ein Gesicht ablichtete, so wie es sich vor der Kamera präsentierte, und Hindernis darin, dass es immer nur eine einzelne Ansicht einfing, der das Gesicht schon im nächsten Augenblick nicht mehr glich.“⁷⁸¹

Ein Teilbereich eines abgebildeten Gesichts einer sich in stetem Wandel befindlichen Person hat für die Māori sowohl die Funktion einen Vorfahren zu repräsentieren als auch das *moko* für die Nachwelt zu erhalten. Beide Ebenen fügen sich auch heute für traditionsbewusste Maori in einen tieferen kollektiven Sinn ihrer Gesellschaft ein.

Eine gänzlich andere, zur Irritation führende Wirkung und Funktion hat eine Fotografie eines 1961 geborenen US-Amerikaners, der ein Muster im Gesicht trägt, das aus dem ursprünglichen Kontext der indigenen Bevölkerung gerissen wurde.

Ohne unmittelbaren Kulturbezug, ließ Ron Athey, ein Performancekünstler ein *kirituhi*, welches einem weiblichen *moko kauae* gleicht, auf seinem Kinn anbringen. Die nur auf eine Verzierung durch das Ornament ausgerichtete Verwendung erzeugt in unterschiedlichen Betrachtern der Porträtfotografie – vor allem davon abhängig ob indigene oder westliche Vertreter –, diverse Assoziationen und wirkt auf Kenner der

⁷⁸⁰ Te Awekotuku 2002a, S. 251-253.

⁷⁸¹ Belting 2011, S. 196.

Ornamente verstörend. Spezielle Informationen und Interpretationsmöglichkeiten können davon abgeleitet werden, je nach dem „cultural gaze“ der schauenden Person. Ein Beispiel dafür ist die Wahrnehmung der Gesichtstätowierung auf einem Bild in einer Zeitschrift durch die Māori-Autorin und Wissenschaftlerin Ngahuia Te Awekotuku, die sich mit kultureller Aneignung konfrontiert sieht.



Abb. 65: O. V., „Ron Athey“, ca. 2009, Porträtfotografie, o. M., o. O. Aus: Mufson, Daniel (2009): Athey lebt! Blog [Internet]. WordPress.com, 02.02.2009. Online verfügbar unter <https://danielmufson.com/reviews/reviews-performance-theater/athey-lebt/>, zuletzt geprüft am 04.12.2024.⁷⁸²

James O. Young nennt folgende allgemein verwendete Erklärung für „cultural appropriation“:

„[It] is the taking of something produced by members of one culture by members of another.“⁷⁸³

Bei einer Begegnung zwischen Athey und Te Awekotuku stellte diese fest, dass der Künstler keine Kenntnisse von einer gegenwärtigen Existenz der Māori hatte. Seine Tätowierung stammt von Alex Binney, einem englischen Tattookünstler, der Anleihe an diversen Mustern unterschiedlicher Kulturen nimmt, nach der universalistischen Auffassung, dass Muster in jeglicher Hinsicht für alle verwendbar seien.⁷⁸⁴ Te Awekotuku beschreibt diesen für sie zu wenig vertieften Umgang aus der Sicht der Māori folgendermaßen:

⁷⁸² Athey ist ein amerikanischer Künstler mit *kirituhi*artigem Muster, ähnlich einem *moko kauae* für Maori-Frauen.

⁷⁸³ Young, James O. (2005): Profound Offense and Cultural Appropriation. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (2), S. 135–146. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/3700467>.

⁷⁸⁴ Vgl. Te Awekotuku, Ngahuia (2002a): More than Skin Deep. Tā Moko Today. In: Barkan, Elazar/Bush, Ronald (Hg.): *Claiming the Stones/Naming the Bones. Cultural Property and the Negotiation of National and Ethnic Identity*. Los Angeles: Getty Research Inst., S. 243–254. Online verfügbar unter <http://d2aohiyo3d3idm.cloudfront.net/publications/virtuallibrary/0892366737.pdf>, zuletzt geprüft am 24.05.2024. Hier S. 248.

“[...] this is just another form of pillaging, of extracting the spirit of a tribal people to sate the culturally malnourished appetites of the decadent and industrial West, whose people believe they are justified to do so.”⁷⁸⁵

Te Awekotuku kritisiert die Aneignung der Tätowierung ähnlich vehement wie im Fall des Gesichtstattoos des amerikanischen Boxers Mike Tyson, welches der Tätowierer Victor Whitmill anfertigte. Es wurde kontrovers diskutiert.

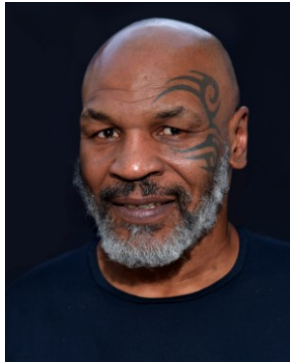


Abb. 66: Francis, Glenn, “Mike Tyson”; 2019, Porträtfotografie, o. M., o. O., CC-BY-SA-4.0. Online verfügbar unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mike_Tyson_2019_by_Glenn_Francis.jpg#mw, zuletzt geprüft am 23.05.2025.

Marie Hadley beschreibt die Argumente und stellt fest, dass Te Awekotuku das mit einem „Warrior-Tattoo“ verglichene Muster an der linken Schläfe Tysons als Diebstahl eines Māori-Designs bezeichnet. Sie verteidigt das geistige Eigentum der indigenen Gemeinschaft und setzt sich energisch gegen kulturelle Aneignung ein, nicht zuletzt deshalb, weil die Filmgesellschaft Warner Bros. das Muster in einem Film verwendete und Whitmill das Urheberrecht beanspruchen wollte. Es entbrannte daran eine heftige Diskussion hinsichtlich der westlichen Aneignung indigener kulturspezifischer Inhalte. Letztendlich stellte sich heraus, dass es selbst innerhalb der Māori-Gesellschaft geteilte Meinungen gibt. *Mokos* werden von Māori grundsätzlich als geheiligt betrachtet. Tysons Tätowierung wird jedoch selbst von bedeutenden zeitgenössischen Māori-Tatookünstlern nicht unmittelbar mit einem *moko* in Verbindung gebracht. Rangi Kipa beispielsweise erkennt nur an der Platzierung im Gesicht einen geringfügigen Zusammenhang. Selbst wenn es von *mokos* inspiriert ist, monochrom gestaltet ist und *koru*-Motive enthält, wird es von vielen „*Ta moko-practitioners*“ nicht als Aneignung kulturellen Eigentums empfunden, auch wenn andere Māori wie Te Awkotuku darin Widersprüche zur geheiligten Funktion und der kulturellen Bedeutung sehen. Es bestehen Unstimmigkeiten hinsichtlich des interkulturellen Einsatzes von Mustern, die an *mokos* angelehnt werden. „*Ta moko-*

⁷⁸⁵ Te Awekotuku 2002a, S. 248.

practitioners“ selbst verwenden *moko*-ähnliche Muster in ihrer Arbeit auch bei Nicht-Māori. Manche bezeichnen dies als *kirituhi* ohne spirituelle Kraft.⁷⁸⁶ Hinsichtlich der sich widersprechenden kulturellen Perspektiven schreibt Hadley folgendes:

“It is [...] unclear whether non-Māori using *moko* as design inspiration is culturally problematic. Reproducing existing *mokos* and ancestral imagery is taboo for Māori and Non-Māori alike, but taking cultural imagery is not necessarily troubling to Māori.”⁷⁸⁷

Die Befürchtung, indigene Darstellungen durch Missachtung kultureller Interessen auszulöschen führt sowohl zu Spannung zwischen Māori und westlichen Vertretern als auch innerhalb der indigenen Bevölkerung zwischen jenen, die sich für das Bewahren indigener Traditionen einsetzen und jenen, die der interkulturellen Öffnung von an *mokos* angelehnten Mustern aufgeschlossen begegnen. Allen gemeinsam ist, dass das eigentliche *moko* nur den Māori selbst vorbehalten sein sollte und dass ein respektvoller Umgang mit *mokos* unabdingbar ist. Bilder von im Gesicht tätowierten Personen dienen mitunter als Diskussionsgrundlage.

Es konnte festgestellt werden, dass bei ersten, von Europäern gefertigten Zeichnungen von Māori-Gesichtern die Wahrnehmung des Fremden nach damaligen, westlichen Gesichtspunkten im Rahmen ethnologischer Erkundungen im Vordergrund stand. Bei der Porträtfotografie des 19. Jahrhunderts hingegen, kommt es neben kolonialen Vorgaben in weiterer Folge zum Ausdruck einer persönlichen Stellungnahme des jeweiligen Pākehā-Fotografen beziehungsweise der wenigen Fotografinnen und zum Festhalten von Komponenten der Transformation. Die Integration von Momenten des Widerstands seitens der Māori bewirkt bisweilen das Durchbrechen gängiger Klischees. Durch genauere Analyse von Fotografien lassen sich diverse Facetten des „weißen Blicks“ erkennen, die auf Betrachter mit ihrer jeweiligen persönlichen Prägung wirken. Aber auch subtile Möglichkeiten der Einflussnahme auf Gestaltung und Gebrauch durch Māori sind ablesbar.

Das Spannungsfeld zwischen Diskriminierung und dem Zugestehen von Anerkennung, Akzeptanz und Gleichberechtigung ist groß und bedarf nach wie vor einer Sensibilisierung. Unhinterfragte Aneignung indigener Spezifika könnte demnach, als ein Weiterwirken kolonialistischen Denkens betrachtet werden. In der Auseinandersetzung mit dem „Postcolonial Turn“ stellt Doris Bachmann-Medick fest: „[Es] sind kritische Analysekatégorien zu entwickeln, mit denen die anhaltende und weiterhin

⁷⁸⁶ Vgl. Hadley, Marie (2019): Mike Tyson Tattoo. In: Op den Kamp, Claudy/Hunter, Dan (Hg.): A history of intellectual property in 50 objects. Cambridge: Cambridge University Press, S. 400-407.

⁷⁸⁷ Hadley 2019, S. 405.

problematische Konstruktion des ‚Anderen‘ (‚Othering‘) aufgearbeitet werden kann.“⁷⁸⁸ Als mögliche Forschungsimpulse werden daher hier immer wieder kulturtheoretische und bildtheoretische Überlegungen herangezogen und postkoloniale Ansätze adaptiert.

Die hier aufgezeigten Beispiele hinsichtlich des Umgangs mit Bildern von Māori und *moko* verweisen auf die Komplexität der Thematik. Nicht nur Forscherinnen und Forscher, sondern auch Künstlerinnen und Künstler nehmen die Kolonialzeit und die damals entstandenen Bilder als Ausgangsbasis für eine erneute Auseinandersetzung und Aufarbeitung. Eine seit den 1990er Jahren über Neuseeland hinaus bekannte Künstlerin, die sich mit Vergangenheit und Gegenwart der Māori in ihren Projekten beschäftigt ist die 1964 geborene Lisa Reihana (Ngā Puhi, Ngai Tu, Ngati Hine). Ihr Werk umfasst Film, Skulptur, Kostüm, Körperverzierung, Text und Fotografie.⁷⁸⁹ Sie behandelt Themen wie Kolonialismus und Themen hinsichtlich Geschlechtergerechtigkeit. Aber auch die Repräsentation von Ahnen auf unterschiedlichen Medien und die Mythen ihrer Vorfahren dienen als Grundlage für die von ihr geschaffenen Abbildungen.⁷⁹⁰ Mit ihrem künstlerischen Projekt „Digital *Marae*“, bestehend aus Porträtfotografien geht sie ihren eigenen Weg der Auseinandersetzung innerhalb der Interaktionsgeschichte zwischen Māori und Pākehā. Sie beschreibt das Konzept von „Digital Maraе“ und das damit verbundene Versammlungsgelände (*marae*) und seine Bedeutung für ihre Arbeit folgendermaßen:

„The marae is an ancestral home for Māori people, a meeting space and a site for exchange. An ongoing project spanning multiple years, Digital Maraе explores Māori creation stories and ancestral figures.“⁷⁹¹

⁷⁸⁸ Bachmann-Medick, Doris (2010): Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag. Hier S. 185.

⁷⁸⁹ Vgl. National Gallery of Australia (NGA) (o. J.): Lisa Reihana. Unter Mitarbeit von Lisa Reihana. Canberra, Australia. Online verfügbar unter <https://nga.gov.au/learn/learning-resources/appropriation-and-reclamation/lisa-reihana/>, zuletzt geprüft am 06.10.2025.

⁷⁹⁰ Vgl. Queensland Art Gallery and Gallery of Modern Art (QAGOMA): Lisa Reihana. Digital Maraе. Brisbane, Australia. Online verfügbar unter <https://collection.qagoma.qld.gov.au/stories/108>, zuletzt geprüft am 06.10.2025.

⁷⁹¹ National Gallery of Australia (NGA) o. J., o. S.



Abb. 67: Reihana, Lisa, „Dandy“, 2007, Digitale Fotografie, gedruckt auf Fuji Crystal Archive harzbeschichtetem Papier aufgezogen auf Aluminium, 200 x 120 x 0,4cm, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland, Zugangsnummer 2010/25/1. Online verfügbar unter <https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/17369/dandy>, zuletzt geprüft am 03.10.2025.

Ihre lebensgroßen Fotografien betrachtet sie als zeitgenössische Interpretationen der Poupou Holzschnitzereien im Inneren des Versammlungshauses (*wharenuī*). Indem sie weibliche und männliche Repräsentationsfiguren schafft, drückt sie ihren Wunsch nach einem sozial bewussteren, integrativeren und inklusiven *marae* aus wo sich alle willkommen fühlen.⁷⁹² Cassandra Barnett, eine Māori-Kunsthistorikerin beschreibt die Fotografien Reihanas als formal an die europäische Tradition der Ölporträts angelehnt. Als Hinweise darauf nennt sie das große Format, die Darstellung von Ganzkörperfigur in heroischen Posen, prunkvoll ausgestaltet. Es sind jedoch Māori-Modelle mit selbstbewusster Ausstrahlung, die von Schönheit, Kraft und Würde und demnach einer gewissen Präsenz von *mana* zeugen.⁷⁹³ Durch die Anknüpfung an die Tradition der Māori in der Fortsetzung des *poupou* und die Verlagerung auf die soziale Dimension des Zusammenkommens und der Integration aller im *marae* verlagert sie jedoch den Fokus weg von der europäischen Porträt-Tradition hin zu einem integrativen Raum der indigenen Gesellschaft.

⁷⁹² Vgl. National Gallery of Australia (NGA) o. J., o.S.

⁷⁹³ Vgl. Barnett, Cassandra (2011): What you see you don't see: Lisa Reihana's Digital Marae. In: *World Art* 1 (1), S. 9-36. Hier S. 18.

Das Kunstwerk „Dandy“ ist eines von mehreren fotografischen Porträts des Projekts „Digital Marae“. Nathan Pōhio, Kurator in der Auckland Art Gallery nennt die näheren Umstände der Entstehung. Als Modell wurde Victor Taurewa Biddle, der Aktivist und Moderator der Māori-Fernsehsendung *Takatāpui*, der weltweit ersten indigenen LGBTQIA+ Serie herangezogen. Maßgebliche Bedeutung hatte Biddles Bericht, darüber, dass takatāpui⁷⁹⁴ im 18. Jahrhundert von *rangatira* ausgesandt wurden, um den ersten Kontakt zu Europäern herzustellen. Reihana vermutet, dass davon ausgegangen wurde, dass sie Vermittler mit eigenem spirituellem Wissen sind, die über Denkweisen verfügen, welche über männlich und weiblich hinausgehen.⁷⁹⁵ Sie verwendet diese Erkenntnis und schafft „Dandy“ in Anlehnung an die stützende Funktion eines *poupou* im Versammlungshaus. Der direkte Blick und die aufrechte Haltung, verstärkt durch den geschnitzten Gehstock (*tokotoko*) vermitteln ein Gefühl von Macht und die Bereitschaft sich im Namen seines Volkes an die Menschen zu wenden. *Moko* und Bekleidung erinnern an Māori-Bilder aus dem 19. Jahrhundert.⁷⁹⁶ Reihana entfernt sich mit ihren Bildern jedoch bewusst von Bezügen zu westlichen Kompositionen und der, während des Kolonialismus dominierenden Annahme, eine aussterbende Gesellschaft porträtieren zu müssen und verbindet die Darstellung mit neuen Bedeutungen wie Stärke, Unabhängigkeit und Selbstbestimmung. In den Bildern ist ein Hinweis auf eine veränderbare, sich weiterentwickelnde Māori-Kultur zu erkennen, die Wandelbarkeit beibehaltend, jedoch in Abgrenzung zur kulturellen Angleichung an westliche Konventionen und im Bestreben, kulturelle Eigenarten zu bewahren.

Zudem verweisen die Bilder auf das Leben der Künstlerin und ihre Beziehung zu Menschen. Die Zugehörigkeit zu Familienmitgliedern und Freunden, die auch Modelle sind, zu Mitgliedern der Gemeinschaft mit der sie sich spirituell und emotional verbunden fühlt dient als unsichtbare Kraftquelle. Barnett beschreibt den Ort der Präsentation der Bilder als relationalen Raum. Sie stellt fest, dass sich nicht alles aus „Digital Marae“ jedem erschließt und es dadurch vieles für sich behält. Andererseits erscheint es inklusiv, und erzeugt gegenüber Betrachtern einen Sog hinein in das

⁷⁹⁴ Übersetzung: intimer Freund des gleichen Geschlechts. Siehe dazu Moorfield, John C. (2003-2025): *Te Aka Māori Dictionary*. Takatāpui, o. S. Online verfügbar unter <https://maoridictionary.co.nz/search?idiom=&phrase=&proverb=&loan=&histLoanWords=&keyword=s=takat%C4%81pui>, zuletzt geprüft am 07.10.2025. Siehe dazu Ellis 2025b, S. 188-189.

⁷⁹⁵ Vgl. Pōhio, Nathan (2022): *Dandy*. Unter Mitarbeit von Lisa Reihana. Auckland Art Gallery. Online verfügbar unter <https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/17369/dandy>, zuletzt geprüft am 07.10.2025.

⁷⁹⁶ Vgl. Pōhio 2022, o. S.

durch die Kraft der visuellen Darstellung erfahrbare *mana*. Das in der Gegenwart der Kunstwerke greifbare Einbezogen-sein eröffnet Räume für die Anknüpfung an die eigene Geschichte. Barnett verbindet die Ausstrahlung der Darstellungen mit Begriffen wie, distanziert, majestätisch und ehrfürchtig, aber trotzdem zur Interaktion einladend um ein Gefühl der Verbundenheit und Gemeinschaftlichkeit und die historische Bedeutsamkeit zu erleben.⁷⁹⁷ Die Bilder Reihanas korrespondieren nicht nur miteinander, sondern auch mit den sie betrachtenden Personen in denen sie Resonanz finden können, sodass sich eine relationale Situation entwickelt, was wiederum eine Grundlage für die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Māori bietet, ausgelöst durch Bilder.

Weiter vertieft kann dies durch die Auseinandersetzung mit Ölporträts von Malern wie Lindauer und Goldie werden. Beide verwendeten im 19. Jahrhundert Porträtfotografien sowohl von Frauen als auch von männlichen Māori als Vorlage für ihre Ölmalerei.

5 Māori-Ölporträts des 19. Jahrhunderts und ihre Bedeutung bis zur Gegenwart

5.1 Herausragende Porträtmaler von Māori-Persönlichkeiten

Wie beschrieben, hielten erste europäische Kontaktpersonen Māori mit ihren Gesichtstätowierungen im Kontext der ethnologischen Forschung auf ihren Reisen zunächst in Zeichnungen fest, um diese in weiterer Folge in Stiche umzuwandeln. Erst nach langjährigem, intensivem Kontakt zwischen Pākehā und Māori kam es zur gezielten Anfertigung von Ölporträts bedeutender indigener Persönlichkeiten. Spezielle Kompositionen von Māori-Zeichen, ursprünglich auf der Haut in den Gesichtern der Māori angebracht, erfahren durch die Auseinandersetzung von Künstlern in Ateliers erneut Transformationsprozesse. Auch die Darstellung auf diesem weiteren Bildträger, geprägt von europäischen Einflüssen, eröffnet sowohl für Betrachter aus beiden Kulturen neue Blickwinkel.

Bekanntermaßen hatte die Ölmalerei auf Leinwand bereits im 19. Jahrhundert in Europa eine lange Tradition aufzuweisen. Für Māori stellte sie jedoch ein Novum dar, das anfänglich für Skepsis und Distanz sorgte.

⁷⁹⁷ Vgl. Barnett 2011, S. 19-33.

Europäische Migranten und deren Nachkommen, unterwiesen in europäischen Kunstschulen, von europäischen Künstlern, verbanden indigene Elemente mit erlernten Techniken und gestalteten Bilder im Stil ihrer Zeit.

Obwohl in unterschiedlichen Weltgegenden indigene Völker von westlich geprägten Künstlern gemalt wurden, so gibt es doch im Zusammenhang mit Māori-Porträts einige Spezifika, die in weiterer Folge in diesem Kapitel herausgearbeitet werden.

George Catlin (1796-1872) wurde bekannt für hunderte Porträts von Vertretern der indigenen Bevölkerung Nordamerikas, denen er auf seiner, in Eigeninitiative gestarteten Reise durch das Land begegnete. Er wollte möglichst viele Gemeinschaften mit ihren Accessoires und Bemalungen für die Nachwelt dokumentieren. Diese saßen auch bereitwillig in ihren traditionellen Gewändern Modell. Das Hauptanliegen von Catlin war es, sie für westliche Betrachter als typisch und in ihrer Ursprünglichkeit zu porträtieren. Raum für Mitsprache, Auswahl von Posen oder die Wahl westlicher Bekleidung schien keine wesentliche Bedeutung zu haben. Catlin rühmte sich damit 310 Ölporträts gemalt zu haben um die Besonderheiten der von ihm besuchten 48 Stämme festzuhalten.⁷⁹⁸ Auftraggeber gab es offenbar keinen. Gröning erwähnt das Anliegen Catlins ein authentisches Bild der indigenen Bevölkerung vermitteln zu wollen und verweist gleichzeitig darauf, dass diese Darstellungen das klischeehafte Bild der „Native Americans“ prägten, beflügelt durch die Fantasie von Schriftstellern und Filmproduzenten.⁷⁹⁹ Sowohl bei Lindauer als auch bei Goldie werden in weiterer Folge auch andere Herangehensweise und Voraussetzungen begegnen unter denen Māori mit *moko* gemalt werden.

5.1.1 Künstlerische Herkunft Gottfried Lindauers

Ein besonderes Augenmerk soll in diesem Kapitel dem Künstler Gottfried Lindauer gelten. Er war der erste Maler, der mehrfach Māori porträtierte. Des Weiteren erlangte Charles F. Goldie, ein Vertreter der nächsten Generation, Bedeutung im Hinblick auf Māori-Porträts.

Wohingegen Lindauer 1839 in Pilsen geboren wurde (heute eine Stadt in Tschechien, damals im Königreich Böhmen, einem Teil des Kaisertums Österreich gelegen) und

⁷⁹⁸ Vgl. Catlin, George (1841): Letters and Notes on the Manners, Customs and Condition of the North American Indians. 2 Bände. London. Hier Band 1, S. 3-4.

⁷⁹⁹ Gröning, Karl (Hg.) (2001): Geschmückte Haut. Eine Kulturgeschichte der Körperkunst. 2. Aufl. München: Frederking & Thaler. Hier S. 35.

1874 nach Neuseeland auswanderte, wurde Goldie, dessen Großeltern bereits ausgewandert waren, 1870 bereits in Neuseeland, in Auckland geboren.

Lindauers Vater Ignác war Verwalter eines städtischen Gartens und hatte deutsche Vorfahren. Lindauers Großmutter mütterlicherseits stammte aus Spanien.

Der mehr als 30 Jahre ältere Maler Lindauer wurde ab 1855 an der Akademie der bildenden Künste in Wien, wahrscheinlich als Privatstudent, von Josef Führich und Leopold Kupelwieser ausgebildet⁸⁰⁰. Durch Vermittlung von Führich arbeitete Lindauer auch in der Werkstatt von Karl Johann Nepomuk Hemerlein, der in Wien ebenfalls im Stil der Nazarener Altarbilder anfertigte.⁸⁰¹ Aleš Filip und Roman Musil weisen auf die erhebliche Bedeutung Hemerleins für Lindauer hin, besonders in Bezug auf die Stilentwicklung Lindauers und den Einsatz von gezielt gesetzten Lichteffekten. Führich wird vor allem in Zusammenhang mit Lindauers Technik und harmonischer Komposition erwähnt.⁸⁰²

Der Einfluss dieser Wegbegleiter findet nicht nur in der frühen europäischen Malerei Lindauers, sondern, in weiterer Folge auch in den Māori-Porträts seinen Niederschlag.

Lindauer war vor allem geprägt von der nazarenischen Kunst. Gianna Piantoni verdeutlicht den Zugang der Nazarener zu Ideal und Natur und hält fest, dass die „ideale Vorstellung“ und die „naturgemäße Wirklichkeit“ erst in Verbindung miteinander ein Kunstwerk ausmachen, realisiert durch ein Zusammenspiel von Zeichnung und Farbgebung. Die Umrisslinie gewinnt als Ausdrucksmittel an Bedeutung.⁸⁰³

Jens Jensen setzt sich mit der Bildniskunst der Nazarener auseinander, deren Höhepunkt er in der Zeit zwischen 1810 und 1830 annimmt. Er stellt fest, dass Kopf, Haare und Gesichtszüge in den Mittelpunkt rücken. Der zumeist monochrome Bildgrund wird als „raumlos“ bezeichnet. Die Andeutung von Raum wird in den frühen Porträts

⁸⁰⁰ Vgl. Filip, Aleš/Musil, Roman (Hg.) (2015): Gottfried Lindauer 1839-1926. Pilsen Painter of the New Zealand Māori. Západočeská Galerie. Revnice, Pilsen: Arbor vitae. Hier. S. 19.

⁸⁰¹ Vgl. Karl Johann Nepomuk Hemerlein (1992–2004). In: Felix Czeike (Hg.): Historisches Lexikon Wien, Bd. 3. 6 Bände. Wien: Verlag Kremayr & Scheriau. Online verfügbar unter https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Karl_Johann_Nepomuk_Hemerlein, zuletzt geprüft am 25.05.2022. und Filip, Aleš/Musil, Roman 2015, S. 19 und 39.

⁸⁰² Vgl. Filip, Aleš/Musil, Roman (2016): The View from Central Europe. A Bohemian Artist in New Zealand. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland: Auckland University Press, S. 23-38. Hier S. 36.

⁸⁰³ Vgl. Piantoni, Gianna (1981): Einige Aspekte des nazarenischen Gedankens. In: Klaus Gallwitz (Hg.): Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. Ausstellung in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom, 22.1.-22.3.1981. München: Prestel, S. 18–26. Hier S. 21 und 24.

als Einengung empfunden.⁸⁰⁴ Durch scharfe Konturen tritt der flächige Hintergrund zurück. Brust- und Schulterbilder, zum Teil in Frontalansicht, sind charakteristisch für Porträts der Nazarener.⁸⁰⁵ Auch Andrews beschreibt unter anderem die klare Zeichnung und einheitliche Formgebung der damaligen Künstler.⁸⁰⁶

Einflüsse Dürers und seiner italienischen und deutschen Zeitgenossen sind in den Porträts der Nazarener ablesbar.⁸⁰⁷ Das Wesentliche nazarenischer Bildniskunst wird von Jensen wie folgt zusammengefasst:

“Sie sucht einen idealen Ausgleich zwischen einer strengen, objektivierenden Formenkonzeption – die sich in einem auch den Gemälden zugrundeliegenden Liniengerüst verkörpert –, und der wahrhaftigen Erfassung der Individualität des Dargestellten, die die Frage der äußeren Richtigkeit aufwirft. Das Formenkonzept wird aus einem Linienstil gewonnen, der auf die Fläche bezogen ist und sich [...] durch den klassizistischen Umrißstil [sic!] bestätigen läßt [sic!] [...]. Der Wille zur Porträtähnlichkeit bringt plastische Elemente ins Bild, Köpfe und Gesichter wollen als plastisch-räumliches Abbild erlebt sein, die den Dargestellten als lebensvolles Wesen spiegeln. Beide Prinzipien in eine zwingende Balance zu bringen, dies macht nazarenische Bildniskunst aus.“⁸⁰⁸

Letztendlich definiert Jensen die Bildniskunst der Nazarener als eine Suche nach dem optimalen Ausgleich zwischen „Idealität und Wirklichkeit“.⁸⁰⁹

Lindauer nimmt Anleihe und verwendet beispielsweise in den meisten seiner Māori-Porträts die Farbe Braun für den Hintergrund. Klare Konturen und das Erfassen der Individualität der dargestellten Person sind auch auf den von ihm gefertigten Bildern deutlich erkennbar. Einflüsse aus der Zeit seines Aufenthalts in Wien wirken in seinen Bildern in Neuseeland weiter. Präzise und scharf konturiert werden Gesichter anschaulich realistisch vor monochromem Hintergrund dargestellt, der zumeist schattiert wird, was die Hervorhebung des Gesichtes unterstützt. Dies ist bereits in seinem Selbstporträt erkennbar.

⁸⁰⁴ Vgl. Jensen, Jens Ch. (1981): Die Bildniskunst der Nazarener. In: Klaus Gallwitz (Hg.): Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. Ausstellung in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom, 22.1.-22.3.1981. München: Prestel, S. 38-43. Hier S. 38-39.

⁸⁰⁵ Vgl. Jensen 1981, S. 38.

⁸⁰⁶ Vgl. Andrews 1974, S. 21.

⁸⁰⁷ Vgl. Jensen, Jens Ch. (1981): Die Bildniskunst der Nazarener. In: Klaus Gallwitz (Hg.): Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. Ausstellung in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom, 22.1.-22.3.1981. München: Prestel, S. 38-43. Hier S. 42.

⁸⁰⁸ Jensen 1981, S. 42-43.

⁸⁰⁹ Vgl. Jensen 1981, S. 43.



Abb. 68: Lindauer, Gottfried, „Selbstporträt“, circa 1862, Gemälde, Öl auf Leinwand, 55 x 45cm, Westböhmisches Museum, Pilsen, Foto: Pálan, Oto, Inventarnummer NMP 71672. Aus: Filip, Aleš/Musil, Roman (2015, S. 37, 143 und 275).

Die klare Komposition und feine Ausarbeitung des Selbstporträts, teils realistisch, teils beschönigend und idealisierend, verweist auch auf Einflüsse der, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Österreich verbreiteten, Kunst des Biedermeier. Besonders die Porträts von Friedrich von Amerling (1803-1887)⁸¹⁰ stechen hier hervor, der zur Zeit der Ausbildung Lindauers in Wien (ab 1855) bereits ein geschätzter Maler war.

Inwieweit sich Lindauer mit den Reisetagebüchern von Johann R. Forster, den dazugehörigen Illustrationen und weiterer Reiseliteratur beschäftigt hat, ist nicht bekannt. Filip und Musil erwähnen jedenfalls, dass Lindauer 1873 die Weltausstellung in Wien besuchte, wo auch Neuseeland präsentiert wurde.⁸¹¹ Hier hatte der Maler wahrscheinlich erstmals die Möglichkeit mit den Gesichtstätowierungen der Māori in Kontakt zu kommen. Bereits im darauffolgenden Jahr 1874 machte sich Lindauer auf den Weg nach Neuseeland,⁸¹² einem Land, in dem der Kolonialismus seit den 1840 Jahren ausgebaut worden war.⁸¹³

⁸¹⁰ Siehe dazu Friedrich von Amerling, „Selbstbildnis Friedrich von Amerling“, 1849, Wien Museum Inv.-Nr. 18266, CC BY 4.0, Foto: Birgit und Peter Kainz, Wien Museum. Online verfügbar unter <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/42425-selbstbildnis-friedrich-von-amerling/>, zuletzt überprüft am 21.12.2024.

⁸¹¹ Vgl. Filip, Aleš/Musil, Roman 2015, S. 22.

⁸¹² Vgl. Filip, Aleš/Musil, Roman 2015, S. 23.

⁸¹³ Vgl. Te Ahukaramū 2012, o. S.

5.1.2 Gottfried Lindauer – Integration seiner Kunst in einen neuen Kontext

Auf ähnliche Weise, wie zuvor in Europa, malt Lindauer auch die Helden der Māori-Gesellschaft und schafft so würdevolle Porträts für die Nachwelt, die jedoch zunächst nur im ethnologischen Kontext und nicht als künstlerische Werke wahrgenommen werden.⁸¹⁴ Das Negieren des Bildraumes, das als nazarenisches Charakteristikum gilt und die dargestellte Person dominant in den Vordergrund rückt, begegnet den Betrachtern auch in den Neuseeländischen Porträts von Lindauer und bewirkt mit dem von Jensen ab 1830 erkannten Realismus⁸¹⁵ für die Nachfahren der in Ölporträts festgehaltenen Māori, die Repräsentation der Ahnen. Ein Beispiel dafür ist das Porträt von Major Waata Pihikete Kukutai, der in europäischer Kleidung abgebildet ist. Der *rangatira* des *iwi* Ngāti Tipa (Region Waikato) war dagegen, einen Māori-König zu ernennen. Kukutai unterstützte die Regierung und unterhielt ein gutes Verhältnis zu Gouverneur George Grey. In Anerkennung seiner Verdienste wurde er zum Major ernannt.⁸¹⁶



Abb. 69: Lindauer, Gottfried, “Major Waata Kukutai“ (Ngāti Tipa), undatiert, Gemälde, Öl auf Leinwand, 76,8 x 66 x 5cm, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Sammlung Partridge, 1915, Auckland, Zugangsnummer 1915/2/64. Online verfügbar unter <https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/340/major-waata-kukutai>, zuletzt geprüft am 10.12.2024.⁸¹⁷

⁸¹⁴ Vgl. Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam (2018): Editorial. In: Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer Painting New Zealand, o. S. Online verfügbar unter <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70271>, zuletzt geprüft am 14.04.2021. Hier: S. 6.

⁸¹⁵ Vgl. Jensen 1981, S. 38.

⁸¹⁶ Vgl. Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta 2015, o. S.

⁸¹⁷ Siehe dazu Filip, Aleš/Musil, Roman 2015, S. 239.

Das Bild entstand in einer Zeit in der Āpirana Ngata sich bereits für mehr Rechte für Māori einzusetzen begann und Neuseeland allmählich selbständiger wurde.⁸¹⁸

Insbesondere der monochrome Hintergrund und das ins Licht getauchte Gesicht lassen einen Zusammenhang zum vorangegangenen Porträt erkennen. Der Māori ist in Frontalansicht in würdevoller Haltung abgebildet. Der auffallendste Unterschied ist das als exotisch wahrgenommene *moko* im Gesicht. Der dunkle Teint der Haut und die auf Pākehā fremdländisch wirkenden Gesichtszüge weisen ihn, trotz des im europäischen Stil der Zeit gefertigten Gewandes, als Mitglied einer für Europäer „fremden“ Kultur aus.

Die Anpassung der indigenen Bevölkerung an die Kolonisatoren, wie auch hier im Bild ersichtlich, wurde vielfach analysiert und als „Mimikry“ wahrgenommen. Cornelia Sieber zieht dafür einmal mehr Bhabhas Versuch heran, dem verengten, binären Denken im Kontext des Kolonialismus etwas entgegenzusetzen. „Mimikry“, ursprünglich ein Begriff aus der Biologie, wird von Bhabha im Zusammenhang mit kolonialer Aneignung und Nachahmung als Ähnlichkeit und Bedrohung zugleich beschrieben. Die Ambivalenz äußert sich im „[...] Anderen als dem Subjekt einer Differenz, das fast, aber doch nicht ganz dasselbe ist.“⁸¹⁹ Sieber beschreibt hier Bhabhas Annahme, dass nicht nur der Widerstand der indigenen Bevölkerung, sondern auch Anpassung zu den angstausslösenden Faktoren für Kolonialherren zählte. Die verstärkte Übernahme von Werten und Eigenheiten der westlichen Kultur sowie die soziale und durch äußere Faktoren bestimmte Angleichung der Kolonisierten, warf die Frage nach dem Sinn der Anwesenheit der Kolonialherren auf. Die Möglichkeit der Gegenüberstellung des „Eigenen“ und des „Anderen“ wird dadurch relativiert und durchbricht den hierarchischen Aufbau, sodass ungleiche Machtverhältnisse nicht mehr so leicht legitimiert werden können.⁸²⁰ Was für Māori bisweilen als Chance und Bereicherung durch die Integration von Neuem wahrgenommen wird, beziehungsweise als Schutzmechanismus und Vergrößerung des Handlungsspielraums, führt bei der Kolonialmacht zu Verunsicherung und wird als Unterminierung kultureller Dominanz erfahrbar. Hier im Bild wird die Anpassung vor allem durch die Bekleidung und die Pose ausgedrückt. Alexandra Karentzos bezeichnet zudem

⁸¹⁸ Vgl. Te Ahukaramū 2012, o. S.

⁸¹⁹ Bhabha 2000, S. 127.

⁸²⁰ Vgl. Sieber, Cornelia (2012): Der dritte Raum des Aussprechens - Hybridität - Minderheitendifferenz. Homi K. Bhabha: The Location of Culture. In: Karentzos, Alexandra/ Reuter, Julia (Hg.): Schlüsselwerke der Postcolonial Studies. Wiesbaden: Springer VS, S. 97–108. Hier S. 105–107.

“das Porträtiert-werden im Ölgemälde“ an sich als Ausdruck der Mimikry.⁸²¹ Anna Babka und Gerald Posselt sehen Mimikry in der Auseinandersetzung mit Bhabhas Ansatz ähnlich wie Hybridität als Denkfiguren, deren Einsatz im Widerstand gegen kulturelle Dominanz angesiedelt ist.⁸²² Das Atelier des Künstlers Lindauer wird zu einem Ort an dem Interaktion stattfindet und Austauschprozesse vorangetrieben werden. Mit welcher Konnotation die Bilder gefertigt, gelesen und verstanden wurden und werden ist jedoch uneinheitlich.

Karentzos klassifiziert Lindauers Bilder als ethnographische Porträts und verweist hierbei auf einen „standardisierten Modus der Darstellung“. Als Kennzeichen dafür nennt sie den schlichten, zumeist dunkelbraunen Hintergrund und die oftmals verwendete Dreiviertelansicht im Brustbildformat. Die in großer Menge von Lindauer ähnlich produzierten Bilder seien im kolonialen Kontext auf Serialität ausgerichtet, was einerseits einen gewissen Anspruch auf Vollständigkeit bekräftigen soll, andererseits diene es auch dazu, auf umfassendes, nach bestimmten Gesichtspunkten geordnetes Wissen über die „Anderen“ zu verweisen.⁸²³

Sarah Hillary⁸²⁴ beschäftigt sich mit den technischen Gegebenheiten und geht davon aus, dass der Realismus in den Māori-Darstellungen vor allem auch auf die Beschäftigung Lindauers mit Māori-Fotografien zurückzuführen ist, die er ab den 1870er Jahren vermehrt neben dem persönlichen Kontakt zu den Māori im Studio, als Vorlage verwendete und auf die Leinwand projizierte. Mittels Infrarotfotografie konnten zudem Bleistiftzeichnungen unter den aufgetragenen Farbschichten nachgewiesen werden, die auf ein Nachzeichnen einer Fotografie hindeuten.⁸²⁵

⁸²¹ Vgl. Karentzos, Alexandra (2015): Bilder des "Exotischen". Gottfried Lindauer im Kontext europäischer Porträtmalerei. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, S. 176-185. Hier S. 180.

⁸²² Vgl. Babka, Anna/Posselt, Gerald (2012): Vorwort. In: Homi K. Bhabha: Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung. Hg. v. Babka, Anna/Posselt, Gerald. Wien, Berlin: Verlag Turia + Kant, S. 7-16. Hier S. 13.

⁸²³ Vgl. Karentzos 2015, S. 179.

⁸²⁴ Sarah Hillary, die Konservatorin der Auckland Art Gallery und die Kunsthistorikerin Jane Davidson-Ladd beschäftigten sich anlässlich der Ausstellung 2016 "Identifying Lindauer. His Materials and Techniques" eingehend mit den Charakteristika der Technik Lindauers und analysierten diese akribisch. Ihre Erkenntnisse wurden in einem Video festgehalten: Davidson-Ladd, Jane/Hillary, Sarah (2016): Identifying Lindauer. His Materials and Techniques. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=EiUHxI7zQl0>, zuletzt geprüft am 21.09.2022.

⁸²⁵ Vgl. Larsen, Ute/Davidson-Ladd, Jane (2016): Under the Lens: Gottfried Lindauer, the Photographer-Painter. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland: Auckland University Press, S. 221-228. Hier S. 222-223 und Hillary, Sarah (2016): Gottfried Lindauer: Painting Materials and Techniques. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland: Auckland University Press, S. 229-246. Hier S. 229-231.

Auch Lindauer erlernte in Europa die damals neue Technik des Fotografierens,⁸²⁶ verwendete aber auch Fotografien seines Freundes Samuel Carnell, der Foy Brothers oder solche von Elizabeth Pulman.⁸²⁷

Fotografien selbst waren zwar sehr beliebt, auch weil sie günstig zu erwerben waren. Jedoch waren sie klein und konnte noch nicht in Farbe produziert werden. Māori waren daher von lebensgroßen, realistisch wirkenden Farbbildern fasziniert, auf denen auch die Gesichtstätowierungen ihrer Vorfahren deutlicher als auf Fotografien herausstachen. Diesbezüglich kamen ihnen Lindauers Ölgemälde sehr entgegen.⁸²⁸ So wurden Bildinhalte von Fotografien auf die Leinwand transferiert, wodurch Beltings Annahme einer Intermedialität im Sinne einer Wanderung von Bildern zwischen historischen Bildmedien in der praktischen Umsetzung bestätigt wird.⁸²⁹ Lindauer entwickelte seinen Stil weiter und veränderte seine Darstellungen unter anderem in Neuseeland insofern, als dass er den abgebildeten Personen Attribute der Macht und des Ansehens hinzufügte, wie Waffen und Schmuck. In seinem Studio verfügte er über eine Sammlung solcher Beigaben, die er zum Teil als Geschenke von Māori für seine Arbeiten erhielt und immer wieder in Gemälde einbaute.⁸³⁰ Die als Vorlage dienenden Fotografien, sind teilweise noch in neuseeländischen und europäischen Museen archiviert. Ähnlich wie auf Fotografien sind auch auf den Ölporträts Kombinationen von europäischem Schmuck und traditionellen indigenen Schmuckgegenständen abgebildet. Lindauer malte – wie oben aus den Beispielen ersichtlich –, Māori sowohl in europäischer als auch in Māori-Bekleidung.

Das detailgenaue Festhalten des „Anderen“, zum Teil auch unter dem Deckmantel der Wissenschaftlichkeit, ist charakteristisch für das 19. Jahrhundert und den Beginn des 20. Jahrhunderts und auch Ausdruck des „cultural gaze“. Es gelangt durch die Präsentation einer bestimmten Anordnung von Elementen und einer speziellen Perspektive zum jeweiligen Betrachter.

Ein bedeutender Māori, der nach einer Fotografie gemalt wurde, ist Tamati Waka Nene. Larsen und Davidson-Ladd haben dazu folgendes herausgefunden:

⁸²⁶ Vgl. Filip, Aleš/Musil, Roman 2016, S. 37. und Larsen, Ute/Davidson-Ladd, Jane 2016, S. 226-228.

⁸²⁷ Vgl. Mason, Ngahiraka (2016): Preface. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland: Auckland University Press, S. 11-14. Hier S. 13.

⁸²⁸ Vgl. Davidson-Ladd, Jane/Hillary, Sarah 2016.

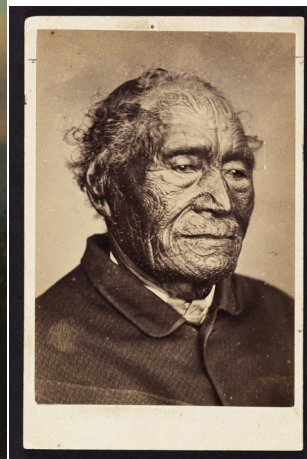
⁸²⁹ Vgl. Belting 2011b, S. 214.

⁸³⁰ Vgl. Filip, Aleš/Musil, Roman 2016, S. 36-37.

“The Portrait *Tamati Waka Nene* [...] was made using a glass plate of Elizabeth Pulman’s *carte de visite* (c.1870). Lindauer projected this plate, thereby enlarging the image, onto a prepared canvas on which he drew Nene’s outline and then painted it in oils.”⁸³¹

Nene galt bekanntlich als einflussreiche Persönlichkeit im Kontext der Unterzeichnung des Vertrages von Waitangi. Er kooperierte mit der Kolonialverwaltung und fungierte als deren Berater. Lindauer stellte ihn in traditioneller Bekleidung, mit Schmuck und Waffe als namhaften Stammesführer dar, ungleich der Abbildung mit europäischer Bekleidung auf dem Foto von Elizabeth Pulman. Dies lässt die Darstellung auch näher an ein Idealbild heranrücken und unterstreicht Nenes Herrschaftlichkeit.

Sein hohes Ansehen in der Māori-Gesellschaft wird vor allem durch die detailgenaue, farblich betonte Nachzeichnung seines *mokos* abgebildet.⁸³² Das Ölporträt entstand nach dem Tod Nenes, der bereits 1871 vor der Ankunft Lindauers in Neuseeland starb.



833

Abb. 70: Lindauer, Gottfried, „Tamati Waka Nene“, 1890, Gemälde, Öl auf Leinwand, 101,9 x 84,2 x 5cm, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Sammlung Partridge, 1915, Auckland, Zugangsnummer 1915/2/38. Online verfügbar unter <https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/311/tamati-waka-nene>, zuletzt geprüft am 10.12.2024.

⁸³¹ Larsen, Ute/Davidson-Ladd, Jane (2016): Under the Lens: Gottfried Lindauer, the Photographer-Painter. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): Gottfried Lindauer’s New Zealand. The Māori Portraits. Auckland: Auckland University Press, S. 221-228. Hier S. 222.

⁸³² Vgl. Norman, Mathew (2015): Tamati Waka Nene. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, o. S.

⁸³³ Bildunterschrift siehe Kapitel 4.

Anders, als bei den meisten anderen Gemälden, ist der Hintergrund hier nicht in Braun gehalten, sondern wirkt mit Hügel und bewölktem Himmel naturalistischer⁸³⁴, ähnlich wie jener der Abbildung „Madonna mit Kind von Kupelwieser“ weiter unten. Das Bild Nenes, das in der Auckland Art Gallery aufbewahrt wird, wurde sowohl 2014 in Berlin als auch 2015 in Pilsen ausgestellt.

Der neuseeländische Kunsthistoriker Roger Blackley führt Darstellungen in traditionellen Māori-Gewändern vor allem auf den speziellen Wunsch des Förderers Henry Partridge zurück, die wie bei Nene nach dem Tod namhafter Persönlichkeiten nach Fotografien angefertigt wurden.⁸³⁵ Blackley relativiert damit die Annahme Annette Tietenbergs, Māori selbst hätten, „einen Bildtypus höfischer Repräsentation“, angelehnt an europäische Herrscherbilder, die mit den entsprechenden Würdenzeichen ausgestattet waren, übernommen.⁸³⁶

Lindauer setzt jedenfalls seinen, in Österreich erlernten Malstil fort. Seine Kenntnis hinsichtlich europäischer Herrscherbilder wie jenes von Rudolf IV. oder der in Österreich üblichen, zeitgenössischen Porträt-Malerei wirken zumindest unbewusst auf die Ausführungen ein. Er reichert die Bilder jedoch mit Māori-Attributen an und entspricht so zunächst den Wünschen seiner Auftraggeber, die ihn auffordern eine vergängliche Kultur festzuhalten. Umfangreiche Gesichtstätowierungen gaben Anlass, gerade namhafte Māori zu malen.

Letztendlich hat es den Anschein, als wäre Lindauer durch die längerfristige Konfrontation mit indigenen Inhalten immer tiefer in die Kultur der Māori und die Bedeutungen der Muster eingetaucht. Er verbindet indigene mit europäischen Spezifika gleichwertig im jeweiligen Bild. Die in Europa gängigen Posen und Blickrichtungen, die Lichtführung, die Anordnung der Person im Raum, die detaillierte Darstellung ihrer Gesichtszüge und anderes mehr verweisen auf Lindauers Ausbildung und auf in Europa erlernte Sehweise. Die genaue Darstellung von *mokos* als ein Verweis auf die Person, ihre Herkunft, ihre Taten, ihr *mana* sowie Rang und Ansehen impliziert eine Kenntnis Lindauers hinsichtlich dessen, was Māori wertvoll ist und erweitert und vertieft die Porträts über das von ihm erlernte europäische Maß hinaus. Es ist unter

⁸³⁴ Vgl. Davidson-Ladd, Jane (2015): Tamati Waka Nene. In: Filip, Aleš/Musil, Roman (Hg.): Gottfried Lindauer 1839-1926. Pilsen Painter of the New Zealand Māori. Revnice, Pilsen: Arbor vitae, S. 200.

⁸³⁵ Vgl. Blackley, Roger (2018a): Galleries of Māoriland. Artists, collectors and the Māori world, 1880-1910. Auckland, New Zealand: Auckland University Press. Hier S. 92-93.

⁸³⁶ Vgl. Tietenberg, Annette (2015): Die "wahren Bilder" des Gottfried Lindauer. Von Medienwechseln und Wiederholungsmustern. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, S. 50-59.

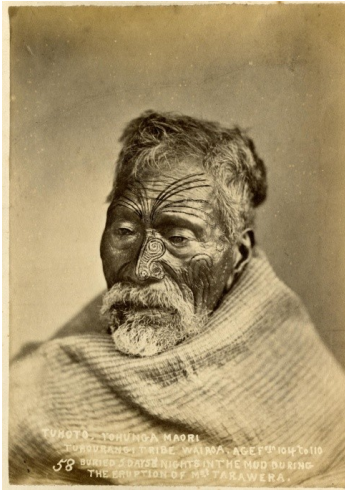
anderem die Grundlage für ein Beseeltsein der Bilder. Diese beinhalten sowohl die ursprüngliche indigene Art der Darstellung von Individualität in Form des *mokos*, sowie die in Europa gängige Abbildung von Individualität durch eine realistische Wiedergabe von Gesichtszügen. Die gekonnt miteinander verwobenen Elemente zweier Ursprungskulturen lassen das jeweilige Ölbild sowohl als hybride Gestaltung, als auch als ein einheitlich wahrnehmbares Ganzes erscheinen. Die Porträts sind Teil des Kulturerbes der Māori. Da ihnen jedoch der Makel des Kolonialismus anhaftet wird gegenwärtig von neuseeländischen Künstlern angestrebt zeitgenössische Porträts sowohl in Verbundenheit mit *tūpuna*, aber auch unter klarer Abgrenzung zu ehemals kolonialen Bestrebungen anzufertigen und ihnen eine neue Bedeutung zu geben, die das Ringen um Identität mitträgt.

Auch *tohunga* Tuhoto Ariki wurde nach einer Fotografie porträtiert. Das 1894 gemalte Porträt entstand nach dem Tod Tuhotos, der bald nach einem Vulkanausbruch im Jahr 1886 starb. Auffallend ist die Betonung wesentlicher Elemente seiner Gesichtstätowierung.

Vergleicht man das Foto mit dem Ölbild, so sind Veränderungen des *mokos* auf dem Porträt Lindauers unter anderem auf der Stirn und an den Wangen zu bemerken. Schon das *moko* auf dem Foto wurde, wie auch von Davidson-Ladd beschrieben, dunkel nachgezeichnet. Sie bezeichnet es als *rangi pāruhi*, eine vollständige Gesichtstätowierung, die nur hochrangigen Māori vorbehalten war.⁸³⁷ Trotz einiger Detailänderungen verfehlt sie ihre Wirkung nicht. Möglicherweise ist es die Kombination von eindrucksvoll gemalten *mokos* mit realistisch dargestellten Gesichtszügen, welche die Bilder für Māori-Nachkommen besonders wertvoll erscheinen lässt.

Das Hervorheben des *mokos* ist einerseits ein Markenzeichen von Studios, die ihre Fotos als Exotika verkaufen wollten, andererseits verweist es auch deutlich auf etwas, was eine Māori-Persönlichkeit auszeichnet und deren Abbilden rechtfertigt. Wie bereits erwähnt, wusste auch König Tāwhiao sich mit Hilfe von Darstellungen nach europäischer Manier gezielt zu präsentieren.

⁸³⁷ Vgl. Davidson-Ladd, Jane (2015): Tuhoto Ariki. In: Filip, Aleš/Musil, Roman (Hg.): Gottfried Lindauer 1839-1926. Pilsen Painter of the New Zealand Māori. Revnice, Pilsen: Arbor vitae, S. 202-203.



838

Abb. 71: Lindauer, Gottfried, "Tuhoto Ariki", 1894, Gemälde, Öl auf Leinwand, 83,5 x 71,6 x 5cm, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Sammlung Partridge, 1915, Auckland, Zugangsnummer 1915/2/55. Online verfügbar unter <https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/330/tuhoto-ariki>, zuletzt geprüft am 10.12.2024.

Beschönigende Veränderungen gab es auch in Europa. Oftmals wurde dort im 19. Jahrhundert mithilfe von Bildern ein höherer sozialer Status betont, zumal Porträts nicht mehr nur dem Adel vorbehalten waren. Auch reiche Kaufleute und Vertreter der Mittelklasse hatten nun das notwendige Geld für ein Ölbild.⁸³⁹ Gerade das Viktorianische und das Edwardianische Zeitalter⁸⁴⁰, - eine Zeit des kommerziellen Aufstiegs Großbritanniens -, werden unter anderem begleitet von Porträts namhafter Persönlichkeiten, die an verschiedensten, bahnbrechenden Entwicklungen beteiligt waren.

Der Einfluss der Großmacht wirkte auf Mode und Bildgestaltung in den Kolonien und hielt nach und nach auch in die indigene Gesellschaft Einzug. Immer häufiger gaben Mitglieder der indigenen Bevölkerung auch selbst Porträts von für sie wichtigen Vertretern in Auftrag und nahmen die, für sie neuen Möglichkeiten der Bildgestaltung in Anspruch.⁸⁴¹ Allerdings war das Darstellen von bedeutenden Ahnen mit

⁸³⁸ Bildunterschrift siehe Kapitel 4.

⁸³⁹ Vgl. Funnell, Peter (2011): Introduction. In: Funnell, Peter/Marsh, Jan (Hg.): A Guide to Victorian & Edwardian Portraits. London: National Portrait Gallery, S. 4-8.

⁸⁴⁰ Dies reichte von der Inthronisation Königin Viktorias 1837 bis zum Tod ihres Sohnes Edward VII. 1910.

⁸⁴¹ Vgl. Davidson-Ladd, Jane (2022): The Master of 'Maoriland': Louis John Steele, 1842-1918. Dissertation. Universität von Auckland, Auckland N.Z. Hier S. 130.

ihren *mokos* grundsätzlich für Māori nichts Neues. Zahlreiche Schnitzereien zeugen davon.⁸⁴² Im Kontakt zu europäischen Künstlern lernten die an Innovationen interessierten Māori weitere Techniken und neue Medien, einschließlich der damit einhergehenden Möglichkeiten der Darstellung kennen und nutzten diese für ihre Zwecke. Für die Entstehungszeit der Gemälde galten jedenfalls nicht nur die kolonialen Rahmenbedingungen sowie die Verwendung neu hinzu gekommener technischer Möglichkeiten als relevant. Auch der persönliche Umgang des Künstlers mit den Vertretern der indigenen Bevölkerung und umgekehrt prägten die Abbildung. Der Maler Gottfried Lindauer konnte offenbar leicht Vertrauen zu den Māori aufbauen. Sein großes Interesse an der Kultur, den Gepflogenheiten, den Tätowierung und der Sprache der Māori kam ihm dabei entgegen. Er erstellte Porträts im Studio, in persönlichem Kontakt mit Māori, die ihm gemäß Filip und Musil Wertschätzung entgegenbrachten.⁸⁴³ Sie ließen ihre eigenen Porträts, sowie jene ihrer Vorfahren von ihm fertigen und präsentierten sie in weiterer Folge bei Zeremonien oder Begräbnissen als Erinnerung an die jeweilige Person.

Ngārino Ellis schreibt über die Reaktionen von Māori auf Ölbilder Lindauers folgendes:

„Māori thought his paintings were life-like, and there are a number of accounts where they would stop outside a shop where his work was being exhibited [...] and greet the sitters or perform a haka.“⁸⁴⁴

Der Maler Lindauer schuf Porträts, vor allem jene in indigener Aufmachung, wie das des Māori-Chiefs Nene, auch für ein europäisches Publikum, das die damaligen Weltausstellungen besuchte beziehungsweise für jene, die dort den kolonialen Reichtum zur Schau stellen wollten. In diesem Kontext beurteilt Karentzos die Gemälde als „Prestigeobjekte“, deren Funktion es ist, die Māori-Gesellschaft im Sinne der Kolonialmacht scheinbar authentisch zu präsentieren. Vor allem Frauen – zumeist freundlich lächelnd dargestellt –, waren ein Symbol für die eroberten, kolonisierten Gebiete. Die Autorin sieht in diesem Zusammenhang Lindauers Frauen-Bilder als Teil dieser „kolonialistischen Bildproduktion“.⁸⁴⁵

Lindauer übernahm unter anderem auch die in der europäischen Kunst seit langem gängige Mutter mit Kind Darstellung in den zahlreichen Bildern, welche er bei-

⁸⁴² Vgl. Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria 2006, S. 90-91.

⁸⁴³ Vgl. Filip, Aleš/Musil, Roman 2016, S. 35.

⁸⁴⁴ Ellis, Ngārino (2015): *Toitu te moko: Maintaining the Integrity of the moko in the 19th Century*. Gottfried Lindauer Symposium. Nationalgalerie Berlin, 20.02.2015. Hier S. 12. Haka ist ein traditioneller Tanz der Māori.

⁸⁴⁵ Vgl. Karentzos 2015, S. 178-179.

spielsweise von Ana Rupene fertigte. Typisch für diese Art der Abbildung ist die Platzierung des Kindes am Rücken und nicht auf dem Schoß der Mutter sitzend, wie in Europa, vor allem bekannt aus dem christlichen Kontext bei Heiligendarstellungen, beispielsweise jener von Kupelwieser.



Abb. 72: Kupelwieser, Leopold, „Madonna mit Kind“, 1829, Gemälde, Öl auf Holz, 75cm x 58,5cm, Rahmenmaße 95,8cm x 78,8cm x 10cm (Tiefe inklusive Bildträger), Wien Museum, Wien, CC BY 4.0, Foto: Birgit und Peter Kainz, Inventarnummer 12557. Online verfügbar unter <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/40603-madonna-mit-kind/>, zuletzt geprüft am 10.12.2024.

Er stellt Maria nach europäischer Tradition mit blauem Mantel und Schleier dar, das Jesuskind auf den Knien haltend. Die Landschaft im Hintergrund gibt dem Bild Tiefe. Der gesenkte Blick Marias lässt sie als in sich gekehrt und fern der Realität und Außenwelt erscheinen, während das frontal dargestellte Jesuskind durch Blick und Geste Kontakt mit dem Umfeld aufzunehmen scheint.

Lindauer präsentiert Ana und ihr Kind im Gegensatz dazu als nach außen gewandt und in der Welt verankert. Die Blicke beider scheinen den Kontakt mit den Betrachtern aufnehmen zu wollen. Lindauer verknüpft hier den für Māori wichtigen Bezug der Person zu Land und Gemeinschaft mit der Darstellung und macht sie so ansprechender für die indigene Bevölkerung. Die Tätowierung Anas vertieft die Verbundenheit und beschreibt ihre Persönlichkeit deutlicher.

Davidson-Ladd ordnet Mutter mit Kind Darstellungen, auf denen das Kind am Rücken getragen wird, eher der Genremalerei zu als der Porträtmalerei. Sie stellt fest,

dass dies ein gängiges Motiv in der Genremalerei und auf Fotografien war.⁸⁴⁶ Allerdings ist hier der Name der Dargestellten bekannt und auch die Beauftragung für eine Fotografie durch Ana selbst naheliegend.⁸⁴⁷

Die Māori-Porträts werden von Nachfahren der indigenen Bevölkerung auf ihre Weise interpretiert. Ngahiraka Mason bezeichnet die Abbildung Ana Rupenes beispielsweise als Archetyp weiblicher Schönheit. Das Porträt von Lindauer interpretiert sie des Weiteren als Beispiel unvergänglicher Hoffnung für die durch den Kolonialismus unterdrückten Māori, sowie als die Darstellung der „Māori-Mutter“, die für das Überleben der indigenen Gesellschaft steht.⁸⁴⁸

Das Gesicht Anas und jenes ihres Kindes werden durch den prägnanten Gesichtsausdruck und die deutliche Tätowierung Anas zum Zentrum des Bildes. Der detailliert wiedergegebene traditionelle Mantel unterstreicht die indigene Herkunft.



849

Abb. 73: Lindauer, Gottfried, „Ana Reupene Whetuki and Child“, 1880, Gemälde, Öl auf Leinwand, 102,5 x 88,5 x 9cm, Schenkung von Familie Ballin, 1936, Christchurch Art Gallery Te Puna O Waiwhetū, Christchurch. Inventarnummer 69/93. Online verfügbar unter [https://christchurchartgallery.org.nz/collection/?q=Ana Reupene](https://christchurchartgallery.org.nz/collection/?q=Ana+Reupene), zuletzt geprüft am 10.12.2024.⁸⁵⁰

⁸⁴⁶ Vgl. Davidson-Ladd 2022, S. 160-161.

⁸⁴⁷ Ausschlaggebend für diese Arbeit ist der Fokus auf Māori-Darstellungen mit *moko*.

⁸⁴⁸ Vgl. Mason, Ngahiraka (2016): Preface. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland: Auckland University Press, S. 11-14.

⁸⁴⁹ Beschreibung siehe Kapitel 4.

⁸⁵⁰ Siehe dazu die Beschreibung der Galerie: "Gottfried Lindauer based this portrait on a striking 1870s photographic studio portrait by the Foy Brothers of Thames. Lindauer first visited Thames in 1874, shortly after arriving in Aotearoa New Zealand from Bohemia [...]. He painted at least twelve

Verglichen mit der Fotografie gewinnt das Ölbild durch Lindauers Farbgebung an Lebendigkeit und Ausstrahlungskraft. Auch hier ist der in Braun gehaltene Hintergrund ein Hinweis auf Lindauers Lehrmeister und Vorbilder.

Dadurch, dass der Künstler konkrete, durch ihren Namen und die Stammeszugehörigkeit ausgewiesene Personen mit ihren individuellen Eigenheiten und speziellen *mokos* wiedergibt, fällt die Anonymisierung weg, welche einer schematischen Darstellung eines bestimmten Typus innewohnt. Generell einen typischen Vertreter einer ethnischen Gruppe aufzuzeigen, scheint nicht vordergründiges Ziel Lindauers gewesen zu sein, auch wenn mancher Betrachter auf Weltausstellungen diesen Eindruck gewinnen konnte.⁸⁵¹ Lindauer malte auch Bilder von namentlich genannten Māori in gängiger Alltagskleidung, die zudem auch von ihnen selbst in Auftrag gegeben wurden. Gerade diese Abbildungen gelangen in die Nähe eines Individualporträts. Darstellungen in traditioneller Māori-Bekleidung rücken davon jedoch wiederum ein Stück weit weg in Richtung Typisierung. So kreierte Lindauer ein eigenes Spannungsfeld für seine Malerei, das zum Teil innerhalb eines Vertrauensverhältnisses zu den Dargestellten aufgebaut wurde, aber auch vom damaligen kolonialen Umfeld und den Intentionen der Kolonisatoren geleitet wurde.

Durch das Voranschreiten der Interaktions- und Kommunikationsgeschichte zwischen Māori und Pākehā im Laufe des 19. Jahrhunderts und danach, erweisen sich viele Ausprägungen einer Einflussnahme und Übernahme im Kontext der Bilderstellung, ihrer Verwendung und der Präsentation als möglich. Die Bilder Lindauers eröffnen der indigenen Bevölkerung eigene Interpretationsmöglichkeiten. Der wachsende Raum für deren Übernahme in die Māori-Kultur kann als positives Zeichen verstanden werden. Neue Deutungen von Bildern, wie jene der „Māori-Mutter“, entwickeln sich als bestärkend innerhalb der Kultur. Bhabha versteht Elemente, die Handlungsspielräume und neue Bewertungen begünstigen als Teile des Prozesses, den er als Hybridisierung charakterisiert. Die Verwendung eines genuin europäischen Bildtypus zur Darstellung von Menschen einer anderen Ursprungskultur und deren Akzeptanz und Übernahme in die eigene kulturelle Konzeption entsteht letztendlich durch Interaktion in einem geeigneten Raum, in dem die Hybridisierung stattfinden kann.

versions of this portrait between 1878 and 1920.” (Te Wheke, 2020). Online verfügbar unter [https://christchurchartgallery.org.nz/collection/?q=Ana Reupene](https://christchurchartgallery.org.nz/collection/?q=Ana+Reupene), zuletzt geprüft am 10.12.2024.

⁸⁵¹ Karentzos verwirft Begriffe wie „ethnographisches Porträt“ und „ethnographisches Typenporträt“ in Bezug auf Lindauers Ölgemälde als zu kurz gegriffen. Siehe dazu Karentzos 2015, S. 180.

Begegnungszonen mit Bildern, Möglichkeiten sie zu verändern und in kreative Prozesse zu integrieren, wie sie von den Künstlern George Nuku und Sophia Minson vorgestellt werden, sind heute ebenfalls Beispiele für die Verwendung der Bilder des 19. Jahrhunderts zur Stabilisierung von Identität und Tradition der Māori. Der Blick aus der Gegenwart auf die Bilder der Vergangenheit lässt ein Gefühl der Kontinuität aufkeimen und eine tiefe Verbundenheit mit den dargestellten Ahnen entstehen, die durch ihre Tätowierungen als hochrangig und bedeutend ausgewiesen werden und vieles ihrer Person und ihrer Taten preisgeben.

Beim Betrachten der Porträts durch Pākehā kommen weitere Wahrnehmungsmodi hinzu. Interpretationsweisen fallen je nach persönlicher Prägung und Intensität der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand der Betrachtung unterschiedlich aus. Ebenso ergeben sich je nach Standpunkt des Betrachters im jeweiligen Zeitalter unterschiedliche Deutungen, sei es aus einer von postkolonialen Gedanken geprägten Sicht heraus, sei es durch die Beschäftigung mit „Nazarenischer Kunst“ oder mit Bildwissenschaft. Durch die Analyse von, sich im Laufe der Geschichte verändernden europäischen Vorstellungen und auch jener von Māori können neue Einblicke unter Berücksichtigung der komplexen, interkulturellen Beziehungsgeflechte gewonnen werden.

Aus der jeweiligen Lesart der Porträts lassen sich nicht nur Aussagen über die Bilder, sondern auch solche hinsichtlich der jeweiligen Interpreten oder Rezipienten und ihres „Sitzes im Leben“⁸⁵², sowie deren „cultural gaze“ und ihre „inneren Bilder“ ableiten, die je nach Kontext variieren. Diese „inneren Bilder“ sind wie erwähnt, nach Belting, am nach außen gebrachten schriftlichen oder bildgebenden Zugang ablesbar.

Grundsätzlich sind bei sämtlichen Māori-Abbildungen aus der Kolonialzeit sowohl der Blick des Künstlers oder Fotografen und seine Ursprungskultur zu berücksichtigen als auch der Kontext des jeweiligen Betrachters, sowie der zeitliche Rahmen der Präsentation.

Britta Schmitz nimmt den gesellschaftlichen Wandel und damit einhergehende kritische und theoretische Denkanstöße aus jüngerer Zeit als Triebfeder für eine intensivere Beschäftigung mit Lindauers Darstellung an, denen lange Zeit die Anschlussfä-

⁸⁵² Vgl. Wagner, Andreas (1996): Gattung und „Sitz im Leben“. Zur Bedeutung der formgeschichtlichen Arbeit Hermann Gunkels (1862-1932) für das Verstehen der sprachlichen Größe „Text“. In: Michaelis, Susanne/Tophinke, Doris (Hg.): Texte - Konstitution, Verarbeitung, Typik. München: LINCOM Europa (Edition Linguistik, 13), S. 117-129.

higkeit an die Moderne abgesprochen wurde. Sie bezeichnet seine Porträts im Kontext von Identitätsfindung als Zeichen einer gemeinsamen Vergangenheit von Māori und Pākehā.⁸⁵³

5.1.2.1 Zur Rezeption der Māori-Porträts von Lindauer

Während im Laufe der Jahrzehnte des 19. und 20. Jahrhunderts hauptsächlich in Neuseeland Literatur über Lindauer verfasst wurde, kam es vor allem in den Jahren um 2015 auch in Europa und den USA zu einem verstärkten Interesse an den Porträts und zu einigen Ausstellungen.

Hinsichtlich der Auseinandersetzung mit Māori-Porträts in der Literatur soll die Idee eines voranschreitenden Prozesses zur Leitlinie werden, insofern, als dass sich die Sicht auf die Māori-Bilder im Laufe der Geschichte wandelt und neue Zugänge geschaffen werden. Nicht nur die Kulturentwicklung an sich unterliegt einem kontinuierlichen Verlauf, geprägt durch zahlreiche Einflüsse von außen. Auch die Betrachtungsweisen, die Interpretation und Auffassung von indigenen Porträts passen sich veränderten Sichtweisen an, geleitet von politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen. Die beschreibenden Autoren sind zunächst vor allem „weiß und männlich“.

Im 19. Jahrhundert liegt der Schwerpunkt der Rezeption von Lindauers Porträts innerhalb eines ethnologischen Kontextes auf dem Herausarbeiten des „Andersartigen“ und der Besonderheiten der Māori, die in den Bildern aufgezeigt werden. Sehr deutlich manifestiert sich dies in Zeitschriften und Büchern zur „grandios“ gestalteten „Colonial and Indian Exhibition“ in London 1886, die vor allem dazu diente, die Größe und Macht des kolonialen britischen Reiches zu demonstrieren und eine europäische Klientel zu beeindrucken. So liest man beispielsweise bei Frank Cundall, einem Mitglied der Royal Commission:

“The most interesting portion of the New Zealand collection is, to most visitors, the Maori Court: the whole of the collections, which have been brought together for the purpose of illustrating fully the history, arts, manners and customs of the Maori race, are exhibited by Dr. Walter L. Buller, one of the New Zealand Commissioners, who has kindly supplied notes concerning them: -

They comprise a fine series of life-size portraits, in oils, by Herr G. Lindauer, of well-known chiefs and typical Maoris of both sexes, all in characteristic native costume; also a collection of Maori mats, shawls, and robes of every description, which are mostly made of phormium fibre, hand-prepared, and very silky, many of them with beautifully embroidered borders; [...] others again are covered with gaily-coloured feathers of the kaka parrot and other birds.

⁸⁵³ Vgl. Schmitz, Britta (2015): White Cloud Travelling. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, S. 30-39. Hier S. 37-38.

[...]. There are [...] wondrous hair-combs, ear-drops, and ornaments innumerable, illustrating the tastes as well as the habits of this intelligent people. Notably, there is a four-pronged fork of human bone, formerly used at cannibal feasts, [...].”⁸⁵⁴

Deutlich zu erkennen ist, dass bei Cundall – abgesehen von einer Schreibweise aus einer dominanten Position –, der Schwerpunkt auf dem Herausstreichen von Māori-Spezifika liegt, was vom Sammler Walter Buller durch die Bildauswahl von Māori in traditionellen Gewändern unterstrichen wird.⁸⁵⁵

Die indigene Bevölkerung wird zwar als intelligent bezeichnet, jedoch in einem Atemzug durch das Erwähnen des Kannibalismus wieder herabgesetzt und der, auf der Weltausstellung als weit überlegen präsentierten europäischen Kolonialmacht untergeordnet. Ein Zur-Schau-Stellen des hoch entwickelten technischen Fortschrittes im Britischen Empire untermauert dessen Dominanz auf der Ausstellung. Dieses Überlegenheitsgefühl wird auch im „Official Guide“ betont, in dem die hohe Qualität von Māori-Schnitzereien gerühmt wird, jedoch die Māori unmittelbar danach mit dem Begriff „wild race“ wieder degradiert werden: „[...] the most prominent object is the front of a Maori storehouse which proves to what skill in decorative carving this wild race has attained.“⁸⁵⁶

Ähnlichen, unter den Vorzeichen des Kolonialismus geschriebenen Bezeichnungen, begegnet man beim Lesen eines Zeitschriftenartikels über die Präsentation Neuseelands auf der Weltausstellung:

„[...] the decorations of the Court follow the colors and the style of ornamentation which were in vogue amongst the Maoris before their art, rudimentary as it undoubtedly was, had been modified by intercourse with the pakehas. [...] the tone of coloring [...] will lend itself very well to the exhibits and to the illustrations of Old New Zealand which will abound in the Court.“⁸⁵⁷

Die als rudimentär bezeichnete Ornamentik wird von Europäern als verbesserungswürdig dargestellt. Präsentiert wird ein „Old New Zealand“, eine Bezeichnung, die auf Romantisierung und eine Vorliebe für Exotisches deutet. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden weitere Publikationen über Lindauer verfasst. Leonard Bell weist darauf hin, dass James Cowan, ein mit Lindauer bekannter Autor, 1901 erst-

⁸⁵⁴ Cundall, Frank (1886): *Reminiscences of the Colonial and Indian Exhibition*. Illustrated by Thomas Riley. London: William Clowes and Sons Ltd. Hier S. 67.

⁸⁵⁵ Vgl. *Catalogue of New Zealand Exhibits* (1886): New Zealand. - Group I. - Works of Art. Class I. - Oil Paintings. Unter Mitarbeit von Victoria University of Wellington, Library Wellington (2016). In: *The Colonial and Indian Exhibition* (Hg.): *The Pamphlet Collection of Sir Robert Stout*. (66). London, S. 3. Hier werden beispielsweise das Bild von König Tāwhiao und jenes von Ana Rupene (Hana Reupena) angeführt.

⁸⁵⁶ *Colonial and Indian Exhibition* (Hg.) (1886): *Official Guide*. London: William Clowes and Sons Ltd. Hier S. 39.

⁸⁵⁷ *The Colonial and Indian Exhibition*. In: *Press* 29.04.1886 (XLIII/6429), S. 2. Online verfügbar unter <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/CHP18860429.2.18>, zuletzt geprüft am 19.01.2023.

mals ein Verzeichnis der Māori-Bilder aus der Partridge-Sammlung erstellt. 1930 wird dieses überarbeitet.⁸⁵⁸ Cowan veröffentlicht in dem Buch zahlreiche Bilder Lindauers und berichtet über das Leben und die Erfolge der abgebildeten Personen. Er wird nicht müde zu betonen, wie wichtig und wertvoll die Abbildungen für die Nachkommen dieser bedeutenden Māori sind, auch aufgrund der dadurch verstärkten Verbindung mit den dargestellten Vorfahren. Cowan erwähnt unter anderem die Taten des bereits oben genannten Häuptlings Tamati Waka Nene, einem Vermittler zwischen Māori und Pākehā, sowie das von vielen bewunderte Porträt Ana Rupenes. Diese sind auch Teil der Sammlung.⁸⁵⁹ Einträge aus dem Gästebuch der Lindauer Gallery aus der Zeit um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert, wie beispielsweise folgender von Hon. Sir Āpirana Turupa Ngata M.P., einem jungen Parlamentsabgeordneten der Māori, vervollständigen diese Art der Beschreibungen: „[...] Thankful are we to the man who has preserved these pictures of our elders, our old chiefs, as a treasure for the years that are to come.“⁸⁶⁰

Die Monografie Cowans ist hauptsächlich eine Würdigung der Arbeit Lindauers im Kontext der Māori-Kultur und erlangt Bedeutung, weil erstmalig Werke eines in Neuseeland arbeitenden Künstlers publiziert wurden.⁸⁶¹

John C. Graham greift die Thematik 1965 in einem Farbbildband auf, in welchem wiederum die Taten der abgebildeten Māori und ihre Gepflogenheiten in Grundzügen beschrieben werden. Die detailreiche Wiedergabe des jeweiligen speziellen Mōkos einer Person und damit das Bewahren dessen, ist auch hier wie bei Cowan der Maßstab für den Wert der Bilder.⁸⁶² Auch wenn Lindauer nicht zu den größten Künstlern seiner Zeit gerechnet wird, so erfüllt er doch durch seine Genauigkeit die für Māori bedeutende Erwartung - nämlich die Wiedergabe der Gesichtszüge und die Reproduktion der Tätowierungen, die in die Gesichter der Ahnen eingemeißelt waren. Sie werden als ein Teil der Geschichte und Identität der Māori betrachtet.⁸⁶³ Durch die zumeist im Dreiviertelprofil dargestellten hochrangigen Māori sind zu-

⁸⁵⁸ Vgl. Bell, Leonard (2015): Pilsen, Neuseeland, Berlin. Gottfried Lindauers Reisen. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, S. 202-207. Hier S. 205.

⁸⁵⁹ Vgl. Cowan, James (1930): Pictures of Old New Zealand: The Partridge collection of Maori paintings by Gottfried Lindauer. Auckland [N.Z.]: Whitcombe & Tombs. Hier S. 37-41 und S. 190-191.

⁸⁶⁰ Cowan 1930, S. 204.

⁸⁶¹ Vgl. Blackley 2018a, S. 14.

⁸⁶² Vgl. Graham, John C. (Hg.) (1965): Maori Paintings by Gottfried Lindauer. Wellington, Auckland, Sydney: East-West Center Press. Hier S. 15 und 22.

⁸⁶³ Vgl. Graham, John C. (Hg.) 1965, S. 16.

mindest die zu Bild gebrachten Teilansichten der Ornamente weitestgehend überliefert.

Bis in die 1980er Jahre wurden Bilder von Lindauer in ähnlicher Weise beschrieben und durch Einträge in Lexika und in Sammelbildbänden ergänzt.⁸⁶⁴ Maori erscheinen hierbei zumeist als passive Modelle mit wenig Möglichkeit zur Interaktion und Einflussnahme.

Auch in den 1980er Jahren beschäftigten sich in Neuseeland verschiedene, vor allem „Pākehā“-Autoren, mit Māori-Porträts.⁸⁶⁵ Da in der westlichen Welt in dieser Zeit Tätowierungen noch ein Randthema darstellen, ist die Annahme naheliegend, dass auch dies einer der Beweggründe ist, warum Lindauers Bilder erst 2014 in Berlin⁸⁶⁶, 2015 in Pilsen⁸⁶⁷ und 2017 in San Francisco mit verstärktem Interesse ausgestellt wurden.⁸⁶⁸ Es bedurfte sowohl der Offenheit des Westens, als auch der Offenheit der Nachfahren der Dargestellten. Schließlich mussten sie, die für sie auch spirituell und persönlich wertvollen Gemälde, für eine Reise nach Europa verabschieden. Bezugnehmend zu einer gemeinsamen Māori-Pākehā-Vergangenheit wurden die Gemälde in die Obhut der jeweiligen Museumsverantwortlichen gegeben. In Erinnerung an Lindauer wurde ihnen die Zeremonie *kawe mate*⁸⁶⁹ zuteil mit der ein geliebter Mensch der Māori heimgeführt wird.⁸⁷⁰

⁸⁶⁴ Vgl. Scholefield, G. H. (1940): A Dictionary of New Zealand Biography. Lindauer Gottfried. Wellington: Whitcombe & Tombs (1), S. 498-499.

⁸⁶⁵ Siehe dazu Gordon, Briar E. R./Stupples, Peter/Loot, Arne (1989): Gottfried Lindauer. His Life and Maori Art. Auckland N.Z.: Malcolm McGregor.

⁸⁶⁶ Vgl. Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.) (2015): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König.

⁸⁶⁷ Vgl. Filip, Aleš/Musil, Roman (Hg.) (2015): Gottfried Lindauer 1839-1926. Pilsen Painter of the New Zealand Māori. Západočeská Galerie. Revnice, Pilsen: Arbor vitae.

⁸⁶⁸ Die Bilder wurden von Nachkommen der Dargestellten begleitet und mit den notwendigen Zeremonien übergeben. Pilsen, Berlin und San Francisco wurden als Ausstellungsorte ausgewählt. Siehe dazu Die Māori Portraits. Gottfried Lindauer. Alte Nationalgalerie (2014/15). Berlin. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=I0Hb4ot7ITw>, zuletzt geprüft am 15.10.2022.

Gottfried Lindauer's Māori portraits travel to San Francisco (2017/18). San Francisco. Online verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=EICa_kUA_nM, zuletzt geprüft am 15.10.2022.

⁸⁶⁹ Siehe dazu Moorfield, John C. (2003-2025): Te Aka Māori Dictionary. *Kawe mate*, o. S. Online verfügbar unter <https://maoridictionary.co.nz/word/2486>, zuletzt geprüft am 28.05.2025. Trauerzeremonie an einem anderen *marae* [Vorplatz eines Versammlungshauses] im Anschluss an die *tangihanga* [Trauerzeremonie] und die Bestattung. – Angehörige der verstorbenen Person, insbesondere wenn es sich um eine angesehene Persönlichkeit handelt, besuchen gemeinsam das *marae* anderer Gemeinschaften. Das *kawe mate* findet häufig auf Wunsch der jeweiligen Gemeinschaft statt. Dabei trägt oft eine der Frauen an der Spitze der Gruppe ein Foto der verstorbenen Person, das symbolisch den Körper repräsentiert. Dieses Foto wird während der *pōhiri* (Begrüßungszeremonie) auf der Veranda des Versammlungshauses platziert.

⁸⁷⁰ Vgl. Ellis, Elizabeth (2015): Te Kawenga Māori. Die spirituelle Reise der Māori. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, S. 18-19.

Ole Wittmann, der sich eingehend mit Tätowierungen in Europa auseinandersetzt, stellt fest, dass ab den 1970er Jahren Tätowierungen langsam in der Gesellschaft Europas Einzug halten. In den 1980 Jahren beginnt sich die Trägerschaft von Tätowierungen zu verändern und die Bilder auf der Haut erreichen die Mittelklasse-schicht.⁸⁷¹ Zum Mainstream scheinen Tätowierungen in der westlichen Welt erst im 21. Jahrhundert zu werden.⁸⁷² In Neuseeland hingegen sind die Gesichtstätowierungen wesentlicher Teil der indigenen Gesellschaft und der unmittelbaren Geschichte. Bilder davon haben somit zu jeder Zeit einen anderen Stellenwert als in Europa. Aber auch dort verändert sich die Sichtweise auf Māori-Porträts stetig je nach Rahmenbedingungen. Deutlich erkennbar ist dies mitunter 2018 in den Ausführungen des Kunsthistorikers Roger Blackleys, der als „Pākehā“-Autor versucht eine kritische, nicht wertende Stellung zu beziehen. Als Kurator der Auckland Art Gallery nimmt er die unterschiedlichen Herangehensweisen von Ausstellungsbesuchern wahr und bezeichnet sie als „bikulturell“ je nach Pākehā- oder Māori-Herkunft der Betrachter.⁸⁷³ In seinem Buch „Galleries of Maoriland“ geht er unter anderem der Sicht auf die indigene Bevölkerung und auf deren Artefakte und Bilder nach. Er erkennt ein hohes Maß an Idealisierung der alten Māori-Welt und ihre Romantisierung, deren Ursprung er sowohl Pākehā als auch Māori zuschreibt. Blackley beschreibt nicht nur die Partizipation von Māori an der Überlieferung der Kolonialgeschichte, sondern auch an der Bildentwicklung. Im Gegensatz zu anderen Autoren, betrachtet er die indigene Bevölkerung als aktiv Mitwirkende und meint damit einen besser ausbalancierten Blick zu ermöglichen.⁸⁷⁴ Sein Anliegen ist es, Māori nicht nur als passive Inspirationsquelle für Pākehā-Kunst zu betrachten, sondern sie auch als wichtige, aktive Partner innerhalb der Interaktion und zum Teil engen Beziehung zwischen Malern wie Gottfried Lindauer oder Charles F. Goldie und Māori-Modellen, die im Studio porträtiert wurden, zu sehen. Blackley vertritt den Standpunkt, dass Māori durch die Weitergabe ihres Wissens an den Künstler einen ethnologisch wertvollen

⁸⁷¹ Vgl. Wittmann, Ole (2017): *Tattoos in der Kunst. Materialität Motive Rezeption*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. Hier S. 34-37.

⁸⁷² Vgl. Eberhard, Igor (2012): *Pimp my Körper! Arbeiten über Tätowierungen*. München: AVM. Hier S. 14.

⁸⁷³ Vgl. Blackley, Roger (2018a): *Galleries of Māoriland. Artists, collectors and the Māori world, 1880-1910*. Auckland, New Zealand: Auckland University Press. Hier S. viii-ix.

⁸⁷⁴ Vgl. Blackley 2018a, S. 1.

Informationsfluss gewährleisteten. Ihre Stellungnahme hat auch Auswirkungen auf diverse Sammlungen wie jene von Henry Partridge und Walter Buller.⁸⁷⁵

Den bereits weiter oben erwähnten Autor Leonard Bell⁸⁷⁶, der sich unter anderem ab den 1980er und 1990er Jahren mit Māori-Porträts auseinandersetzt, zählt Blackley auch zu jenen, die Māori als passive Modelle beschreiben. Er gibt mehr Auskunft über den Künstler als über die indigene Gesellschaft und ihre aktive Einflussnahme auf Veränderungen.⁸⁷⁷ Bell beschreibt beispielsweise Lindauers Bestreben seine Modelle teils idealisiert und beschönigend darzustellen, teils individuell. So malt er den hochrangigen Māori Renata Kawepo⁸⁷⁸, der im Kampf ein Auge verloren hatte, mit beiden Augen. Auftraggeber dafür war der Sammler Walter Buller dessen Vorstellungen wahrscheinlich darauf Einfluss hatten. Bell schreibt dazu:

“A more decrepit and one-eyed Renata Kawepo would have run counter to the conventional idealism of the formal portrait type. Such ‘improvements’ are not necessarily dishonest or wrong; they were standard practice in European formal portraiture – the end being the desire to present the subject in the ‘best’ possible light. [...] Problems and misunderstanding can arise if viewers see the ideal as the real. Lindauer’s portraits of Maoris in European dress are usually less formal and idealised, with the emphasis on accompanying ornaments and dress downgraded. [...], attention is concentrated on the chief’s head, so that there is a much greater sense of an individual personality than in the more formal portrait.”⁸⁷⁹

Bell verweist hier auf äußere Einflüsse, wie die Wünsche von Auftraggebern, welche Lindauer dazu bewogen haben auf eine spezielle Art der Darstellung Wert zu legen.

Vor allem Autoren des einundzwanzigsten Jahrhunderts gelangen immer mehr zur Einsicht, dass persönlicher Kontakt und Interaktionsprozesse ausschlaggebend für die künstlerische Gestaltung sind und auch die Wahrnehmung von Betrachtern verändern. Blackley erwähnt in diesem Zusammenhang unter anderem den Autor Nicholas Thomas, der diese Ansicht vertritt.⁸⁸⁰ Dieser betont in seiner Auseinandersetzung mit der kolonialen Welt ebenso die Relevanz von Interaktionsprozessen, die auch eine Veränderung des Umgangs mit tätowierten Personen in Europa nach sich ziehen, erkennbar am wachsenden Verständnis beziehungsweise an einem größeren Maß an Toleranz.⁸⁸¹

Kommunikations- und Transferprozesse in einer mittlerweile globalisierten Welt, begünstigen demgemäß nicht nur die Bereitschaft, die von Lindauer angefertigten

⁸⁷⁵ Vgl. Blackley 2018a, S. 10-11.

⁸⁷⁶ Siehe dazu Bell, Leonard (1992): Colonial constructs. European images of Maori, 1840-1914. Auckland: Auckland University Press. und Bell 1980.

⁸⁷⁷ Vgl. Blackley 2018a, S. 11-12.

⁸⁷⁸ Siehe dazu Cowan 1930, S. 63.

⁸⁷⁹ Cowan 1930, S. 63-64.

⁸⁸⁰ Vgl. Blackley 2018a, S. 14-15.

⁸⁸¹ Vgl. Thomas 2005, S. 10.

Māori-Porträts in Europa auszustellen⁸⁸², sondern auch die Zusammenarbeit in Museen mit zeitgenössischen Māori-Künstlern wie George Nuku.⁸⁸³

Angestoßen durch postkoloniale Theorien und Überlegungen, werden weitere Sichtweisen und die Akzeptanz von bis dahin ungewohnten Perspektiven eröffnet. Diese werden nunmehr auch von Vertretern der Māori in Publikationen aufgezeigt. Māori-Autorinnen wie Ngahuia Te Awekotuku oder Linda Waimarie Nikora, die ihre Herkunftsgeschichte und Maori-Traditionen eingehend reflektieren, setzen neue Maßstäbe.⁸⁸⁴ Die Beschäftigung mit der *moko*-Tradition⁸⁸⁵ führt Autorinnen auch unweigerlich zu den Gemälden der Maler Lindauer und Goldie. Te Awekotuku beschreibt ihren Wert für Māori als „ikonisch“ und betont eine tiefe Verbindung der Betrachter mit den Dargestellten durch die Bilder.⁸⁸⁶ In ähnlicher Weise argumentieren auch weitere Māori-Autorinnen wie Elizabeth Ellis anlässlich einer Ausstellung bei der, in der Auckland Art Gallery Lindauer-Porträts gezeigt wurden, welche zuvor bereits in Berlin und Pilsen zu sehen waren.⁸⁸⁷ Ellis gehört auch zu jenen Māori-Vertretern, die diese Bilder nach Europa begleiteten.⁸⁸⁸ Die Kuratorinnen Ngahiraka Mason und Zara Stanhope prägen ebenso den Blick auf Lindauer-Porträts im 21. Jahrhundert.⁸⁸⁹ Dies wird untermauert von der eingehenden Erforschung und aufschlussreichen Beschreibung der von Lindauer verwendeten Technik durch die Konservatorin Sarah Hillary⁸⁹⁰ und die Kuratorin Jane Davidson-Ladd⁸⁹¹.

⁸⁸² Siehe dazu Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.) (2015): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König; Filip, Aleš/Musil, Roman (Hg.) (2015): Gottfried Lindauer 1839-1926. Pilsen Painter of the New Zealand Māori. Západočeská Galerie. Revnice, Pilsen: Arbor vitae.

⁸⁸³ Siehe dazu Blumauer, Reinhard/Fine, Jonathan/George Nuku (Hg.) (2022): George Nuku. Oceans. Collections. Reflections. Wien, Graz: Medienfabrik.

⁸⁸⁴ Siehe dazu Te Awekotuku, Ngahuia (2006): Mata Ora. Chiseling the Living Face, Dimensions of Māori Tattoo. In: Edwards, Elizabeth/Gosden, Chris/Phillips Ruth B. (Hg.): Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture. Oxford, New York: Berg, S. 121-140.

⁸⁸⁵ Vgl. Nikora, Linda W./Rua, Mohi/Te Awekotuku, Ngahuia (2005): Wearing Moko: Māori facial Marking in Today's World. In: Thomas, Nicholas/Cole, Anna/Douglas, Bronwen (Hg.): Tattoo: Bodies, Art, and Exchange in the Pacific and the West. Durham, NC: Duke Univ. Press, S. 191-203.

⁸⁸⁶ Vgl. Te Awekotuku 2006, S. 130-132.

⁸⁸⁷ Vgl. Ellis, Elizabeth (2016): He Kupu Whakataki. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland: Auckland University Press, S. 9.

⁸⁸⁸ Vgl. Ellis, Elizabeth (2015): Te Kawenga Maori - Maori Spiritual Journey. In: Filip, Aleš/Musil, Roman (Hg.): Gottfried Lindauer 1839-1926. Pilsen Painter of the New Zealand Māori. Revnice, Pilsen: Arbor vitae, S. 10-11.

⁸⁸⁹ Siehe dazu Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.) (2016): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland Art Gallery - Toi o Tāmaki. Auckland: Auckland University Press.

⁸⁹⁰ Vgl. Hillary, Sarah (2016): Gottfried Lindauer: Painting Materials and Techniques. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland: Auckland University Press, S. 229-246.

⁸⁹¹ Vgl. Larsen, Ute/Davidson-Ladd, Jane (2016): Under the Lens: Gottfried Lindauer, the Photographer-Painter. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland: Auckland University Press, S. 221-228.

Eine eurozentristische, ethnographische Perspektive im Rahmen einer Eroberungsgeschichte, wird in der westlichen Welt durch die Auseinandersetzung mit postkolonialen Theorien im 21. Jahrhundert versucht zu verlassen. Sie wird vielfach in eine Interaktionsgeschichte umgewandelt. Diverse postkoloniale Impulse gewinnen Raum im Diskurs der Gegenwart. So kann der breitgefächerte Postkolonialismus-Zugang, wie er beispielsweise von Alexandra Karentzos und Julia Reuter weiterverwendet wird, als eine Grundlage dienen. Hierbei werden postkoloniale Kritik, Theorie sowie Analyse in sozialen Kontexten berücksichtigt und vielfältige Widerstandsstrategien einbezogen.⁸⁹² Ähnlich wird heute dem Künstler Charles F. Goldie begegnet.

5.1.3 Māori - Porträts von Charles Frederick Goldie einem bedeutenden Porträtmaler der nächsten Generation nach Gottfried Lindauer

Der gebürtige Europäer Lindauer hatte begonnen Māori zu einer Zeit zu porträtieren, als der 1870 geborene, „zukünftige“ Porträt-Künstler Charles F. Goldie in Neuseeland aufwuchs.⁸⁹³ Blackley beschäftigt sich auch mit dem, der nächsten Generation angehörenden Künstler Goldie und dessen Werken eingehend und beschreibt seinen Werdegang.

Goldies Vater David, der in Hobart in Tasmanien geboren wurde und nach Neuseeland übersiedelte war ein Holzhändler in Auckland, der sich auch als Politiker engagierte. Der Maler Charles Frederick Goldie wurde nach seinem aus England stammenden Großvater⁸⁹⁴ mütterlicherseits benannt, der ein Amateurkünstler und wohlhabender Müller in Auckland war. Goldies Mutter Maria förderte sein künstlerisches Talent.⁸⁹⁵ Einfluss auf Goldies Werdegang nahm der aus England stammende Maler Louis John Steel mit dessen Werk – einschließlich der von ihm gefertigten Maori-Porträts –, sich Jane Davidson-Ladd eingehend auseinandersetzt. Sie erwähnt, dass er, nachdem er die Royal Academy Schools in London besucht hatte, zur École des

⁸⁹² Vgl. Karentzos, Alexandra/ Reuter, Julia (Hg.) (2012): Schlüsselwerke der Postcolonial Studies. Wiesbaden: Springer VS. Hier S. 11-12.

⁸⁹³ Charles F. Goldie ist 1870 in Neuseeland geboren. Bereits seine Vorfahren wanderten nach Neuseeland aus. Siehe dazu Blackley, Roger (Hg.) (1997): Goldie. Auckland Art Gallery - Toi o Tāmaki. Auckland N.Z.: Bateman. Hier S. 3.

⁸⁹⁴ Charles Frederick Partington kam 1841 von England nach Australien, in weiterer Folge emigrierte er nach Neuseeland, wo er Frances Johnston heiratete. Siehe dazu online verfügbar unter <https://www.wikitree.com/wiki/Partington-196>, zuletzt geprüft am 30.05.2025. Goldies Großeltern väterlicherseits David Goldie und Elizabeth Halliday stammten aus Schottland. Siehe dazu online verfügbar unter <https://www.ancestry.com/genealogy/records/david-goldie-24-l6ffpg>, zuletzt geprüft am 30.05.2025.

⁸⁹⁵ Vgl. Blackley 1997, S. 3.

Beaux-Arts nach Paris wechselte.⁸⁹⁶ Auch Goldie, der Steel letztendlich überragte wurde in Paris ausgebildet. In den 1890er Jahren studierte er an einer namhaften Pariser Kunsthochschule, der Académie Julian bei dem, dem Klassizismus und klassischem Realismus zugewandten Maler William A. Bouguereau. Ein weiterer Lehrmeister war der Franzose Gabriel Ferrier, ein Porträtmaler der Romantik. Er war Mitglied der Académie des Beaux-Arts. 1898 kehrte Goldie zurück nach Neuseeland. Seine Karriere als Porträtkünstler begann schließlich um 1900, circa 25 Jahre später als jene von Lindauer. Erste Māori-Porträts werden als ausdrucksstark und durch gezielten Einsatz von Licht und Schatten wie aus Ton modelliert, bezeichnet. Der Einfluss durch das Kunststudium Goldies in Paris wird hervorgehoben.⁸⁹⁷ Goldies und Lindauers Schaffensperioden überschneiden sich teilweise, da Lindauer noch bis circa 1918 aktiv tätig war. Technische Details ihrer Arbeiten ähneln einander zum Teil. Auch Goldie verwendete unter anderem zeitweilig Fotografien als Basis für seine Ölbilder, wobei er im Gegensatz zu Lindauer beispielsweise mit Kohle vorzeichnete und ein Raster als Hilfsmittel zur Übertragung der Fotografie verwendete. Goldies Porträts werden von Sarah Hillary als texturierter und opaker beschrieben.⁸⁹⁸ Dadurch, dass die Künstler, Lindauer und Goldie unterschiedlichen Generationen entstammen, sind sie geprägt von den jeweiligen Lehrmeistern und Strömungen der Kunst ihrer Zeit⁸⁹⁹, sowie von politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in Neuseeland. Goldies Schaffensperiode reicht bis in die 40er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein. Seine Werke werden sehr geschätzt.⁹⁰⁰ Blackley weist auch darauf hin, dass Goldie im zwanzigsten Jahrhundert schließlich von der Kunstwelt akzeptiert wurde. Dies äußerte sich auch in den Preisen für seine Gemälde:

„What has changed instead is the attitude of the art establishment, now increasingly prepared to accept work that was created outside the modernist tradition. [...] At a time when the Auck-

⁸⁹⁶ Vgl. Davidson-Ladd, Jane (2022): *The Master of 'Maoriland': Louis John Steele, 1842-1918*. Dissertation. Universität von Auckland, Auckland N.Z. Hier S. 4.

⁸⁹⁷ Vgl. Blackley 1997, S. 7-15.

⁸⁹⁸ Vgl. Hillary, Sarah (2016): *Gottfried Lindauer: Painting Materials and Techniques*. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): *Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits*. Auckland: Auckland University Press, S. 229-246. Hier S. 236.

⁸⁹⁹ Goldie ist beeinflusst vom französischen Realismus, als dessen Begründer Courbet gilt. Dem Realismus wird zugesprochen sich kritisch mit der abgebildeten Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Dies beinhaltet die kunsttheoretische Reflexion hinsichtlich des Verhältnisses von Kunstwerk und Natur. Siehe dazu Zimmermann, Anja (2019): *Realismus*. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden Begriffe*. 2. erw. und akt. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 370-373.

⁹⁰⁰ Vgl. Blackley 1997, S.2.

land Society of Arts organised an exhibition at which no picture cost more than one Guinea, Goldie's stratospheric prices were truly remarkable."⁹⁰¹

Im Jahr 1988 überschritt Goldies Malerei die 100.000 Dollarmarke.⁹⁰²

Nichtsdestotrotz gilt Lindauer als der erste Porträtkünstler, der eine Vielzahl an Māori-Porträts anfertigte und hauptberuflich als Künstler in Neuseeland arbeitete.⁹⁰³

Er kannte viele Māori persönlich und malte vor allem die prominente Māori-Elite zu einer Zeit kolonialer, britischer Dominanz. Ältere Māori-Chiefs, darunter Männer und Frauen, bedeutende Krieger oder Priester sind auf Porträts abgebildet und wurden von Förderern wie Henry Partridge auf Lindauer verwiesen. So porträtierte dieser nach Blackley über 200 Māori, während Goldie nur eine geringe Anzahl an unterschiedlichen Personen immer wieder als Modelle in sein Studio bat.⁹⁰⁴ In welchem Gewand sie abgebildet wurden unterlag ähnlich wie bei der Porträtfotografie verschiedenen Beweggründen der einflussnehmenden Personen.

Chanel Clarke, eine Kuratorin mit Māori-Wurzeln, widmet sich in ihrer Forschungsarbeit der Māori-Bekleidung im Kontext von sozialen und kulturellen Veränderungen und beschreibt diese als visuellen Hinweis auf die Einflüsse, denen die indigene Bevölkerung im 19. Jahrhundert ausgesetzt war.

Māori, die Errungenschaften aus Europa angenommen hatten und sich diese zu Nutzen machten, - wie Nägel, landwirtschaftliche Geräte, Waffen und auch Bekleidung -, trugen im Alltag längst nicht mehr ihre traditionellen Gewänder⁹⁰⁵, in denen sie zu meist auf den Porträts dargestellt sind.

Wenn sich die Gelegenheit bot, wurde sowohl ein Porträt in Māori-Bekleidung als auch eines in europäischem Gewand gefertigt. Gaben Māori selbst bei Lindauer ein Porträt in Auftrag, dann aus dem Grund, um dadurch über den Tod hinaus präsent sein zu können, sowie im Bewusstsein, ihre Taten künftigen Generation damit in Erinnerung zu rufen.⁹⁰⁶

⁹⁰¹ Blackley 1997, S. 39-40.

⁹⁰² Vgl. Blackley 1997, S. 41.

⁹⁰³ Vgl. Bell, Leonard (2016): A Perspektive from New Zealand. Lindauer's Painting in the Settler colonial War. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland: Auckland University Press, S. 39-50. Hier S. 44.

⁹⁰⁴ Vgl. Blackley 2018a, S. 102.

⁹⁰⁵ Spätestens ab den 1870er Jahren wurde die europäische Mode der Kolonialmacht übernommen. Siehe dazu Bell 1980, S. 64.

⁹⁰⁶ Vgl. Clarke, Chanel (2016): Cultural Crossing. Victorian and Māori Dress in Lindauer's Portraits. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland: Auckland University Press, S. 237-240.

Goldie war sehr stark vom Gedanken seiner Zeit geprägt, eine aussterbende Gesellschaft festhalten zu müssen, was oftmals in melancholischen Porträts gealterter Māori zum Ausdruck gebracht wurde. Bedeutende *rangatira* mit *moko*, bei Blackley nach einem Bild von Goldie als „noble relics of a noble race“⁹⁰⁷ beschrieben, wurden von Goldie häufig porträtiert. Einer seiner bevorzugten Modelle war der Ngāti Mahuta Chief Wiremu Pātara Te Tuhi der dem Künstler vom bereits erwähnten Autor James Cowan vorgestellt wurde. Pātara war ein Cousin zweiten Grades⁹⁰⁸ des Māorikönigs Tāwhiao und war nach Blackley einer der gefeierten Māori. Als Herausgeber der Maori-Zeitschrift „Te Hokioi“ veröffentlichte er bereits in den 1860er Jahren antikoloniale Artikel. Er war auch, wie viele *rangatira* seiner Zeit, ein bekannter Schnitzkünstler, der seine Werke auf Weltausstellungen präsentierte. Nach Blackley bedeutete für Pātara, von Goldie gemalt zu werden, ein Anwachsen seines bereits in großem Ausmaß vorhandenen *mana*.⁹⁰⁹

Im Unterschied zu Lindauer, der sowohl von Pākehā als auch von Māori Aufträge bekam und für seine Porträts bezahlt wurde, entlohnte Goldie seine Modelle, die sich ihm für seine Bilder zur Verfügung stellten.

Auffallend auf der Fotografie unten ist der Tee trinkende Māori-Chief, der offensichtlich für ein Bild Goldies zurechtgemacht wurde. Den traditionellen Mantel trägt er über einer, für die damalige europäische Mode typischen Hose. Die restliche Kleidung und sein Hut liegen hinter dem lesenden Maler.

⁹⁰⁷ Blackley 1997, S. 17.

⁹⁰⁸ Vgl. Oliver, Steven (1990): Te Tuhi, Wiremu Pātara. Dictionary of New Zealand Biography, Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand. Online verfügbar unter <https://teara.govt.nz/en/biographies/1t78/te-tuhi-wiremu-patara>, zuletzt geprüft am 05.06.2025.

⁹⁰⁹ Vgl. Blackley 2018a, S. 7-8.



Abb. 74: Love, Robert, “Charles F. Goldie in his Studio with Patara Te Tūhi”, 1901, Schwarz-Weiß-Fotografie, Platindruck, 26,7 x 48,2cm, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer O.004263. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/263478>, zuletzt geprüft am 10.12.2024.⁹¹⁰

Auf dem nächsten Bild ist er, der westlichen Mode entsprechend, mit Hemd, Gilet und Jacke abgebildet.

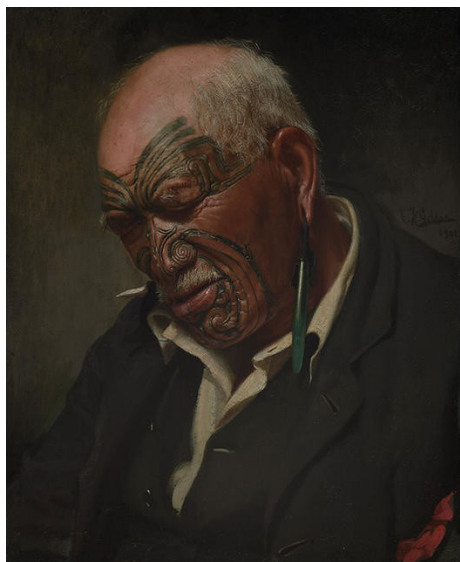


Abb. 75: Goldie, Charles F., “A Hot Day“, Wiremu Pātara Te Tuhi (Ngāti Mahuta), 1901, Gemälde, Öl auf Leinwand, 76,5 x 69cm, Schenkung der Canterbury Society of Arts, 1932, Christchurch Art Gallery Te Puna O Waiwhetū, Christchurch. Inventarnummer 69/79. Online verfügbar unter [https://christchurchartgallery.org.nz/collection/?q=Patara te tuhi](https://christchurchartgallery.org.nz/collection/?q=Patara+te+tuhi), zuletzt geprüft am 11.12.2024.⁹¹¹

⁹¹⁰ Siehe dazu Blackley, Roger (2018a): Galleries of Māoriland. Artists, collectors and the Māori world, 1880-1910. Auckland, New Zealand: Auckland University Press. Hier S. 19. PXA 489. Siehe dazu Blackley 1997, S. viii.

⁹¹¹ Siehe dazu Blackley 1997, S. 87.

Das farblich stark betonte moko und die Ohrringe indigener Herkunft verweisen auf seine außergewöhnliche Stellung und auf die Zugehörigkeit zur Gesellschaft der Māori. Die realistische, detailgenaue Wiedergabe, sowie die eindrucksvolle Farbgebung faszinierten bereits Betrachter zur Entstehungszeit. Nur wenige andere Māori Frauen wie Männer wurden immer wieder von Goldie in seinem Studio in Auckland gegen Bezahlung gemalt, wodurch ihm ein Mangel an Originalität vorgeworfen wurde.⁹¹² Er ließ diese, wie in der Fotografie oben ersichtlich bisweilen – ähnlich wie Lindauer –, extra für seine Bilder traditionelle Māori-Gewänder tragen.⁹¹³ So wurde anhand von konkreten Māori-Persönlichkeiten, ein Typus einer vermeintlich aussterbenden Bevölkerung gemalt, angespornt von der Angst, diese innerhalb kurzer Zeit nicht mehr vorzufinden.

Zum Teil lässt sich an den Titeln der Bilder die damalige Einstellung ablesen. Blackley nennt ein sehr berühmtes Bild von Goldie als bezeichnend dafür: „The memory of what has been and never more will be“ aus dem Jahr 1905. Dargestellt ist Ina Te Papatahi eine hochrangige Māori des *iwi* Ngā Puhi.⁹¹⁴ Bilder solcher Art, sowohl von Goldie als auch von Lindauer, werden ursprünglich vor allem im ethnologischen Kontext betrachtet und mit dem Vorhaben, die „exotischen Anderen“ zu präsentieren, unter anderem auf Weltausstellung gezeigt.

Blackley betont, dass Goldie in seinen Gemälden nicht nur versucht nostalgisch die Vergangenheit zu verherrlichen. Durch das Abbilden zeretzter Matten, rissig gewordener Schnitzereien und wie im Bild oben, zerfallener Hütten im Hintergrund, malt er die koloniale Gegenwart als politisch aussagekräftiges Stilleben.

⁹¹² Vgl. Blackley 1997, S. 22.

⁹¹³ Vgl. Blackley 1997, S. 18-19 und Blackley 2018a, S. 105.

⁹¹⁴ Blackley 1997, S. 52.



Abb. 76: Goldie, Charles F., „The memory of what has been and never more will be“, Ina Te Papatahi (Ngā Puhi), 1905, Gemälde, Öl auf Leinwand, 115 x 90cm, (mit Rahmen 153 x 128cm), Dunedin Public Art Gallery, Dunedin. Zugangsnummer 12-1951. Online verfügbar unter <https://collection.dunedin.art.museum/objects/822/the-memory-of-what-has-been-and-never-more-will-be-ina-te-papatahi-nga-puhi>, zuletzt geprüft am 11.12.2024.⁹¹⁵

Im Vordergrund ist Ina Te Papatahi zu sehen, die gealterte Nichte⁹¹⁶ der einst bedeutenden Brüder Nene und Patuone. Ina wirkt ähnlich erschöpft und melancholisch wie Pātara. Sie wurde in europäischer Bekleidung gemalt.

Pākehā-Kritiker werfen Goldie zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor, nicht die für die europäische Kolonialmacht wichtigen Episoden und Schlachten der Kolonialzeit festzuhalten, die eines Kunstmuseums würdig wären.⁹¹⁷

Goldie hatte nicht zum Ziel, möglichst viele Māori zu porträtieren. Die wenigen, die er auswählte, malte er zum Teil auch nach ihrem Tod anhand von Fotografien. So verwendete er für das Porträt von Nene dieselbe Fotografie⁹¹⁸ von Elizabeth Pulman wie Lindauer als Grundlage und malte den Häuptling nach seinen Vorstellungen.

Das 1934 entstandene Gemälde zeigt den gealterten Chief Tamati Waka Nene mit einer Feder im Haar, geschmückt mit Ohrringen und Kette in einem typischen Ge-

⁹¹⁵ Blackley 2018a, S. 103 und Blackley 1997, S. 107.

⁹¹⁶ Vgl. Wolfe, Richard (2008): New Zealand Portraits. North Shore: Viking. Hier S. 86.

⁹¹⁷ Vgl. Blackley 1997, S. 52.

⁹¹⁸ Vgl. Filip, Aleš/Musil, Roman 2015, S. 200.

wand der Māori vor hellem Hintergrund. Sein umfangreiches *moko* ist plastisch hervorgehoben. Die ursprünglich auf der Fotografie abgebildete europäische Kleidung Nenes wird hier nicht berücksichtigt.



Abb. 77: Goldie, Charles F., „Tamati Wāka Nene“ (Ngā Puhī), 1934, Gemälde, Öl auf Leinwand, 45,5 x 40,5 cm, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland. Online verfügbar unter Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand <https://teara.govt.nz/en/artwork/47366/tamati-waka-nene-by-cf-goldie>, zuletzt geprüft am 11.12.2024.⁹¹⁹

Leonard Bell fasst die Vorgehensweise und den Blickwinkel Goldies in wenigen Worten zusammen:

„He depicted Māori in a very limited number of ways, using and reusing a small number of models (or photographs or earlier paintings of them after their deaths). In contrast to Lindauer, who produced portraits of a large number of Māori, Goldie was not attempting to produce a pictorial record of leading personalities in Māoridom, past and present. His favorite mode of presentation of his subjects, [...], mostly elderly, eyes averted, with passivity, sadness or resignation, sleepiness or dreaminess in mood prevailing – correlated with the notion, popular among European New Zealanders in the early twentieth century, of a distinct Māori people and culture as bound to die out, either literally or through eventual complete assimilation into European culture.“⁹²⁰

Diese Sicht steht dem eigentlichen Bestreben der Māori, sich kulturelle Errungenschaften der Europäer zu Nutze zu machen und trotz Kolonialherrschaft ihre Traditionen, Werte und kulturellen Gepflogenheiten nicht zu verlieren, entgegen. Goldie schein seine Porträts an die koloniale Sichtweise angepasst zu haben.

⁹¹⁹ Siehe dazu Blackley 1997, S. 164. Weitere Bildunterschriften siehe oben.

⁹²⁰ Bell, Leonard (1997): two paintings by C. F. Goldie: their brilliant careers. In: Roger Blackley (Hg.): Goldie. Auckland N.Z.: Bateman, S. 115-126. Hier S. 118-119.

Das Verhalten der Künstler in den Ateliers, die sich dort im persönlichen Austausch mit den Māori befanden, verweist auf ambivalente Sichtweisen auf die indigene Bevölkerung zwischen Marginalisierung und Ehrerbietung. Die Begegnung von Künstler und Māori im Atelier bot durch den persönlichen Kontakt eine Möglichkeit des gegenseitigen Kennenlernens. So konnten Missverständnisse und etwaige Ressentiments leichter überwunden werden. Nach Blackley war das Atelier offen für Interessierte und wurde zu einem Ort des kulturellen Austausches.⁹²¹

Bachmann-Medick spricht in Zusammenhang mit Bhabhas Theorie von „Verflüssigung [...] von] Antagonismen, ohne sie [...] aufzuheben.“⁹²² Sie nennt „Interaktions-offenheit“ im Kontext der postkolonialen Kulturtheorie als Grundlage um Unterschiede neu zu verhandeln, ohne sie gänzlich zu eliminieren.⁹²³ Inwieweit Künstler und Māori-Modelle des 19. Jahrhunderts als respektvolle „Handlungsträger“ gesehen werden können ist schwer einschätzbar. Bilder, die nicht anhand von Fotografien erstellt wurden, sondern in direktem Kontakt lassen eher auf eine Einflussnahme auf das jeweilige Bild und ein direktes Involviert-Sein in den Entstehungsprozess durch Māori-Modelle schließen. Ob Maler auf die Vorstellung der Māori von Selbstpräsentation eingegangen sind, ist nur wenig erforscht. Im Falle Pātaras schreibt Blackley zur oben gezeigten Fotografie, die im Studio Goldies angefertigt wurde:

„[...] we would be wrong to dismiss the elderly Māori chief as little more than a passive prop manipulated by the Pākehā artist. By staging a moment of rest, the photograph emphasises the collaborative nature of the work in the studio as well as the hospitality that was included. Pātara’s status as a celebrity is signalled both through his central position in the photograph, and by his doubling in the form of the almost complete painting on the easel.“⁹²⁴

Die Fotografie aus dem Jahr 1901 lässt einerseits auf Momente von Interaktion auf Augenhöhe schließen, andererseits bleibt die grundsätzliche Marginalisierung der indigenen Bevölkerung während der Kolonialzeit als konstitutive Rahmenbedingung von Machtverhältnissen im Hintergrund wirksam. Sie wird bestenfalls in der Konfrontation mit ranghohen, einflussreichen Māori in begrenztem Maße aufgebrochen. Die Vorstellung eines 3. Raumes im Sinne Bhabhas kann somit im Kontext der Bilderstellung in Ansätzen wahrgenommen werden.

In der Gegenwart findet im künstlerischen Kontext eine Auseinandersetzung mit der konfliktbehafteten Vergangenheit statt, die die Bilder aus der Kolonialzeit aufgreift.

⁹²¹ Vgl. Blackley 1997, S. 19.

⁹²² Bachmann-Medick 2018, S. 201-202.

⁹²³ Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 202.

⁹²⁴ Blackley 2018a, S. 98.

5.2 Kulturtheoretische Überlegungen im Kontext der Māori-Porträtentwicklung

Betrachtet man Kultur wie der Ethnologe Geertz, der der symbolischen Anthropologie zugeordnet wird als wandelbar innerhalb eines von den Menschen „selbstgesponnenen Bedeutungsgewebes“, ⁹²⁵ so ist davon auszugehen, dass es im Laufe von Kulturkontakten zur Überlagerung und Verschmelzung unterschiedlicher Symbolsysteme kommt ⁹²⁶. Teils entstehen diese zwanghaft und mit Gewalt wie im Kolonialismus, teils im Austausch zwischen Menschen wie möglicherweise in einem Künstleratelier des 19. Jahrhunderts, sowie durch die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Vorfahren durch Künstler der Gegenwart.

Geertz der soziales, für ihn symbolträchtiges Handeln beobachtete und im Rahmen der Ethnografie Texte im Sinne von „dichten Beschreibungen“ anhand von bestimmten Ereignissen erstellte, versuchte so das Ganze einer Kultur interpretativ zu erschließen. ⁹²⁷ In ähnlicher Weise könnte man den Austausch im Atelier zwischen Künstlern wie Lindauer und Goldie, und Modellen wie Pātara gemeinsam mit dem Erfassen und dem anschließenden nach außen Bringen des mentalen Bildes in ein äußeres, gemaltes Ölbild mit all seiner Symbolkraft als „dichtes Bild“ bezeichnen. Ähnlich wie Geertz gelangt der Maler zu tieferen Einsichten und lernt Symbole, in diesem Fall, der Māori-Kultur deuten, die er schließlich in den Bildern aufzeigt. Im Geertz'schen Sinne wäre es möglich, wie Meinrad Ziegler es im Hinblick auf Beschreibungen formuliert, „der eigenen Kultur mit der Erfahrung aus der Fremde Botschaften [zu] überbring[en], Botschaften allerdings, die nicht Gewissheit, sondern Anregung zum Selbst- und Weiterdenken vermitteln.“ ⁹²⁸

Der persönliche Kontakt der Maler zu den Māori-Modellen führt zum Erkenntnisgewinn hinsichtlich des Blicks der Māori auf die Welt und umgekehrt. In der Zeit, die das Malen eines Ölgemäldes benötigt – im Unterschied zur schnell herstellbaren Fotografie –, können kulturelle Codes aufgebrochen und dechiffriert werden. Insofern kommt es im Atelier zu erhellenden Begegnungen, aus denen im Sinne Geertz' Schlüsse im Hinblick auf die gesamte Māori-Gesellschaft gezogen werden können.

⁹²⁵ Geertz 1987, S. 9.

⁹²⁶ Fröhlich, Gerhard/Mörth, Ingo (1998): geertz@symbolische-anthropologie.moderne. Auf Spurensuche nach der "informellen Logik tatsächlichen Lebens". In: Fröhlich, Gerhard/Mörth, Ingo (Hg.): Symbolische Anthropologie der Moderne. Kulturanalysen nach Clifford Geertz. Frankfurt/Main: Campus-Verl., S. 7- 50. Hier S. 12-13.

⁹²⁷ Vgl. Fröhlich, Gerhard/Mörth, Ingo 1998, S. 18.

⁹²⁸ Ziegler, Meinrad (1998): Überlegungen zur Forschungslogik eines methodologischen Nonkonformismus. In: Fröhlich, Gerhard/Mörth, Ingo (Hg.): Symbolische Anthropologie der Moderne. Kulturanalysen nach Clifford Geertz. Frankfurt/Main: Campus-Verl., S. 51-66. Hier S. 64.

So lassen die Bilder die vom Maler gewonnenen Eindrücke zu und werden darin zur Schau gestellt. Das heißt, in den Bildern werden die Interpretationen des Malers von Teilaspekten der Māori-Kultur, ähnlich wie in „dichten Beschreibungen“ aufgezeigt. Ziegler vergleicht „dichte Beschreibungen“ mit Essays und schreibt dazu folgendes:

„Die mobile Betrachtung am Gegenstand statt theoretischer Ableitung, die Konzentration auf das deutungsvolle Einzelne, an dem sich das kulturelle Ganze zu erschließen vermag, das Spiel mit neuen, ungewöhnlichen Lesarten eines scheinbar einfachen Phänomens und der offene Charakter des Ergebnisses der Deutung finden sich hier wie dort.“⁹²⁹

Ähnliches kann in Bezug auf die Māori-Porträts angenommen werden, die bereits während der Entstehungsphase in der Begegnung, im gegenseitigen Austausch der Beteiligten und durch Beobachtung ein Interpretieren erlauben und danach den Betrachtern die Möglichkeit zu weiteren Schlussfolgerungen eröffnen.

Bilder als Basis für das interpretative Erschließen von Māori-Spezifika zu schaffen, war anscheinend einer der Beweggründe von Förderern und Sammlern für die Präsentation in Europa. Anlass zu Fehlinterpretationen europäischer Betrachter war durch koloniale Einflüsse und fiktionale Zusätze allerdings vorprogrammiert. Sie entstammten oft der mangelhaften Kenntnis der Betrachter und der zusätzlich unterschwellig vorhandenen kolonialen Vermittlungstendenzen.

Doris Bachmann-Medick setzt sich auch mit dem „interpretive turn“ auseinander, in dessen Zentrum die Überlegungen von Geertz angesiedelt sind, der in der Tradition des Ethnologen Franz Boas steht. Sie kritisiert daran die Selbstverständlichkeit, mit welcher Behauptungen in Bezug auf komplexe kulturelle Äußerungen aufgestellt werden und Sinnzuschreibungen konstruiert werden, die einen gleichsam „allwissenden Erzähler“ voraussetzen und erkennt auch hier Fehlinterpretationen und Übertragungen von Bedeutungen durch den besonderen, vorgefassten Wissensstand des Ethnologen.⁹³⁰ Trotz der vorhandenen Grenzen des Erkenntnisgewinns, ist es jedoch ein möglicher Zugang, der weiterer Herangehensweisen und Forschung bedarf.

Bedeutungen werden anhand von Zeichen, indigenen Interpretationsweisen und Symbolen erschlossen.⁹³¹ Ziegler verweist in der Auseinandersetzung mit der Geertz'schen Theorie darauf, dass indigene Personen bereits die Welt in ihrem Sinne interpretieren und ihre eigenen Bedeutungen kreieren. Er schreibt dazu:

„[Interpretative Ethnologie] geht davon aus, daß [sic!] die Teilnehmer einer bestimmten Kultur sich ihre eigene bedeutungsvolle Welt interpretierend und sinnstiftend schaffen und ge-

⁹²⁹ Ziegler 1998, S. 55.

⁹³⁰ Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 68 und 75-76.

⁹³¹ Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 66-69.

stalten. Hier gilt als Ausgangspunkt die Überzeugung, daß [sic!] jede Kultur spezifische Symbole hervorbringt, die Wahrnehmen, Fühlen und Denken ihrer Mitglieder formen.“⁹³²

Ausgehend von Bachman-Medick und Ziegler kann die Interpretation des Künstlers somit als eine Interpretation von indigenen Deutungen verstanden werden, die letztendlich von den jeweiligen Betrachtern zu ihrer Zeit ein weiteres Mal interpretiert werden.

Werden diese Gedanken weitergesponnen so gelangt man von einer Folge an Interpretationsvorgängen in der Konfrontation mit den Symbolsystemen anderer zum Verständnis von Hybridisierung im Sinne Homi Bhabhas der „selektive Aneignung von Bedeutungen“ und „Raum schaffen“ für marginalisierte Gruppen thematisiert. Durch den Prozess der Interaktion mehrerer Gruppen und das Aufnehmen von interpretierbaren Zeichen in die jeweils eigene mentale Wirklichkeitskonstruktion werden neue Bedeutungen konstituiert, die zwar von ihrer Ursprünglichkeit abweichen aber trotz allem traditionelle Deutungsweisen in ihrer Hybridität im Sinne von Verflechtung bewahren.

Die Relevanz von persönlichen Beziehungen, wie beispielsweise hier zwischen indigenen Modellen und dem jeweiligen Maler, wird auch von Monica Juneja als essenziell erachtet. Abgrenzung und Ablehnung konnten in den Ateliers des 19. Jahrhunderts anscheinend in der persönlichen Begegnung zum Teil relativiert werden, sodass in den Bildern eine Durchmischung von europäischer Kunst, europäischen Techniken und Gestaltungsprinzipien der Malerei und Fotografie mit Repräsentationsgewohnheiten der Māori stattfinden konnte, obzwar auch europäische Dominanz herausgelesen werden kann.

Gerade der immer wiederkehrende Austausch zwischen wenigen Māori und dem Künstler Goldie reduzierte die passive Rolle des jeweiligen Māori-Modells und ermöglichte zumindest ein gewisses Maß an Mitgestaltung und Mitbestimmung.

Indigene Betrachter waren oft von der umfangreichen Darstellung der *mokos* angehan, die für Māori wesentliches der jeweiligen Person zeigen. Nichtsdestotrotz gab es auch Bedenken hinsichtlich des Verkaufs von Reproduktionen und Buchillustrationen in Neuseeland und Europa, sowie des Ausstellens von Originalen außerhalb Neuseelands, auch wenn abgebildete Māori wie Ina Te Papatahi ihre Zustimmung gaben. Viele Māori fühlten sich bereits im 19. Jahrhundert unverstanden und in ihrer Auffassung hinsichtlich der Bilder ihrer Mitglieder übergangen. Zumindest war für

⁹³² Ziegler 1998, S. 51.

einige Māori die Möglichkeit gegeben, dazu Stellung zu beziehen, Bedenken zu äußern und aufzuklären, was nach Blackley aus diversen Briefen hervorgeht.⁹³³

Eine wechselseitige, selektive Aneignung von Sichtweisen und von Techniken wie der Ölmalerei auf der einen Seite oder der Tätowierung auf der anderen Seite, untermauert jedenfalls den von Juneja als wichtig erachteten dynamischen Kulturbegriff, der von interkulturellen Austauschprozessen bestimmt wird.⁹³⁴

Welche weiteren Entwicklungen diese Prozesse in der Gegenwart nehmen, kann am Beispiel der Kunst von George Nuku aufgezeigt werden.

5.3 Beispiele für die künstlerische Auseinandersetzung mit Māori-Porträts aus dem 19. Jahrhundert in der Gegenwart

Jene Māori, die sich gezielt und bewusst mit ihren Ahnen, ihrer Geschichte und der kolonialen Vergangenheit, einschließlich der Abbildungen und Gesichtstätowierungen aus dem 19. Jahrhundert auseinandersetzen, überraschen immer wieder mit dem Hervorkehren vorteilhafter Aspekte. Gegenwärtig bezeugen nicht nur die Fotografien von Tania Niwa oder die Herangehensweise der Nachrichtensprecherin Oriini Kaipara den Einsatz für mehr Akzeptanz und die Sichtbarmachung von Māori und ihrer Tradition, unter anderem versucht auch der Māori-Künstler George Tamihana Nuku durch seine Arbeit die Position der Māori unter positiven Vorzeichen zu stärken. Er ist, wie auch andere Māori Künstler, auf der Suche nach seinen Wurzeln und nach Identität. Nuku gehört zu jenen Künstlern deren Anliegen es ist, das Vermächtnis der Māori sowohl innerhalb Neuseelands als auch im Rest der Welt weiterzutragen, zu vermitteln und weiterzuentwickeln. Zur Ehre seiner Ahnen tritt er für Gleichstellung ein.⁹³⁵ Er versucht einen Rahmen für die Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit zu bieten. Indem er in Museen Interaktionsräume durch die Gelegenheit zum aktiven Mitwirken an seinen Installationen schafft, eröffnen sich Alternativen für neue Interpretationen. Auch im Weltmuseum in Wien sucht er nach Anknüpfungspunkten an die koloniale Vergangenheit, um Besucher zur kritischen Reflexion anzuhalten. *Taonga* (Schätze), die für das Weltmuseum von den Cook'schen Reisen des 18. Jahrhunderts in London ersteigert wurden, von den Neu-

⁹³³ Vgl. Blackley 1997, S. 46-48 und 181.

⁹³⁴ Vgl. Falser, Michael/Juneja, Monica 2013a, S. 20.

⁹³⁵ Vgl. Jacobs, Karen/Nuku, George (2009): An Artist's Perspective 3. In: *Journal of Museum Ethnography* (21), S. 145-151. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/41505545>, zuletzt geprüft am 05.10.2023. Hier S. 146-148.

seelandreisen (1877-1889) des Naturforschers Andreas Reischek oder der Weltumsegelung⁹³⁶ auf der Fregatte Novara (1857-1859) stammen⁹³⁷ wurden von Nuku umgestaltet und eingearbeitet. Er integrierte auch Bilder von namhaften Māori mit *moko* wie jenes des Königs Tāwhiao. Dieses wird in modifizierter Form Teil seiner Ausstellung. Nuku beschäftigt sich auch mit dem problematischen Besitz der Māori-Schätze in europäischen Museen.

Ein besonderes Anliegen der Māori ist es, geraubte Überreste ihrer Vorfahren in ihre Heimat zurückzubringen. 2015 erfolgte beispielsweise eine Übergabe von Überresten vom Weltmuseum Wien aus den Sammlungen Johann Georg Schwarz (1881) und Andreas Reischek⁹³⁸ (1891) an Vertreter der Māori in feierlicher Zeremonie. Vom internationale Museumsrat ICOM wurden dafür eigene Richtlinien erstellt. Eine Delegation des Museums Te Papa Tongarewa in Wellington unter der damaligen Leitung von Arapata Tamati Hakiwai übernahm die einst geplünderten Überreste. Sie sollen in ihrer Herkunftsgemeinschaft zur Aussöhnung mit der schmerzhaften Vergangenheit beitragen.⁹³⁹

In Bezug auf Bilder und weitere Objekte anderer Kulturen gibt es verschiedene Standpunkte. Bénédicte Savoy setzt sich beispielsweise in Zusammenhang mit afrikanischem Kulturerbe seit längerer Zeit für Restitution ein, sofern dies von Vertretern der Ursprungskultur gewünscht wird.⁹⁴⁰ Identitätsstiftung und ein Wirken gegen

⁹³⁶ Mit der Fregatte Novara fand die erste Weltumsegelung der österreichischen Marine von Triest aus statt. 1858 kam sie in Auckland in Neuseeland an. Der Geologe Ferdinand von Hochstetter blieb bis 1860 um das Land geowissenschaftlich zu erforschen. Siehe dazu Scherzer, Karl von (Hg.) (1862): Reise der österreichischen Fregatte Novara um die Erde in den Jahren 1857, 1858, 1859. 3: Beschreibender Theil. unter den Befehlen des Commodore B. von Wüllerstorff-Urbair. Wien: Gerold (3). Online verfügbar unter <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10637674?page=,1>. Hier S. 158-161. Kolig, Erich (2012): Ferdinand von Hochstetter: Wahlösterreicher Neuseelandforscher und Maorifreund. In: Hermann Mückler (Hg.): Österreicher in der Südsee. Forscher, Reisende, Auswanderer. Wien: LIT Verlag, S. 112-126. Nolden, Sascha (2012): Ferdinand Hochstetter. Allein bei den Antipoden! In: Hermann Mückler (Hg.): Österreicher in der Südsee. Forscher, Reisende, Auswanderer. Wien: LIT Verlag, S. 127-147.

⁹³⁷ Vgl. Weltmuseum Wien (o. J.): Ozeanien und Australien. Die Geschichte der Sammlung. Weltmuseum Wien. Online verfügbar unter <https://www.weltmuseumwien.at/sammlungsbereiche/#ozeanien-und-australien>, zuletzt geprüft am 03.06.2025.

⁹³⁸ Siehe dazu Reischek, Andreas (1924): Sterbende Welt. Zwölf Jahre Forscherleben auf Neuseeland. Hg. v. Andreas jun. Reischek. Leipzig: F. A. Brockhaus. und Stoffel, Gertraud (2012): "Reiche wissenschaftliche Beute". Das Neuseelandbild in Berichten österreichischer Forschungsreisender im 19. Jahrhundert. In: Hermann Mückler (Hg.): Österreicher in der Südsee. Forscher, Reisende, Auswanderer. Wien: LIT Verlag, S. 213-222. Hier S. 214. Auch Reischek sammelte Māori-Artefakte unter dem Gesichtspunkt, eine aussterbende Kultur dokumentieren zu müssen. Vgl. Stoffel 2012, S. 217.

⁹³⁹ Vgl. Eberhard, Igor (Hg.) (2021): Leichen im Keller. Rückführung der menschlichen Überreste der Maori. Institut für Kultur- und Sozialanthropologie/Universität Wien. Online verfügbar unter <https://leichenimkeller.at/u1-ruckfuhrung>, zuletzt geprüft am 07.03.2023.

⁹⁴⁰ Siehe dazu Savoy, Bénédicte (2021): Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage. 2. Auflage. München: C.H.Beck.

Entfremdung und Dekulturation in der Ursprungsgesellschaft, sowie gegen ästhetische, intellektuelle und ökonomische Aneignung fremden Kulturerbes in der westlichen Welt sind maßgeblich.⁹⁴¹

Ein anderer Zugang ist jener des „Shared Heritage“. Hermann Parzinger betrachtet „Shared Heritage“ als Teilhabe, Mitwirkung und Mitverantwortung. Der zugrunde gelegte Gedanke ist jener, dass kulturelles Erbe von Museen verwahrt wird, jedoch einen Besitz der gesamten Menschheit darstellt. Vorausgesetzt wird der legale Erwerb von Objekten. Die digitale Bereitstellung soll den Zugang für alle sichern. Provenienzforschung und die Unterscheidung, ob etwas zum Beispiel aus militärischen Strafexpeditionen kommt, von Sammlern erworben wurde oder von Forschungsexpeditionen stammt sind wesentliche Faktoren. Die Zusammenarbeit mit Partnern aus Afrika, Ozeanien oder Asien nennt Parzinger als zentral. Gemeinsames langfristiges Erforschen und Aufarbeiten von Sammlungen stellen einen möglichen Umgang mit Objekten dar, die auch als Inspirationsquelle für zeitgenössische Künstler dienen können. Neben der Rückgabe von Gütern ist die Zusammenarbeit mit Kuratoren der Herkunftsländer unter Bereitstellung von Objekten für Wechselausstellungen und das gemeinsame Forschen in Kooperation und Koproduktion Grundlage für einen symmetrischen Dialog auf Augenhöhe.⁹⁴² Auch wenn diese Herangehensweise kritisierbar ist und als Entschuldigung und Rechtfertigung um nicht restituieren zu müssen betrachtet werden kann, so erscheint mit Zustimmung und unter Mitwirkung der Ursprungsgesellschaft ein Ringen um Lösungen sinnvoll.

In Zusammenhang mit der Kolonialzeit Neuseelands versucht Nuku eine Strategie im Umgang mit *taonga* in Museen zu finden, wenn er sich von Māori-Bildern und Objekten in europäischen Museen inspirieren lässt und die Schätze seiner Vorfahren zur Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit heranzieht. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und mit *taonga* bietet ihm Möglichkeiten zur Identifikation und Anregung für weitere Ausdrucksformen unter Einbeziehung aktueller Medien und Materialien. In starkem Kontrast zu Māori-Gegenständen aus der Vergangenheit stehen bei der Ausstellung im Weltmuseum in Wien die mit Freiwilligen vor Ort gefertigten Werke aus Plastikflaschen, Styropor oder Plexiglas, wie „Mate Urutā – Pan-

⁹⁴¹ Vgl. Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte (2019): Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Berlin: Matthes & Seitz. Hier S. 21.

⁹⁴² Vgl. Parzinger, Hermann (2021): Shared Heritage als Chance. Die Aufarbeitung des kolonialen Erbes ist mit Rückgaben allein nicht erledigt. In: Sandkühler, Thomas/Epple, Angelika/Zimmerer, Jürgen (Hg.): Geschichtskultur durch Restitution? Ein Kunst-Historikerstreit. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, S. 101-112.

demie“, das in der Säulenhalle des Museums präsentiert wurde. Es dient als Aufruf zu einem verantwortungsvollen Umgang mit der Natur und als Hinweis auf mögliche Folgen durch übermäßige Belastung der Umwelt.⁹⁴³

Seine Tätigkeit als Künstler gibt Nuku die Chance visuell wahrnehmbare Verbindungen zwischen Kulturen und Zeitaltern hervorzurufen und den eigentlichen Wert der Māori-Schätze zu beleuchten. Nuku ist einer von jenen neuseeländischen Künstlern, die mit den anwesenden Menschen in Interaktion treten, und ihnen die Kultur und Kunst der Māori näherbringen.

Der Künstler wurde in Neuseeland, in Hastings geboren und wuchs an der Ostküste in Omaha auf. Seine Vorfahren sind väterlicherseits Europäer aus Schottland und Deutschland. Mütterlicherseits stammt er von Māori ab (Ngāti Kahungunu und Ngāti Tuwharetoa). 2005 übersiedelte er nach Großbritannien, wo er seine in Neuseeland, begonnene Ausstellungstätigkeit fortsetzte, wie beispielsweise im British Museum oder gemeinsam mit Kollegen im Sainsbury Centre for Visual Arts in East Anglia. Er entwickelte zudem Projekte in Frankreich, Niederlande, USA, Taiwan, Canada, Australien und 2022 auch in Wien.⁹⁴⁴ Nuku arbeitet insofern mit Museen zusammen, als dass er in Dialog mit historischen pazifischen Sammlungen tritt.⁹⁴⁵ Bei einem Interview mit Katharina Rustler anlässlich der Ausstellung „Oceans. Collections. Reflections.“ im Weltmuseum in Wien im Juli 2022 nimmt er Stellung zu seinem künstlerischen Projekt und erläutert seine Auffassung.

Gemäß dem tiefen Gefühl von Verbundenheit der Māori mit der Vergangenheit, dem von den Vorfahren Geschaffenen und Erlebten, der Natur und dem Land, knüpft er an Bilder und Symbole seiner Ahnen an, verbindet diese mit Materialien wie Plastik und Plexiglas und stellt so einen Verlauf bis in die Gegenwart her. Werke von damals, als Sinnbild für eine in Vergessenheit geratene Vergangenheit, werden auf seine Weise belebt und in einen neuen Kontext gebracht. Das Prozesshafte steht für Nuku im Vordergrund. Er begreift die Geschehnisse als Kontinuum und hält den Begriff „postkolonial“ für unangebracht. Für ihn gibt es kein „post“ im Sinne von

⁹⁴³ Vgl. Blumauer, Reinhard/Fine, Jonathan/George Nuku 2022, S. 24.

⁹⁴⁴ Vgl. Blumauer, Reinhard/Fine, Jonathan/George Nuku (Hg.) (2022): George Nuku. Oceans. Collections. Reflections. Wien, Graz: Medienfabrik. Hier S. 116.

⁹⁴⁵ Vgl. Nuku, George (2011): Perspicacité: the art of George Nuku. In: *World Art* 1 (1), S. 67–73. Hier S. 73.

„danach“, keinen eklatanten Bruch zwischen der Kolonialzeit und der Zeit danach, jedoch ein Voranschreiten und eine Weiterentwicklung.⁹⁴⁶

Monica Juneja, die Kunst im Kontext Südasiens erforscht, betont immer wieder (wie Thomas oder Feldbauer⁹⁴⁷) die Entstehung von Kulturen durch interkulturelle Kommunikation, vor allem innerhalb von Beziehungsgeflechten, die es zu analysieren gilt.⁹⁴⁸ Ähnlich erkennt auch Nuku Kultur als etwas, das in und durch Begegnungen entsteht und ausgehandelt wird. Durch den Austausch zwischen Māori und Nicht-Māori erfolgen Umdeutungen und Neukonfigurationen bis in die Gegenwart, die bereits auf eine Weiterexistenz in der Zukunft weisen sollen.

Im Weltmuseum in Wien befinden sich hochangesehene Artefakte aus der Māori-Kultur, die nach Nuku im Museum erhalten und bewahrt werden sollen. Der Künstler selbst erkennt seine Verantwortung darin, die metaphysischen Aspekte seiner Ahnen aus den Bereichen Kultur, Theologie, Ideologie und Spiritualität aufzugreifen und zu tradieren. Er tut dies im Kontext seiner Kunst in Form eines Brückenschlags zur Vergangenheit.⁹⁴⁹

In einer verdeutlichenden Aussage drückt er im Interview mit Rustler aus, was er als seinen Beitrag und seine Aufgabe betrachtet: „What I do in response is, I bring the past to the present, I carry the past on my shoulder and I put it in front!“⁹⁵⁰

Kraft seiner Ahnen, die mit Blut dafür bezahlten, gelingen ein Wiederbeleben und Neuformieren der Māori-Kultur. Nuku betrachtet es als seine Verpflichtung, aber auch als seine Chance durch seine Kunst die Māori-Kultur weiterzutragen und Teil eines kontinuierlich andauernden Prozesses der Erhaltung des kulturellen Erbes und dessen Transformation in einen neuen Kontext zu sein. Innerhalb des Kontinuums vergleicht er Kultur mit dem Inneren einer Petrischale als Symbol für unaufhörliches Wachsen und Werden.⁹⁵¹

⁹⁴⁶ Vgl. Rustler, Katharina/Yossef, Ayham/Zagler, Gerald/Zauner, Simon (2022): Māori-Künstler George Nuku: "So etwas wie Postkolonialismus gibt es nicht". Interview, Video. STANDARD Verlagsgesellschaft m.b.H. Wien. Online verfügbar unter <https://www.derstandard.at/story/2000137288035/maori-kuenstler-george-nuku-so-etwas-wie-postkolonialismus-gibt-es>, zuletzt geprüft am 18.07.2022.

⁹⁴⁷ Vgl. Feldbauer 2002, 23–32.

⁹⁴⁸ Vgl. Widmann, Arno (2019): Nichts gehört nur einer einzigen Kultur. Die Heidelberger Wissenschaftlerin Monika Juneja über die friedlichen und kriegerischen Begegnungen, in denen Kunst entsteht und sich entwickelt. Interview. In: *Frankfurter Rundschau*, S. 1-3. Online verfügbar unter <https://www.fr.de/kultur/nichts-gehoert-einer-einzigen-kultur-11053984.html>, zuletzt geprüft am 05.10.2023.

⁹⁴⁹ Vgl. Blumauer, Reinhard/Fine, Jonathan/George Nuku 2022, S. 104.

⁹⁵⁰ Rustler, Katharina/Yossef, Ayham/Zagler, Gerald/Zauner, Simon 2022.

⁹⁵¹ Vgl. Rustler, Katharina/Yossef, Ayham/Zagler, Gerald/Zauner, Simon 2022.

Immer wieder versucht Nuku neue Perspektiven zu finden und zu vermitteln und ruft dadurch ein Nachdenken über Blickrichtungen hervor, wodurch er in eine interessante, aber auch provokante Position in Zusammenhang mit dem Erbe der Māori gelangt.

Er bezieht die Tätowierungen seiner Ahnen und auch die Tätowierungen seiner jetzigen Verwandten und möglicher zukünftiger *moko*-Träger in die Ausstellung in Wien mit ein, gestaltet einen Raum dazu und unterstreicht damit die Beziehung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die hier durch die Darstellung von *mokos* bestimmter Personen aus unterschiedlichen Zeitaltern ausgedrückt wird.⁹⁵²



Abb. 78: Nuku, George, „Moko kauae“ im Raum „Te Rarohenga – die Unterwelt“, Ausstellung „Oceans. Collections. Reflections.“, 2022, Plexiglasgravur, o. M., Weltmuseum, Wien, Foto: Ilse Weninger-Graf, Wien.⁹⁵³

Auch im Museum vorhandene Bilder tätowierter Māori, wie jenes von König Tāwhiao, werden in veränderter Form, zum Beispiel durch das Unterlegen mit charakteristischen Māori-Mustern, Teil seiner Raumgestaltung. Tāwhiao wird dort in Bezug zu österreichischen Herrschern gebracht.

Nuku „reaktiviert“ und verändert gemalte Porträts und Fotografien seiner Vorfahren, die sich im Weltmuseum befinden, bearbeitet ihre Farbigkeit und gestaltet sie mit Hilfe digitaler Methoden nach seinen Vorstellungen um.

⁹⁵² Vgl. Nuku, George (2022b): Te Rarohenga - die Unterwelt. In: Blumauer, Reinhard/Fine, Jonathan/George Nuku (Hg.): George Nuku. Oceans. Collections. Reflections. Wien, Graz: Medienfabrik, S. 66-75. Hier S. 68.

⁹⁵³ Die Fotografie wurde erstellt während einer Führung durch die Ausstellung „Oceans. Collections. Reflections.“ mit George Nuku am 18.10.2022. Siehe dazu Nuku 2022b, S. 73. Abgebildet ist ein *moko kauae* einer weiblichen Verwandten Nukus.



954

Abb. 79: Nuku, George, „König Tāwhiao“ im Raum „Furchtlose Reisende“, Ausstellung „Oceans. Collections. Reflections.“, 2022, Mischtechnik, o. M., Weltmuseum, Wien, Foto: Ilse Weninger-Graf, Wien.⁹⁵⁵

Der Künstler verwendet aktuell gebräuchliche Techniken und Medien, um neue Bilder zu erzeugen. Dabei verschmelzen die Darstellungen seiner Ahnen mit seinen Ideen und Vorstellung. Die so verwandelten Abbildungen werden, wie nach der Auffassung Beltings, auf aktuell gängigen Bildträgern in die gegenwärtige Zeit übertragen. Durch die Blicke der Betrachter werden sie animiert und zu neuem Leben erweckt.⁹⁵⁶ Nuku bezeichnet diese Neugestaltung und Sichtbarmachung als „lebendig machen“ einer verblassten, scheinbar vergessenen Vergangenheit. Dadurch werden die Māori-Schätze Teil einer Dynamik innerhalb derer die Māori-Kultur gegenwärtig präsent ist und es in Zukunft auch bleiben wird. Bilder wie die Ölgemälde Lindauers und Goldies betrachtet er als wesentliche Bezugspunkte zu den Ahnen der Māori.

⁹⁵⁴ Bildunterschrift siehe Kapitel 4.

⁹⁵⁵ Die Fotografie wurde erstellt während einer Führung durch die Ausstellung „Oceans. Collections. Reflections.“ mit George Nuku am 18.10.2022. Siehe dazu Nuku, George (2022): Furchtlose Reisende - Intrepid Voyagers. In: Blumauer, Reinhard/Fine, Jonathan/George Nuku (Hg.): George Nuku. Oceans. Collections. Reflections. Wien, Graz: Medienfabrik, S. 60-65. Hier S. 60.

⁹⁵⁶ Vgl. Belting 2011b, S. 32 und 214.

Gerade der zweite Māori-König Tāwhiao, der 1884 nach England zu Königin Victoria reiste, in der Hoffnung Māori-Land zurückzugewinnen, war und bleibt eine bedeutende Persönlichkeit.



Abb. 80: Lindauer, Gottfried, „Tāwhiao Matutaera Potatau Te Wherowhero“, 1882, Gemälde, Öl auf Leinwand, 102,3 x 84,7 x 5,5cm, Sammlung Partridge, 1915, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland, Zugangsnummer 1915/2/18. Online verfügbar unter <https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/289/tawhiao-matutaera-potatau-te-wherowhero?q=/explore-art-and-ideas/artwork/289/tawhiao-matutaera-potatau-te-wherowhero>, zuletzt geprüft am 11.12.2024.⁹⁵⁸

Trotz Kritik hatte er großen Einfluss als *rangatira* und wurde von Lindauer mit entsprechenden Symbolen der Würde dargestellt. Sowohl der Umhang aus Kiwifedern (*kahu kiwi*), als auch die Handwaffe (*wahaika*), sowie Ohringe aus Haifischzähnen und eine Feder im Haar verweisen auf seine Bedeutung.⁹⁵⁹ Besonders auffallend ist das von Lindauer detailliert dargestellte Gesichts-*moko*, das Identitätszeichen der Person. Te Awekotuku schreibt dazu: „Charismatic Tāwhiao Matutaera Te Wherowhero, paramount chief and Second Māori King, personified resistance to Pākehā invasion; his face was exquisitely adorned [...]“⁹⁶⁰

Nach Robley war Tāwhiao einer der letzten männlichen Māori, der eine vollständige Gesichts-Tätowierung hatte: “With the death of King Tāwhiao on August 27th, 1894,

⁹⁵⁷ Bildunterschrift siehe Kapitel 4.

⁹⁵⁸ Siehe dazu Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta 2015, o. S.

⁹⁵⁹ Norman, Mathew (2015b): Tāwhiao Matutaera Potatau Te Wherowhero. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, o. S.

⁹⁶⁰ Te Awekotuku, Ngahuia (1997): Tā Moko. Māori Tattoo. In: Roger Blackley (Hg.): Goldie. Auckland N.Z.: Bateman, S. 109–114. Hier S. 112.

at the age of 70, one of the last really fine specimens of moko was lost to the world.”⁹⁶¹

Obwohl die letzte vollständige Gesichtstätowierung wahrscheinlich 1865⁹⁶² gemacht wurde, stellt dies nicht das Ende der *moko*-Geschichte dar. In der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts lebt *tā moko* als Teil von *māoritanga*⁹⁶³ wieder auf und wird ein Identitätszeichen, sowie „ein Mittel der Agitation in der Auseinandersetzung um indigene Rechte“⁹⁶⁴.

George Nuku greift diese Tradition auf. Er betrachtet die speziell von Māori geschaffenen Tätowierungen als einzigartigen Beitrag zu einem Weltkulturerbe, das auch er auf seinem Körper weiterträgt und weitervermittelt.⁹⁶⁵



Abb. 81: O. V., „Porträt von George Nuku“, im Raum „Jäger und Sammler“, Ausstellung „Oceans. Collections. Reflections.“, 2022, Fotografie, o. M., Weltmuseum, Wien. Foto: KHM-Museumsverband. Online verfügbar unter <https://web.archive.org/web/20221021110955/https://www.weltmuseumwien.at/ausstellungen/oceans-collections-reflections/?start=2022/10/04&page=1>, zuletzt geprüft am 03.07.2025.⁹⁶⁶

Sein eigenes *moko* ist für ihn nicht Dekoration, sondern gemäß der *mokos* seiner Ahnen verweist es auf das Ureigene des Trägers selbst. Er ordnet sich damit in die Reihe der Ahnen ein. So kann auch hier „von einer nach außen gewandten Verkörperung des inneren Bildes auf einem Trägermedium“ gesprochen werden. In Form eines „äußeren Bildes“ wird gemäß der Bild-Anthropologie das „innere Bild“ mit dem

⁹⁶¹ Robley 1896, S. 122.

⁹⁶² Vgl. Te Awekotuku 1997, S. 112.

⁹⁶³ Siehe dazu Eberhard 2012, S. 80-81.

⁹⁶⁴ Eberhard 2012, S. 84.

⁹⁶⁵ Vgl. Rustler, Katharina/Yossef, Ayham/Zagler, Gerald/Zauner, Simon 2022.

⁹⁶⁶ Siehe dazu Nuku, George (2022a): Jäger und Sammler. In: Blumauer, Reinhard/Fine, Jonathan/George Nuku (Hg.): George Nuku. Oceans. Collections. Reflections. Wien, Graz: Medienfabrik, S. 38-43. Hier S. 38-39 und Titelblatt.

Verweis auf eine Bezugsgruppe, - hier die Māori -, im Sinne Beltings materialisiert und sichtbar gemacht.

Im Raum „Jäger und Sammler“ stellt Nuku sein Porträt in den Kontext der Novara-Expedition, an der auch der Geologe Ferdinand von Hochstetter teilnahm. Der umstrittene Naturforscher Andreas Reischek wird hier ebenfalls erwähnt. Nuku sieht dies als Anknüpfungspunkt an die österreichische Geschichte und die Geschichte des Museums. Er selbst präsentiert sich auf dem Bild wie der zweite Māori-König Tāwhiao auf dem Ölporträt Lindauers in Frontalansicht, mit Federn und einer Handwaffe, die bei seinen Vorfahren gebräuchlich war, allerdings umgeben von Artefakten aus dem Museum. Er reiht sich so in die Gemeinschaft mit den Māori-Ahnen ein. Auf seine europäischen Wurzeln verweist er mittels Kleidung.



Abb. 82: O. V., „Porträt von George Nuku“ im Raum „Jäger und Sammler“, Ausstellung „Oceans. Collections. Reflections.“, 2022, Fotografie, o. M. Weltmuseum, Wien. Foto: KHM-Museumsverband. Online verfügbar unter <https://web.archive.org/web/20221021110955/https://www.weltmuseumwien.at/ausstellungen/oceans-collections-reflections/?start=2022/10/04&page=1#galerie>, zuletzt geprüft am 03.07.2025.⁹⁶⁷

Der Künstler stellt dadurch unmittelbar eine Verbindung zur Geschichte der Māori her, sowie zu seiner eigenen Geschichte und lässt Freiraum zur Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in der Gegenwart.⁹⁶⁸ Die Interaktions- und Kommunikationsgeschichte kann dadurch fortgesetzt werden. Neue Wege von Transfer- und Transformationsprozessen, Überlagerungen, Verschmelzungen sowie Möglichkeiten zum

⁹⁶⁷ Siehe dazu Nuku 2022a, S. 38-39.

⁹⁶⁸ Vgl. Blumauer, Reinhard/Fine, Jonathan/George Nuku 2022, S. 40.

Aushandeln von unterschiedlichen Standpunkten und Neudefinitionen finden auch hier ihren Platz.

5.4 Von den Weltausstellungen im 19. Jahrhundert bis zur zeitgenössischen Präsentation von Māori-Porträts in Museen

Gegenwärtig ist das Bemühen um eine angemessene Herangehensweise an Bilder und Artefakte aus dem Kontext anderer Kulturen, die sich nach wie vor hauptsächlich in ethnologischen Sammlungen befinden zu einem zentralen Anliegen vieler geworden. Ziel in diesem Kapitel ist es, auf manche Ansätze hinzuweisen, sowie Entwicklungslinien und veränderte Sichtweisen seit den Weltausstellungen im 19. Jahrhundert aufzuzeigen.⁹⁶⁹

5.4.1 Überlegungen und Auseinandersetzung hinsichtlich *taonga* ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Je nach Zeitalter und der äußeren Umstände veränderten sich auch die mehr oder weniger umstrittenen Ausstellungsgewohnheiten und die Einordnung sämtlicher Hinweise auf Māori. Conal McCarthy bezeichnet dies als eine Veränderung von „specimen, to artefact, to various forms of art, to *taonga*“.⁹⁷⁰

Der australische Anthropologe Thomas, der sich insbesondere mit den Māori auseinandersetzt, stellt eine Intensivierung der öffentlichen Debatte hinsichtlich ethnographischer Sammlungen und ihrer Artefakte seit den 1980er und 1990er Jahren fest. Er verweist auf postkoloniale Überlegungen und Herangehensweisen an das Kuratieren von Ausstellungen. Dabei fallen die Mitarbeit indigener Gesellschaften und das Integrieren ihrer Vertreter auf.⁹⁷¹ Eine von wenigen ist die hier bereits zitierte Kunsthistorikerin und Kuratorin Ngāirino Ellis. Sie nennt die Ankunft von Captain James Cook 1769 als den Beginn des Sammelns von *taonga*, zunächst durch England und bald darauf auch durch Frankreich und schreibt dazu:

⁹⁶⁹ Aufgrund der Komplexität der Thematik ist eine eigene Arbeit dazu vorstellbar.

⁹⁷⁰ McCarthy, Conal (2007): *Exhibiting Māori. A History of Colonial Cultures of Display*. Oxford/New York: Berg. Hier S. 1.

⁹⁷¹ Vgl. Thomas, Nicholas (2019): *The museum as method (revisited)*. In: Schorch, Philipp/McCarthy, Conal (Hg.): *Curatopia. Museums and the future of curatorship*. Manchester: Manchester University Press, S. 19-28. Hier S. 19-20.

“On each voyage relationships were forged, maintained and in some cases broken, and objects and ideas were exchanged; all of this had an impact on the art of the period.”⁹⁷²

Die Interaktion zwischen Vertretern beider Kulturen zeichnet sich demnach schon sehr früh als einflussnehmender Faktor ab. Durch die Intensivierung des Kontakts beginnend mit ersten Siedlern und Missionaren bis zur Kolonialzeit kamen Bilder und Kunstschatze nach Europa, oftmals verbunden mit Gewalt. Ellis geht davon aus, dass sich Ende des 19. Jahrhunderts bereits tausende von *taonga* außerhalb Neuseelands befanden. Mittlerweile hat dies viele Māori dazu veranlasst diese zu besuchen und erneut eine Verbindung herzustellen. In der Zusammenarbeit von Vertretern westlicher Museen mit Māori-Vertretern kristallisierte sich das gemeinsame Ziel heraus, das *mana* der *taonga* wiederzubeleben und zu stärken.⁹⁷³ Ebenso wird das in Kontakt-Treten von Besuchern mit *taonga* in den Museen gefördert.

Thomas greift eine Bezeichnung von James Clifford auf „the museum as contact zone“⁹⁷⁴, dessen Bestreben es ist, Menschen von außerhalb der Museen einzubeziehen. Für diese Zwecke adaptiert er den von Mary L. Pratt⁹⁷⁵ geprägten Begriff der Kontaktzone und wendet ihn auf Begegnungsmöglichkeiten in Museen an:

„I always felt uncomfortable in museum basements; all those undisplayed objects, silenced drums, powerful presences wrapped in plastic. [...]. This made me want to open everything up, disperse the collections and bring outsiders into the museums to make new meanings, [...].“⁹⁷⁶

Bilder von tätowierten Māori, die in Form von Fotografien, Ölgemälden oder Stichen in Vitrinen und an Wänden präsentiert wurden und noch werden und lange Zeit ausschließlich in einem ethnographischen Kontext, von einem negativen Schleier des Kolonialismus überzogen, gezeigt wurden, erhalten nun vielerorts einen neuen Bezugsrahmen. Als Beispiel dafür kann die Ausstellung des oben erwähnten Künstlers George Nuku gelten. Ziel ist es, ehemalige Grenzziehungen und konstruierte Statusunterschiede in diesen Räumen des Aushandelns aufzulösen.

Auch in Neuseeland gibt es Bestrebungen, neue Wege in und mit Museen zu finden, welche die Schätze der Māori beherbergen. Conal McCarthy, Arapata Hakiwai et al. beschreiben eine zeitgemäße Herangehensweise. Ausschlaggebend dafür sind das

⁹⁷² Ellis, Ngārino (2025d): Taonga, Māori and Museums. In: Brown, Deidre/Ellis, Ngārino/Mane-Wheoki, Jonathan (Hg.): Toi Te Mana. An Indigenous History of Māori Art. Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 206-227. Hier S. 208.

⁹⁷³ Vgl. Ellis 2025d, S. 219.

⁹⁷⁴ Thomas 2019, S. 26.

⁹⁷⁵ Siehe dazu Pratt 1991, S. 34.

⁹⁷⁶ Clifford, James (2019): The times of the curator. In: Schorch, Philipp/McCarthy, Conal (Hg.): Curatopia. Museums and the future of curatorship. Manchester: Manchester University Press, S. 109-123. Hier S. 111-112.

Einbeziehen von indigenen Gemeinschaften und das gemeinsame Erschließen der indigenen Schätze.⁹⁷⁷ Dabei ist ein weiterer wesentlicher Faktor das Ändern von Begrifflichkeiten. So wird nicht mehr von Artefakten und Exponaten gesprochen, sondern von *taonga*. Billie Lythberg et al. bezeichnen *taonga* als ein Māori-Konzept, das etwas Wertvolles beschreibt und sowohl Materielles als auch Spirituelles einschließt und kulturelles und geistiges Eigentum umfasst.⁹⁷⁸ Diese Kulturschätze bedürfen einer anderen Herangehensweise als der bisherigen, von westlichen ethnographischen Museen geprägten. McCarthy, Hakiwai und Schorch formulieren es folgendermaßen:

„We seek to build a broader interdisciplinary curatorial framework for a range of museums that incorporates not just what is being (e.g. the object) but also the politics and poetics of how it is being curated i.e. the practice itself, embedded in wider social relations.“⁹⁷⁹

Unterschiedliche Sichtweisen werden so integriert. Dieses Konzept beinhaltet auch, den Begriff „own“ durch „look after“ zu ersetzen. Damit ist gemeint, dass Museen *taonga* nicht besitzen, sondern sich darum kümmern im Sinne von erhalten, restaurieren, pflegen und auch erforschen.⁹⁸⁰ Hier setzt auch George Nuku an, trägt diese Ideen in Europa weiter und setzt sie unter anderem im Wiener Weltmuseum um, indem er die sich dort befindenden Schätze integriert und nicht nur Kuratoren, sondern auch freiwillige Helfer von außerhalb des Museums in die Gestaltung einbezieht. Er selbst fühlt sich, wie oben erwähnt, für die spirituelle Dimension verantwortlich. Beziehungen, Interaktion und Erfahrungen in der Welt spielen bei der Präsentation von *taonga* eine Rolle.

Auch Ngāringo Ellis bemerkt seit den 1990er Jahren einen Wandel in den Museen. Sie stellt fest, dass sich Museen weltweit verstärkt mit indigenen Gruppen und ihren Kulturschätzen auseinanderzusetzen begannen. Verwaltung, Sammlungen, Bildungsprogramme und Kontaktmöglichkeiten zum Publikum wurden ins Zentrum gerückt. Durch dieses Umdenken erfolgte eine Verlagerung von Objekten auf Menschen. Das Aufkommen des Konzepts der „neuen Museologie“ führte, wie Ellis es formuliert, zu

⁹⁷⁷ Vgl. McCarthy, Conal/Hakiwai, Arapata/Schorch, Philipp (2019): The figure of the kaitiaki: learning from Māori curatorship past and present. In: Schorch, Philipp/McCarthy, Conal (Hg.): Curatopia. Museums and the future of curatorship. Manchester: Manchester University Press, S. 212-226. Hier S. 211.

⁹⁷⁸ Vgl. Lythberg, Billie/Ngata, Wayne/Salmond, Amiria (2019): Curating the uncommons: taking care of difference in museums. In: Schorch, Philipp/McCarthy, Conal (Hg.): Curatopia. Museums and the future of curatorship. Manchester: Manchester University Press, S. 227-243. Hier S. 231-232.

⁹⁷⁹ McCarthy, Conal/Hakiwai, Arapata/Schorch, Philipp 2019, S. 212.

⁹⁸⁰ Vgl. McCarthy, Conal/Hakiwai, Arapata/Schorch, Philipp 2019, S. 216.

Machtverschiebungen.⁹⁸¹ Sie schreibt dazu: “The emergence of the concept of ‘new museology’ has brought shifts of power – albeit at a glacial pace in some institutions – as museum staff have sought to reach out to social and cultural groups and Indigenous communities.”⁹⁸² Die Wiederannäherung ist in zweierlei Hinsicht fruchtbringend, einerseits dadurch, dass indigene Gruppen einen verstärkten Zugang zu ihren *taonga* haben, andererseits erfährt Museumspersonal aus erster Hand welche Bedeutung *taonga* hat. Durch den sorgsamen Umgang mit Kulturschätzen und die damit verbundene Kontaktaufnahme mit der indigenen Bevölkerung wird diese in ihrer Identität und Selbstbestimmung gestärkt. Neue Technologien wie „elektronische Rückführung“ und „virtuelle Rückführung“ als Alternative zur tatsächlichen Rückführung von *taonga* sind zwar nicht optimal, geben aber indigenen Gruppen die Möglichkeit beim Erstellen von Datenbanken auf der Grundlage von kultureller Terminologie mitzuwirken und so die Kontrolle über ihr kulturelles Material zu erhalten. Mittlerweile gibt es in Neuseeland zahlreiche Māori, die in diversen Museen und Galerien mitarbeiten und auch Kontakte nach Europa, den USA und Kanada pflegen.⁹⁸³

Als Beispiele für Zusammenarbeit können auch die Ausstellungen der Lindauer - Porträts herangezogen werden, wie jene in Berlin. Die für Māori wichtigen Ölporträts wurden von indigenen Vertretern für eine Reise nach Berlin vorbereitet und mit Zeremonien in der Alten Nationalgalerie von Māori empfangen und ausgestellt. Ihre Reise wird als Fortsetzung der vielen Reisen von Māori-Vorfahren verstanden.⁹⁸⁴

Lythberg et al. nennen eine 1999 in Neuseeland gegründete Künstlervereinigung „*Toi Hauiti*“, die sich den Māori-Traditionen verpflichtet fühlt. Für sie ist *taonga* verbunden mit Geschichten, Bedeutungen für bestimmte Personen und dazugehörigen Beziehungen, die es, (falls noch nicht geschehen), zu reanimieren gilt.⁹⁸⁵ Sowohl die Porträts von Lindauer und Goldie als auch Fotografien namhafter Ahnen, sind durch ihre Bedeutung und eine spirituelle Verbundenheit für Māori als *taonga* zu betrachten.⁹⁸⁶

⁹⁸¹ Vgl. Ellis, Ngārino (2025a): Ka Whawhai Tonu Mātou. Taonga and Museums since 1900. In: Brown, Deidre/Ellis, Ngārino/Mane-Wheoki, Jonathan (Hg.): Toi Te Mana. An Indigenous History of Māori Art. Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 332-343. Hier S. 340.

⁹⁸² Ellis 2025a, S. 340.

⁹⁸³ Vgl. Ellis 2025a, S. 340-343.

⁹⁸⁴ Vgl. Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta 2015, S. 11.

⁹⁸⁵ Vgl. Lythberg, Billie/Ngata, Wayne/Salmond, Amiria 2019, S. 227 und 232.

⁹⁸⁶ Vgl. Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta 2015, S. 11.

Die Verbindung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sowie das indigene Konzept von *whakapapa* (Genealogie⁹⁸⁷), traditionelles und auch neu angesammeltes Wissen, sind entscheidende Elemente beim Kuratieren von Ausstellungen. „*Tikanga taonga*“⁹⁸⁸, (das Wissen um Māori-Bräuche, kulturelle Protokolle im Zusammenhang mit dem Interpretieren, Verwalten und Sich-Kümmern um *taonga*, das Einbeziehen von *iwi*⁹⁸⁹) müsste nach Auffassung der dafür verantwortlichen Māori nicht nur eine lokale, sondern auch eine globale Voraussetzung in Museen sein. Dies wird als eine Aufgabe der jeweiligen Kuratoren, die auch eine Vermittlerrolle zwischen Museum, *iwi* und Betrachter einnehmen, erkannt.⁹⁹⁰

Thomas betrachtet es als die Pflicht der Museen, Schätze, die gesammelt wurden auf unterschiedliche Weise für einen Meinungsaustausch, zugänglich zu machen. Er plädiert für klare Überlegungen zu schwierigen Fragen hinsichtlich der kulturübergreifenden und kolonialen Geschichte. Sämtliche Objekte als Raubgut zu bezeichnen, sieht auch er als verkürzte Annahme. Die nach Auseinandersetzungen beschlagnahmten Güter bergen zwar Konfliktpotential in sich und bedürfen des Eingeständnisses des Geschehenen, sowie der Erklärung. Nichtsdestotrotz sieht er auch Potential darin, andere Aspekte als jene von Machtstreben und Dominanz von Kolonialmächten offenzulegen.

„Yet historically evocative displays would be provocative in other senses too. They would reveal empire, not just as dominance, not just as a one-way street, not as a set of wrongs that should or simply can be apologised for now. Objects such as gifts to missionaries, [...] demonstrate the complex creativity engendered by these global exchanges that have changed what was ‘the West’ as well as many other societies throughout the world.“⁹⁹¹

Nach Meinung von Thomas arbeiten Museen am besten, wenn sie den Besuchern erlauben Gegenstände zu entdecken durch die sie in eine unerwartete, zum Teil verstörende Geschichte hineingezogen werden. Sein Zugang ist richtungsweisend: „Curiosity has a fraught history, but also an interesting future“.⁹⁹²

Nach Ansicht von Thomas darf nicht außeracht gelassen werden, dass der Bezug der indigenen Bevölkerung der Erde zu Gegenständen ihrer Vorfahren nicht universalis-

⁹⁸⁷ *Toi Hauiti* definiert *whakapapa* nicht nur als Genealogie im Sinne von Beziehungen zwischen Personen und Generationen, sondern als „an all-encompassing methodology, that gives form and direction to every aspect of life, including dealings with natural phenomena, the sacred and the spiritual, and realms of thought, philosophy and ideas. Siehe dazu Lythberg, Billie/Ngata, Wayne/Salmond, Amiria 2019, S. 231.

⁹⁸⁸ McCarthy, Conal/Hakiwai, Arapata/Schorch, Philipp 2019, S. 216.

⁹⁸⁹ Siehe dazu McCarthy, Conal/Hakiwai, Arapata/Schorch, Philipp 2019, S. 217.

⁹⁹⁰ Vgl. McCarthy, Conal/Hakiwai, Arapata/Schorch, Philipp 2019, S. 218-219.

⁹⁹¹ Thomas 2019, S. 25.

⁹⁹² Thomas 1994, S. 26.

tisch vereinheitlicht werden kann. Eine differenzierte Herangehensweise bezüglich Interessen an materiellen Kulturgütern hält er für notwendig. Sie ist je nach Nation oder Gesellschaft neu ausfindig zu machen.⁹⁹³

Neben dem physischen Kontakt zu Bildern und Gegenständen in Ausstellungen und Sammlungen werden auch digitale Wege angestrebt. Dieser weitere Schritt in die digitale Welt eröffnet neue Perspektiven. Die oben genannte Künstlergruppe *Toi Hauiti* verfolgt solche digitalen Lösungsansätze in Zusammenhang mit Repatriierung von kulturellem Erbe. Die Gruppe arbeitet mit verschiedenen Museen zusammen, unter anderem mit dem von Nicholas Thomas geleiteten Museum of Archaeology and Anthropology der University of Cambridge. Lythberg et al. schreiben dazu:

“[...] the group has worked together with anthropologists, art historians and technical experts to develop a digital research network called Te Rauata, to house their taonga in digital form and to repatriate the knowledge thus instantiated.”⁹⁹⁴

So entsteht eine Verbindung zu den “current caretakers of some of their most highly valued taonga.”⁹⁹⁵

Susanne Leeb bezieht in ihrem Buch „Die Kunst der Anderen“ Stellung und zeigt vor allem die Schwierigkeiten und Kritikpunkte hinsichtlich eines Kunstbegriffes⁹⁹⁶ in Zusammenhang mit dem von indigenen Völkern Geschaffenen auf.⁹⁹⁷ Leeb sieht unter anderem in der gegenwärtigen Auseinandersetzung eine „Auflösung der ehemaligen Kunstgeografien“, die von der „Dichotomie ‚europäisch/nichteuropäisch‘“ geprägt ist und erkennt eine „zunehmend von *entangled histories*, von transnationalen Verflechtungen“ dominierte Debatte.⁹⁹⁸ Dabei werden auch ungleiche Machtverhältnisse thematisiert.

Wie aus den Ausführungen weiter oben hervor geht, kann dies auch auf die Schätze der Māori bezogen werden, sowie auf deren Porträts aus dem kolonialen, kulturhistorischen Kontext, hergestellt von Personen europäischer Abstammung. Häufig ist das Ziel jenes, Bilder solcher Art, wie oben skizziert, zur Konfrontation mit einer belasteten Geschichte und zu deren Aufarbeitung heranzuziehen.

Wie in der Ausstellung von George Nuku, in die auch Porträts einbezogen wurden, sowie in diversen Ausstellungen der von Lindauer erstellten Māori-Porträts (in Neu-

⁹⁹³ Vgl. Thomas 1994, S. 27.

⁹⁹⁴ Lythberg, Billie/Ngata, Wayne/Salmond, Amiria 2019, S. 231.

⁹⁹⁵ Lythberg, Billie/Ngata, Wayne/Salmond, Amiria 2019, S. 231.

⁹⁹⁶ In dieser Arbeit ist weder ein verbindendes noch ein trennendes Prinzip als Grundlage für Kunst zentrales Anliegen.

⁹⁹⁷ Vgl. Leeb, Susanne (2015): Die Kunst der Anderen. 'Weltkunst' und die anthropologische Konfiguration der Moderne. Berlin: b_books.de.

⁹⁹⁸ Leeb 2015, S. 13.

seeland, Europa und den USA) ersichtlich, können gegenwärtig Präsentationen sowohl in ethnografischen Museen als auch in Kunstmuseen⁹⁹⁹ stattfinden. Sie setzen an einer Geschichte interkultureller Beziehungen an, mit Hilfe derer sie zu einer Aufarbeitung der Vergangenheit beitragen wollen. Verschiedene Schwierigkeiten tauchen dabei auf.

Leeb nimmt Bezug zum, von Viktoria Schmidt-Linsenhoff thematisierten kolonialen Unbewussten, welches in institutionellen Praktiken verleugnet wird.¹⁰⁰⁰ Sie beklagt beispielsweise den Mangel an einer spezifischen, nicht negativ besetzten Begrifflichkeit von Objekten. An deren Stelle stehen nach wie vor häufig jene Bezeichnungen, die von einer kolonial geprägten Ethnologie des 19. Jahrhunderts geschaffen wurden, welche die Namen von Kolonialherren, Sammlern oder Förderern beinhalten. Selbst der Begriff ‚Weltkultur‘ impliziert für sie ein ‚Othering‘ und das Fehlen westlicher Kunst in den damit in Verbindung stehenden Sammlungen. Auch die Bild-Anthropologie Beltings sowie die „Global Art History“ erscheinen nach Leeb nicht als ausreichend, da ihrer Meinung nach zu wenig nach den historischen Konstitutionsbedingungen der Objekte gefragt wird.¹⁰⁰¹

Die Bild-Anthropologie von Belting wird hier in dieser Arbeit jedoch als ein Mittel verwendet, um leichter in eine Lebenswelt einzutauchen, die nicht von vornherein die eigene ist. Sie stellt eine Möglichkeit dar, einem europäischen, im Kontext der Kunstgeschichte entstandenen Blick etwas entgegenzusetzen, das das Verständnis für die *taonga* der Māori erleichtert, auch wenn der Bildbegriff Beltings ein im europäischen Denken entwickelter bleibt. Es ist der Versuch einer Annäherung an die Auffassung der Māori und an ihre Art der Bildbetrachtung, in deren Zentrum lesbare Zeichen stehen, die als *moko* im Gesicht abgebildet werden.

Auf die „inneren Bilder“ und damit die Vorstellungswelt von Betrachtern wirken deren Erfahrungen und kollektive Deutungsmuster ein. Jene von traditionsbewussten Māori weisen Spezifika auf, die sich von jenen außerhalb dieses Kollektivs befindenden, unterscheiden. In der Thematisierung von persönlicher und kollektiver Sym-

⁹⁹⁹ Siehe dazu die Ausstellung (2017/18), de Young Fine Arts Museums (2017–2018): The Māori Portraits: Gottfried Lindauer's New Zealand. San Francisco. Online verfügbar unter <https://www.famsf.org/press-room/de-young-to-host-first-major-exhibition-of-maori-portraits-in-the-united-states>, zuletzt geprüft am 08.03.2023.

¹⁰⁰⁰ Vgl. Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2002): Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den *postcolonial turn* ausgelassen? In: Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): Kunst und Politik. Schwerpunkt: Postkolonialismus. Osnabrück (Bd. 4), S. 7-16. Hier S. 9.

¹⁰⁰¹ Vgl. Leeb 2015, S. 26-27.

bolisierung beispielsweise, sowie der Animation von Bildern im Blick und des Zugeständnisses von einem dem jeweiligen Porträt innewohnenden *mana*, das der dargestellten Person anhaftet, lässt sich eine Verbindung zur emotionalen Verfasstheit der Nachkommen beim Betrachten ihrer abgebildeten Ahnen herstellen.

George Nuku tritt in diesem Sinne als Bindeglied zwischen zwei Vorstellungswelten auf und schafft in seiner Ausstellung eine einzige verflochtene Geschichte, die eine Aufarbeitung negativer, kolonial geprägter Inhalte ermöglicht und sie mit derzeit brisanten Themen wie beispielsweise dem verantwortungsbewussten Umgang mit der Umwelt¹⁰⁰² verbindet. Wenn Museen dem Anspruch gerecht werden können, Bilder und Artefakte als *taonga* wahrzunehmen und wenn durch die künstlerische Auseinandersetzung damit unheilvolle Erfahrungen aus der Vergangenheit, nicht nur aufgezeigt, sondern auch aufgebrochen werden können, beinhaltet dies zukünftige Möglichkeiten, eine Interaktionsgeschichte neu und konstruktiv weiterzuschreiben. Bilder werden dadurch aus einer Beschränkung auf ihren Kunstcharakter im Sinne der westlichen Kunstgeschichte herausgeholt. Die Dichotomie von Kolonisierenden und Kolonisierten, von Tätern und Opfern wird so herausgelöst aus einer reinen Gegenüberstellung. Vergangenes kann in seiner Komplexität erfasst, bearbeitet und mit Gegenwart und Zukunft verbunden werden.

5.4.2 Ausstellungen, Präsentationen und damit verbundene Reaktionen und Bedeutungen in der Vergangenheit

Ein Blick zurück zeigt, dass Herangehensweisen der Gegenwart in Kontrast zur Verwendung und Präsentation von Tätowierungen, Māori-Bildern und Artefakten im 19. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stehen. Trotz der im Vordergrund stehenden Marginalisierung der indigenen Bevölkerung gab es aber bereits damals immer wieder Beispiele für einen positiven Umgang und aufgeschlossene Blicke.

Das Bestreben von Förderern und Sammlern, sowie das Präsentieren in Ausstellungen im 19. Jahrhundert waren geprägt von der europäischen Vormachtstellung.

Dem Künstler Lindauer standen, wie bereits erwähnt, Henry Partridge und Walter Buller besonders nahe, die ihn unterstützten und zur Verbreitung und Sammlung der

¹⁰⁰² Vgl. Nuku, George (2022): *Mate Urutā - Pandemie*. In: Blumauer, Reinhard/Fine, Jonathan/George Nuku (Hg.): *George Nuku. Oceans. Collections. Reflections*. Wien, Graz: Medienfabrik, S. 24.

Māori-Porträts beitrugen. Walter Buller, ein namhafter Ornithologe und Darwin-Anhänger¹⁰⁰³, war bedacht auf die Sammlung von Māori-Artefakten unter dem Aspekt, diese für die Nachwelt in Museen zu erhalten, wie von Markus Schindlbeck und Conan McCarthy berichtet wird.¹⁰⁰⁴ Unter den von Buller ausgestellten Gegenständen und Bildern befanden sich auch die oben bereits im Kontext der bedeutenden „Colonial and Indian Exhibition“ 1886 in London erwähnten Lindauer-Porträts.

Blackley beschreibt die Anordnung und die Einteilung der Sektoren dieser Ausstellung, in denen Neuseeland vorgestellt wurde. Dabei fällt der chronologische Aufbau einer Zurschaustellung beginnend beim „Old New Zealand“ aus der vorkolonialen Zeit auf, bis zu den sogenannten allmählich voranschreitenden Entwicklungen zu einem damals hochgeschätzten „high standard of civilization“. Errungenschaften durch die Kolonialmacht wurden als Gegensatz zu Kulturgütern der Māori präsentiert. Einige Porträts von Lindauer dienten als Anschauungsmaterial für die Besonderheiten der „Māori Race“. Der künstlerische Wert sämtlicher Lindauer-Bilder wurde einerseits von damaligen Kritikern als wenig beeindruckend abqualifiziert, andererseits auch als konkurrenzfähig mit den besten anderen kolonialen Ausstellern bezeichnet.¹⁰⁰⁵ Der Schwerpunkt lag jedenfalls auf der Verwendung der Bilder zur Dokumentation der Māori-Vergangenheit. Im Hintergrund von Ausstellungen im 19. Jahrhundert schwingen zudem Rassismustheorien und Standpunkte der Kolonialmacht mit.

McCarthy untersuchte die unterschiedlichen Herangehensweisen und Bedeutungen von Lindauers Porträts. Er beschreibt mehrere Arten von Handhabung, Präsentationskontexten und Überlegungen dazu. Dabei erwähnt auch er Bullers Bestreben, eine „aussterbende Rasse“ in einem ethnologischen und kolonialen Kontext zu präsentieren.¹⁰⁰⁶ In die gleiche Richtung gingen die Anliegen von Augustus Hamilton 1896.

¹⁰⁰³ Vgl. McCarthy, Conal (2005): Objects of Empire? Displaying Maori at International Exhibitions, 1873-1924. In: *Journal of New Zealand Literature* (23/1), S. 52-70. Hier S. 61 und McCarthy, Conal (2007): Exhibiting Māori. A History of Colonial Cultures of Display. Oxford/New York: Berg. Hier S. 41-42. Conal McCarthy ist Professor für Museum and Heritage Studies an der Victoria University of Wellington.

¹⁰⁰⁴ Vgl. Schindlbeck, Markus (2018): Curios and Taonga: Early Maori Collections in Berlin and Their Representation in the Museum für Völkerkunde (now Ethnologisches Museum). In: Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer Painting New Zealand, o. S. Online verfügbar unter <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70268>, zuletzt geprüft am 26.01.2023.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Blackley 2018a, S. 32–37 und McCarthy 2007, S. 41.

¹⁰⁰⁶ Vgl. McCarthy 2005, S. 58.

Er verwendete Fotografien von Maori-Artefakten zur Dokumentation, mit dem Ziel, ihre Art der Gestaltung auf diese Weise festzuhalten.¹⁰⁰⁷

Gleichzeitig gibt McCarthy auch Beispiele für internationale Ausstellungen an, die indigenen Vertretern eine Stellungnahme ermöglichten, wie zum Beispiel auf der „Philadelphia International Exhibition“ 1876.¹⁰⁰⁸ Einige *rangatira* von Wanganui wurden vom Resident Magistrate Richard Watson Woon dazu angehalten Gegenstände zu sammeln und für die Ausstellung zur Verfügung zu stellen.¹⁰⁰⁹ Beschreibungen nach ihren Angaben verwiesen auf ihr Wertesystem gemäß kulturellen Praktiken. Bezeichnungen wurden im Katalog hinzugefügt, und es wurde ein Bezug zum *mana* der *rangatira* sowie zu den Ahnen hergestellt. Im Gegensatz dazu gestaltete der Geologe James Hector streng ethnographische Vitrinen.¹⁰¹⁰

Bei seinen Nachforschungen findet McCarthy immer wieder auch heftige Reaktionen und Kritik seitens namhafter Māori-Vertreter wie beispielsweise 1924 im Rahmen der „British Empire Exhibition“ in Wembley. Ratana, ein bedeutender Māori und andere Vertreter der Delegation fühlten sich beispielsweise abwertend als exotische Kuriositäten dargestellt. Ihr Wunsch war es, ihr *mana* adäquat zu würdigen.¹⁰¹¹

Das Bestreben McCarthys, nuancierte Sichtweisen auf Ausstellungen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zu werfen, führt ihn zu diversen Antworten der Māori auf das Präsentieren ihrer Kultur, zwischen Kooperation und Anfechtung.

Einen weiteren Einblick in die Präsentation Neuseelands und ihrer Bevölkerung gibt die Weltausstellung in Wien 1873, auf der auch erstmals Lindauer der Māori-Kultur begegnete.¹⁰¹² Neuseeland wurde nach McCarthy als „beautiful country peopled by handsome natives“ dargestellt, welches er als “romantic image of the Pacific for Austrians expecting Rousseau’s noble savage” beschreibt. Auch wenn Māori als “object of the European gaze” positioniert wurden, waren sie sich nach McCarthy offenbar

¹⁰⁰⁷ Vgl. Hamilton, Augustus (1896): *The Art Workmanship of the Maori Race in New Zealand*. Wellington: New Zealand Institute. Hier S. 5-6 und McCredie 2015, S. 184.

¹⁰⁰⁸ Vgl. McCarthy 2005, S. 57.

¹⁰⁰⁹ Vgl. McIntyre, D./Hector, James/Gisborne, William (1877): *Philadelphia Centennial International Exhibition 1876. Report of the Commissioners*. Wellington. Online verfügbar unter <https://gg.govt.nz/sites/default/files/2021-03/RC%202021%20Philadelphia%20Centennial%20International%20Exhibition%20of%201876.pdf>, zuletzt geprüft am 04.06.2025.

¹⁰¹⁰ Vgl. McCarthy 2005, S. 58.

¹⁰¹¹ Vgl. McCarthy 2005, S. 52-53.

¹⁰¹² Vgl. Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam 2018, o.S.

dieser Schaustellung bewusst und durchaus auch in der Lage positive Aspekte daraus abzuleiten.¹⁰¹³

Nicht nur 1873 auch bereits Jahre zuvor sind ähnliche Tendenzen in Abhängigkeit bestimmter Umstände, zu bemerken. Als ein Beispiel dafür kann der Besuch von zwei Māori in Wien 1859 herangezogen werden. Der circa 32 Jahre alte Chief Wiremu Toetoe Tumohe, besonders interessant durch seine vollständige Gesichtstätowierung und sein 20jähriger Verwandter Hemara Te Rerehau Paraone von Ngāti Apakura, Mitglieder des Waikato Stammes kamen nach der Beschreibung Helen Hogans freiwillig mit dem Schiff Novara von Auckland nach Österreich: „[...] the two Maori chiefs clearly went of their own free will, apparently regarding the voyage as an opportunity not to be missed.“¹⁰¹⁴

Hogan, entnimmt den Tagebuchaufzeichnungen von Te Rerehau, dass die beiden Māori an einem Fest zu Ehren Friedrich Schillers teilnahmen und von vielen Schauspielern sowohl dort als auch während ihres gesamten Aufenthaltes in Österreich begutachtet wurden:

“[...] the Pakeha were just like a swarm of midges; there were so great a number of them. [...] And on the same evening photographers came and took photos of the huge crowds and the statue of that man, Schiller, which were printed in the newspapers, and sent to all areas of Austria, Bohemia, Hungary, [...], and we became known in every region. The rulers of those towns came to see the men from New Zealand. [...] For a whole month, without a break, every day the rulers came to look at us.“¹⁰¹⁵

Die Begegnung der Māori mit Menschen aus Österreich geschieht hier im Kontext eines „Zur-Schau-Stellens“ des exotischen „Anderen“. Es kommt dabei im Sinne Beltings zu einem echten Blicktausch zwischen Subjekten, der „primären Blickpraxis“. ¹⁰¹⁶ Durch die Möglichkeit des direkten, (selbst)bewussten Zurückblickens und einer als freundlich empfundenen Aufnahme, geschieht auch Ermächtigung. In Hogans Übersetzung des Tagebuches von Te Rerehau kann bei den Māori neben anfänglicher Unsicherheit auch Neugierde und eine Lust sich zu präsentieren beobachtet werden, was sich unter anderem in anstarrenden Blicken aller Beteiligten äußert.

“When we arrived in this country, we looked at the Pakeha homes, and we looked at the size of the city. We were staring a good deal, and the Pakeha were in return staring at us, the first Maori they had seen. This people shows great hospitality; they frequently invite others to dine

¹⁰¹³ McCarthy 2005, S. 56-57.

¹⁰¹⁴ Hogan, Helen M. (2003): *Bravo, Neu Zeeland. Two Maori in Vienna 1859 - 1860*. Christchurch: Clerestory Press. Hier S. 5-6. Beide Māori besuchten eine, von Missionaren etablierte Schule in Neu-seeland.

¹⁰¹⁵ Hogan 2003, S. 25 und 45.

¹⁰¹⁶ Vgl. Belting 2007, S. 67.

with them. In this respect I would say they are a very generous people; I thought they would be like the English who are not generous.”¹⁰¹⁷

Wahrnehmungsunterschiede der Māori von Menschen aus Österreich und von Vertretern der Kolonialmacht in Neuseeland führen zu Differenzierungen. Die beiden Neuseeländer hatten freie Kost und Logis in Österreich und fühlten sich nach Hogan besser als in ihrer Heimat von den dort ansässigen Siedlern behandelt. Im Buch Hogans wird die Situation im Jahr 1859 in Neuseeland, den Māori gegenüber als konträr zur Situation in Österreich dargestellt und das Empfinden und Erleben der Māori je nach den gegebenen Umständen wie folgt beschrieben:

“Upper-class settlers tended to regard the Maori as an available labour force. Lower-class settlers, bitter from years of grinding hardship within a depressed rural environment or hopeless urban labour conditions, were ready to see themselves as superior to the indigenous people. Neither of these attitudes prevailed in Austria. [...]. The circumstances in Vienna led naturally to ethnic pride.”¹⁰¹⁸

Ein weiteres Beispiel sind Briefe von Ropata Wahawaha (Chief von Ngāti Porou) an den Herausgeber einer Māori Zeitschrift 1874. Sie beinhalten den Blick auf Neuerungen durch Europäer in Neuseeland, wie der christlichen Religion und des englischen Rechts, die von manchen als positiv empfunden wurden.¹⁰¹⁹

Im Laufe des 20. Jahrhunderts änderte sich sowohl der europäische Blick auf die indigene Bevölkerung als auch die Selbstwahrnehmung der Māori. Māorispezifische Gegenstände und Bilder wurden zum Aushängeschild Neuseelands. Präsentationen beinhalteten die Idee der Verherrlichung von Māori-Artefakten als Nationalerbe, aber auch Marginalisierung.

McCarthy's umfangreiche Recherche zur Stellung der Māori im Kontext von Ausstellungen, von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, verweist auf ein Konglomerat an vielfältigen Aspekten. Er schreibt dazu:

„Exhibiting Maori was not a one-sided affair nor was the gaze directed one way: Maori were present as partners in the formation of official policy, as participants in the construction of exhibits, and as audiences who responded to their presentation. [...] Maori objects were not simply the objects of empire, [...] but subjects in empire.”¹⁰²⁰

Meinungen und Reaktionen von Māori-Vertretern zu Ausstellungen aus dem 19. Jahrhundert waren es wert schriftlich festgehalten zu werden. Fotografien und gemalte Porträts erlangten Bedeutung für Māori. Als Ausgangsbasis dessen betrachtet

¹⁰¹⁷ Hogan 2003, S. 21.

¹⁰¹⁸ Hogan 2003, S. 45.

¹⁰¹⁹ Vgl. Ropata Wahawaha (1874): To the Editor of Waka Maori. In: *Te Waka Maori o Niu Tirana* 10 (16), S. 200-205. Hier S. 204.

¹⁰²⁰ McCarthy 2005, S. 64.

Thomas das Aufeinandertreffen von Siedlern und indigenen Bewohnern einer Region und den daraus folgenden länger anhaltenden, persönlichen Kontakten sowie die dabei entstandenen fortdauernden Interaktionsprozesse, die vor Ort eine Verflochtenheit zur Folge hatten.¹⁰²¹ Daraus lassen sich im Sinne von Geertz neue „Bedeutungsgewebe“¹⁰²² ableiten, in denen die Beteiligten verhaftet sind.

Thomas' Aussage "I prefer to analyse the workings of art through local responses [...]"¹⁰²³, kann durchaus nicht nur auf indigene Kunst, sondern auch auf von Europäern gefertigte Māori-Porträts jeglicher Art bezogen werden. Thomas drückt diese Sicht in folgender Aussage noch genauer aus: "Colonial relationships were also made through direct contacts and local interactions."¹⁰²⁴ Die Sicht auf Māori und ihre Darstellung in Bildern war maßgeblich abhängig von unmittelbaren Kontakten und Beziehungen in Neuseeland. Beziehungen zu Pākehā, aber auch zu ersten Māori-Porträts riefen Reaktionen hervor und begünstigten durch positive Rückmeldungen seitens der indigenen Bevölkerung weitere Bilder. Auch Reisen einiger Māori nach Europa und deren Erfahrungen hatten eine Bedeutung.

Nicht zuletzt waren auch Sammler europäischer Herkunft wie beispielsweise die Bezugsperson Lindauers, Henry Partridge als lokale Größen vor Ort relevant. Partridge ergriff die Initiative und reagierte, indem er das Schaffen von Ölbildern vorantrieb, die heute im Kontext der Revitalisierung der Māorikultur wieder Bedeutung erlangen.

Der aus London stammende Henry Partridge ließ sich 1873 in Auckland nieder und eröffnete ein Tabakgeschäft, das ihm vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu weiterem Reichtum verhalf. 1874 lernte er Lindauer kennen, der mit Hilfe seiner Fähigkeiten Partridges Bestreben entgegenkam, die ältere Maori-Generation festzuhalten. Eine letztendlich circa 70 Bilder umfassende Sammlung, die Partridge zunächst oberhalb des Tabakgeschäftes ausgestellt hatte, übergab er 1915 der Stadt Auckland.¹⁰²⁵

¹⁰²¹ Vgl. Thomas, Nicholas (1999): *Possessions. Indigenous Art, Colonial Culture*. London: Thames and Hudson. Hier S. 17-18.

¹⁰²² Geertz 1987, S. 9.

¹⁰²³ Thomas 1999, S. 18.

¹⁰²⁴ Thomas 1999, S. 9.

¹⁰²⁵ Vgl. McKenzie, Stephanie (2009): *Biography of Henry Edward Partridge 1848-1931*. Auckland Art Gallery Toi o Tamaki. Auckland. Online verfügbar unter www.lindaueronline.co.nz/artist/biography-of-henry-edward-partridge-1848-1931, zuletzt geprüft am 18.07.2022.

Obwohl Partridges Motivation und Herangehensweise gegenwärtig kritisch betrachtet wird und der gängigen Sicht der Kolonialzeit entsprach, gewinnen die Bilder, je nach Kontext innerhalb dessen sie diskutiert und betrachtet werden, unterschiedliche Bedeutungen. Die detailreiche Ausführung der *mokos* und die namentliche Benennung der Dargestellten unterstreichen auch den Wert für Māori heute. Im 19. Jahrhundert sorgte die von Partridge etablierte “Lindauer Art Gallery“ ab ihrer Eröffnung 1901 für Aufsehen, wie aus einer Zeitschrift aus diesem Jahr ersichtlich ist:

“Thanks to the public spirit of one of our oldest citizens, there is on view in Queenstreet ‘The Lindauer Art Gallery’, comprising fifty portraits of celebrated Maori chiefs, by that famous painter, G. Lindauer, [...].”¹⁰²⁶ Des Weiteren wird im Artikel darüber berichtet, dass namhafte Ahnen, sobald sie auf den realitätsnahen Bildern erkannt wurden, vor allem von den Māori ihres Stammes bejubelt und Bekannten und Verwandten enthusiastisch gezeigt wurden.¹⁰²⁷

Die damalige Begeisterung ist nach Blackley auch aus Einträgen in Gästebüchern ersichtlich. Einzelne Bilder, sowie die Sammlung in ihrer Gesamtheit fanden großen Anklang unter Māori. In der Nähe gelegen war das Studio Goldies.¹⁰²⁸ Die beiden Maler standen zeitweilig in Konkurrenz zueinander. In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre wurden sie hinsichtlich des künstlerischen Wertes jedoch vom damaligen Direktor der Auckland Art Gallery, Peter Tomory beide abqualifiziert. Befürworter hielten damals dagegen und verteidigten die Art der Darstellungen.¹⁰²⁹

Erst 1987 kam es nach Blackley zu einer Neubewertung durch eine Ausstellung in der Auckland Art Gallery bei der sämtlicher Werke Lindauers präsentiert wurden. Diese wurden ein weiteres Mal 1997 gemeinsam mit Werken von Goldie ausgestellt.¹⁰³⁰ Buller und Partridge waren am Entstehungsprozess und an der Erhaltung der Porträts jedenfalls maßgeblich beteiligt. Indigene sowie koloniale Interessen übersteigen zwar den künstlerischen Wert. Nichtsdestotrotz sind die Bilder eine Be-

¹⁰²⁶ Geddis, J.W. (Hg.) (1901): The Social Sphere. In: *The New Zealand Observer. An illustrated Journal of interesting and amusing Literature.* (XXI/1172), S. 16. Online verfügbar unter <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/observer/1901/06/15/15#>, zuletzt geprüft am 30.01.2023.

¹⁰²⁷ Vgl. Geddis, J.W. (Hg.) 1901, S. 16.

¹⁰²⁸ Vgl. Blackley 2018a, S. 18.

¹⁰²⁹ Vgl. Blackley 1997, S. 37-38.

¹⁰³⁰ Vgl. Blackley, Roger (2015): Gottfried Lindauer. Eine neuseeländische Laufbahn. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, S. 40-49. Hier S. 48.

sonderheit, zu der es nach Blackley kaum vergleichbare Parallelen innerhalb der britischen Kolonialgeschichte gibt.¹⁰³¹

5.4.3 Die Bedeutung der Umgebung von Bildern

Das nach Belting auf einem Trägermedium (Leinwand, im Falle der Ölbilder Lindauers und Goldies) dargestellte „äußere (mediale, physische) Bild“, welches mittels der Fähigkeit zur Imagination aufgrund eines „inneren (mental)en Bildes“ entsteht und durch den Künstler sichtbar gemacht wird, ist bei seiner Präsentation in das unmittelbare Umfeld eingebettet.¹⁰³² Belting geht, wie erwähnt, davon aus,

„dass Körper Orte der Bilder sind im Unterschied zu geographischen oder öffentlichen Orten [...]. Unsere Körper interagieren mit der sozialen Umgebung und unterliegen ebenso wie diese dem historischen Wandel. [...] So ist der Körper [...] nur ein Allgemeinbegriff, der immer erst durch die konkrete zeitliche und gesellschaftliche Situation definiert ist. [...]. Natürlich brauchen Körper Medien als Werkzeuge, ebenso wie sie mit Medien ihre Wahrnehmung verbessern. [...]. Als Träger eigener Bilder und als Zensor wirkt der Blick als Akteur unserer Körper an der Bildgeschichte mit. Die interne Repräsentation [...] hat als körpereigene Bilderzeugung fließende Grenzen zur externen Repräsentation, mit der uns die aktuellen Bildmedien prägen. ‚Repräsentation‘ wird im Französischen als gemeinsamer Begriff für ‚Vorstellung‘ und ‚Darstellung‘ verwendet. Die Balance zwischen mentalen und physischen Bildern wird in jeder Generation neu eingerichtet.“¹⁰³³

Belting führt als weiteren Faktor neben Bild, Medium und Körper den Blick ein.¹⁰³⁴

Er verweist auf die Sehgewohnheiten von Menschen, die die Wahrnehmung beeinflussen.¹⁰³⁵

Bezugnehmend zu Beltings Postulat, ist eine veränderte Wahrnehmung der Māori-Porträts abhängig von der Zeit, in der sie präsentiert werden, sowie von gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen, welche Auswirkungen auf die individuelle Bilderzeugung und Interpretation haben. Aus den verschiedenen Zeitschriftenartikeln und Kommentaren, die zu einer bestimmten Zeit verfasst wurden, ist in weiterer Folge teilweise die jeweilige Blickrichtung ableitbar. Wahrnehmungsänderungen und Umdeutungen fallen bei der Beschäftigung mit Ausstellungen, die in unterschiedlichen historischen Kontexten stattfinden auf.

Im Falle der Weltausstellungen, wie zum Beispiel bei der „Colonial and Indian Exhibition“ 1886 in London, waren die Bilder vor allem Teil einer Präsentation von Māori-Artefakten innerhalb eines ethnologischen Kontextes. Die Ausstellung hatte

¹⁰³¹ Vgl. Blackley 2015, S. 48.

¹⁰³² Vgl. Belting 2011b, S. 20.

¹⁰³³ Belting, Hans (2007): Blickwechsel mit Bildern. Die Bilderfrage als Körperfrage. In: Hans Belting (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München: Fink, S. 49-75. Hier S. 49.

¹⁰³⁴ Vgl. Belting 2007, S. 49, 66-70.

¹⁰³⁵ Belting 2007, S. 65.

zum Ziel, die „Welt der Māori“ zu veranschaulichen. Buller wählte daher die Darstellung von Persönlichkeiten in traditionellen Gewändern mit speziellen Māori-Attributen.¹⁰³⁶ Lindauers Darstellung von Harawira Mahikai war beispielsweise, wie von Rebecca Rice erwähnt, für damalige Zwecke ein zentrales Ausstellungsstück.¹⁰³⁷



Abb. 83: Lindauer, Gottfried, „The Māori at Home (Harawira Mahakai)“, 1885, Gemälde, Öl auf Leinwand, 267 x 200 cm, Whanganui Regional Museum Collection, Whanganui. Aus: Rice (2015, S. 188).¹⁰³⁸

Im Unterschied zu den Kopf- und Schulterbildern, mit zumeist monochromem Hintergrund, ist hier die Ganzkörperfigur Harawiras vor einem Versammlungshaus platziert. Daneben ist die dritte Ehefrau des *rangatira* kniend dargestellt. Das Bild sollte neben den für die Ausstellung angefertigten Wachsfiguren und den von Buller gesammelten Objekten wie Waffen, Schmuck oder Kleidung, authentische Informationen über die Lebenswirklichkeit der Māori geben. Obwohl die Bilder einen Eindruck von Authentizität hinterlassen sollten, widerspiegeln sie sämtliche Māori-Klischees der Zeit. Durch die sie umgebenden Ausstellungsstücke wurde diese Art der Wahrnehmung noch verstärkt. Der Kunsthistoriker Hans D. Huber stellt fest, dass „Bild

¹⁰³⁶ Vgl. Blackley 2018a, S. 33.

¹⁰³⁷ Vgl. Rice, Rebecca (2015): Lindauers Māori zu Hause und unterwegs. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, S. 186-193.

¹⁰³⁸ Dieses Gemälde war Teil der Colonial and Indian Exhibition 1886 in London.

und Umgebung [...] eine stabile, wechselseitige Verbindung ausbilden“.¹⁰³⁹ Bilder treten nicht nur in Interaktion mit dem Betrachter, sondern ebenso mit anderen sie umgebenden Bildern und wohl auch Artefakten in unmittelbarer Nähe. Sie sind auch in einen weiteren, sie umgebenden Kontext eingebunden, wie in einen ethnologischen oder einen kunsthistorischen Rahmen.¹⁰⁴⁰

Je nach Umgebung erfolgt die Betrachtung der Gemälde Lindauers unter verschiedenen Blickwinkeln. Nur ein Porträt Lindauers von dreizehn befand sich, wie Rice erwähnt, neben Gemälden aus anderen Ländern am zweiten Ort der Präsentation der Londoner Weltausstellung, in der Royal Albert Hall.¹⁰⁴¹ Das Einreihen der Māori-Bilder Lindauers in einen hauptsächlich ethnologischen, den kolonialen Fortschritt repräsentierenden und nicht in den künstlerischen Kontext wird dadurch noch offensichtlicher und führt zu entsprechenden Bewertungen. In ähnlicher Weise erfolgte die Präsentation in den USA auf der Weltausstellung in St. Louis 1904.



Abb. 84: O. V., „The New Zealand Exhibit in the Forestry, Fish and Game Building at the World's Fair (St. Louis)“, 1904, Schwarz-Weiß-Fotografie, o. M., National Library of New Zealand Te Puna Mātauranga, Wellington. Aus: Harris, C. L. (1904): Impressions of the World's Fair. In: *New Zealand Illustrated Magazine*, S. 82–91. Online verfügbar unter <https://paperspast.natlib.govt.nz/periodicals/new-zealand-illustrated-magazine/1904/11/01/1/#>, zuletzt geprüft am 16.12.2024. Hier S. 82.¹⁰⁴²

¹⁰³⁹ Huber, Hans D. (2004): Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. Hier S. 178.

¹⁰⁴⁰ Vgl. Huber 2004, S. 168-173.

¹⁰⁴¹ Vgl. Rice 2015, S. 188-189.

¹⁰⁴² Siehe dazu Rice 2015, S. 192.

Auf einer Fotografie sind die dicht an- und übereinandergereihten Gemälde zu erkennen, oben rechts beispielsweise das Porträt Ana Rupenes mit Kind¹⁰⁴³, umgeben von Fischen und Jagdtrophäen. Die Ausstellung wurde von den Besuchern zwar gelobt, rief jedoch Missverständnisse hervor. Clarkson T. berichtete dazu folgendes:

“In the department Forestry, Fish and Game New Zealand scenery was displayed in a manner that simply took the Americans by storm, and the registry book that was kept in the court is filled with the strongest adjectives they could think of and complimentary phrases. [...] The Maori paintings and carvings compelled attention and a good deal of administration, but the remarks of visitors showed very plainly that until disabused of the opinion by the attendants they believed New Zealand to be inhabited chiefly by Maoris, and with an American a ‘coloured’ person is a being to be abhorred. This shows how grave an error it is when exploiting our country to place the Maori and his ancient and withal interesting customs in so much prominence as has been the case in the past. We know the Maori and his magnificent attributes, and are proud of the position he occupies today: but you cannot convince an American, after his experience with the negroes and Indians that a dark-skinned people can be anything but an inferior race fitted only for menial work and general subjugation.”¹⁰⁴⁴

Wie bei Huber beschrieben, ist das Umfeld von Bildern ein entscheidender Faktor für die Wahrnehmung. Wechselwirkungen zwischen Bild und Betrachter nehmen Einfluss.¹⁰⁴⁵ Auf der Weltausstellung in St. Louis führen Vorerfahrungen und Stereotype Beurteilungsmuster, bedingt durch die Assoziation mit unterschiedlichen Kulturstufen zu Fehlinterpretationen nach gängigen Anschauungen. Die Projektion von Vorurteilen auf die indigene Bevölkerung lenkt die Interpretation des Erblickten. Die Annahme von Degradierung mit Hilfe von Stereotypen, wie sie in postkolonialen Theorien thematisiert wird, findet hier eine Bestätigung. Nach Rice ist daher das Vorhaben des zuständigen Kurators, in Zukunft eher die Landschaft und zeitgenössische Lebensweisen Neuseelands zu präsentieren anstelle der Māori-Vorfahren, ein Hinweis auf einen möglichen Grund, weshalb die Gemälde Lindauers erst wieder im 21. Jahrhundert in die westliche Welt transferiert werden.¹⁰⁴⁶

2014 werden zahlreiche Lindauer-Porträts von Māori zu einer eindrucksvollen Ausstellung in die Alte Nationalgalerie nach Berlin begleitet, wo hauptsächlich Kunst des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts gezeigt wird. Die in den Kontext der Kunst¹⁰⁴⁷ gestellten Bilder werden mit schlichtem, goldfarbenem Rahmen nebenei-

¹⁰⁴³ Das Bild von Ana Rupene ist zur Markierung mit einem schwarzen Kreis umrahmt.

¹⁰⁴⁴ Clarkson, T.: At the World's Fair. In: *Auckland Star* 24. Dezember 1904 (XXXV./307), S. 3. Online verfügbar unter https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/auckland-star/1904/12/24/3#save_as, zuletzt geprüft am 31.01.2023.

¹⁰⁴⁵ Vgl. Huber 2004, S. 170.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Rice 2015, S. 192 und Clarkson, S. 3.

¹⁰⁴⁷ Udo Kittelmann betont, dass die Gemälde Lindauers in der Alten Nationalgalerie in Berlin in die Sammlung europäischer Kunst des 19. Jahrhunderts integriert wurden und beispielsweise in der Nähe von Werken Caspar David Friedrichs zu sehen waren. Vgl. Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta 2015, S. 11-12.

inander angeordnet, präsentiert. Die bei der Eröffnung durchgeführten Rituale und Tänze stellen vorübergehend einen ethnologischen Kontext her und verweisen auf eine Verbindung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, welche auf der Fotografie unten durch das Posieren von zwei Māori-Vertretern in traditionellen Gewändern unterstrichen wird. Die Reise der verehrten, spirituell wertvollen Bilder nach Europa, wird nach Kittelmann von den Māori als Fortsetzung des Reiseverhaltens der Vorfahren ab dem 18. Jahrhundert betrachtet.¹⁰⁴⁸

Anders als bei der Ausstellung des Künstlers George Nuku werden die Gemälde nicht verändert, sondern als Kunstwerke aus dem 19. Jahrhundert im Original gezeigt.



Abb. 85: O. V., „Vertreter der Kulturgruppe Ngati Ranana Māori aus London in traditioneller Bekleidung vor den Bildern ihrer Vorfahren“, 2014, Farbfotografie, o. M., Alte Nationalgalerie, Berlin. Foto: Matthias Balk, dpa (deutsche Presse-Agentur). Online verfügbar unter <https://www.fr.de/ratgeber/medien/maori-portraits-erstmal-in-europa-zr-4459853.html>, zuletzt geprüft am 03.07.2025.¹⁰⁴⁹

Beide Herangehensweisen zeigen Möglichkeiten des Umgangs mit Bildern aus der Kolonialzeit in der Gegenwart. In beiden Fällen, sowohl im Weltmuseum in Wien als auch in der Nationalgalerie in Berlin erfolgt eine Kooperation mit Māori-Vertretern, die maßgeblich an der Gestaltung beteiligt sind, wobei in Berlin der kunsthistorische Bezug deutlicher zutage tritt.¹⁰⁵⁰

In ähnlicher Weise werden die Porträts 2016 in der Auckland Art Gallery in Neuseeland präsentiert, wo die Ausstellung von Ngahiraka Mason und Nigel Borell unter

¹⁰⁴⁸ Vgl. Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta 2015, S. 11.

¹⁰⁴⁹ Rechtes Porträt: Lindauer, Gottfried, Ratene Hihitawa, 1897, Gemälde, Öl auf Leinwand, 67 x 55,4 cm, Auckland Art Gallery Toi o Tamaki. Linkes Porträt: Lindauer, Gottfried, Te Hapuku, 1877, Gemälde, Öl auf Leinwand, 85 x 70 cm, Auckland Art Gallery Toi o Tamaki. Siehe dazu Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta 2015, o.S.

¹⁰⁵⁰ Weitere Ausstellungen der Lindauer-Gemälde finden 2015 in Pilsen und 2017 in San Francisco statt. Siehe dazu Filip, Aleš/Musil, Roman 2015 und de Young Fine Arts Museums 2017–2018.

Einbeziehung neuer kulturhistorischer Erkenntnisse und technischer Analysen kuratiert wird. Obwohl auch hier der kunsthistorische Kontext durch das Legen eines Schwerpunkts auf die Person des Künstlers und seiner Technik unverkennbar ist, kann durch die räumliche Nähe zur indigenen Bevölkerung der Gegenwart und der beteiligten Māori ein intensiverer Bezug zu Vergangenheit, Traditionen und indigenen Sichtweisen hergestellt werden. Auf ähnliche Weise wird 2024 von Nathan Pōhio und Jane Davidson-Ladd eine Ausstellung in der Auckland Art Gallery kuratiert.¹⁰⁵¹



Abb. 86: O. V., „The Māori Portraits: Gottfried Lindauer's New Zealand, (installation view)“, 2016, Farbfotografie, Bildausschnitt, o. M., Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland. Online verfügbar unter <http://web.archive.org/web/20221123150648/https://www.aucklandartgallery.com/whats-on/exhibition/the-M%C4%81ori-portraits-gottfried-lindauers-new-zealand>, zuletzt geprüft am 16.12.2024.¹⁰⁵²

So werden Museen zu Orten der Identitätsstiftung und Kontinuität. Felwine Sarr und Bénédicte Savoy plädieren dafür, Museen als Orte „der Selbstbestätigung nationaler Identität“ anzuerkennen, was nur vor Ort in der Heimat der jeweiligen indigenen Bevölkerung gewährleistet werden kann, ohne eine Geschichte über „Andere“ zu erzählen. Im Falle der Māori in Neuseeland ist dies durch die große Anzahl an Bildern und Objekten in Museen und das Kuratieren durch Mitglieder der indigenen Gemeinschaft möglich. Fremdbestimmung wird dadurch reduziert. Die von Sarr und

¹⁰⁵¹ Siehe dazu Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.) (2016): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland Art Gallery - Toi o Tāmaki. Auckland: Auckland University Press.

¹⁰⁵² Angaben der Galerie zur Ausstellung: The Māori Portraits: Gottfried Lindauer's New Zealand, Sat 22 Oct 2016 — Sun 19 Feb 2017, Curated by Ngahiraka Mason and Nigel Borell, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki 2016.

Savoy propagierte Möglichkeit, „Erinnerungsarbeit zu einem Hebel für die Identitätskonstruktion der Subjekte und Gemeinschaften“ werden zu lassen, ist hier durch die Auseinandersetzung mit Bildern und Objekten der indigenen Vorfahren im Museum gewährleistet.

Sarr und Savoy formulieren dies wie folgt:

„Wenn die Vergangenheit – insbesondere durch Traumata (der Gewalt, Kriege, Genozide ...) - auf der Gemeinschaft lastet und nach einer Lösung gesucht wird, ist eine Arbeit der Wiederauaneignung und der Verhandlung hinsichtlich dieser Vergangenheit notwendig, damit ein Heilungsprozess und die Ausbildung von Widerstandsfähigkeit in Gang kommen können.“¹⁰⁵³

Bilder und Fotografien ermöglichen Anknüpfungspunkte an die Vergangenheit und das Schaffen neuer Kontexte, wobei weitere Räume des Ausverhandelns entstehen. Durch die Gestaltung neuer Bilder in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit geschieht eine Umdeutung und Herauslösung aus dem kolonialen Kontext. Die Fotografin Tania Niwa und die Künstlerin Sofia Minson zeigen durch ihre Bilder neue Wege auf. Das verinnerlichte Wissen um die Porträts aus dem 19. Jahrhundert wird einbezogen. So halten diese Bilder auch dazu an, sie durch zeitgenössische Darstellungen über den kolonialen Kontext hinauszuführen hin zu weiteren Assoziationen und Vorstellungen.

Auch der im 21. Jahrhundert vorhandene weitere Blickwinkel der Māori, die Bilder als *taonga* zu betrachten, welchen das *mana* der Ahnen innenwohnt, schafft Raum über einen rein europäischen, kunsthistorischen Blick hinaus. Vor allem in Zusammenhang mit Ausstellungen in Europa in der zweiten Hälfte des 20. und im 21. Jahrhunderts bemerkt McCarthy eine hauptsächlich kunsthistorische Analyse der Lindauer-Porträts, während Māori selbst diese als Teil gelebter Kultur und Identität in einem weiter gefassten sozialen Kontext verstehen.¹⁰⁵⁴

Belting thematisiert in einer seiner Abhandlungen auch „nicht-westliche Kunst“ und ihre Präsentation. Er stellt fest, dass eine westliche Ausstellungs-Praxis von kultureller Prägung geleitet wird,

„in der andere Kulturen so präsentiert werden, daß [sic!] sie sich dabei dem westlichen Kunstbegriff unterwerfen. [...]. Ob Universalismus oder Ghettoisierung, wir entkommen nicht dem Zwang, einen westlichen Standpunkt einzunehmen, wenn immer wir nicht-westliche Kunst im Westen ausstellen. Gerade deshalb müssen wir uns danach fragen, ob andere Kulturen sinnvoll repräsentiert sind, wenn wir sie in unseren Institutionen präsentieren und dabei gleichsam in unsere Kultur übersetzen.“¹⁰⁵⁵

¹⁰⁵³ Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte 2019, S. 77.

¹⁰⁵⁴ McCarthy 2018, o. S.

¹⁰⁵⁵ Belting, Hans (2005): Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen. Hamburg: Philo & Philo Fine Arts. Hier S. 125.

Nun lassen sich weder die Ölbilder Lindauers noch jene von Goldie aus europäischer Sicht in der Rubrik „nicht-westliche Kunst“ verorten, da sie von Künstlern europäischer Abstammung angefertigt wurden. Andererseits können sie durch ihre Thematik, der Darstellung tätowierter Māori und durch die mit großer Wahrscheinlichkeit vorhandene Einflussnahme der Modelle auch nicht eindeutig in das Schema „westliche Kunst“ eingeordnet werden.

Belting selbst gibt die Antwort auf dieses Dilemma, wenn er von Animation spricht. Die Porträts der Ahnen, die auch im 21. Jahrhundert auf den Ausstellungen im Westen durch anwesende Māori rituellen Handlungen unterzogen wurden, werden auf diese Weise belebt und gelten als Verbindung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie weisen sowohl über ihren Kunstcharakter als auch über die ethnologischen Bezüge hinaus und sind in Verbindung zu bringen mit Begriffen wie Repräsentation, Erinnerung, kollektives Gedächtnis oder Medien der Präsenz. Die Animation, die nach Belting durch magische Praktiken in Form von Ritualen erfolgt¹⁰⁵⁶ und im Falle der Maori das *mana* der Ahnen einbindet, übersteigt durch das Einbeziehen der Nachkommen der Dargestellten auch auf diese Weise einen rein westlichen Ansatz.

5.5 Weibliche Präsenz im Kontext der Malerei - Ausgewählte Beispiele

Zu den wenigen Malerinnen in Neuseeland zählte im 19. Jahrhundert die in Australien geborene Eleanor Catherine (Kate) Sperrey. Jane Vial beschreibt ihren Werdegang und erwähnt unter anderem, dass Kate Sperrey in Rom, Paris und London Porträtmalerei studierte und ab 1884 in Neuseeland als Künstlerin tätig war, wo sie vor allem Māori-Frauen und Kinder malte. Ihre größtenteils durch ein Feuer zerstörten Māori-Porträts wurden sehr geschätzt.¹⁰⁵⁷ „Critics admired her skill at life drawing, her fresh and bold modern painting technique, and her ability to capture the colour of Maori skin.“¹⁰⁵⁸

Wolfe fand heraus, dass E. Kate Sperrey sowohl 1885 auf der „Industrial Exhibition“ in Wellington gemeinsam mit anderen neuseeländischen Porträt-Künstlern vertreten war, darunter auch Gottfried Lindauer, sowie 1889-1890 auf der „New Zealand and South Seas Exhibition“ in Dunedin, wo auch Māori-Porträts von ihr ausgestellt wa-

¹⁰⁵⁶ Vgl. Belting 2011b, S. 34.

¹⁰⁵⁷ Vgl. Vial, Jane (1993): Sperrey, Eleanor Catherine. Online verfügbar unter <https://teara.govt.nz/en/biographies/2s36/sperrey-eleanor-catherine>, zuletzt geprüft am 03.02.2023.

¹⁰⁵⁸ Vial 1993, o.S. Kate Sperrey lebte von 1862-1893.

ren.¹⁰⁵⁹ Blackley streicht den Namen der Künstlerin im Kontext der „Colonial and Indian Exhibition“ in London heraus. Sperrey zählte dort zu jenen Künstlern von denen Māori-Porträts in der Royal Albert Hall und somit nicht im kulturellen Kontext, sondern im Rahmen von Kunst präsentiert wurden.¹⁰⁶⁰

Das Porträt von Te Wairingiringi, einer namhaften Māori-Frau mit *moko* ist noch erhalten. Es wirkt sehr authentisch und lebensnah. Auffallend sind auch hier der dunkle, flächige Hintergrund und das in Licht getauchte Gesicht in Frontalansicht.



Abb. 87: Sperrey, Kate, „Te Wairingiringi a Māori Chieftainess of Ngāti Mahuta“, ca. 1886, Gemälde, Öl auf Leinwand, o. M., Leihgabe einer Privatsammlung aus England, Auckland Art Gallery, Toi o Tāmaki, Auckland, Zugangsnummer: L2015/5. Online verfügbar unter <https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/20675/portrait-of-wairingiringi>, zuletzt geprüft am 16.12.2024.

Bekleidet ist die Frau mit einem typischen Umhang der Māori, der die Schultern frei lässt. Sperreys Bedeutung zu Lebzeiten wird unterstrichen durch die namentliche Erwähnung in einem Zeitungsartikel anlässlich einer Buchpräsentation, wofür sie zur Illustration Zeichnungen angefertigt hatte.¹⁰⁶¹

¹⁰⁵⁹ Vgl. Wolfe 2008, S. 22-23.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Blackley 2018a, S. 36.

¹⁰⁶¹ Vgl. Musings in Maoriland. In: *North Otago Times* 30. Jänner 1890 (XXXIV, 6952), S. 3. Online verfügbar unter <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/NOT18900130.2.18?query=Kate%20sperrey>, zuletzt geprüft am 09.02.2023.

Gegenwärtig beschäftigt sich die 1984 in Auckland geborene Künstlerin Sofia Minson¹⁰⁶² in Neuseeland mit den Māori-Porträts von Lindauer und Goldie. Sie sind Vorbild für Minsons eigene Kunst, die geprägt ist vom Zeitgeist des 21. Jahrhunderts. Ihre Vorfahren sind einerseits Māori (Ngāti Porou), andererseits stammen sie aus Irland, England und Schweden.¹⁰⁶³ Die mit diversen Preisen ausgezeichnete Künstlerin, bekannt durch Ausstellungen in Neuseeland, der Türkei den USA oder Italien, knüpft in ihren Bildern ebenso wie George Nuku an die Vergangenheit an und verfolgt ein „Hineinübersetzen“ in die Gegenwart. Durch Transformation gelingt hier eine Verbindung der Ahnenbilder mit neuen Assoziationen. Sie werden über Imagination auf ein aktuelles mediales Format übertragen.

Fantasievolle Abbildungen, angelehnt an Porträts des 19. und frühen 20. Jahrhunderts werden Teil eines Aufarbeitungsprozesses in einem neuen Raum zu einer neuen Zeit. Durch Reflexion der Mythen ihrer Vorfahren und in der Auseinandersetzung mit Fotografien und Ölporträts aus der Kolonialzeit entstehen realitätsnahe Bilder wie „The Old Man“. Dies ist eine der Abbildungen eines zweiteiligen Werkes mit dem Titel „Kaitiaki“. auf dessen anderer Hälfte eine Waldlandschaft dargestellt ist.

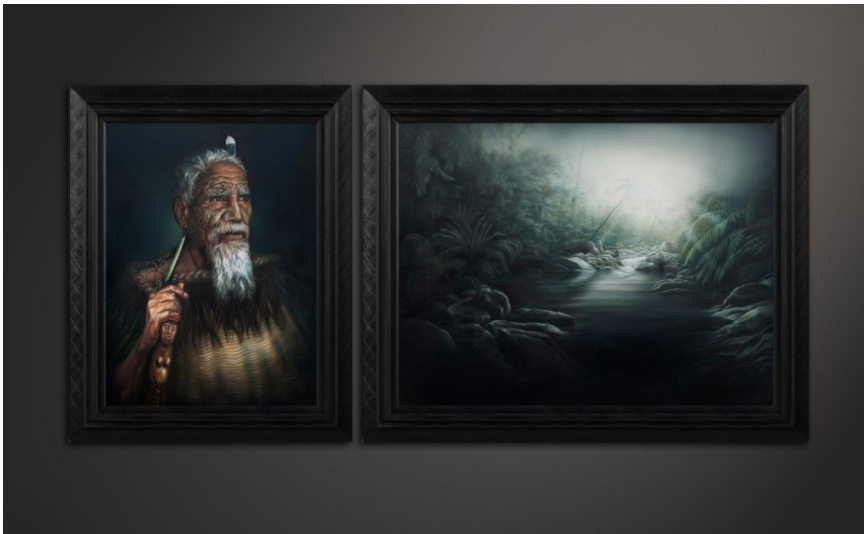


Abb. 88: Minson, Sofia, „Kaitiaki (Guardians)“, 2017, Gemälde, Öl auf Leinwand, reproduziert in Kunstdrucken, 105 x 78,8 cm und 105 x 140 cm, Privatbesitz, o. O. Online verfügbar unter <https://www.newzealandartwork.com/shop/product/221892/kaitiaki--portrait/?variantId=3570598>, zuletzt geprüft am 17.12.2024.

¹⁰⁶² Vgl. Lenihan, Rebecca (2016): Sofia Minson. In: Oxford University Press (Hg.): Dictionary plus Art and Architecture. Oxford. Siehe dazu auch Minson, Sofia: Sofia Minson [Website]. Lebenslauf. Auckland, New Zealand. Online verfügbar unter <https://sofiaminson.wordpress.com/about/>, zuletzt geprüft am 17.10.2023.

¹⁰⁶³ Vgl. Minson, Sofia (2011): New Zealand Artist Sofia Minson, Oil Painting. New Zealand. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=DZGjLVke7gE>, zuletzt geprüft am 22.02.2023.

Der Bezug zu Natur und Land und der achtsame Umgang damit ist auch Minson ein Anliegen. Sie drückt ihre Naturverbundenheit im Sinne von „the land is our living ancestor“¹⁰⁶⁴, in Kaitaki aus und erklärt dazu folgendes:

„We humans are kaitiaki - guardians and stewards of the natural world. It's not about ownership over land and exclusivity of these people over those people, but a realization of abundance, which breeds harmony. The kinship we have with the natural world can be expressed by managing our environment wisely. Today there is growing interest in kaitiakitanga as iwi (tribes) restore their environment and their culture.“¹⁰⁶⁵

Auf dem Porträt mit *moko*, eines Teils von „Kaitaki“ ist keine bestimmte, lebende Person dargestellt, sondern Tāne Mahuta, der Gott des Waldes und Urahn der Menschheit, beeinflusst von Minsons eigenen Gesichtszügen. Das Gemälde ist angelehnt an Bilder von Lindauer und Goldie und symbolisiert die Verbindung der Menschen zur Natur und dessen Verantwortung ihr gegenüber. In seiner linken Hand hält der abgebildete Mann einen geschnitzten Schatz (*taonga*), ein Symbol für Mutter Erde (*paptuanuku*), zwischen ihr und dem Himmelsvater (*ranginui*) liegt die Welt (*Te Ao Mārama*).¹⁰⁶⁶



Abb. 89: Minson, Sofia, „Kaitiaki, The Old Man“, 2017, Gemälde, Öl auf Leinwand (reproduziert in Kunstdrucken), 105 x 78,8 cm, Privatbesitz, o. O. Online verfügbar unter <https://www.newzealandartwork.com/shop/product/221892/kaitiaki--portrait/?variantId=3570598>, zuletzt geprüft am 17.12.2024.

¹⁰⁶⁴ Minson, Sofia (2023): About Sofia. Auckland, New Zealand. Online verfügbar unter <https://www.newzealandartwork.com/about-sofia-minson/>, zuletzt geprüft am 14.10.2023.

¹⁰⁶⁵ Minson, Sofia (2017): The Story of Kaitiaki. Auckland, New Zealand. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=iEtGqLL3t6A&t=13s>, zuletzt geprüft am 22.02.2023.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Minson 2017.

Sowohl Sofia Minson als auch George Nuku knüpfen an Traditionen, Bilder und *taonga* ihrer Māori-Vorfahren an und verorten sie in der Gegenwart.

Minson greift Abbildungen aus dem 19. und 20. Jahrhundert auf, beschäftigt sich damit, lässt innere Bilder aufkeimen und wachsen und verbindet sie mit aktuellen Themen, um sie dann als neue Kreationen und Konstrukte im Kontext einer globalisierten Welt nach außen zu bringen und eine Botschaft zu vermitteln.

Wesentlich für Minsons Kunst ist die Spiritualität ihrer Māori-Vorfahren. Dazu äußert sie sich folgendermaßen:

„In search of spiritual sovereignty, I have been going through my own decolonization and un-learning process. Like many of us in this day and age, I am bringing to light the wounds of separation, the trauma and the subconscious programming that no longer serve our generation. When I am inspired to create art, I feel expansive and I’m releasing my own limitations. I’m connecting with my ancestors [...]. Painting has allowed me to bring to the conscious world, a deep well of gifts, spiritual connection and cosmic wisdom from both my Māori and Western ancestors.“¹⁰⁶⁷

Die starken spirituellen Wurzeln verbindet Minson in ihren Bildern mit Erfahrungen in unterschiedlichen Ländern, in denen sie lebte wie Samoa, Sri Lanka, China und die Philippinen und mit deren Kultur. Sie lässt sich jedoch auch immer wieder von Lindauers und Goldies Porträts inspirieren und erklärt dazu ihren Standpunkt:

„Historical painters Gottfried Lindauer and C. F. Goldie are important influences on my portrait work. These 19th and 20th - century Western artists painted exquisitely poignant Māori portraits for their generation. In that time many believed, Māori were going the way of *huia* – into extinction. Nowadays Māoridom is alive and dynamic so I, as a Māori artist, am creating modern contemporary portraiture from a Māori perspective. I navigate some difficult historical tensions in my art by integrating my modern experience of the world and my life as a mixed blooded person, using both Western and Māori themes and motifs. [...]. I admire Lindauer and Goldie. [...]. And I felt it was [...] time to update their 19th century European portrayal of Māori through portrait art. It is time for Māori stories to be expressed from our own perspective, by Māori artists. [...]. I am putting together meaningful symbols and creating new compositions.“¹⁰⁶⁸

Auf der Suche nach Identität entwickelt Minson aus ihrer Perspektive als Ngāti Porou-Nachkomme Bilder von Māori. Auch sie versucht in der Dramatik der Vergangenheit Positives zu erkennen und weiterzudenken. Bei diesem Aufarbeitungsprozess betrachtet sie Kunst in Verbindung mit Spiritualität und Symbolen als heilsam für sich selbst und für ihre Vorfahren und schafft damit Identifikationsmöglichkeiten.¹⁰⁶⁹

¹⁰⁶⁷ Minson, Sofia (2021): Interview Q&A with Artist Sofia Minson. A collection of the most interesting and most asked interview questions. Blog [Internet]. Auckland, New Zealand. Online verfügbar unter <https://www.newzealandartwork.com/blog/post/70459/interview-q-a-with-artist-sofia-minson/>, zuletzt aktualisiert am 19.08.2021, zuletzt geprüft am 14.10.2023. Hier o. S.

¹⁰⁶⁸ Minson 2021, o. S.

¹⁰⁶⁹ Vgl. Minson 2021, o. S.

Sie verweist deutlich auf die Unterschiede zwischen Gemälden des 19. Jahrhunderts und ihren eigenen Bildern:

“What I am doing now with my Maori portraits is painting our living, evolving culture with a mythological lens. I’m feeling that powerful portrayal from history and creating images of kaitaki (guardians) that I connect with in the 21st century. I’m using the Western medium of oil and acrylic paint but I’m not coming at it from the same colonial viewpoint as Goldie. Rather, I’m exploring indigenous symbols as an indigenous Ngāti Porou artist living in a multi-cultural world. In that way it changes the perspective. Now it is about exploring who we are from the inside out.”¹⁰⁷⁰

Minsons intuitive, sich im Fluss befindende Art zu malen wird für sie zur Meditation. Das Malen mit tropfender Farbe auf der rauen Leinwand verbindet durch taktile Reize und bewusst herbeigeführte Haptik die Realität des eigenen physischen Körpers mit der Intuition. Innere Bilder fließen über den Pinsel auf das Material und werden an die Oberfläche befördert.

Durch technische Errungenschaften und soziale Medien erreicht Minson Interessenten auf der ganzen Welt. Diese Online-Präsenz bestärkt sie in ihrem Tun, und lässt sie erkennen, dass ihre Arbeit für andere von Bedeutung ist.

So wie Lindauer und Goldie die damals neue Technik der Fotografie für ihre Werke nützten, verwendet Minson heute den Computer auch um neue Kompositionen zu entwerfen.¹⁰⁷¹ Mit Hilfe von Symbolen aus einem kollektiven Bewusstsein schafft sie zeitgenössische Malerei und erzählt damit eine Geschichte, was sie wie folgt beschreibt: “There is a symbolic storytelling element that comes through every piece.”¹⁰⁷²

Ein für sie selbst bedeutendes Werk, zu dem sie immer wieder in Zeiten von Veränderung, Herausforderung und Transformation zurückkehrt, ist „Hine-nui-te-pō“ („great woman of the night“). Es verkörpert für sie die archetypische Energie der Göttin des Todes, der langen Nacht, der Unterwelt.¹⁰⁷³

Sie ließ sich von schwarz-weiß Fotografien von Māori aus dem 19. und 20. Jahrhundert inspirieren und bemerkt dazu:

„The clothes we choose to wear each day are costumes that symbolise who we are. They indicate to people how they should relate to us. In the same way this woman’s clothing and adornments give us an impression of her mana and significance. She wears a stylised korowai (traditional Māori cloak) painted in reflective gold. The korowai is detailed with black tāniko designs. Tāniko are geometric patterns woven into borders of fine garments. Her chin bears

¹⁰⁷⁰ Minson, Sofia (2019): The power of portraits - what inspired the 'Goldie' wall? Blog [Internet]. Auckland, New Zealand. Online verfügbar unter <https://www.newzealandartwork.com/blog/post/45169/The-power-of-portraits--what-inspired-the-Goldie-wall/>, zuletzt aktualisiert am 25.09.2019, zuletzt geprüft am 14.10.2023. Hier o. S.

¹⁰⁷¹ Vgl. Minson 2021, o. S.

¹⁰⁷² Minson 2021, o. S.

¹⁰⁷³ Vgl. Minson 2021, o. S.

the indelible mark of Moko Kauae (tattoo) signifying whakapapa (lineage). She has a sacred, white-tipped huia feather in her hair [...]. In this portrait Hine-nui-te-pō's head is tilted like the mother Mary in Christian artworks. She engages us, inviting us in. She embodies a loving, eternal, embracing quality. As the mother of the long night, she has compassion for all of her children. She embraces them as they cross the threshold between life and death.”¹⁰⁷⁴



Abb. 90: Minson, Sofia, „Hine-nui-te-pō“, 2017, Gemälde, Acryl-Vinylmalerei (reproduziert in Kunstdrucken), 197, 5 x 135 cm (mit Rahmen), Privatbesitz, o. O. Online verfügbar unter <https://www.newzealandartwork.com/shop/product/218142/hine-nui-te-po/>, zuletzt geprüft am 17.12.2024.

Durch die Assoziation mit Maria wie sie in Bildern der christlichen Kunst dargestellt wird, verschmelzen Einflüsse des Westens mit der Mythologie der Māori. Das wird durch Technik und Abstraktion im Bild deutlich. In der Komposition wird die fotorealistische Abbildung des Gesichts mit *moko* verbunden mit der stilisierten Darstellung des Mantels, angelehnt an die Umhänge auf Māori-Bildern aus dem 19. und 20. Jahrhundert. Durch die Verweise auf die Kolonialzeit und die Übersetzung in eine aktuelle Darstellungsweise deutet das Bild auf ein ständiges Wandeln, Weiterentwickeln und Verändern hin. Die Kunst Minsons mit ihren Symbolen und Umdeutungen kann somit ebenso als Wegweiser und Möglichkeit für eine Auseinandersetzung mit einer schwierigen Vergangenheit gesehen werden. Die künstlerische Aufarbeitung geschieht hierbei über einen mythologischen, spirituellen Zugang in einer globalen,

¹⁰⁷⁴ Minson, Sofia (2017): Hine-nui-te-pō. Auckland, New Zealand. Online verfügbar unter <https://www.newzealandartwork.com/shop/product/218142/hine-nui-te-po/#story>, zuletzt geprüft am 14.10.2023. Hier o. S.

multikulturellen Welt, über gängige soziale Medien oder wie bei Nuku, über die Verwendung von, der gegenwärtigen Zeit entsprechenden Materialien wie Plastik oder auch mittels den *taonga* in Museen.



Abb. 91: Minson, Sofia, „Māori Jesus“, 2014, Gemälde, Acrylmalerei auf Leinwand (reproduziert in Kunstdrucken), 148 x 97 cm, Privatbesitz, o. O. Online verfügbar unter <https://www.newzealandartwork.com/shop/product/221911/maori-jesus>, zuletzt geprüft am 17.12.2024.

Ein weiteres Beispiel für Minsons religiös-spirituellen Zugang ist die Darstellung von Jesus als Māori, mit typischen Gesichtszügen und mit einem *moko*, das für hochrangige Māori des 19. Jahrhunderts angemessen ist. Diese Veränderung der Abbildung Jesu vom weißen Europäer im Kontext des westlichen kunsthistorischen Kanons, hin zum Māori Neuseelands wirkt auf den ersten Blick verstörend und ungewohnt. Es ist ein Bruch mit althergebrachten Bildvorstellungen des Westens, wo ein Mann jüdischer Herkunft aus dem Mittleren Osten inkulturiert wurde und auf gängigen Abbildungen als weißer Mitteleuropäer erscheint. Das Transferieren dieses Christusbildes in kolonisierte Gebiete, in denen die christliche Religion häufig mit Gewalt verbreitet wurde, repräsentiert die Überlegenheit der Kolonialmacht. Die repressive Verwendung dieses Identifikationsbildes der Europäer verdeutlicht, dass das Christwerden unmittelbar mit der Identität des Westens in Verbindung steht, auch wenn mancherorts Anknüpfungspunkte an gegebene Vorstellungen gesucht

wurden.¹⁰⁷⁵ Durch die visuelle Übersetzung des Christusbildes in die Kultur der Māori wird die Sinnhaftigkeit des Missionierens in Neuseeland im 19. Jahrhundert in Frage gestellt und provokativ ins Bewusstsein der Betrachter gelenkt. Auch hier kann Auseinandersetzung mit der Kolonialzeit stattfinden und ein Raum eröffnet werden, in welchem Differenzen überwunden werden können.

Für Minson existiert ein fließender Austausch zwischen den unterschiedlichen Religionen und der damit verbundenen Spiritualität quer durch die verschiedenen Zeitalter, was durch dieses Bild ausgedrückt werden soll.

Eine weitere Frage, die auf Minsons Homepage thematisiert wird, ist jene, inwieweit das *moko* im Gesicht Jesu als ein sakraler Bestandteil betrachtet werden kann. *Ta moko*, das Erstellen eines *mokos* wurde bei den Maori als eine heilige Handlung vollzogen, die nur ranghohen Mitgliedern ihrer Gesellschaft zuteilwerden durfte. Tätowierungen hingegen galten im christlichen Kontext¹⁰⁷⁶ lange Zeit als negativ besetzt und wurden verboten. Diese auf dem Gesicht Jesu abgebildet zu sehen, fördert auch gegenwärtig noch oftmals Ambivalenz zutage. Durch die Verbindung des *moko* mit einem Christusbild entsteht somit ein Spannungsfeld zwischen profan und heilig.¹⁰⁷⁷

Minsons Bilder haben große Symbolkraft. Sie betrachtet die Bilder aus der Kolonialzeit, verinnerlicht sie, um sich später an sie zu erinnern, verbindet sie mit kollektiven Erfahrungen ihrer Ahnen und gibt ihnen eine besondere Bedeutung mit Hilfe des persönlich Erlebten. Dadurch, dass sie diese umwandelt, neu interpretiert und auf einem Bildträger neu verkörpert, spinnt sie das Netz der Geschichte weiter und verändert es. Es wird hiermit auch Beltings Theorie praktisch untermauert:

„In jeder zeitgebundenen Wahrnehmung verändern sich die Bilder, auch wenn ihre Themen überzeitlich sind, qualitativ. Außerdem verleihen wir ihnen einen Ausdruck persönlicher Bedeutung und die Dauer einer persönlichen Erinnerung. [...]. Es läuft auf einen Akt der Metamorphose hinaus, wenn sich die gesehenen in erinnerte Bilder verwandeln, die fortan in unserem persönlichen Bildspeicher einen neuen Ort finden. Wir entkörperlichen in einem ersten Akt die äußeren Bilder, die wir ‚zu Gesicht bekommen‘, um sie in einem zweiten Akt neu zu verkörpern: es findet ein Tausch zwischen ihrem Trägermedium und unserem Körper statt, der seinerseits ein natürliches Medium bildet. [...]. Unser natürlicher Körper repräsentiert auch einen kollektiven Körper und ist also auch in diesem Sinn ein *Ort der Bilder*, aus denen Kulturen bestehen. [...]. Im Prozeß [sic!] der Auflösung lokal geschützter Kulturen fällt einzelnen Trägern, die in natürlichen Körpern leben, eine neue Bedeutung zu, [...]. Sie nehmen ihre Bilder an andere Orte mit oder reisen mit ihnen in eine neue Zeit. [...]. Auch in einer

¹⁰⁷⁵ Küster, Volker (2021): Interkulturelle Christologie. Die vielen Gesichter Jesu Christi. Darmstadt: wbg Academic. Hier S. 44-46. Küster beschreibt Überlegungen zu Akkommodation und Inkulturation in Zusammenhang mit christlicher Mission.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Oettermann 1985, S. 14.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Minson, Sofia (2014): Māori Jesus. Auckland, New Zealand. Online verfügbar unter <https://www.newzealandartwork.com/shop/product/221911/maori-jesus/>, zuletzt geprüft am 16.10.2023. Hier o. S.

technischen Weltzivilisation, [...], bleibt Kultur als ein Ferment erhalten, das viele neue Verbindungen eingehen kann.“¹⁰⁷⁸

Durch ihre mediale Präsenz trägt Minson wesentliche Elemente ihrer Kultur in die Welt und stellt neue Verbindungen her, beziehungsweise schafft Möglichkeiten für Veränderung von Sichtweisen und Anschauungen und setzt so neue Prozesse des Aushandelns in Gang.

Ein weiteres Beispiel für die Veränderung und Neuinterpretation von Porträts des 19. Jahrhundert ist jenes, von Minson in Anlehnung an Goldies Ina Te Papatahi gefertigte. Ina wurde von Goldie in europäischer Bekleidung mit Pfeife im Mund gemalt. Auch hier ist der Hintergrund dunkel und flächig. Hell beleuchtete Stellen um das fast frontal dargestellte Gesicht betonen Inas markante Züge mit *moko kauae*. Auffallend ist die Pfeife in ihrem Mund, die im westlichen Kulturkreis vor allem mit „männlich“ assoziiert wird.



Abb. 92: Goldie, Charles F., „Ina Te Papatahi, A Ngāpuhi“ (Te Ngahengahe, Ngāpuhi), 1902, Gemälde, Öl auf Leinwand, 85,3 x 95,5cm, Inventarnummer 69/78, von Familie James Jamieson 1932, Art Gallery Te Puna o Waiwhetū, Christchurch, Inventarnummer 69/78. Online verfügbar unter <https://christchurchartgallery.org.nz/collection/?q=Ina%20Te%20Papatahi>, zuletzt geprüft am 03.07.2025.

Minson greift dieses Gemälde auf und modifiziert es ähnlich wie Nuku die Fotografie von König Tāwhiao.

¹⁰⁷⁸ Belting 2011b, S. 21 und 59.



Abb. 93: Minson, Sofia, „Dimensions of Ina“, 2017, Gemälde, Flasche, Vinylmalerei (reproduziert in Kunstdrucken), 122 x 192 cm (mit Rahmen), Privatbesitz, o. O. Online verfügbar unter <https://www.newzealandartwork.com/shop/product/221843/dimensions-of-ina/>, zuletzt geprüft am 17.12.2024.

Vor einem, mit Ornamenten verzierten Hintergrund fügt sich das in Grauschattierungen gehaltene Porträt in die Gesamtkomposition ein. Ina erinnert die Künstlerin daran, mit dem Land und dem Wissen der Māori-Vorfahren verbunden zu sein.¹⁰⁷⁹ Sie bemerkt dazu:

„Ina is an archetype of a wise, old grandmother figure. As tangata whenua [Ureinwohnerin Neuseelands], she reminds me of being close to the land and to ancestral wisdom. She embodies ‘Te Here Tangata,’ which is an old phrase meaning ‘The Rope of Mankind’ It is an idea that connects all of us. We can visualise a long line reaching into the past, generation after generation, until the instant of creation, and on into the future.”¹⁰⁸⁰

Die goldenen Dreiecksmuster, angelehnt an sogenannte *tāniko* und *tukutuku*-Designs¹⁰⁸¹, erinnern an Bordüren, die von Māori für Gewänder und in Versammlungshäusern verwendet werden.¹⁰⁸² Sie stellen einen weiteren Bezug zu Tradition

¹⁰⁷⁹ Vgl. Minson, Sofia (2017b): The story of Dimensions of Ina. Auckland, New Zealand. Online verfügbar unter <https://www.newzealandartwork.com/shop/product/221843/dimensions-of-ina/#story>, zuletzt geprüft am 23.02.2023.

¹⁰⁸⁰ Minson 2017b.

¹⁰⁸¹ Siehe dazu Te Kanawa, Kahutoi (2014): Te raranga me te whatu. The art of the whare pora. Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand. Online verfügbar unter <http://www.TeAra.govt.nz/en/te-raranga-me-te-whatu/print>, zuletzt geprüft am 23.02.2023.

¹⁰⁸² Vgl. Minson 2017b.

und Vergangenheit her, werden jedoch durch eine vertikal verlaufende Weißaussparung unterbrochen, die als Fortführung von Inas Schal entsteht.

Durch die Reinterpretation von Goldies Gemälde wird die Vergangenheit belebt und mit der Gegenwart verbunden. Das Bild kann eine weitere Möglichkeit für die Auseinandersetzung mit der Geschichte bieten. Die Weißaussparung, die das Muster durchbricht, gibt einen zusätzlichen Grund zum Nachdenken. Die Aussage Beltings, „Die Bilder speichern die Zeit, in der sie entstehen, [...] auf eine unsichtbare Weise [...]“, ¹⁰⁸³ lässt das Porträt von Ina Te Papatahi auf seiner Reise durch die Zeit hin zu aktuellen Medien, zu neuen Überlegungen gelangen.

Wir benutzen nach Belting unseren Körper „um innere Bilder zu erzeugen oder äußere Bilder zu empfangen“. Bilder erwerben Sichtbarkeit durch ihr Medium und werden erst zu Bildern, wenn sie von Betrachtern animiert werden. Dabei werden sie in der Vorstellung wieder vom jeweiligen Trägermedium getrennt. ¹⁰⁸⁴

Minson vollführt diese Trennung des von Goldie gefertigten Porträts vom Medium und verbindet es mit ihrer Vorstellungswelt, um es in weiterer Folge in ein äußeres Bild auf einem weiteren Medium umzuwandeln. Damit wird sie der Annahme Beltings gerecht, dass Bilder in den geschichtlichen Kulturen ihren Modus verändern und dabei die aktuellen Medien wie Stationen auf Zeit benutzen. ¹⁰⁸⁵ Die Interaktionsgeschichte findet hier zwischen Künstlerin und Bild statt. Dadurch entsteht ein neues Werk, das nicht nur auf seinen Kunstcharakter ¹⁰⁸⁶ beschränkt bleibt, sondern das Anlass zur Rückbesinnung auf Traditionen der Māori-Gesellschaft gibt und die Aufarbeitung der Kolonialgeschichte vorantreibt.

Sowohl Nuku als auch Minson sind Beispiele dafür, Identität mittels Kunst und kulturhistorischer Zusammenhänge zu vermitteln und aufzuzeigen.

6 Fazit

In der vorliegenden Arbeit wurden die Entwicklung und Veränderungen unterschiedlicher Darstellungsweisen von Māori mit Gesichtstätowierungen durch Kontakte zwischen der indigenen Bevölkerung und Europäern ab dem Ende des 18. Jahrhunderts untersucht. Zudem konnte anhand der Darstellungen sowie der Beschäftigung mit ihren Entstehungs- und Verwendungskontexten und den dazugehörigen Interak-

¹⁰⁸³ Belting 2011b, S. 235.

¹⁰⁸⁴ Vgl. Belting 2011b, S. 29-30.

¹⁰⁸⁵ Belting 2011b, S. 32.

¹⁰⁸⁶ Vgl. Belting 2011b, S. 15.

tionsprozessen festgestellt werden, dass Bilder von Māori mit Gesichtstätowierungen nicht nur der Vermittlung von indigenen Spezifika nach Europa innerhalb der Ethnologie dienten, sondern dass Bilder bereits im 19. Jahrhundert teilweise selbst von Māori in Auftrag gegeben wurden, in ihre Erinnerungskultur integriert wurden und auch heute noch große Bedeutung für die Anknüpfung an die Vergangenheit und das Vermächtnis der Vorfahren haben. Sie tragen maßgeblich zur Aufarbeitung einer unheilvollen Geschichte bei und werden in einen neuen, Identität stärkenden Bedeutungszusammenhang gebracht.

Der Erkenntnisgewinn basiert auf der Integration von Kulturbegriffen und kulturspezifischen Vorstellungen aus der Entstehungszeit, Voraussetzungen, die dem Kolonialismus geschuldet sind und Überlegungen, die auf Beltings Bildanthropologie sowie auf postkolonial geprägten Begriffen und der Bildgestaltung aus beiden Kulturen aufbauen. Es erwies sich als relevant, zwischen Entstehungszeit und Entstehungskontext sowie zeitlich und räumlich unterschiedlichen Phasen des Betrachtens und der Weiterverwendung von Bildern zu unterscheiden. Um den Blick auf Bilder zu vereinfachen, war eine Einordnung in die Zeit der ersten Kontakte, der Kolonialzeit und der Zeit nach der Kolonisierung bis zur Gegenwart nützlich sowie eine Gliederung nach häufig verwendeten Techniken. Perspektivenwechsel waren im Hinblick darauf aufschlussreich, ob Māori oder Europäer Bildproduzenten waren. Es konnten auch Unterschiede ausgemacht werden je nachdem, ob Māori als selbst weitestgehend passiv Dargestellte oder als aktiv an der Bilderstellung Beteiligte fungierten, sowohl in der Rolle der Berater als auch als Bildschaffende selbst.

Außerdem wurde ersichtlich, dass je nach Entstehungszeit unterschiedliche Techniken im Vordergrund standen. Zur Zeit der ersten Kontakte waren es Zeichnungen, ausgeführt von Europäern, die in Europa zu Stichen für die Reiseliteratur umgearbeitet wurden. Bilder aus der Kolonialzeit lieferten hingegen den Beleg, dass die Technik der Fotografie und der Ölmalerei, ausgeführt von Pākehā, dominierten und dass durch die Vormachtstellung Europas und die Anwendung des englischen Rechtssystems Māori bereits ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Zeichnern ihres *mokos* im Sinne einer Unterschrift wurden. Zusätzlich zeichneten einige sich selbst auf Geheiß von Europäern nach eigenen Vorstellungen, das heißt, sie gaben ihre ins Gesicht gemeißelten Zeichen wieder. Das führte dazu, den europäischen Porträtbegriff näher zu betrachten.

Bei der Beschäftigung mit Bildern wurde offensichtlich, dass das Abbilden einer individuellen Person, bei den Māori in gänzlich anderer Ausprägung umgesetzt wurde, nämlich in Form von *moko*-Darstellungen. Der Anspruch auf Repräsentation einer bestimmten Person mit spezifischem *mana*, auf Individualität und Gegenwärtigkeit im Bild sind hervorzukehrende Faktoren in Zusammenhang mit den *moko*-Abbildungen. *Moko*-Darstellungen können als erweiterter Ausdruck des Selbst gewertet werden können. Die Wiedergabe einer Person im *moko* beinhaltet nicht nur Auskünfte über die Person und ihre Taten, sondern auch Aspekte ihres Eingebettet-Seins in die Gemeinschaft, wie Genealogie und Herkunft. Nach außen sichtbar gemachte individuelle Qualitätsmerkmale und kollektive Merkmale stehen im Vordergrund. Das realistische Abbilden des Gesichts erscheint in den *moko*-Darstellungen auf Holz und in weiterer Folge auf Papier zunächst als nebensächlich. Daraus lässt sich die Erkenntnis ableiten, dass der Porträtbegriff, bekannt aus der europäischen Kunstgeschichte, nicht unmittelbar auf die Darstellungsweise der Māori übertragbar ist.

Die Durchführung auf einem selbständigen Bildträger ist in Europa ein relevantes Merkmal für Porträts. Nimmt man als selbständigen Bildträger das für *poupou*-Schnitzereien verwendete Holz oder das Blatt Papier, auf welchem ein Māori sein *moko* zeichnete an, so kann eine Verbindung zum Porträt über Medien hergestellt werden. Der Ausdruck von Identität geschieht im indigenen Kontext jedenfalls nicht durch physische Ähnlichkeit, sondern durch Zeichen. Ein Bezug zur im *moko* dargestellten Genealogie konnte im Wappen europäischer Adelsfamilien gefunden werden. Erste Zeichnungen durch Europäer initiierten einen neuen Darstellungsmodus für Māori.

Aus der Perspektive der Porträtmalerei erscheint es zunächst auch notwendig zwischen den verschiedenen Darstellungen, gefertigt von Europäern zu differenzieren. Das heißt, Bilder, die bei ersten Kontakten entstanden sind, werden zwar in der Literatur oft als Porträt bezeichnet und weisen auch einige identische Merkmale auf, sind es jedoch nicht in vollem Umfang.

Legt man das Gesicht, wie bereits erwähnt, als „Schlüssel der Identifikation und Feld des menschlichen Ausdrucks“ zugrunde, so kann festgestellt werden, dass die naturkundlichen Zeichnungen aus dem 18. Jahrhundert zwar einer bestimmten real existierenden Person zugeordnet waren und an deren Gesichtszüge angeglichen wurden. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stand jedoch nicht der Ausdruck und ein realistisches

Abbilden, sondern ein Festhalten der Zeichen und Muster im Gesicht mit der dahinterliegenden Intention das „Andersartige“ in Europa zu präsentieren. Diesbezüglich war keine vollständige *moko*-Darstellung im Sinne der Māori notwendig. Aus Mangel an Kenntnissen der Zeichen wurde eine Teilansicht, kombiniert mit typischen Accessoires, als ausreichend erachtet. Anhand der Bildbeispiele konnte zudem gezeigt werden, dass es durch einen kulturgebundenen Blick der nur kurzfristig anwesenden Europäer und durch deren unzureichendes Wissen über Bedeutungen indigener Tätowierungen und Traditionen im 18. Jahrhundert zu Fehlinterpretationen und zur Reduktion auf ein Einordnen in die Kategorie Dekoration, Schmuck und Ornamentik kam.

Das Kriterium des kontextunabhängigen Abbildens eines selbständigen Individuums auf einem transportablen Bildträger ist aber auch auf ersten Zeichnungen erfüllt und wird beim anschließenden Erstellen von Stichen weiterverfolgt.

Unterschiede fallen in Zusammenhang mit der Rolle des jeweiligen Auftraggebers auf. *Moko*-Schnitzereien wurden für gewöhnlich von Māori gefertigt.

Auf den Entdeckungsreisen wurden Bilder im Auftrag europäischer Forscher erstellt. Aus dem Kontext geht hervor, dass das Abbilden der Modelle bisweilen unter Zwang erfolgte und ein hierarchisches Gefälle zwischen den Akteuren deutlich macht.

Im 19. Jahrhundert traten vor allem europäische Förderer und Sammler an eingewanderte Künstler und Fotografen mit dem Auftrag heran, bestimmte indigene Persönlichkeiten zu malen. In Europa waren zumeist die zu Porträtierenden selbst die Auftraggeber. Sie hatten auch im Gegensatz zu Māori von vornherein mehr Mitspracherecht bei der Gestaltung. Māori selbst waren zwar nicht die Auftraggeber für Ölgemälde jedoch zeitweilig für Fotografien. Diese waren günstiger und eröffneten Möglichkeiten der Selbstpräsentation. Das erschwingliche Ablichten auf Fotografien führte zu einer Veränderung der Selbstdarstellung der Māori von der reinen *moko*-Zeichnung zu einer Präsentation der Tätowierung auf einer Teilansicht des Gesichts. Die Fotografie gewann aufgrund der realistischen Wirkung der dargestellten Person an Bedeutung, während die alleinige vollständige Präsentation der Muster in den Hintergrund trat. Ähnliches ergab sich auch auf Ölporträts in Abhängigkeit der aus Europa stammenden Darstellungsweise.

Techniken und Beweggründe für die Bilderstellung durch Europäer unterlagen in Neuseeland Veränderungen. Zur Kolonialzeit im 19. Jahrhundert war die indigene

Bevölkerung durch Kriege und Krankheiten bereits erheblich dezimiert worden. Aufgrund der Annahme eines allmählichen Verschwindens erfolgte auf Geheiß der Auftraggeber ein Abbilden der tätowierten Māori-Oberschicht, um indigene Spezifika für die Nachwelt zu bewahren.

Es konnte festgestellt werden, dass trotz der Marginalisierung der Māori-Bevölkerung auf den Porträts der Kolonialzeit prominente Māori-Persönlichkeiten ins Bild gerückt wurden die durch ihre Taten, und ihre Stärke in der Gegenwart als Kraftquelle dienen. Einige Māori gaben, wie Blackley feststellte, sogar selbst ein Porträt in Auftrag. Auch hier wurde, wie auf Fotografien die gängige Alltagskleidung bevorzugt.¹⁰⁸⁷

Als ein weiteres Kriterium der Unterscheidung zwischen Reisedarstellungen und jenen aus der Kolonialzeit kann die Ausbildung des, das jeweilige Bild Produzierenden herangezogen werden. Waren es im 18. Jahrhundert noch naturkundliche Zeichner oder Landschaftsmaler so hatten die Maler des 19. Jahrhunderts eine akademische Ausbildung zum Porträtmaler oder waren Studiofotografen. Techniken und Medien veränderten sich. Die Bilder näherten sich immer weiter der Vorstellung von Porträts nach europäischen Grundsätzen an. Durch das Zunehmen von Namensbezeichnungen und die eindeutige Zuordenbarkeit von Bildern zu konkreten Personen wurde dies unterstützt.

Es ist jedoch ein deutlicher Unterschied zwischen der Darstellung einer Māori-Persönlichkeit und jener der gehobenen Gesellschaft Europas erkennbar. Das Gesicht von abgebildeten Māori ist mit einem nicht ablösbaren *moko* bedeckt, welches auch auf Zeichnungen, Stichen und Aquarellen gefertigt von Europäern vorzufinden ist, während auf Herrscherbildern und jenen des gehobenen europäischen Bürgertums individuelle Gesichtszüge zentral sind. Hier erscheint es naheliegend das *moko* im europäischen Kontext als Zeichen der Abgrenzung und des „Anders-Seins“ heranzuziehen, während es für Māori auf das *mana* der Person verweist. Typische Accessoires, die Macht und Bedeutung unterstreichen werden dort wie da hinzugefügt. Es sind zwar stilistische und kompositorische Verflechtungsprozesse zu bemerken, Bedeutungen variieren jedoch je nach Entstehungsort und Betrachtungskontext.

Wurde das Hauptaugenmerk von europäischen Künstlern und Betrachtern zur Entstehungszeit auf Gesichtszüge und physiognomische Merkmale gelegt und Farbge-

¹⁰⁸⁷ Vgl. Blackley 2018b, o. S.

bung sowie die Ausgestaltung in verschiedenen, in Europa gebräuchlichen Techniken unter Berücksichtigung der Perspektive als selbstverständlich angenommen, so sind, wie erwähnt, bereits ab der vorkolonialen Zeit für Māori die ins Gesicht gemeißelten Zeichen ausschlaggebend. Für Europa wurden diese im 18. Jahrhundert nur zusätzlich, vor allem zur Vermittlung von indigenen Spezifika auf Gesichtern festgehalten und konnten nicht gedeutet werden. Insbesondere ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen sich Künstler wie Lindauer mit den indigenen Zeichen und deren Bedeutung zu beschäftigen. Die Verschmelzung von individuellen Gesichtszügen und individuellen *mokos* auf Bildern wurde innerhalb eines intensiver werdenden Austausches im Rahmen der Interaktionsgeschichte zwischen Māori und Pākehā vorangetrieben. Länger andauernde Treffen, die für das Erstellen von Ölgemälden notwendig waren, wie beispielsweise bei Goldie ersichtlich in Zusammenhang mit dem hochrangigen Māori Wiremu Pātara Te Tuhi, einem Unterstützer von König Tāwhiao¹⁰⁸⁸, führten zu einem besseren Kennenlernen und zu einem kontinuierlichen Kommunikationsprozess innerhalb dessen sich trotz der kolonialen Rahmenbedingungen mehr Vertrautheit herstellen ließ als noch im Kontext kurzandauernder Begegnungen auf Entdeckungsreisen des 18. Jahrhunderts. *Mokos* wurden dadurch und auf Wunsch der Abgebildeten präziser ausgeführt und konnten zumindest von einigen Pākehā vor Ort besser verstanden werden. Ausschlaggebend waren unter anderem, intensivere zwischenmenschliche Begegnungen in Studios und Ateliers trotz der vorherrschenden Dominanz Europas. Ein länger andauernder Kontakt zwischen Maler und Modell ist auch schon in vorkolonialer Zeit zwischen Te Pehi Kupe und dem Maler John Sylvester 1826 feststellbar.

Blicke, Posen und Gesten die die Selbstpräsentation, ähnlich wie auf westlichen Herrscherbildern und Bildern wohlhabender Bürger unterstreichen erhielten neben eindeutig zuordenbaren individuellen Gesichtszügen bei der Anfertigung von Māori-Bildern durch Europäer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Relevanz. Auffallend ist auch im indigenen Kontext nicht nur das Abbilden von hochgestellten Māori-Männern, sondern auch Māori-Frauen. Diese Beobachtung konnte der Tatsache zugeordnet werden, dass die abgebildeten Personen tätowiert und daher für Eu-

¹⁰⁸⁸ Vgl. Oliver, Steven (1990): Te Tuhi, Wiremu Pātara. Dictionary of New Zealand Biography, Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand. Online verfügbar unter <https://teara.govt.nz/en/biographies/1t78/te-tuhi-wiremu-patara>, zuletzt geprüft am 05.06.2025.

ropäer interessant waren und aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung auch befugt waren, mit Pākehā verstärkt in Kontakt zu treten und Entscheidungen zu treffen.

Die Umstände der Präsentation im 18. und 19. Jahrhundert, beispielsweise in Reiseliteratur und auf Weltausstellungen zeugen von gravierenden Unterschieden zur Präsentation europäischer Ölporträts im kunsthistorischen Kontext.

Mit Hilfe der zusammengetragenen Informationen konnten auch Entwicklungen in Zusammenhang mit Fotografien belegt werden. Hier war festzustellen, dass das Sammeln von finanziell günstigen Fotografien indigener Personen in Europa auf ein Gefühl der Überlegenheit durch die damals vorausgesetzte Zivilisierung hinweist.

Durch die Auseinandersetzung mit zahlreichen für den europäischen Markt produzierten Fotografien konnte nachgewiesen werden, dass die Darstellung des Fremden ab der Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt unter dem Einfluss von in Europa formulierten Klischees und Stereotypen erfolgte. Dies äußerte sich unter anderem im Bildaufbau, der Verwendung von scheinbar Māori-Typischem oder der Positionierung der Modelle und ihrer inszenierten Präsentation. Abgebildete blieben zum Teil anonym, was auch auf wenig persönlichen Kontakt zwischen den Māori und den Fotografen hindeutet. Die Quantität an Fotoabzügen wurde durch die einfachere Herstellung, die Zuwanderung von vor allem männlichen europäischen Fotografen und die Nachfrage für Bildersammlungen in Europa gesteigert. Kommerzielle Zwecke können bei der traditionellen Bilderzeugung als im Vordergrund stehend genannt werden.

Es lässt sich aber auch schlussfolgern, dass indigene hochgestellte Personen – wenn auch in geringerem Ausmaß –, genügend Selbstbewusstsein hatten Fotografien für die eigene Verwendung in Auftrag zu geben und ihre Vorstellungen vom Bild einfließen zu lassen. So entwickelte sich ein selbstbewusster Umgang mit neuen Präsentationsformen seitens der Māori. Trotz der Unterordnung unter die dominante Kolonialmacht eröffnete sich mehr Raum zur Selbstbehauptung mit Hilfe der Selbstpräsentation auf Bildern. Fotografien von König Tāwhiao und dem *rangatira* Tamati Waka Nene sind hervorzuheben oder die Fotografie von Ana Rupene. Diese lassen wie beschrieben mehr Interaktionsspielraum annehmen.

Auf die Frage nach der Motivation von Māori für das Anfertigen-Lassen von Fotografien zeigten sich andere Gründe als jene von europäischen Auftraggebern. Die günstigeren Fotografien fanden ihren Platz im privaten Bereich sowie in Versammlungshäusern und dienten vor allem der Erinnerung an Vorfahren. Es war auch zu

bemerken, dass in der indigenen Gesellschaft eine verstärkte Tendenz zur individuellen Darstellung unter der Vorstellung des Abbildens von Wirklichkeit vorhanden war. Für den westlichen Kontext wurde der Wirklichkeitsbezug jedoch in Studios durch das Einfrieren von arrangierten Posen im Bild und die bewusste Inszenierung eines Eingeborenentypus reduziert. Durch vorgeformte Vorstellungsmuster und erwartete Klischees wurden Anordnungen für die Bilderstellung manipuliert, in Schemata gepresst und durch nicht mehr zeitgemäße, indigene Accessoires an europäische Erwartungshaltungen angepasst. Die Bilderstellung für kommerzielle Zwecke erfolgte oftmals mit unfreiwillig in Studios beordneten Modellen unter dem Einfluss männlicher aus Europa stammender Fotografen.

Jedoch konnte auch subtiler Widerstand mancher Māori durch Einflussnahme auf die Gestaltung im Bild ausgemacht werden, unterstützt durch einige mit Sensibilität und Kritikfähigkeit ausgestattete Fotografinnen und Fotografen wie Elizabeth Pulman und Margret White, die dazu beitrugen, gängige Darstellungsmuster zu durchbrechen. Dies ist beispielsweise am Tragen von bereits an Europa angepasster Alltagskleidung und der Einflussnahme auf die Präsentation durch selbstbestimmte Blicke ablesbar. So konnte eine Diskrepanz zwischen der kommerziell bedingten Bilderstellung durch Manipulation von außen durch Fotografen und der Bilderstellung aus persönlicher Freiwilligkeit heraus geprägt von Mitbestimmung festgestellt werden. Für das selbstbestimmte In-Auftrag-Geben erwies sich Ana Rupenes eigener Anspruch auf ein Bild als beispielhaft. Der Faktor der Eigeninitiative stellt Māori-Studio-Fotografien auch in einen Gegensatz zu jenen Fotografien, die innerhalb kolonialer Voraussetzungen der Dokumentation und des stereotypen Abbildens von indigenen Personen anderer Länder der Erde dienten.

Die, von Juneja jeglichen kulturellen Neuformationen zugrunde gelegten Austauschprozesse konnten unter anderem in Begegnungskontexten der Fotografie-Erstellung des 19. Jahrhunderts bemerkt werden. So blieben die bereits im Alltag übernommenen Schmuck- und Bekleidungsvorgaben Europas gerade auf den mit Selbstbestimmung assoziierten Fotografien erhalten. Andererseits wurde im Rahmen des Erstellens von traditionellen Fotografien im 19. Jahrhundert die Entwicklung von Bildtypen offensichtlich wie jener des Kriegers oder der exotischen Schönheit in traditionellen Gewändern. Als gängig erweisen sich auch Mutter mit Kind Darstellungen, die sich von europäischen Abbildungen durch das Tragen des Kindes am Rücken unterscheiden. Zudem erfolgten oftmals ein nachträgliches Nachzeichnen und Beto-

nen von Tätowierungen auf Bildern durch Fotografen. Dies wird als Mittel der Abgrenzung und des Herausstreichens des Fremden wahrgenommen. Die permanent angebrachten Zeichen wurden hingegen von Māori selbst bisweilen durch vorangehendes Nachzeichnen auf dem Gesicht ins Bild gerückt, um das *moko* für die Selbstpräsentation sichtbarer zu machen.

Vorstellbar ist, dass im 19. Jahrhundert von europäischen Betrachtern ein Bruch in Bildern durch die Kombination indigener und europäischer Elemente wahrgenommen wurde, wie das Tragen von viktorianischer Bekleidung und europäischen Schmuckgegenständen durch im Gesicht tätowierte indigene Personen. Das Verschmelzen zu Neuem, Akzeptierbaren scheint für damalige Betrachtende weniger im Vordergrund gestanden zu sein als die Diskrepanz zwischen dem „Eigenen und dem Fremden“, was im europäischen Kontext unter anderem die Bevorzugung eines inszenierten „Eingeborenentypus“ mit Hilfe von als indigen erachteten Elementen im Bild erklärt.

Aus der Betrachtung von Studiofotografien des 19. Jahrhunderts lässt sich somit der Schluss ziehen, dass die Bildgestaltung erheblich von den beteiligten Personen, deren Kulturzugehörigkeit, der Stellung in der Gesellschaft und den Verwendungszwecken von Bildern abhängig war.

Es stellte sich heraus, dass sowohl Gestaltungsmodi als auch Sehgewohnheiten kulturspezifischen Gepflogenheiten folgen, jedoch angepasst werden können und dass auch Bedeutungen einem Wandel unterliegen. Ein Wandel konnte an der Verbindung von hauptsächlich an Zeichen festgemachten Identitätsmerkmalen mit den durch Physiognomie kenntlich gemachten individuellen Charakteristika festgestellt werden. Durch die länger andauernde gemeinsame Geschichte von Māori und Pākehā waren Merkmale zu einer hybriden Gestalt unterschiedlicher Ausprägung verknüpft worden, die in die jeweilige Kultur integrierbar ist. Von Pākehā geschaffene Bilder knüpfen an die Vergangenheit an und haben durch das mit dem Bild verbundene *mana* der dargestellten Person für Māori auch heute noch große Bedeutung.

In den Bildern zeitgenössischer neuseeländischer Kunst wird mittlerweile oftmals auf in Europa entwickelte Techniken zurückgegriffen verbunden mit indigenen Elementen, die zu einem einheitlichen Bild verschmelzen.

Die Techniken der Fotografie und der Malerei waren ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert für diese Entwicklung ausschlaggebend, unterstützt durch den Zuzug europäischer Maler und Fotografen. Die stärkere Bindung an die im Vertrag von

Waitangi 1840 festgelegte Kolonialmacht England scheint auch entscheidend für eine von Europa wesentlich beeinflusste Bildgestaltung zu sein.

An den, während der Kolonialzeit entstandenen Bildern konnten Transfer- und Transformationsprozesse herausgefiltert werden, die unter ungleichen Machtverhältnissen stattfanden. Als Interpretationshilfe diente die Bild-Anthropologie Beltings, die den Körper als Ort der Bilder ins Zentrum rückt, als Ort innerhalb dessen Bilder mit Hilfe von Erfahrungen erkannt und weiterentwickelt werden. So wird eine Möglichkeit eröffnet, ein realistisch wirkendes Bild einer Person mit der Informationsvermittlung durch Zeichen zu verknüpfen, wodurch der Gesamteindruck entsteht. Vertieft wird die Bedeutung des Bildes durch mit ihm in Verbindung gebrachte Animation und spirituelle Kraft. Nach Belting erhalten Bilder die Macht anstatt einer Person, möglicherweise anstelle eines Verstorbenen, aufzutreten und ihn zu repräsentieren. Es zeigte sich, dass Maori bereits im 19. Jahrhundert einen Zugang zu den Porträts von Lindauer und Goldie aber auch zu Fotografien fanden, indem sie die Abbildungen mit dem *mana* des Trägers verknüpften. So konnten die Bilder leichter bis heute als ein Medium der Erinnerung in die indigene Kultur integriert werden. Ungeachtet der ursprünglichen Intention von Auftraggebern wie Henry E. Partridge und Walter L. Buller, eine vermeintlich aussterbende Gesellschaft für die Nachwelt auf Bildern festhalten zu wollen, werden Porträts und Fotografien zu wertvollen Stützen für die Revitalisierung und Aufrechterhaltung von Traditionen im Kontext von *Māoritanga*. Es gelang den Māori bereits im 19. Jahrhundert die Porträts für eigene Zwecke zu adaptieren.

Als eindeutig erwies sich, dass die Vertreter beider Kulturen ihre Sicht, auf die jeweils anderen im 18. und 19. Jahrhundert, aus dem für sie bisher bekannten und im eigenen sozialen Raum gängigen Denken generierten und dies auch in Bilder hineinprojizierten. Anschauungen unterlagen einem „cultural gaze“. Durch ihn wurden Möglichkeiten und Grenzen bei der Bildproduktion mitbestimmt. Sowohl bei der Fertigung von Bildern als auch bei deren Betrachtung wurde die Wahrnehmung von soziokulturell geprägten Mustern gelenkt und von Erwartungshaltungen geprägt. Hintergrundinformationen, wie das Wissen um Bedeutungen von Zeichen im Gesicht bei indigenen Betrachtern und Beschreibungen von „edlen Wilden“ oder Kannibalen in Europa gaben die Blickrichtung ab dem 18. Jahrhundert vor und verleiteten zu Idealisierung aber auch zu stereotypen Vorstellungen, die während der Kolonialzeit durch rassentheoretische Überlegungen in Europa weiter zunahmen.

Bei der Beschäftigung mit Bildern wurde zudem deutlich, dass veränderte Werthaltungen in den Gesellschaften die Einordnung der Bilder veränderten. Es fielen auch erhebliche Unterschiede in der Betrachtungsweise und im Umgang mit Bildern von ersten Begegnungen über die Kolonialzeit bis hin zur Gegenwart auf. Ablesbar wurde dies insbesondere im Kontext von Reiseliteratur und Ausstellungen, beginnend bei Reisebeschreibungen am Ende des 18. Jahrhunderts und ersten Berichten über Weltausstellungen im 19. Jahrhundert bis hin zu Arbeiten von Künstlern der Gegenwart wie Lisa Reihana. Die Bandbreite erstreckt sich bezogen auf die Modelle von unfreiwillig Dargestellten für die vermeintlich ethnologische Dokumentation, über exotisierende, romantisierende Abbildungen für kommerzielle Zwecke des 19. Jahrhunderts bis hin zu Selbstbestimmung und zur indigenen Selbstpräsentation auf zeitgenössischen Werken beispielsweise von Niwa oder Minson.

Zusätzlich konnte herausgefunden werden, dass sich nicht nur der Blick auf die Bilder mit dem Aufkommen postkolonialer Auseinandersetzung wandelte, sondern, dass auch immer mehr Māori-Forschende und Kunstschaaffende in den Vordergrund treten und ihre Perspektive in den Fokus der Betrachtungen rücken.

Anhand von Beispielen wurde bestätigt, dass es bei der Bildentstehung ab dem 19. Jahrhundert trotz eines oft vorhandenen hierarchischen Gefälles zwischen Ausführenden und Modellen zu wechselseitiger Einflussnahme auf die Bildgestaltung kam.

Die Kontrolle über das Bild durch Māori-Modelle – im Sinne dessen wie und zu welchem Zweck es gefertigt werden sollte –, war selbst zur Kolonialzeit in eingeschränktem Maße vorhanden. Dieser selbstbestimmte Umgang mit Bildern wird in weiterer Folge ab dem 20. Jahrhundert durch engagierte Māori-Vertreter vorangetrieben und im 21. Jahrhundert weiter ausgebaut.

In der zeitgenössischen Kunst äußert sich die Kontrolle über die Art der Darstellung in einem Hinterfragen der kolonialen Bildgestaltung, einer Reflexion durch indigene Kunstschaaffende und ein Umformulieren und Integrieren in einen neuen Kontext. Es konnte festgestellt werden, dass der verantwortungsvolle Umgang mit Bildern und das Respektieren von kulturellen Konzepten, zu denen auch der Umgang mit *mana* und *tapu* gehört mittlerweile zu Grundvoraussetzungen geworden sind. Dies deutet auch auf eine Dezentrierung des Westens und auf eine Kommunikation auf Augenhöhe innerhalb der Verflechtungsgeschichte von Māori und Pākehā hin.

Im Prozess des interkulturellen Austausches und der Übernahme von Darstellungsmöglichkeiten wie jener mit Hilfe der Fotografie, die von Māori in eigene Traditio-

nen integriert wurden, ist die von Bhabha propagierte Hybridisierung im Sinne des Aushandelns im Kontext der Präsentation auf Bildern schon im 19. Jahrhundert vorstellbar. Ausschlaggebend ist die Toleranz der europäischen Art der Bildgestaltung, der Technik und des Mediums durch die indigene Gesellschaft und das Ineinanderverfließen von Elementen beider Kulturen auf einem Bild unter zustimmender Mitwirkung sowohl der Fotografen und Maler als auch der indigenen Person. Die Schlussfolgerung liegt nahe, dass eine kooperative Interaktion als notwendige Voraussetzung für eine beidseits zufriedenstellende Gestaltung in den Schwellenräumen der Fotostudios und Ateliers in manchen Fällen gegeben war. Jedenfalls hatte die Kommunikation zwischen Māori und Pākehā bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen Einfluss auf die Kombination von Blicken, Posen, Zeichen, Bekleidung, Accessoires und Gesichtsmerkmalen in Bildern.

Unterschiedliche Formen der Darstellung führten in Neuseeland zu einer Intensivierung von Kontakten, vor allem zwischen Künstler und Modell. Ölbilder, die eines längerdauernden Fertigungsprozesses bedurften gaben Raum für Konversation. Bilder von Malern wie Lindauer und Goldie dienen als Beispiele dafür. Vor allem Goldie, der nur wenige Māori immer wieder malte pflegte länger andauernde Beziehungen zu bestimmten Personen.

Offenheit für Neues, Anpassungsfähigkeit und Kompromissbereitschaft seitens der Māori scheinen Grundvoraussetzungen für die Akzeptanz der sehr westlich geprägten Bilder im indigenen Kontext gewesen zu sein.

Es konnte herausgefunden werden, dass in Europa im 19. Jahrhundert beim Sammeln von Bildern der exotischen „Anderen“ der persönliche Bezug zur dargestellten Person und die Bereitschaft zu einer Betrachtung auf Augenhöhe fehlte. Fremdes wurde durch die gewohnte Bildgebung in westliche Parameter gegossen. Elemente wie Tätowierungen oder traditionelle Kleidung dienten eher der Abgrenzung. Erst durch die Akzeptanz von Tätowierungen in Europa wurde eine verstärkte Integration der Bilder in die westliche Kultur in die Wege geleitet und die Hybridität im Sinne einer Verbindung von Elementen unterschiedlicher Kulturen im Bild eher toleriert. Das Verstrickt-Sein der Menschen in Bedeutungsgewebe, wie von Geertz ausgeführt, zeigt sich somit bezogen auf die Verwendung von Bildern innerhalb einer kulturell bedingten Differenziertheit.

Offensichtlich wurde, dass während der Kolonialzeit nicht die Kunst im Zentrum der Aufmerksamkeit stand, sondern es geriet das Festhalten einer vermeintlich ausster-

benden Gesellschaft in den Blick. Bei den ersten Kontakten war es hingegen noch das Interesse an der Andersartigkeit des Aussehens.

Beim Versuch, herauszustreichen wofür Abbildungen in der indigenen Kultur in der Vergangenheit dienten, beziehungsweise in welchen Bereichen sie heute noch Wirkkraft entfalten, erwies sich die Verwendung als Erinnerungsbilder beispielsweise bei Begräbniszeremonien, in Versammlungshäusern und als Quelle für Zeichen im Gesicht als relevant. Zudem bestätigte sich, dass Bilder nach wie vor Bedeutung besitzen und in der Forschung und Kunst Neuseelands als Grundlage für die Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit herangezogen werden. Als Gemeinsamkeit zwischen Māori und Pākehā fiel die Verwendung von eigenen Fotografien, seltener Ölporträts als Mittel zur Selbstpräsentation auf.

Während der Analyse visueller Repräsentationsformen entlang von Techniken und Medien erwiesen sich die ab den ersten europäischen Forschungsreisen begonnene Interaktionsgeschichte und die sozialen Umstände bei der Bildentstehung, Betrachtung und Weiterverarbeitung in der Gegenwart als wesentlich stärker relevant als ein zunächst angenommenes Weiterwandern von Bildern auf neuen Medien mit Hilfe hinzugekommener Techniken. Als Grundlage für sämtliche Darstellungsformen konnten Austausch und Interaktion zwischen Vertretern beider Kulturen in unterschiedlicher Intensität ausgemacht werden. Vor allem die verschiedenen Vorstellungen von Abbildungsweisen einer Person stellten immer wieder eine Herausforderung bei der Anfertigung von Bildern dar und wurden mitunter Thema eines Aushandlungsprozesses. Eine Annäherung bei der Bildgestaltung erfolgte einerseits durch die Übernahme indigener Zeichen und Accessoires auf Bildern gefertigt von Pākehā und andererseits durch das Erlernen und Verwenden europäischer Techniken und der Art der Bildgestaltung durch Māori.

Die Bilder von und mit Māori beinhalten auch in der zeitgenössischen Kunst Neuseelands Elemente beider Kulturen. Um dies genauer herauszustreichen und Intentionen für die Bildgestaltung zu erörtern wären weitere Forschungen notwendig, die sich hauptsächlich mit Māori-Kunstschaffenden der Gegenwart und ihren Werken beschäftigen. Die Ergebnisse dieser Arbeiten könnten als Grundlage dafür dienen. Als Verbindungsglied zwischen Betrachtungsweisen und Definitionen des Abbildens in beiden Kulturen kann Beltings Bildbegriff empfohlen werden. Bilder können damit gleichwertig betrachtet werden, absolut gesetzte Wahrheitsansprüche hinsichtlich der Gestaltung von Bildern und der damit verbundenen Begrifflichkeiten abgeschwächt

werden und Verflechtungen und Sichtweisen durch das Einbeziehen von weiteren Analysekriterien wie „Animation“ oder „Blick“ differenzierter erforscht werden.

Bereits in dieser Arbeit hat sich herausgestellt, dass die Stärkung eines Māori-Identitäts- und Selbstbewusstseins und ein Weiterverfolgen der Interaktionsgeschichte in das künstlerische Gestalten der Gegenwart einfließen. Dies äußert sich beispielsweise an Reihanas Anknüpfung an koloniale Wandbilder im Sinne einer Re-Inszenierung. Die Modelle werden zu aktiv beteiligten Subjekten der Repräsentation. Die großformatigen Fotografien stechen mit einem Fokus auf die Bedeutung sozialer Aspekte des *marae* und auf indigene Zeichen hervor. An den Bildern Minsons wiederum ist eine tieferliegende Bedeutung der mit ihren Darstellungen verbundenen Māori-Mythologie ablesbar. Nuku streicht die spirituelle Dimension als kulturbezogen heraus und Niwa beschäftigt sich mit den Stärken von Frauen. Allen genannten Māori-Kunstschaffenden der Gegenwart ist eine intensive Verbundenheit mit ihren Ahnen und der Vergangenheit zu eigen sowie das Anliegen, eine unheilvolle Geschichte aufzuarbeiten. Soziale Aspekte im Rahmen des Austausches in Ateliers, Museen und bei Ausstellungen beeinflussen die Bildgestaltung bis in die Gegenwart, was sich anhand der genannten Beispiele belegen lässt.

Der Ausstellungs- und Verwendungskontext führte die jeweiligen Abbildungen in sämtlichen Zeitaltern entweder in den Bereich der Kunst oder in jenen der Ethnologie. Vor allem ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist ein Umdenken feststellbar, innerhalb dessen vor allem Ölbilder aus der Kolonialzeit in Europa verstärkt im Kontext von Kunstausstellungen betrachtet werden. Im 19. Jahrhundert trat allerdings die Diskrepanz beim Zeigen von Ölporträts wie jenen von Lindauer sehr deutlich hervor. Sie wurden, wie erwähnt, auf einer Ausstellung in England 1886 hauptsächlich im kolonialen und nur zu einem geringen Anteil im künstlerischen Kontext präsentiert. Fotografien, Zeichnungen, Stiche und Drucke haben nach wie vor eine wichtige Bedeutung im kulturellen Bereich. Für die Präsentation von Bildern und deren Einordnung erwiesen sich sowohl der Ausstellungsort als auch der Betrachtungszeitraum als relevant. Es konnten maßgebliche Veränderungen der museologischen Praxis im Laufe der Jahrhunderte festgestellt werden.

So konnte herausgefunden werden, dass Ende des 18. Jahrhunderts durch Aufzeichnungen von Europäern ein Herauslösen erster Māori-Bilder aus ihrer Ursprungskultur vonstattenging. Der Transfer von Bildern nach Europa auf denen indigene Personen abgebildet waren diente vor allem dazu, um Kurioses im vermeintlich ethnogra-

phischen Kontext in Reiseliteratur zu vermitteln beziehungsweise Anschauungsmaterial zu liefern, um Menschen besser im Hinblick auf etwaige bevorstehende Handelsbeziehungen oder mögliche Schwierigkeiten bei einer Besiedelung einschätzen zu können. Bei der Beschäftigung mit der Kolonialzeit und den im 19. Jahrhundert aufkommenden Weltausstellungen und ethnologischen Sammlungen in Museen konnten dahinterliegende Intentionen für das Zeigen von Bildern zutage gefördert werden. Im Vordergrund stand in Europa die Präsentation des eigenen technologischen Fortschritts und des Reichtums, der durch Kolonien gewonnen werden konnte. Selbst hier konnten jedoch Momente der Selbstbestimmung von dargestellten Māori entdeckt werden. In Museen wurden neben Artefakten aus verschiedenen Erdteilen mitunter auch Bilder aus Neuseeland in Schaukästen und an Wänden als ein Zeugnis vom „Anderen“ präsentiert. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nahm im Kontext postkolonialer Überlegungen die Kritik an der Ausstellungspraxis und an Sammlungsmethoden zu. Mittlerweile ist das Einbeziehen von Māori-Kuratorinnen und Kuratoren selbstverständlich geworden. Eigentümerrechte sind im Begriff geklärt zu werden und an der Rückführung geraubter *taonga* wird weitergearbeitet. Besonders engagiert ist hierbei zum Beispiel die Kunsthistorikerin Ngāringo Ellis. Museen kristallisieren sich als Kontaktzonen heraus und lassen partizipative Teilhabe durch Besucherinnen und Besucher zu. Sie werden zu Orten der Kontinuität und Identitätsstiftung und bieten wertvolle Informationen für die Auseinandersetzung und Aufarbeitung einer belasteten Geschichte. Dies führt mitunter zu Umdeutungen und einem Herauslösen aus der negativen Konnotation der kolonialen Entstehungszeit von Bildern. Auch Digitalisierung erfährt verstärkt Relevanz im Umgang mit *taonga* und der Aufarbeitung vergangener Ereignisse.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Annahme von wechselseitigem Einfluss auf die Bilderstellung durch die Auseinandersetzung mit dem Bildmaterial bestätigt wird. Es zeigte sich, dass soziale Interaktion und Kommunikation bei der Bildentstehung und ihrer Präsentation an Bedeutung gewannen. Nach und nach entwickelten sich transnationale Praktiken der Bildgestaltung für die Verflechtungsprozesse ausschlaggebend sind. Sie sind gekennzeichnet von Innovation und Kreativität durch Māori selbst sowie einer Fortsetzung einer verwobenen Geschichte nicht nur in Neuseeland, sondern auch als gemeinsame Geschichte mit Europa. Dies äußert sich mitunter im Ausstellungskontext und der Museumspraxis.

7 Literaturverzeichnis

Adam, Hans C. (1997): Edward S. Curtis und die nordamerikanischen Indianer. In: Edward S. Curtis (Hg.): Die Indianer Nordamerikas. Die kompletten Portfolios. Köln: Benedikt Taschen Verlag, S. 7-31.

Allerstorfer, Julia (2017): The West and the Rest? De- und postkoloniale Perspektiven auf Kunst und Kunstgeschichte(n). In: Allerstorfer, Julia/Leisch-Kiesl, Monika (Hg.): »Global Art History«. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft. Bielefeld: Transcript Verlag (Linzer Beiträge zur Kunstwissenschaft und Philosophie), S. 29-46.

Andrews, Keith (1974): Die Nazarener. München: Schuler VerlagsgesmbH (Galerie Schuler).

Arburg, Hans-Georg von (2003): Bilderschriften auf Häuten und Häusern. Das Motiv der Tätowierung in der Literatur und Architekturtheorie des 19. Jahrhunderts und das Gedächtnis der Kunst. In: Harald Tausch (Hg.): Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Formen der Erinnerung, Band 019), S. 287–310.

Babka, Anna/Posselt, Gerald (2012): Vorwort. In: Homi K. Bhabha: Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung. Hg. v. Babka, Anna/Posselt, Gerald. Wien, Berlin: Verlag Turia + Kant, S. 7-16.

Bachmann-Medick, Doris (2008): Gegen Worte - Was heißt 'Iconic/Visual Turn'? (20).

Bachmann-Medick, Doris (2010): Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.

Bachmann-Medick, Doris (2018): Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 6. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.

Baker, Matiu (2014): Fotografie in Neuseeland: Die visuelle Darstellung von Māori im 19. Jahrhundert. In: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.): Blick ins Paradies. Historische Photographien aus Polynesien. Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde. Hamburg (Bd. 46), S. 127-144.

Ballara, Angela (1990/2001): Nene, Tāmati Waka. Dictionary of New Zealand Biography, Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand. Ministry for Culture and

Heritage Te Manatu Taonga. Online verfügbar unter <https://teara.govt.nz/en/biographies/1n2/nene-tamati-waka/>, zuletzt geprüft am 25.02.2025.

Ballara, Angela (1990): Te Pikinga. Dictionary of New Zealand Biography, Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand. Ministry for Culture and Heritage Te Manatu Taonga. Online verfügbar unter <https://teara.govt.nz/en/biographies/1t56/te-pikinga>, zuletzt geprüft am 25.02.2025.

Banks, Joseph (1958; 1769-70): Sir Joseph Banks in New Zealand. From his Journal. Hg. v. William P. Morrell. Wellington: A.H. & A.W. Reed.

Barnett, Cassandra (2011): What you see you don't see: Lisa Reihana's Digital Mārae. In: *World Art* 1 (1), S. 9-36.

Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Battaglia, Debora (2001): Multiplicities: An Anthropologist's Thoughts on Replicants and Clones in Popular Film. In: *Critical Inquiry* 27 (3), S. 493-514. Online verfügbar unter <https://www-jstor-org.uaccess.univie.ac.at/stable/1344218>, zuletzt geprüft am 25.11.2024.

Beaglehole, John C. (Hg.) (1955; 1768-1771): The Journals of Captain James Cook on his Voyages of Discovery. The Voyage of the Endeavour 1768-1771. Cambridge: Univ. Press (Bd. 1).

Becker, Ilka (2019): Fotografie. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden Begriffe. 2. erw. und akt. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 128–131.

Bell, Leonard (1980): The Maori in European art. A survey of the representation of the Maori by European artists from the time of Captain Cook to the present day. Wellington, N.Z.: Reed.

Bell, Leonard (1992): Colonial constructs. European images of Maori, 1840-1914. Auckland: Auckland University Press.

Bell, Leonard (1995): The colonial paintings of Charles Frederick Goldie in the 1990s. The postcolonial Goldie and the rewriting of history. In: *Cultural Studies* 9 (1), S. 26–42.

Bell, Leonard (1997): two paintings by C. F. Goldie: their brilliant careers. In: Roger Blackley (Hg.): Goldie. Auckland N.Z.: Bateman, S. 115-126.

Bell, Leonard (2015): Pilsen, Neuseeland, Berlin. Gottfried Lindauers Reisen. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, S. 202-207.

Bell, Leonard (2016): A Perspektive from New Zealand. Lindauer's Painting in the Settler colonial War. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland: Auckland University Press, S. 39-50.

Belting, Hans (2011b): Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. 4. Aufl. München: Fink.

Belting, Hans (2005): Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen. Hamburg: Philo & Philo Fine Arts.

Belting, Hans (2007): Blickwechsel mit Bildern. Die Bilderfrage als Körperfrage. In: Hans Belting (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München: Fink, S. 49-75.

Belting, Hans (2011): Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. 7. Aufl. München: Beck.

Belting, Hans (2013): Faces. Eine Geschichte des Gesichts. München: Beck.

Bergius, Rudolf (2014): Soziale Interaktion. In: Markus A. Wirtz (Hg.): Dorsch – Lexikon der Psychologie. 18. Aufl. Bern: Verlag Hans Huber, S. 1553.

Beyer, Andreas (2002): Das Porträt in der Malerei. München: Hirmer.

Beyer, Andreas (2019): Klassik und Klassizismus. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden Begriffe. 2. erw. und akt. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 219-222.

Bhabha, Homi K. (2000): Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

Bhabha, Homi K. (2012): Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung. Hg. v. Babka, Anna/Posselt, Gerald. Wien, Berlin: Verlag Turia + Kant.

Bierhoff, Hans-W. (2006): Sozialpsychologie. Ein Lehrbuch. 6. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer.

- Bitterli, Urs (1992): *Alte Welt – Neue Welt. Formen des europäisch-überseeischen Kulturkontakts vom 15. bis zum 18. Jahrhundert*. München: C. H. Beck Verlag.
- Blackley, Roger (Hg.) (1997): *Goldie*. Auckland Art Gallery - Toi o Tāmaki. Auckland N.Z.: Bateman.
- Blackley, Roger (2015): Gottfried Lindauer. Eine neuseeländische Laufbahn. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): *Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts*. Köln: Walther König, S. 40-49.
- Blackley, Roger (2018a): *Galleries of Māoriland. Artists, collectors and the Māori world, 1880-1910*. Auckland, New Zealand: Auckland University Press.
- Blackley, Roger (2018b): *Māori and Portraiture*. In: Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam/Schmitz, Britta (Hg.): *Gottfried Lindauer Painting New Zealand*, o. S. Online verfügbar unter <https://www.riha-journal.org/articles/2018/0189-0197-special-issue-gottfried-lindauer/0190-blackley>, zuletzt geprüft am 13.04.2023.
- Blumauer, Reinhard/Fine, Jonathan/George Nuku (Hg.) (2022): *George Nuku. Oceans. Collections. Reflections*. Wien, Graz: Medienfabrik.
- Brocks, Christine (2012): *Bildquellen der Neuzeit*. Paderborn: Schöningh [u.a.].
- Brown, Deidre (2012): 'Mehr als nur Architektur': Ein Versammlungshaus, seine Komponenten und ihre Bedeutung. In: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.): *Das Haus Rauru. Meisterwerk der Māori*. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde, S. 149-157.
- Brown, Deidre (2025): *Hongi Hika's Self-Portraits*. In: Brown, Deidre/Ellis, Ngārino/Mane-Wheoki, Jonathan (Hg.): *Toi Te Mana. An Indigenous History of Māori Art*. Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 250-251.
- Brown, Deidre (2025): *Māori Art and the Christian Missions*. In: Brown, Deidre/Ellis, Ngārino/Mane-Wheoki, Jonathan (Hg.): *Toi Te Mana. An Indigenous History of Māori Art*. Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 228-249.
- Brown, Deidre/Ellis, Ngārino/Mane-Wheoki, Jonathan (Hg.) (2025): *Toi Te Mana. An Indigenous History of Māori Art*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Brunner-Traut, Emma (1992): Frühformen des Erkennens. Aspekte im alten Ägypten. 2. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges.

Bunbury, Magdalena M. E./Petchey, Fiona/Bickler, Simon H. (2022): A new chronology for the Māori settlement of Aotearoa (NZ) and the potential role of climate change in demographic developments. In: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 119 (46), S. 1-8.

Burke, Peter (2010): Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen. Berlin: Wagenbach.

Bust of Shunghee a New-Zealand chief (1816). In: *Church Missionary Quarterly Papers* Michaelmas (3), Frontispiece.

Cameron, Ngaropi/Pihama, Leonie (2021): Tū Tama Wāhine o Taranaki. Pūkauae Exhibition Hawera 2021. Online verfügbar unter https://www.tutamawahine.org.nz/pukauae_exhibition_hawera_2021, zuletzt geprüft am 14.11.2024.

Camper, Petrus (1792): Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge in Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters: über das Schöne antiker Bildsäulen und geschnittener Steine; nebst Darstellung einer neuen Art, allerlei Menschenköpfe mit Sicherheit zu zeichnen. Unter Mitarbeit von Sömmerring, Samuel Thomas von (Übersetzer). Berlin: Vossische Buchhandlung.

Catalogue of New Zealand Exhibits (1886): New Zealand. - Group I. - Works of Art. Class I. - Oil Paintings. Unter Mitarbeit von Victoria University of Wellington, Library Wellington (2016). In: *The Colonial and Indian Exhibition* (Hg.): *The Pamphlet Collection of Sir Robert Stout*. (66). London, S. 3.

Catlin, George (1841): *Letters and Notes on the Manners, Customs and Condition of the North American Indians*. 2 Bände. London.

Clarke, Chanel (2016): Cultural Crossing. Victorian and Māori Dress in Lindauer's Portraits. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): *Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits*. Auckland: Auckland University Press, S. 237-240.

Clarkson, T.: At the World's Fair. In: *Auckland Star* 24. Dezember 1904 (XXXV./307), S. 3. Online verfügbar unter

https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/auckland-star/1904/12/24/3#save_as,
zuletzt geprüft am 31.01.2023.

Clifford, James (2019): The times of the curator. In: Schorch, Philipp/McCarthy, Conal (Hg.): Curatopia. Museums and the future of curatorship. Manchester: Manchester University Press, S. 109-123.

Colonial and Indian Exhibition (Hg.) (1886): Official Guide. London: William Clowes and Sons Ltd.

Conrad, Sebastian / Randeria, Shalini (2013): Einleitung: Geteilte Geschichten - Europa in einer postkolonialen Welt. In: Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini/Römhild, Regina (Hg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Campus-Verl., S. 32-70.

Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini/Römhild, Regina (Hg.) (2013): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Campus-Verl.

Cook, James (1777): A Voyage Towards The South Pole, and Round The World. Performed In His Majesty's Ships Resolution and Adventure. In the Years 1772, 1773, 1774, and 1775. 2 Bände. London: Strahan & Cadell (1).

Cook, James (1777): A Voyage Towards The South Pole, and Round The World. Performed In His Majesty's Ships Resolution and Adventure. In the Years 1772, 1773, 1774, and 1775. 2 Bände. London: Strahan & Cadell (2).

Cook, James (1955; 1768-1771): Maori Clothing. In: John C. Beaglehole (Hg.): The Journals of Captain James Cook on his Voyages of Discovery. The Voyage of the Endeavour 1768-1771. Cambridge: Univ. Press (Bd. 1), S. 278-279.

Cook, James/King, James (1784): A voyage to the Pacific ocean. Undertaken, by the command of His Majesty, for making discoveries in the northern hemisphere, to determine the position and extent of the west side of North America; its distance from Asia; and the practicability of a northern passage to Europe. Performed under the direction of Captains Cook, Clerke, and Gore, in His Majesty's ships the Resolution and Discovery, in the years 1776, 1777, 1778, 1779, and 1780. 3 Bände. London: Strahan & Cadell.

Cook, James/King, James (1795): Captain Cook's third and last voyage to the Pacific Ocean. In the years 1776, '77, '78, '79 and '80: Mott and Hurtin (gekürzte Ausg.).

Cowan, James (1930): Pictures of Old New Zealand: The Partridge collection of Maori paintings by Gottfried Lindauer. Auckland [N.Z.]: Whitcombe & Tombs.

Craik, George L. (1830): The New Zealanders. London: William Clowes.

Cundall, Frank (1886): Reminiscences of the Colonial and Indian Exhibition.

Illustrated by Thomas Riley. London: William Clowes and Sons Ltd.

Curtis Graybill, Florence/Boesen, Victor (1984): Ein Denkmal für die Indianer. Edward Sheriff Curtis und sein photographisches Werk über die Indianer Nordamerikas 1907-1930. München: Verlag C.H. Beck.

d'Audigier Henry (1861): Über die Visitenkarten-Portraits. Leipzig. In: *Photographisches Journal* (15), S. 15-17. Online verfügbar unter <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/89070/17/0/>, zuletzt geprüft am 22.03.2021.

Davidson-Ladd, Jane (2015): Tamati Waka Nene. In: Filip, Aleš/Musil, Roman (Hg.): Gottfried Lindauer 1839-1926. Pilsen Painter of the New Zealand Māori. Revnice, Pilsen: Arbor vitae, S. 200.

Davidson-Ladd, Jane (2015): Tuhoto Ariki. In: Filip, Aleš/Musil, Roman (Hg.): Gottfried Lindauer 1839-1926. Pilsen Painter of the New Zealand Māori. Revnice, Pilsen: Arbor vitae, S. 202-203.

Davidson-Ladd, Jane (2022): The Master of 'Maoriland': Louis John Steele, 1842-1918. Dissertation. Universität von Auckland, Auckland N.Z.

Davidson-Ladd, Jane/Hillary, Sarah (2016): Identifying Lindauer. His Materials and Techniques. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=EiUHxI7zQl0>, zuletzt geprüft am 21.09.2022.

de Young Fine Arts Museums (2017–2018): The Māori Portraits: Gottfried Lindauer's New Zealand. San Francisco. Online verfügbar unter <https://www.famsf.org/press-room/de-young-to-host-first-major-exhibition-of-maori-portraits-in-the-united-states>, zuletzt geprüft am 08.03.2023.

Diderot, Denis (1965, Erstdruck 1796): Nachtrag zu "Bougainvilles Reise" oder Gespräch zwischen A. und B. über die Unsitte, moralische Ideen an gewisse physische

Handlungen zu knüpfen, zu denen sie nicht passen. übersetzt von Theodor Lücke.
Frankfurt am Main: Insel Verlag.

Die Māori Portraits. Gottfried Lindauer. Alte Nationalgalerie (2014/15). Berlin. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=I0Hb4ot7ITw>, zuletzt geprüft am 15.10.2022.

Douglas, Bronwen (2005): 'Cureous Figures': European Voyagers and Tatau/Tattoo in Polynesia, 1595-1800. In: Thomas, Nicholas/Cole, Anna/Douglas, Bronwen (Hg.): Tattoo: Bodies, Art, and Exchange in the Pacific and the West. Durham, NC: Duke Univ. Press, S. 33-52.

Dumont d'Urville, Jules S. C. (1830): Voyage de la Corvette l'Astrolabe. Executé par Ordre du Roi pendant les Années 1826, 1827, 1828, 1829. Paris: J. Tastu (Bd. 12).

Dumont d'Urville, Jules S. C. (Hg.) (1835/36): Voyage pittoresque autour du monde: Résumé général des voyages de découvertes de Magellan, Tasman, Dampier ... Paris: Tenré (Bd. 2).

Dürbeck, Gabriele (2006): Samoa als inszeniertes Paradies: Völker ausstellungen um 1900 und die Tradition der populären Südseeliteratur. In: Cordula Grewe (Hg.): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft. Stuttgart: Franz Steiner Verlag (Geschichte, 26), S. 69-94.

Dussel, Enrique (2013): Der Gegendiskurs der Moderne. Kölner Vorlesungen. Wien: Turia + Kant.

Eberhard, Igor (2012): Pimp my Körper! Arbeiten über Tätowierungen. München: AVM.

Eberhard, Igor (Hg.) (2021): Leichen im Keller. Rückführung der menschlichen Überreste der Maori. Institut für Kultur- und Sozialanthropologie/Universität Wien. Online verfügbar unter <https://leichenimkeller.at/u1-ruckfuhrung>, zuletzt geprüft am 07.03.2023.

Edelmayer, Friedrich/Feldbauer, Peter/Wakounig, Marija (Hg.) (2002): Globalgeschichte 1450-1620. Anfänge und Perspektiven. Wien: Promedia (Edition Weltregionen, Bd. 4).

Edwards, Elizabeth (1992): Introduction. In: Elizabeth Edwards (Hg.): Anthropology and Photography. 1860 - 1920. New Haven und London: Yale Univ. Press, S. 3-17.

- Edwards, Elizabeth (2014): Between Specimen and Imagination. Photography in the Age of Evolution. In: Lightman, Bernard V./Zon, Benett (Hg.): Evolution and Victorian Culture. Cambridge: Cambridge University Press, S. 64-93.
- Eldred-Grigg, Stevan (2011): Diggers, hatters & whores. The story of the New Zealand gold rushes. 2. Aufl. Auckland, N.Z.: Random House.
- Ellis, Elizabeth (2015): Te Kawenga Māori. Die spirituelle Reise der Māori. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, S. 18-19.
- Ellis, Elizabeth (2015): Te Kawenga Maori - Maori Spiritual Journey. In: Filip, Aleš/Musil, Roman (Hg.): Gottfried Lindauer 1839-1926. Pilsen Painter of the New Zealand Māori. Revnice, Pilsen: Arbor vitae, S. 10-11.
- Ellis, Elizabeth (2016): He Kupu Whakataki. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland: Auckland University Press, S. 9.
- Ellis, Juniper (2008): Tattooing the World. Pacific Designs in Print & Skin. New York: Columbia University Press.
- Ellis, Ngārino (2012): 'No hea koe? – Woher kommst du?'. Māori-Versammlungshäuser in Übersee. In: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.): Das Haus Rauru. Meisterwerk der Māori. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde, S. 436-453.
- Ellis, Ngārino (2014): Ki tō ringa ki ngā rākau ā te Pākehā? Drawings and signatures of moko by Māori in the early 19th century. In: *Journal of the Polynesian Society* 123 (1), S. 29-66.
- Ellis, Ngārino (2015): Toitu te moko: Maintaining the Integrity of the moko in the 19th Century. Gottfried Lindauer Symposium. Nationalgalerie Berlin, 20.02.2015.
- Ellis, Ngārino (2016): A Whakapapa of Tradition: One Hundred Years of Ngāti Porou Carving, 1830–1930. Auckland.
- Ellis, Ngārino (2025a): Ka Whawhai Tonu Mātou. Taonga and Museums since 1900. In: Brown, Deidre/Ellis, Ngārino/Mane-Wheoki, Jonathan (Hg.): Toi Te Mana. An Indigenous History of Māori Art. Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 332-343.

- Ellis, Ngārino (2025b): Mana Wāhine, Mana Tāne, Mana Takatāpui. Depicting Gender in Māori Art. In: Brown, Deidre/Ellis, Ngārino/Mane-Wheoki, Jonathan (Hg.): Toi Te Mana. An Indigenous History of Māori Art. Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 188-199.
- Ellis, Ngārino (2025): Moko Signatures and Tino Rangatiratanga. In: Brown, Deidre/Ellis, Ngārino/Mane-Wheoki, Jonathan (Hg.): Toi Te Mana. An Indigenous History of Māori Art. Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 292-295.
- Ellis, Ngārino (2025c): Tāngata Mamae: The Tragic Story of Te Maro, Ranginui and Te Kuku. In: Brown, Deidre/Ellis, Ngārino/Mane-Wheoki, Jonathan (Hg.): Toi Te Mana. An Indigenous History of Māori Art. Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 219-223.
- Ellis, Ngārino (2025d): Taonga, Māori and Museums. In: Brown, Deidre/Ellis, Ngārino/Mane-Wheoki, Jonathan (Hg.): Toi Te Mana. An Indigenous History of Māori Art. Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 206-227.
- Ellis, Enid M./Ellis, Donald G. (1978): Early Prints of New Zealand 1642-1875. Christchurch: The Caxton Press.
- Engelhard, Jutta B. (1995): Vorwort. In: Engelhard, Jutta B./Mesenhöller, Peter (Hg.): Bilder aus dem Paradies. Koloniale Fotografie aus Samoa; 1875 - 1925. Köln: Jonas-Verlag, S. 11-12.
- Erikson, Erik H. (1991): Identität und Lebenszyklus. 12. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Faber, Paul/Groeneveld, Anneke/Reedijk, Hein (Hg.) (1987): Burton brothers. Photographers in New Zealand, 1866-1898. Amsterdam: Fragment Uitgeverij.
- Fabian, Johannes (2014; 1983 ND): Time and the other. How anthropology makes its object. New York: Columbia University Press.
- Falser, Michael/Juneja, Monica (2013a): Kulturerbe - Denkmalpflege: transkulturell. Eine Einleitung. In: Falser, Michael/Juneja, Monica (Hg.): Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis. Bielefeld: transcript Verlag, S. 17-34.

Falser, Michael/Juneja, Monica (Hg.) (2013b): Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis. Bielefeld: transcript Verlag.

Feldbauer, Peter (2002): Globalgeschichte 1450-1620. Von der Expansions- zur Interaktionsgeschichte. In: Edelmayer, Friedrich/Feldbauer, Peter/Wakounig, Marija (Hg.): Globalgeschichte 1450-1620. Anfänge und Perspektiven. Wien: Promedia (Edition Weltregionen, Bd. 4), S. 23–32.

Fildes, Horace E. (1920): The Maori Wars. Major-General Robley – Soldier and Artist. In: *The Evening Post* C (57), o. S. Online verfügbar unter <http://nzetc.victoria.ac.nz/tm/scholarly/tei-RobMoko-t1-front-d3.html>, zuletzt geprüft am 17.04.2024.

Filip, Aleš/Musil, Roman (Hg.) (2015): Gottfried Lindauer 1839-1926. Pilsen Painter of the New Zealand Māori. Západočeská Galerie. Revnice, Pilsen: Arbor vitae.

Filip, Aleš/Musil, Roman (2016): The View from Central Europe. A Bohemian Artist in New Zealand. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland: Auckland University Press, S. 23-38.

Forster, Georg (1967 /1778-80): Werke in vier Bänden. Reise um die Welt. Hg. v. Gerhard Steiner. Frankfurt am Main: Insel Verlag (Bd. 1).

Friedewald, Boris (2018): Meisterinnen des Lichts. Große Fotografinnen aus zwei Jahrhunderten. München, London, New York: Prestel Verlag.

Fröhlich, Gerhard/Mörth, Ingo (1998): geertz@symbolische-anthropologie.moderne. Auf Spurensuche nach der "informellen Logik tatsächlichen Lebens". In: Fröhlich, Gerhard/Mörth, Ingo (Hg.): Symbolische Anthropologie der Moderne. Kulturanalysen nach Clifford Geertz. Frankfurt/Main: Campus-Verl., S. 7- 50.

Funnell, Peter (2011): Introduction. In: Funnell, Peter/Marsh, Jan (Hg.): A Guide to Victorian & Edwardian Portraits. London: National Portrait Gallery, S. 4-8.

Gaimster, David R. M. (2018): Auckland Museum. London: Scala Arts & Heritage Publishers; Auckland War Memorial Museum.

Geddis, J.W. (Hg.) (1901): The Social Sphere. In: *The New Zealand Observer. An illustrated Journal of interesting and amusing Literature*. (XXI/1172), S. 16. Online verfügbar unter

<https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/observer/1901/06/15/15#>, zuletzt geprüft am 30.01.2023.

Geertz, Clifford (1987): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Geschichte der Postkarte. Kurznachrichten des 19. und 20. Jahrhunderts (2014). Online verfügbar unter <https://blog.mypostcard.com/geschichte-der-postkarte-kurznachrichten-des-19-und-20-jahrhunderts/>, zuletzt geprüft am 21.11.2022.

Giles, Keith (2013): *Cartes de visite* in New Zealand. In: Graham-Stewart, Michael/Gow, John (Hg.): *Negative kept. Māori and the carte de visite*. Auckland: John Leech Gallery, S. 7-15.

Gloy, Karen (2017): *Zeit in der Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Gollhammer, Jochen (2009b): Die europäische Einwanderung nach Neuseeland von 1840 bis 1940. In: Hermann Mückler (Hg.): *Ozeanien. 18. bis 20. Jahrhundert. Geschichte und Gesellschaft*. Wien: Promedia (Edition Weltregionen, Bd. 17), S. 113-131.

Gordon, Briar E. R./Stupples, Peter/Loot, Arne (1989): *Gottfried Lindauer. His Life and Maori Art*. Auckland N.Z.: Malcolm McGregor.

Gottfried Lindauer's Māori portraits travel to San Francisco (2017/18). San Francisco. Online verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=EICa_kUA_nM, zuletzt geprüft am 15.10.2022.

Graham, John C. (Hg.) (1965): *Maori Paintings by Gottfried Lindauer*. Wellington, Auckland, Sydney: East-West Center Press.

Graham-Stewart, Michael/Gow, John (2006): *Out of time. Māori & the Photographer 1860-1940 Trust collection. The Ngawini Cooper Trust Collection*. Auckland: John Leech Gallery.

Graham-Stewart, Michael/Gow, John (Hg.) (2010): *Crombie to Burton. Early New Zealand photography*. Auckland N.Z.: John Leech Gallery.

Graham-Stewart, Michael/Gow, John (Hg.) (2013): *Negative kept. Māori and the carte de visite*. Auckland: John Leech Gallery.

- Gröning, Karl (Hg.) (2001): *Geschmückte Haut. Eine Kulturgeschichte der Körperkunst*. 2. Aufl. München: Frederking & Thaler.
- Hadley, Marie (2019): Mike Tyson Tattoo. In: Op den Kamp, Claudy/Hunter, Dan (Hg.): *A history of intellectual property in 50 objects*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 400-407.
- Hailstone, Max (1993): "Te Tiriti" (The Treaty). In: *Visible Language* 27 (3), S. 303–319.
- Hall, Stuart (1997): The Spectacle of the 'Other'. In: Stuart Hall (Hg.): *Representation. Cultural representations and signifying practices*. London: Sage (Culture, media and identities, 2).
- Hall, Stuart (2008): *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften* 2. 4. Aufl. Hamburg: Argument Verlag.
- Hamilton, Augustus (1896): *The Art Workmanship of the Maori Race in New Zealand*. Wellington: New Zealand Institute.
- Harris, C. L. (1904): Impressions of the World's Fair. In: *New Zealand Illustrated Magazin*, S. 82–91. Online verfügbar unter <https://paperspast.natlib.govt.nz/periodicals/new-zealand-illustrated-magazine/1904/11/01/1#>, zuletzt geprüft am 16.12.2024.
- Haug, Annette (2015): Ornament und kultureller Sinn. Das Beispiel frühgriechischer Gefäße aus Athen. In: Annette Tietenberg (Hg.): *Muster im Transfer. Ein Modell transkultureller Verflechtung?* Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, S. 53-70.
- Heidemann, Frank (2005): Transkulturelle Bilder. Von der Kolonialfotografie zu "dritten Bildern". Schwerpunktthema: Visuelle Anthropologie. In: *journal ethnologie.de*. Online verfügbar unter https://www.journal-ethnologie.de/Schwerpunktthemen/Schwerpunktthemen_2005/Visuelle_Anthropologie/Transkulturelle_Bilder/index.html, zuletzt geprüft am 09.04.2021.
- Herder, Johann G. (1967; 1774): *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Herder, Johann G. (2013; 1784-1791): *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Berlin: Edition Holzinger.

Hermann, Sebastian (2011): Indianer und Naturschutz – Das Märchen vom edlen Wilden | Wissen. Hg. v. Süddeutsche Zeitung GmbH. München. Online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/wissen/umwelt-und-naturschutz-das-maerchen-vom-edlen-wilden-1.1087377?print=true>, zuletzt geprüft am 19.12.2019.

Higgins, Rawinia: Tā moko – Māori tattooing. Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand. Online verfügbar unter <https://teara.govt.nz/en/ta-moko-maori-tattooing/page-5>, zuletzt geprüft am 24.04.2025.

Hillary, Sarah (2016): Gottfried Lindauer: Painting Materials and Techniques. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland: Auckland University Press, S. 229-246.

Hogan, Helen M. (2003): Bravo, Neu Zeeland. Two Maori in Vienna 1859 - 1860. Christchurch: Clerestory Press.

Hollein, Lilli/Wakita, Mio (Hg.) (2024): Wiener Weltausstellung 1873 revisited. Ägypten und Japan als Europas "Orient". Österreichisches Museum für Angewandte Kunst. Wien: MAK.

Huber, Hans D. (2004): Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Jacobs, Karen/Nuku, George (2009): An Artist's Perspective 3. In: *Journal of Museum Ethnography* (21), S. 145-151. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/41505545>, zuletzt geprüft am 05.10.2023.

Jäger, Jens (2011): Globalisierte Bilder - Postkarten und Fotografie. Überlegungen zur medialen Verklammerung von "Ost" und "West". In: *zeitenblicke* 10 (2), S. 1-14. Online verfügbar unter http://www.zeitenblicke.de/2011/2/Jaeger/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-31938, zuletzt geprüft am 22.03.2021.

Jensen, Jens Ch. (1981): Die Bildniskunst der Nazarener. In: Klaus Gallwitz (Hg.): Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. Ausstellung in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom, 22.1.-22.3.1981. München: Prestel, S. 38-43.

Jones, Owen (1856, Nachdruck 1997): Grammatik der Ornamente. Illustriert mit Mustern von den verschiedenen Stylarten der Ornamente in hundert und zwölf Tafeln. Köln: Parkland Verl.

- Joppien, Rüdiger (1978): John Webber's south sea drawings for the admiralty: A newly discovered catalogue among the papers of Sir Joseph Banks. In: *The British Library Journal* 4 (1), S. 49-77.
- Juneja, Monica (2003): Debatte zum "Postkolonialismus" aus Anlass des Sammelbandes *Jenseits des Eurozentrismus* von Sebastian Conrad und Shalini Randeria. In: *WerkstattGeschichte* (34), S. 88-96.
- Kammhuber, Stefan (2014): Interkulturelle Kommunikation. In: Markus A. Wirtz (Hg.): *Dorsch – Lexikon der Psychologie*. 18. Aufl. Bern: Verlag Hans Huber, S. 809.
- Kaplan, Elizabeth Ann (1997): *Looking for the other. Feminism, film and the imperial gaze*. New York, NY: Routledge.
- Karentzos, Alexandra (2015): Bilder des "Exotischen". Gottfried Lindauer im Kontext europäischer Porträtmalerei. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): *Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts*. Köln: Walther König, S. 176-185.
- Karentzos, Alexandra/ Reuter, Julia (Hg.) (2012): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Wiesbaden: Springer VS.
- Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam (2018): Editorial. In: Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam/Schmitz, Britta (Hg.): *Gottfried Lindauer Painting New Zealand*, o. S. Online verfügbar unter <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70271>, zuletzt geprüft am 14.04.2021.
- Karl Johann Nepomuk Hemerlein (1992–2004). In: Felix Czeike (Hg.): *Historisches Lexikon Wien*, Bd. 3. 6 Bände. Wien: Verlag Kremayr & Scheriau. Online verfügbar unter https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Karl_Johann_Nepomuk_Hemerlein, zuletzt geprüft am 25.05.2022.
- Kaufmann, Sebastian (2020): *Ästhetik des "Wilden". Zur Verschränkung von Ethno-Anthropologie und ästhetischer Theorie 1750-1850: mit einem Ausblick auf die Debatte über "primitive" Kunst um 1900*. Basel: Schwabe Verlag.
- Kerehona, Brent (2020): Three busts on a cape – the adventurous life of Hongi Hika. In: *OAS Journal* (Bd. 25, Nr. 1), S. 2-6. Online verfügbar unter

<https://www.oceanicartsociety.org.au/three-busts-and-a-cape-the-adventurous-life-of-hongi-hika/>, zuletzt geprüft am 06.04.2024.

King, Michael (1975a): Moko and C. F. Goldie. In: *Journal of Polynesian Society* 84 (4), S. 431–440.

King, Michael (1972/2023): Moko: Maori Tattooing in the 20th century. [ND]. Auckland: David Bateman Ltd.

King, Michael (1984): Maori. A Photographic and Social History. 2. Aufl. Auckland, Melbourne: Heinemann.

Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.) (2015): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König.

Kleiner, Fred S. (2014): Gardner's Art through the Ages. A Concise Western History. 3. Aufl. Boston, MA: Wadsworth, Cengage Learning.

Knöbl, Stephanie/Kravanja, Maria (2006): Māoritanga, Kunst und Kultur der Māori. Tradition – Moderne. Hamburg: Dr. Kovac.

Kohl, Karl H. (1983): Entzauberter Blick. Das Bild vom guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation. Frankfurt/Main.

Kohl, Jeanette/Olariu, Dominic (2012): EN FACE. Seven Essays on the Human Face. Editorial. Weimar: Jonas-Verlag (40). In: *Kritische Berichte* (1), S. 3-5.

Kolig, Erich (2012): Ferdinand von Hochstetter: Wahlösterreicher Neuseelandforscher und Maorifreund. In: Hermann Mückler (Hg.): Österreicher in der Südsee. Forscher, Reisende, Auswanderer. Wien: LIT Verlag, S. 112-126.

König, Susanne (2015): Global Transfer. William Morris' Muster im Kontext von Jeremy Dellers *English Magic* auf der Biennale von Venedig 2013. In: Annette Tietenberg (Hg.): Muster im Transfer. Ein Modell transkultureller Verflechtung? Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, S. 197-214.

Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.) (2012): Das Haus Rauru. Meisterwerk der Māori. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde.

Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.) (2014): Blick ins Paradies. Historische Fotografien aus Polynesien. Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde. Hamburg (Bd. 46).

- Koschatzky, Walter (1990): Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Herrsching: Ed. Atlantis.
- Krüger, Gesine (2013): Zirkulation, Umdeutung, Aufladung. Zur kolonialen Fotografie. Schwerpunktthema: Medienwandel - Medienwechsel - Medienwissen. Historische Perspektiven. In: *NCCR Mediality Newsletter* (9), S. 3-11.
- Küster, Volker (2021): Interkulturelle Christologie. Die vielen Gesichter Jesu Christi. Darmstadt: wbg Academic.
- Landfester, Ulrike (2012): Stichworte. Tätowierungen und europäische Schriftkultur. Berlin: Matthes & Seitz.
- Langer, Freddy (2002): Allem Anfang wohnt ein Zauber inne. In: Freddy Langer (Hg.): Fotografie! Das 19. Jahrhundert. München, Berlin: Prestel, S. 8-13.
- Langsdorff, Georg H. von (1812): Bemerkungen auf einer Reise um die Welt in den Jahren 1803 bis 1807. 2 Bde. Frankfurt am Main: Friedrich Wilman (Bd.1.).
- Larsen, Ute/Davidson-Ladd, Jane (2016): Under the Lens: Gottfried Lindauer, the Photographer-Painter. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland: Auckland University Press, S. 221-228.
- Laube, Stefan (2011): Hybridität. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 183-186.
- Leeb, Susanne (2015): Die Kunst der Anderen. 'Weltkunst' und die anthropologische Konfiguration der Moderne. Berlin: b_books.de.
- Lenihan, Rebecca (2016): Sofia Minson. In: Oxford University Press (Hg.): Dictionary plus Art and Architecture. Oxford.
- Löffler, Petra (2021): Bilder-Bilder Koloniale Bildpraktiken und ihre postkolonialen Wiedergänger. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 13 (25-2), S. 116–127.
- Lucius-Hoene, Gabriele (2014): Identität. In: Markus A. Wirtz (Hg.): Dorsch – Lexikon der Psychologie. 18. Aufl. Bern: Verlag Hans Huber, S. 759.
- Lythberg, Billie/Ngata, Wayne/Salmond, Amiria (2019): Curating the uncommons: taking care of difference in museums. In: Schorch, Philipp/McCarthy, Conal (Hg.):

Curatopia. Museums and the future of curatorship. Manchester: Manchester University Press, S. 227-243.

Mahuta, Robert T. (1993/2011): Tāwhiao, Tūkāroto Matutaera Pōtatau Te Wherowhero. Dictionary of New Zealand Biography, Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand. Online verfügbar unter <https://teara.govt.nz/en/biographies/2t14/tawhiao-tukaroto-matutaera-potatau-te-herowhero>, zuletzt geprüft am 21.05.2025.

Manatū Taonga — Ministry for Culture and Heritage (2020): Impact. The impact of the Second World War on Māori. New Zealand History. Online verfügbar unter <https://nzhistory.govt.nz/war/maori-and-the-second-world-war/impact>, zuletzt aktualisiert am 01.05.2020, zuletzt geprüft am 06.10.2025.

Marsden, John B. (Hg.) (1858): Memoires of the life and labours of the Rv. Samuel Marsden of Paramatta. London.

Mason, Ngahiraka (2016): Preface. In: Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland: Auckland University Press, S. 11-14.

Mason, Ngahiraka/ Stanhope, Zara (Hg.) (2016): Gottfried Lindauer's New Zealand. The Māori Portraits. Auckland Art Gallery - Toi o Tāmaki. Auckland: Auckland University Press.

Maxwell, Anne (1999/2000): Colonial Photography and Exhibitions. Representations of the 'Native' and the Making of European Identities. London: Leicester Univ. Press.

Maxwell, Anne (2014): 'Inselschönheiten' - Koloniale Ausbeutung und die Etablierung eines fotografischen Genres. In: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.): Blick ins Paradies. Historische Photographien aus Polynesien. Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde. Hamburg (Bd. 46), S. 191-206.

Maxwell, Anne (2020): Women Photographers of the Pacific World, 1857-1930. New York, NY: Routledge.

McCarthy, Conal (2005): Objects of Empire? Displaying Maori at International Exhibitions, 1873-1924. In: *Journal of New Zealand Literature* (23/1), S. 52-70.

McCarthy, Conal (2007): Exhibiting Māori. A History of Colonial Cultures of Display. Oxford/New York: Berg.

McCarthy, Conal (2018): Theorising Lindauer's Māori Portraits: Rethinking Images of Māori in Museums, Exhibitions, Ethnography and Art. In: Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer Painting New Zealand, o. S. Online verfügbar unter <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70269>, zuletzt geprüft am 26.01.2023.

McCarthy, Conal/Hakiwai, Arapata/Schorch, Philipp (2019): The figure of the kaitiaki: learning from Māori curatorship past and present. In: Schorch, Philipp/McCarthy, Conal (Hg.): Curatopia. Museums and the future of curatorship. Manchester: Manchester University Press, S. 212-226.

McCredie, Athol. (2015): New Zealand photography collected. Wellington, New Zealand: Te Papa Press.

McIntyre, D./Hector, James/Gisborne, William (1877): Philadelphia Centennial International Exhibition 1876. Report of the Commissioners. Wellington. Online verfügbar unter <https://gg.govt.nz/sites/default/files/2021-03/RC%2021%20Philadelphia%20Centennial%20International%20Exhibition%20of%201876.pdf>, zuletzt geprüft am 04.06.2025.

McKenzie, Stephanie (2009): Biography of Henry Edward Partridge 1848-1931. Auckland Art Gallery Toi o Tamaki. Auckland. Online verfügbar unter www.lindaueronline.co.nz/artist/biography-of-henry-edward-partridge-1848-1931, zuletzt geprüft am 18.07.2022.

Merlan, Francesca (2005): Explorations Towards Intercultural Accounts of Socio-Cultural Reproduction and Change. In: *Oceania* 75 (3), S. 167–182. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/40332077>, zuletzt geprüft am 18.05.2023.

Merlan, Francesca (2018): Dynamics of Difference in Australia. Indigenous Past and Present in a Settler Country. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Mersch, Dieter (Hg.) (1998): Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Charles Sanders Peirce bis zu Umberto Eco und Jacques Derrida. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Migration führt zu "hybrider" Gesellschaft. Homi K. Bhabha im Interview mit Lukas Wieselberg. ORF Science. Online verfügbar unter <https://sciencev1.orf.at/science/news/149988>, zuletzt geprüft am 14.01.2021.

Minson, Sofia: Sofia Minson [Website]. Lebenslauf. Auckland, New Zealand. Online verfügbar unter <https://sofiaminson.wordpress.com/about/>, zuletzt geprüft am 17.10.2023.

Minson, Sofia (2017b): The story of Dimensions of Ina. Auckland, New Zealand. Online verfügbar unter <https://www.newzealandartwork.com/shop/product/221843/dimensions-of-ina/#story>, zuletzt geprüft am 23.02.2023.

Minson, Sofia (2011): New Zealand Artist Sofia Minson, Oil Painting. New Zealand. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=DZGjLVke7gE>, zuletzt geprüft am 22.02.2023.

Minson, Sofia (2014): Māori Jesus. Auckland, New Zealand. Online verfügbar unter <https://www.newzealandartwork.com/shop/product/221911/maori-jesus/>, zuletzt geprüft am 16.10.2023.

Minson, Sofia (2017): Hine-nui-tepō. Auckland, New Zealand. Online verfügbar unter <https://www.newzealandartwork.com/shop/product/218142/hine-nui-te-po/#story>, zuletzt geprüft am 14.10.2023.

Minson, Sofia (2017): The Story of Kaitiaki. Auckland, New Zealand. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=iEtGqLL3t6A&t=13s>, zuletzt geprüft am 22.02.2023.

Minson, Sofia (2019): The power of portraits - what inspired the 'Goldie' wall? Blog [Internet]. Auckland, New Zealand. Online verfügbar unter <https://www.newzealandartwork.com/blog/post/45169/The-power-of-portraits--what-inspired-the-Goldie-wall/>, zuletzt aktualisiert am 25.09.2019, zuletzt geprüft am 14.10.2023.

Minson, Sofia (2021): Interview Q&A with Artist Sofia Minson. A collection of the most interesting and most asked interview questions. Blog [Internet]. Auckland, New Zealand. Online verfügbar unter

<https://www.newzealandartwork.com/blog/post/70459/interview-q-a-with-artist-sofia-minson/>, zuletzt aktualisiert am 19.08.2021, zuletzt geprüft am 14.10.2023.

Minson, Sofia (2023): About Sofia. Auckland, New Zealand. Online verfügbar unter <https://www.newzealandartwork.com/about-sofia-minson/>, zuletzt geprüft am 14.10.2023.

Mitchell, Hilary/Mitchell, John: Kahura. Te Tau Ihu tribes – Coming of the Pākehā. Hg. v. Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand. Ministry for Culture and Heritage Te Manatu Taonga. Online verfügbar unter <http://www.TeAra.govt.nz/en/artwork/549/kahura>, zuletzt geprüft am 10.04.2025.

Mitterbauer, Helga (1999): Kulturtransfer – ein vielschichtiges Beziehungsgeflecht. In: *Newsletter Moderne, Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900*, 2. Jg. (Heft 1), S. 23.

Mohn, Bina E. (2008): Die Kunst des dichten Zeigens. Aus der Praxis kamera-ethnographischer Blickentwürfe. In: Binder, Beate/Neuland-Kitzerow, Dagmar/Noack, Karoline (Hg.): Kunst und Ethnographie. Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten. Münster/Hamburg/Berlin: Lit-Verl. (Berliner Blätter, H. 46), S. 61-72.

Moorfield, John C. (2003-2025): Te Aka Māori Dictionary. Māori, o. S. Online verfügbar unter <https://maoridictionary.co.nz/search?idiom=&phrase=&proverb=&loan=&histLoanWords=&keywords=Maori>, zuletzt geprüft am 06.03.2025.

Moorfield, John C. (2003-2025): Te Aka Māori Dictionary. Pākehā, o. S. Online verfügbar unter <https://www.maoridictionary.co.nz/search?idiom=&phrase=&proverb=&loan=&histLoanWords=&keywords=pakeha>, zuletzt geprüft am 10.03.2025.

Moorfield, John C. (2003-2025): Te Aka Māori Dictionary. Tapu, o. S. Online verfügbar unter <https://maoridictionary.co.nz/search?idiom=&phrase=&proverb=&loan=&histLoanWords=&keywords=tapu>, zuletzt geprüft am 10.03.2025.

Moorfield, John C. (2003-2025): Te Aka Māori Dictionary. Takatāpui, o. S. Online verfügbar unter

<https://maoridictionary.co.nz/search?idiom=&phrase=&proverb=&loan=&histLoanWords=&keywords=takat%C4%81pui>, zuletzt geprüft am 07.10.2025.

Moorfield, John C. (2003-2025): Te Aka Māori Dictionary. Kawe mate, o. S. Online verfügbar unter <https://maoridictionary.co.nz/word/2486>, zuletzt geprüft am 28.05.2025.

Mückler, Hermann (2009a): Einführung in die Ethnologie Ozeaniens. Wien: Facultas (Kulturgeschichte Ozeaniens, Bd. 1).

Mückler, Hermann (2010): Mission in Ozeanien. Wien: Facultas (Kulturgeschichte Ozeaniens, Bd. 2).

Mückler, Hermann (2012): Kolonialismus in Ozeanien. Wien: Facultas (Kulturgeschichte Ozeaniens, Bd. 3).

Mückler, Hermann (2020): Australien, Ozeanien, Neuseeland. Hg. v. Fisch, Jörg/Nippel, Wilfried/Schwentker, Wolfgang. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Mufson, Daniel (2009): Athey lebt! Blog [Internet]. WordPress.com, 02.02.2009. Online verfügbar unter <https://danielmufson.com/reviews/reviews-performance-theater/athey-lebt/>, zuletzt geprüft am 04.12.2024.

Münnix, Gabriele (2018): Zur suggestiven Realpräsenz des Bildhaften. Eine neue Lösung im Streit um Bildsemiotik und Bildphänomenologie aus interkultureller Perspektive. In: Seitz, Sergej/Graneß, Anke/Stenger, Georg (Hg.): Facetten gegenwärtiger Bildtheorie. Interkulturelle und interdisziplinäre Perspektiven. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 145-170.

Musings in Maoriland. In: *North Otago Times* 30. Jänner 1890 (XXXIV, 6952), S. 3. Online verfügbar unter <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/NOT18900130.2.18?query=Kate%20sperry>, zuletzt geprüft am 09.02.2023.

Nan Kivell, Rex/Spencer, Sydney (1974): Portraits of the Famous and Infamous. Australia, New Zealand, and the Pacific, 1492-1970. London: Flarepath Printers Ltd.

National Gallery of Australia (NGA) (o. J.): Lisa Reihana. Unter Mitarbeit von Lisa Reihana. Canberra, Australia. Online verfügbar unter <https://nga.gov.au/learn/learning-resources/appropriation-and-reclamation/lisa-reihana/>, zuletzt geprüft am 06.10.2025.

Neich, Roger (2012): Die-Maori-Schnitzkunst von Tene Waitere. Traditionalist und Erneuerer. In: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.): Das Haus Rauru. Meisterwerk der Māori. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde, S. 233-245.

Ngata, Apirana (1948): Some Aspects of Maori Culture. In: Eric Ramsden (Hg.): Sir Apirana Ngata and Maori Culture. Wellington: Reed, S. 86-111.

Ngata, Āpirana Turupa (1928): Anthropology and the government of native races in the Pacific. In: *Australasian Journal of Psychology and Philosophy* 6 (1), S. 1–14.

Nicholas, John L. (1817): Narrative of a Voyage to New Zealand. Performed in the Years 1814 and 1815 in Company with the Rev. Samuel Marsden. 2 Bände. London: James Black & Son (1).

Nicholas, John L. (1817): Narrative of a Voyage to New Zealand. Performed in the Years 1814 and 1815 in Company with the Rev. Samuel Marsden. 2 Bände. London: James Black & Son (2).

Nikora, Linda W./Rua, Mohi/Te Awekotuku, Ngahuia (2005): Wearing Moko: Māori facial Marking in Today's World. In: Thomas, Nicholas/Cole, Anna/Douglas, Bronwen (Hg.): Tattoo: Bodies, Art, and Exchange in the Pacific and the West. Durham, NC: Duke Univ. Press, S. 191-203.

Nikora, Linda W./Rua, Mohi/Te Awekotuku, Ngahuia (2007): Renewal and Resistance: Moko in Contemporary New Zealand. In: *Journal of Community & Applied Social Psychology* 17 (6), S. 477–489. Online verfügbar unter <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/casp.942>, zuletzt geprüft am 28.01.2022.

Niwa, Tania (2021): Photographic Exhibition Celebrating Revival of Maori Art Form of Moko Kauae. New Plymouth, New Zealand. Online verfügbar unter <https://tanianiwa.com.au/photographic-exhibition-celebrating-revival-of-maori-art-form-of-moko-kauae/>, zuletzt geprüft am 14.11.2024.

Nolden, Sascha (2012): Ferdinand Hochstetter. Allein bei den Antipoden! In: Hermann Mückler (Hg.): Österreicher in der Südsee. Forscher, Reisende, Auswanderer. Wien: LIT Verlag, S. 127-147.

Nordström, Alison D. (1995): Populäre Fotografie aus Samoa in der westlichen Welt - Herstellung, Verbreitung und Gebrauch. In: Engelhard, Jutta B./Mesenhöller, Peter

(Hg.): Bilder aus dem Paradies. Koloniale Fotografie aus Samoa; 1875 - 1925. Köln: Jonas-Verlag, S. 13-39.

Norman, Mathew (2015a): Heeni Hirini and child. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, o. S.

Norman, Mathew (2015): Tamati Waka Nene. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, o. S.

Norman, Mathew (2015b): Tāwhiao Matutaera Potatau Te Wherowhero. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, o. S.

Nuku, George (2011): Perspicacité: the art of George Nuku. In: *World Art* 1 (1), S. 67–73.

Nuku, George (2022): Furchtlose Reisende - Intrepid Voyagers. In: Blumauer, Reinhard/Fine, Jonathan/George Nuku (Hg.): George Nuku. Oceans. Collections. Reflections. Wien, Graz: Medienfabrik, S. 60-65.

Nuku, George (2022a): Jäger und Sammler. In: Blumauer, Reinhard/Fine, Jonathan/George Nuku (Hg.): George Nuku. Oceans. Collections. Reflections. Wien, Graz: Medienfabrik, S. 38-43.

Nuku, George (2022): Mate Urutā - Pandemie. In: Blumauer, Reinhard/Fine, Jonathan/George Nuku (Hg.): George Nuku. Oceans. Collections. Reflections. Wien, Graz: Medienfabrik, S. 24.

Nuku, George (2022b): Te Rarohenga - die Unterwelt. In: Blumauer, Reinhard/Fine, Jonathan/George Nuku (Hg.): George Nuku. Oceans. Collections. Reflections. Wien, Graz: Medienfabrik, S. 66-75.

Oettermann, Stephan (1985): Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa. Frankfurt am Main: Verlag Syndikat/EVA.

Olariu, Dominic (2015): Das andere Porträt. Die Ursprünge des spätmittelalterlichen Bildnisses. In: Kristin Marek und Martin Schulz (Hg.): Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen. Mittelalter. Paderborn: Wilhelm Fink (Bd. 1), S. 383-400.

- Oliver, Steven (1990): Te Tuhi, Wiremu Pātara. Dictionary of New Zealand Biography, Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand. Online verfügbar unter <https://teara.govt.nz/en/biographies/1t78/te-tuhi-wiremu-patara>, zuletzt geprüft am 05.06.2025.
- Orange, Claudia (2017): Historical Essay. In: Davidson, Jared/Orange, Claudia (Hg.): *Introducing Te Tiriti o Waitangi*. Wellington N.Z.: Bridget Williams Books Ltd (BWB Texts), S. 111-142.
- Orange, Claudia (2020): *The Treaty of Waitangi. An Illustrated History*. Wellington: Bridget Williams Books Ltd.
- Osterhammel, Jürgen (2006): *Kolonialismus. Geschichte - Formen - Folgen*. 5. Aufl. München: C. H. Beck Verlag.
- Parkinson, Stanfield (Hg.) (1773): *A Journal of a Voyage to the South Seas in his Majesty's Ship, the Endeavour. Faithfully transcribed from the papers of the late Sidney Parkinson*. London: (Nachdruck: GALE).
- Parzinger, Hermann (2021): Shared Heritage als Chance. Die Aufarbeitung des kolonialen Erbes ist mit Rückgaben allein nicht erledigt. In: Sandkühler, Thomas/Epple, Angelika/Zimmerer, Jürgen (Hg.): *Geschichtskultur durch Restitution? Ein Kunst-Historikerstreit*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, S. 101-112.
- Peirce, Charles Sanders (1839-1914) (1998): Neue Elemente. In: Dieter Mersch (Hg.): *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Charles Sanders Peirce bis zu Umberto Eco und Jacques Derrida*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 37-56.
- Piantoni, Gianna (1981): Einige Aspekte des nazarenischen Gedankens. In: Klaus Gallwitz (Hg.): *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. Ausstellung in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom, 22.1.-22.3.1981*. München: Prestel, S. 18-26.
- Pinney, Christopher (1992): The Parallel Histories of Anthropology and Photography. In: Elizabeth Edwards (Hg.): *Anthropology and Photography. 1860 - 1920*. New Haven und London: Yale Univ. Press, S. 74-95.
- Plato, Alice von (2006): Zwischen Hochkultur und Folklore: Geschichte und Ethnologie auf den französischen Weltausstellungen im 19. Jahrhundert. In: Cordula Gre-

we (Hg.): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft. Stuttgart: Franz Steiner Verlag (Geschichte, 26), S. 45- 68.

Pōhio, Nathan (2022): Dandy. Unter Mitarbeit von Lisa Reihana. Auckland Art Gallery. Online verfügbar unter <https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/17369/dandy>, zuletzt geprüft am 07.10.2025.

Prange, Regine (2019): Ästhetik. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden Begriffe. 2. erw. und akt. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 8-11.

Pratt, Mary Louise (1991): Arts of the Contact Zone. In: *Profession* (01), S. 33-40. Online verfügbar unter <https://www-jstor-org.uaccess.univie.ac.at/stable/25595469?sid=primo&seq=2>, zuletzt geprüft am 11.03.2025.

Pratt, Mary Louise (1992): Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation. London: Routledge.

Preimesberger, Rudolf (1999): Einleitung. In: Preimesberger, Rudolf/Baader, Hannah/Suthor, Nicola (Hg.): Porträt. Berlin: Reimer (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2), S. 13-64.

Quanchi, Max (2008): Visual histories: contrasting postcard views of early 20th century colonies of French, British and Australian colonies. Photographies. New Histories, New Practices, conference papers. Australian National University, Canberra. Online verfügbar unter https://www.researchgate.net/publication/27478261_Visual_histories_contrasting_postcard_views_of_early_20th_century_French_British_and_Australian_colonies/link/0c96051fd7a75da878000000/download, zuletzt geprüft am 24.01.2021.

Queensland Art Gallery and Gallery of Modern Art (QAGOMA): Lisa Reihana. Digital Marae. Brisbane, Australia. Online verfügbar unter <https://collection.qagoma.qld.gov.au/stories/108>, zuletzt geprüft am 06.10.2025.

Quijano, Aníbal (2007): Coloniality and Modernity/Rationality. In: *Cultural Studies* 21 (2-3), S. 168–178.

- Raja, Masood (2021): Allochronic Discourse. In: Jeffrey R. Di Leo (Hg.): The Bloomsbury Handbook of Literary and Cultural Theory. London/New York/Oxford/New Delhi/Sydney: Bloomsbury Academic, S. 366-367.
- Randeria, Shalini/Römhild, Regina (2013): Das postkoloniale Europa: Verflochtene Genealogien der Gegenwart - Einleitung zur erweiterten Neuauflage (2013). In: Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini/Römhild, Regina (Hg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Campus-Verl., S. 9-31.
- Ravindran, Jeevan (2021): Māori journalist becomes first person with facial markings to present primetime news. CNN. Online verfügbar unter <https://edition.cnn.com/style/article/new-zealand-maori-news-journalist-tattoo-scli-intl/index.html>, zuletzt geprüft am 21.01.2022.
- Reischek, Andreas (1924): Sterbende Welt. Zwölf Jahre Forscherleben auf Neuseeland. Hg. v. Andreas jun. Reischek. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- Rice, Rebecca (2015): Lindauers Māori zu Hause und unterwegs. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, S. 186-193.
- Riegl, Alois (1890): Neuseeländische Ornamentik. In: *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft Wien* 20, S. 84-87.
- Riegl, Alois (1893): Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin: Verlag Georg Siemens.
- Riegl, Alois (1894): Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie. Berlin: Verlag Georg Siemens.
- Riegl, Alois (1901): Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern. Wien: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei.
- Robley, Horatio G. (1896): Moko or Māori Tattooing. London: Chapman and Hall.
- Ropata Wahawaha (1874): To the Editor of Waka Maori. In: *Te Waka Maori o Niu Tirana* 10 (16), S. 200-205.

- Rousseau, Jean-Jacques (2011/1754): Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes. Édition électronique v.: 1,0: Les Échos du Maquis.
- Rustler, Katharina/Yossef, Ayham/Zagler, Gerald/Zauner, Simon (2022): Māori-Künstler George Nuku: "So etwas wie Postkolonialismus gibt es nicht". Interview, Video. STANDARD Verlagsgesellschaft m.b.H. Wien. Online verfügbar unter <https://www.derstandard.at/story/2000137288035/maori-kuenstler-george-nuku-so-etwas-wie-postkolonialismus-gibt-es>, zuletzt geprüft am 18.07.2022.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.) (2004): Wege zur Bildwissenschaft. Interviews. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Said, Edward W. (2003;1978): Orientalism. New York: Vintage Books.
- Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte (2019): Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Berlin: Matthes & Seitz.
- Savage, John (1807): Some Account of New Zealand. London: Murray.
- Savoy, Bénédicte (2021): Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage. 2. Auflage. München: C.H.Beck.
- Scherer, Joanna C. (1992): The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry. In: Elizabeth Edwards (Hg.): Anthropology and Photography. 1860 - 1920. New Haven und London: Yale Univ. Press, S. 32-41.
- Scherzer, Karl von (Hg.) (1862): Reise der österreichischen Fregatte Novara um die Erde in den Jahren 1857, 1858, 1859. 3: Beschreibender Theil. unter den Befehlen des Commodore B. von Wüllerstorff-Urbair. Wien: Gerold (3). Online verfügbar unter <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10637674?page=,1>.
- Schiller, Friedrich (1789): Was heißt und zu welchem Ende studirt man Universalgeschichte? Eine akademische Antrittsrede. Jena: Akademische Buchhandlung.
- Schindlbeck, Markus (2018): Curios and Taonga: Early Maori Collections in Berlin and Their Representation in the Museum für Völkerkunde (now Ethnologisches Museum). In: Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer Painting New Zealand, o. S. Online verfügbar unter <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70268>, zuletzt geprüft am 26.01.2023.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2002): Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den *postcolonial turn* ausgelassen? In: Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): Kunst und Politik. Schwerpunkt: Postkolonialismus. Osnabrück (Bd. 4), S. 7-16.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2005): Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte. In: Below, Irene/von Bismarck, Beatrice (Hg.): Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanz in Kunst und Kunstgeschichte: Jonas-Verlag, S. 19-38.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2014): Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert; 15 Fallstudien. 2. korr. Auflage. Marburg: Jonas.

Schmitz, Britta (2015): White Cloud Travelling. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, S. 30-39.

Scholefield, G. H. (1940): A Dictionary of New Zealand Biography. Lindauer Gottfried. Wellington: Whitcombe & Tombs (1), S. 498-499.

Schorch, Philipp/McCarthy, Conal (Hg.) (2019): Curatopia. Museums and the future of curatorship. Manchester: Manchester University Press.

Schulz, Martin (2009): Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. 2., überarb. und erw. Ausg. München: Fink.

Semper, Gottfried (1856): Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol. Zürich: Meyer & Zeller (Akademische Vorträge, 1).

Semper, Gottfried (1856/1945): Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol. In: Herman Nohl (Hg.). Nachdruck. Berlin (Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich 1, 3), S. 101–130.

Semper, Gottfried (1860): Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. 2 Bände. Frankfurt: Verl. f. Kunst u. Wiss. (1).

Sera-Shriar, Efram (2015): Anthropometric portraiture and Victorian anthropology: Situating Francis Galton's photographic work in the late 1870s. In: *Hist Sci* 53 (2), S. 155–179.

- Sherrin, Richard Arundell A./Wallace, John H. (1890): Early history of New Zealand, from earliest times to 1840. Auckland: H. Brett.
- Sieber, Cornelia (2012): Der dritte Raum des Aussprechens - Hybridität - Minderheitendifferenz. Homi K. Bhabha: The Location of Culture. In: Karentzos, Alexandra/Reuter, Julia (Hg.): Schlüsselwerke der Postcolonial Studies. Wiesbaden: Springer VS, S. 97–108.
- Silverman, Kaja (1996): The Threshold of the Visible World. New York, London: Routledge.
- Silverman, Kaja (1997): Dem Blickregime begegnen. In: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin: Ed. ID-Archiv, S. 41-64.
- Simmonds, Naomi (2011): Mana wahine: decolonising politics. In: *Women's studies journal* 25 (2), S. 11-25.
- Simon, Josef (1989): Philosophie des Zeichens. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Simonsen, Jane (2011): Descendants of Black Hawk: Generations of Identity in Sauk Portraits. In: *American quarterly* 63 (2), S. 301–335.
- Slenczka, Ruth (2016): Politische Porträtkultur im Dienst der Konfessionalisierung: Die Zerbster Taufe Christi (1568) von Lucas Cranach d. J. In: Krems, Eva-B./Ruby, Sigrid (Hg.): Das Porträt als kulturelle Praxis. Berlin, München: Deutscher Kunstverlag (Transformationen des Visuellen, Bd. 4), S. 192-206.
- Smith, Bernard (1992): Imagining the Pacific. In the wake of the Cook voyages. New Haven: Yale Univ. Press.
- Sontag, Susan (1979): On Photography. London: Penguin Books.
- Stiegler, Bernd (2010): Theoriegeschichte der Photographie. 2., unveränd. Aufl. München: Fink.
- Stockhammer, Philipp W. (2012): Conceptualizing Cultural Hybridization in Archeology. In: Philipp W. Stockhammer (Hg.): Conceptualizing Cultural Hybridization. A Transdisciplinary Approach. Berlin, Heidelberg: Springer, S. 43-58.

Stoffel, Gertraud (2012): "Reiche wissenschaftliche Beute". Das Neuseelandbild in Berichten österreichischer Forschungsreisender im 19. Jahrhundert. In: Hermann Mückler (Hg.): *Österreicher in der Südsee. Forscher, Reisende, Auswanderer*. Wien: LIT Verlag, S. 213-222.

Taonui, Rawiri (2012): Die Ursprünge der Māori in der Schöpfung und Navigation. In: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.): *Das Haus Rauru. Meisterwerk der Māori*. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde, S. 44-65.

Tapsell, Paul (2012): Rauru und die Entstehung der Ngā Whare Wānanga o Te Ara-wa. In: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.): *Das Haus Rauru. Meisterwerk der Māori*. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde, S. 91-117.

Te Ahukaramū, Charles R. (2005): Māori – Urbanisation and Renaissance. Hg. v. Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand. Online verfügbar unter <http://www.TeAra.govt.nz/en/maori/page-5>, zuletzt geprüft am 24.04.2025.

Te Ahukaramū, Charles R. (2012): Māori. Hg. v. Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand. Online verfügbar unter <https://teara.govt.nz/en/maori>, zuletzt aktualisiert am 22.09.2012, zuletzt geprüft am 10.12.2025.

Te Awekotuku, Ngahuia (2002a): More than Skin Deep. Tā Moko Today. In: Barkan, Elazar/Bush, Ronald (Hg.): *Claiming the Stones/Naming the Bones. Cultural Property and the Negotiation of National and Ethnic Identity*. Los Angeles: Getty Research Inst., S. 243–254. Online verfügbar unter <http://d2aohiyo3d3idm.cloudfront.net/publications/virtuallibrary/0892366737.pdf>, zuletzt geprüft am 24.05.2024.

Te Awekotuku, Ngahuia (1997): Tā Moko. Māori Tattoo. In: Roger Blackley (Hg.): *Goldie*. Auckland N.Z.: Bateman, S. 109–114.

Te Awekotuku, Ngahuia (2002 b): Tā Moko: Culture, body modification and the psychology of identity. In: Nikora, Linda W./Levy, Michelle/Masters Bridgette u.a. (Hg.): *The Proceedings of the National Maori Graduates of Psychology Symposium 2002*. University of Waikato, Hamilton, New Zealand, 29. - 30. November 2002, S. 123–127.

Te Awekotuku, Ngahuia (2006): Mata Ora. Chiseling the Living Face, Dimensions of Māori Tattoo. In: Edwards, Elizabeth/Gosden, Chris/Phillips Ruth B. (Hg.): *Sen-*

sible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture. Oxford, New York: Berg, S. 121-140.

Te Awēkotuku, Ngāhuia/Nikora, Linda Waimarie/ Nunes, Becky (2007): *Mau moko. The world of Māori tattoo*. Rosedale: Penguin Viking.

Te Kanawa, Kahutoi (2014): *Te raranga me te whatu. The art of the whare pora*. Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand. Online verfügbar unter <http://www.TeAra.govt.nz/en/te-raranga-me-te-whatu/print>, zuletzt geprüft am 23.02.2023.

Te Riria, Ko /Simmons, David (1999): *Moko Rangatira. Māori Tattoo*. 2. Aufl. Auckland N.Z.: Reed.

The Colonial and Indian Exhibition. In: *Press* 29.04.1886 (XLIII/6429), S. 2. Online verfügbar unter <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/CHP18860429.2.18>, zuletzt geprüft am 19.01.2023.

Thode-Arora, Hilke (2018): The Romanticized Māori - Māori Portraits on Late 19th- and Early 20th-Century Postcards and Photographs. In: Karentzos, Alexandra/Oesterreich, Miriam/Schmitz, Britta (Hg.): *Gottfried Lindauer Painting New Zealand*, o. S. Online verfügbar unter <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70271>, zuletzt geprüft am 14.04.2021.

Thomas, Nicholas (1994): *Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government*. Princeton.

Thomas, Nicholas (1999): *Possessions. Indigenous Art, Colonial Culture*. London: Thames and Hudson.

Thomas, Nicholas (2005): Introduction. In: Thomas, Nicholas/Cole, Anna/Douglas, Bronwen (Hg.): *Tattoo: Bodies, Art, and Exchange in the Pacific and the West*. Durham, NC: Duke Univ. Press, S. 7-30.

Thomas, Nicholas (2012): *Tene Waitere neu betrachtet: Eine Würdigung aus Sicht des 21. Jahrhunderts*. In: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (Hg.): *Das Haus Rauru. Meisterwerk der Māori*. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde, S. 325–353.

- Thomas, Nicholas (2019): The museum as method (revisited). In: Schorch, Philipp/McCarthy, Conal (Hg.): Curatopia. Museums and the future of curatorship. Manchester: Manchester University Press, S. 19-28.
- Thomas, Nicholas/Cole, Anna/Douglas, Bronwen (Hg.) (2005): Tattoo: Bodies, Art, and Exchange in the Pacific and the West. Durham, NC: Duke Univ. Press.
- Thommen, Jean-Paul/Wübbenhorst, Klaus: Wirtschaftslexikon Gabler. Typenlehre. Online verfügbar unter <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/typologie-47226/version-270492>, zuletzt geprüft am 14.02.2020.
- Thomson, Arthur S. (1859): The Story of New Zealand: Past and Present, Savage and Civilized. 2 Bände. London: Murray (I.).
- Thomson, Arthur S. (1859): The Story of New Zealand: Past and Present, Savage and Civilized. 2 Bände. London: Murray (II.).
- Threuter, Christina (2017): Federköpfe. Wilde Dinge der Mode. In: Schröder, Gerald/Threuter, Christina (Hg.): Wilde Dinge in Kunst und Design. Aspekte der Alterität seit 1800. Bielefeld: transcript, S. 190-205.
- Tietenberg, Annette (2015): Die "wahren Bilder" des Gottfried Lindauer. Von Medienwechseln und Wiederholungsmustern. In: Kittelmann, Udo/Schmitz, Britta (Hg.): Gottfried Lindauer. Die Māori-Porträts. Köln: Walther König, S. 50-59.
- Tietenberg, Annette (Hg.) (2015): Muster im Transfer. Ein Modell transkultureller Verflechtung? Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag.
- Tilesius, Wilhelm G. (1806): Fernere Nachrichten von den neuen Marquesas-Inseln und deren Bewohnern. In: Johann H. Voigt (Hg.): Magazin für den Zustand der neuesten Naturkunde mit Rücksicht auf die dazugehörigen Hilfswissenschaften. Weimar: Landes-Industrie-Comptoir (Bd. 12, 6. Stk.), S. 492-498.
- Tilesius, Wilhelm G. (1828): Ueber den Ursprung des bürgerlichen Lebens und der Staatsform in den Südsee-Inseln, und zwar auf der Insel Nuckahiwah, einer der Washington-Inseln. In: Karl H. Pölit (Hg.): Jahrbücher der Geschichte und Staatskunst. Eine Monatsschrift. Leipzig: Hinrichsches Buchhandlung (Bd. 1), S. 133-168.
- Toussaint, Denise (2014): Dem kolonialen Blick begegnen. Identität, Alterität und Postkolonialität in den Fotomontagen von Hannah Höch. Bielefeld: transcript Verlag.

Vaggioli, Domenico F. (1891 und 1896; engl. 2010): *The Maori. A History of the Earliest Inhabitants of New Zealand*. Unter Mitarbeit von John Crockett. Neuauflage. New York u.a.: Edwin Mellen Press (1).

Vaggioli, Domenico F. (1896; engl. 2000): *History of New Zealand and Its Inhabitants*. Unter Mitarbeit von John Crockett. Dunedin: University of Otago Press (2).

van Meijl, Toon (1996): Historicising Maoritanga colonial ethnography and the reification of Maori traditions. In: *The Journal of the Polynesian Society* 105 (3), S. 311-346.

van Meijl, Toon (2006): Multiple identifications and the dialogical self: urban Maori youngsters and the cultural renaissance. In: *The Journal of the Royal Anthropological Institut* 12 (4), S. 917-933.

van Meijl, Toon (2020): Authenticity in Analogy between Past and Present. Towards an Anthropology of cultural change. In: *The Journal of the Polynesian Society* 129 (3), S. 249-273.

Vial, Jane (1993): Sperrey, Eleanor Catherine. Online verfügbar unter <https://teara.govt.nz/en/biographies/2s36/sperrey-eleanor-catherine>, zuletzt geprüft am 03.02.2023.

Wagner, Andreas (1996): Gattung und „Sitz im Leben“. Zur Bedeutung der formgeschichtlichen Arbeit Hermann Gunkels (1862-1932) für das Verstehen der sprachlichen Größe „Text“. In: Michaelis, Susanne/Tophinke, Doris (Hg.): *Texte - Konstitution, Verarbeitung, Typik*. München: LINCOM Europa (Edition Linguistik, 13), S. 117-129.

Wagner, Andreas (2023): Der Aspektive-Begriff und seine Anwendung auf altorientalisch-alttestamentliche Sachverhalte. In: Wagner, Andreas/van Oorschot, Jürgen/Allolio-Näcke, Lars (Hg.): *Archaeology of Mind in the Hebrew Bible / Archäologie alttestamentlichen Denkens*: De Gruyter, S. 149–184.

Walters, Gordon (1963): Faksimile von Te Peehi Kupes Moko. In: *Te Ao Hou. The Maori Magazine*. (2), vor S. 1. Online verfügbar unter <http://teaohou.natlib.govt.nz/journals/teaohou/issue/Mao43TeA/f2.html>, zuletzt geprüft am 17.12.2020.

- Watzlawick, Paul/Bavelas, Janet B./ Jackson, Don D. (2017): Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. 13., unv. Aufl. Bern: Hogrefe.
- Weber, Harald (2009b): Die Anfänge der Christianisierung Ozeaniens. Ein Überblick über protestantische und römisch-katholische Missionierung auf verschiedenen Inselgruppen Ozeaniens. In: Hermann Mückler (Hg.): Ozeanien. 18. bis 20. Jahrhundert. Geschichte und Gesellschaft. Wien: Promedia (Edition Weltregionen, Bd. 17), S. 88-112.
- Weiss, Judith E. (2007): Der gebrochene Blick. Primitivismus, Kunst, Grenzverwirrungen. Zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 2005. Berlin: Reimer.
- Weltmuseum Wien (o. J.): Ozeanien und Australien. Die Geschichte der Sammlung. Weltmuseum Wien. Online verfügbar unter <https://www.weltmuseumwien.at/sammlungsbereiche/#ozeanien-und-australien>, zuletzt geprüft am 03.06.2025.
- Wendt, Reinhard (2016): Vom Kolonialismus zur Globalisierung. Europa und die Welt seit 1500. 2. Aufl. Paderborn, München, Wien, Zürich: UTB.
- West, Ian (1995): Portraits der Ureinwohner Nordamerikas. München: Orbis-Verl.
- Widmann, Arno (2019): Nichts gehört nur einer einzigen Kultur. Die Heidelberger Wissenschaftlerin Monika Juneja über die friedlichen und kriegerischen Begegnungen, in denen Kunst entsteht und sich entwickelt. Interview. In: *Frankfurter Rundschau*, S. 1-3. Online verfügbar unter <https://www.fr.de/kultur/nichts-gehoert-einer-einzigen-kultur-11053984.html>, zuletzt geprüft am 05.10.2023.
- Wiesing, Lambert (2000): Phänomene im Bild. München: Fink.
- Williams, Nat/James, Helen (Hg.) (2015): Portraits of the famous and infamous: Rex Nan Kivell Collection: National Library of Australia. Online verfügbar unter https://www.nla.gov.au/sites/default/files/portraits_of_the_famous_infamous_exhibition_catalogue_230915_for_web.pdf.
- Wittmann, Ole (2017): Tattoos in der Kunst. Materialität Motive Rezeption. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Wolfe, Richard (2008): New Zealand Portraits. North Shore: Viking.

- Young, James O. (2005): *Profound Offense and Cultural Appropriation*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (2), S. 135–146. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/3700467>.
- Yousefi, Hamid R. (2008): *Phänomenologie des Eigenen und des Fremden. Eine interkulturelle Perspektive*. In: Yousefi, Hamid R./Fischer, Klaus/Kather, Regine u.a. (Hg.): *Wege zur Kultur. Gemeinsamkeiten – Differenzen – Interdisziplinäre Dimensionen*. Nordhausen: Bautz Traugott, S. 25-52.
- Yousefi, Hamid R./Braun, Ina (2011): *Interkulturalität. Eine interdisziplinäre Einführung*. Darmstadt: Wiss. Buchges. (Einführung Philosophie).
- Zeller, Joachim (2010): *Weißer Blicke - schwarze Körper. Afrikaner im Spiegel westlicher Alltagskultur; Bilder aus der Sammlung Peter Weiss*. Erfurt: Sutton Verlag.
- Ziegler, Meinrad (1998): *Überlegungen zur Forschungslogik eines methodologischen Nonkonformismus*. In: Fröhlich, Gerhard/Mörth, Ingo (Hg.): *Symbolische Anthropologie der Moderne. Kulturanalysen nach Clifford Geertz*. Frankfurt/Main: Campus-Verl., S. 51-66.
- Zimmermann, Anja (2019): *Realismus*. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden Begriffe*. 2. erw. und akt. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 370-373.

8 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: O. V., „Ahnen-Wandpaneel (*poupou*)“, 19. Jahrhundert, Holzschnitzerei, 104 x 38,8 x 7 cm, National Museum of Scotland, Edinburgh, Nummer A.1966.401, (CC BY-NC), Foto: National Museums Scotland. Online verfügbar unter <https://artuk.org/discover/artworks/poupou-wall-panel-depicting-a-female-ancestor-269764>, zuletzt geprüft am 09.04.2024. 86

Abb. 2: Hongi Hika, „Selbstporträt von Hongi Hika gefertigt in Parramatta“, 1814, Holzschnitzerei, o. M., Sammlung des Tūhura Otago Museums, langfristige Leihgabe an das Auckland War Memorial Museum Tāmaki Paenga Hira, Auckland, Nummer AM44973, Foto: Brent Kerehona. Online verfügbar unter <https://www.oceanicartsociety.org.au/three-busts-and-a-cape-the-adventurous-life-of-hongi-hika/>, zuletzt geprüft am 03.04.2025. 90

Abb. 3: O. V., „Bust of Shunghee (Hongi Hika, 1772-1828) a New-Zealand Chief“, 1816, Reproduktion in einer Missionszeitschrift nach einem Holzschnitt, 8 x 7,5 cm, Alexander Turnbull Library, Wellington. Referenznummer PUBL-0031-1816-01. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/22771316>, zuletzt geprüft am 09.04.2024. 91

Abb. 4: Waitere, Tene, „Ta Moko Paneel“, 1896-1899, Holzschnitzerei bemalt, 56cm x 78cm x 15cm, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington. Registriernummer ME004211. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/158009>, zuletzt geprüft am 06.04.2024. 94

Abb. 5: Parkinson, Sydney, „Portrait of a New Zeland [sic] Man“, 1769, Federzeichnung, laviert auf Papier, 31,2 x 42 cm, British Library, London, Bildnummer AKG1079502. Foto: akg-images / British Library. Online verfügbar unter https://www.akeg-images.de/search/AQAAAAABA_D_U3lkbmV5IFBhcmtpbNvbgAAAAABAM54EAAAuzbyAAI= zuletzt geprüft am 03.07.2025. 100

Abb. 6: Chambers, Thomas, „Head of Otegoowgoow, son of a New Zealand chief, the face curiously tataow'd“, 1773, Reproduktion eines Kupferstichs nach einer Zeichnung von Sydney Parkinson, 26 x 20 cm, National Library of Australia, Canberra, Bib-ID 649599. Online verfügbar unter <https://catalogue.nla.gov.au/catalog/649599>, zuletzt geprüft am 06.12.2024. 103

Abb. 7: Robley, Horatio G., “Fig. 1. – From an original drawing for Captain Cook’s Voyages”, 1896, Reproduktion einer Zeichnung von Sidney Parkinson, o. M. Aus: Robley (1896, S. 5). 105

Abb. 8: Robley, Horatio G., “Fig. 3. – Specimen drawn by Sydney Parkinson. One of the earliest known patterns”, 1896, Reproduktion eines Kupferstichs von Thomas Chambers, o. M. Aus: Robley (1896, S. 7.) 105

Abb. 9: Parkinson, Sydney, “The Head of a Chief of New-Zealand, the face curiously tataowd, or mark'd [sic!], according to their Manner”, 1769, Federzeichnung, laviert, 38,7 x 29,5 cm, British Library, London. Bildnummer AKG1061772. Online verfügbar unter https://www.akg-images.de/search/AQAAAAABA_D_U3lkbmV5IFBhcmtpbmNvbGAAAAABAIwzEAAA6D7yAAI= zuletzt geprüft am 03.07.2025. 107

Abb. 10: Chambers, Thomas, “The Head of a Chief of New Zealand, the face curiously tataow’d or marked according to their Manner”, 1773, Reproduktion eines Kupferstichs nach Sydney Parkinson, handkoloriert, 26 x 20,5 cm, Alexander Turnbull Library, Wellington, Referenznummer PUBL-0037-16. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/22753134>, zuletzt überprüft am 19.04.2023. 109

Abb. 11: Robley, Horatio G., „Fig. 4 – Head of a Chief from one of Sydney Parkinson’s drawings”, 1896, Reproduktion eines Kupferstichs nach Thomas Chambers, o.M. Aus: Robley (1896, S. 9). 110

Abb. 12: Hodges, William, “Man of New Zealand” oder “Portrait of a Māori Chieftain”, 1773, Zeichnung in roter Kreide auf Papier, 54,3 x 37,4 cm, National Library of Australia, Canberra, Bib-ID 2251642. Online verfügbar unter <https://catalogue.nla.gov.au/catalog/2251642>, zuletzt geprüft am 06.02.2020. 123

Abb. 13: Michel, Jean-Baptiste, “Man of New Zealand”, 1777, Reproduktion eines Kupferstichs nach einer Zeichnung von William Hodges, 29,6 x 22,7 cm, National Library of Australia, Canberra, Bib-ID 7294013. Online verfügbar unter <https://catalogue.nla.gov.au/Record/7294013>, zuletzt geprüft am 06.02.2020. 124

Abb. 14: Webber, John, “Portrait of a New Zealander”, ca. 1777, Federzeichnung laviert, 44 x 32 cm, State Library, New South Wales, Australien, Referenznummer 153659, CC BY 4.0. Online verfügbar unter <https://www.sl.nsw.gov.au/portrait-new-zealander-ca-1777-john-webber>, zuletzt geprüft am 23.04.2024. 128

Abb. 15: Robley, Horatio G., „Fig. 8. – *Moko* signature on a deed“, 1896, Reproduktion einer Unterschrift auf einer Urkunde zur Landzuteilung unterzeichnet

von Hone Tuhawaiki, Häuptling von Otago (Ngāi Tahu), o. M., Aus: Robley (1896, S. 13). 139

Abb. 16: O. V., „Figure 7. Spiral motif characteristics of coiled fern fronds”, 1840, Reproduktion von figurativen Unterschriften von Māorichiefs auf dem Treaty of Waitangi, o.M. Aus: Hailstone (1993, S. 312). 141

Abb. 17: O. V., „Gesichtstattoo des neuseeländischen Häuptlings Themoranga, Häuptling von Ngapuhi“, o. D., Reproduktion eines Holzschnitts von Samuel L. Neele nach einer Zeichnung des Häuptlings selbst, gefertigt am 9. März 1815, 10 x 12,6 cm. Aus: Nicholas, John L. (1817): Narrative of a Voyage to New Zealand. Performed in the Years 1814 and 1815 in Company with the Rev. Samuel Marsden. 2 Bände. London: James Black & Son (2). Hier S. 217. 142

Abb. 18: Neele, Samuel J., „A facsimile of the Amoco or tattooing on the face of a New Zealand chief as drawn by himself on board the Ship Active, March 9th 1815“, um 1817, Aquarell auf Papier nach einer Zeichnung von Themoranga, 16,7 x 22,7 cm, Alexander Turnbull Library, Wellington, Ref-erenznummer A-080-061. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/22763458>, zuletzt geprüft am 29.08.2020. 143

Abb. 19: Robley, Horatio G., Fig. 7. – „Sketch of his own moko, drawn by the chief Themoranga“, 1896, Reproduktion nach einer Zeichnung des Häuptlings selbst, o. M. Aus: Robley (1896, S. 12). 145

Abb. 20: O. V., „The Māori moko-system“, Einteilung der Gesichtshälften in acht Bereiche, o. D., Reproduktion einer Zeichnung, o. M. Aus: Te Riria, Ko /Simmons, David (1999, S. 23). 146

Abb. 21: O. V., „Tattooing on the face of Tupai Cupa, from a drawing by himself“, o. D., Reproduktion einer Zeichnung von Te Pehi Kupe, o. M. Aus: Craik (1830, S. 332). 148

Abb. 22: O. V., „Fig. 10. – Tattooing on the face of Te Pehi Kupe, drawn by himself“, o. D., Reproduktion einer Zeichnung von Te Pehi Kupe, o.M. Aus: Robley (1896, S. 15). 149

Abb. 23: O. V., „Tattooing of Te Pehi Kupe“, o. D., Reproduktion einer Zeichnung von Te Pehi Kupe, o. M. Aus: King (1975a, S. 436). 150

Abb. 24: Sylvester, John, „Portrait of Te Pehi Kupe“, ca. 1826, Aquarell auf Papier, 21,1 x 15,8 cm, National Library of Australia, Canberra, Bib ID 891037. Online

verfügbar unter <https://catalogue.nla.gov.au/catalog/891037>, zuletzt geprüft am: 03.06.2020. 155

Abb. 25: O. V., „Porträt of Tupai Cupa (Te Pehi Kupe)“, o. D., Reproduktion eines Holzschnitts nach einem Aquarell von John Sylvester, o. M. Aus: Craik (1830, S. 331). 159

Abb. 26: O. V., „Te Pehi“ (Häuptling des Ngāti Toa Stammes), 1890, Reproduktion eines Holzstichs mit der Bildunterschrift Te Pehi nach einem Aquarell von John Sylvester, 6,5 x 7,5 cm, Alexander Turnbull Library, Wellington, Referenznummer PUBL-0099-192. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/23181651>, zuletzt geprüft am 29.08.2020. 160

Abb. 27: O. V., Bild oben: „Toupe Koupa [Te Pehi Kupe]“; Bild unten: „New Zealanders' hongi greeting“, 1835 (Originalzeichnung zwischen 1826 und 1829), Reproduktion eines Stichs nach einer Zeichnung von Louis Auguste de Saison, 27 x 17,9 cm, Alexander Turnbull Library, Wellington, Referenznummer: A-433-015. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/22327279>, zuletzt geprüft am 29.08.2020. 161

Abb. 28: O. V., „Toupe Koupa [Te Pehi Kupe]“, 1835 (Originalzeichnung zwischen 1826 und 1829), Vergrößerte Ansicht: Reproduktion eines Stichs nach einer Zeichnung von Louis Auguste de Sainson, o. M., Alexander Turnbull Library, Wellington, Referenznummer A-433-015. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/22327279>, zuletzt geprüft am 29.08.2020. 162

Abb. 29: Lamprey, John, "Anthropometric Study", ca. 1870, Schwarz-Weiß-Fotografie, o. M., Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, RAI Nr. 5446. Online verfügbar unter https://www.researchgate.net/figure/Anthropometric-Study-byJohn-Lamprey-c-1870-RAI-no-5446-Photo-courtesy-of-the-Royal_fig4_249105512, zuletzt geprüft am 25.11.2024. 181

Abb. 30: Dammann, Carl, „Mohamed-ben Ebraim?“ ca. 1880-1910, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albumindruck, Papierabzug auf Karton, 9,3 x 5,8 cm, British Museum, London, Registriernummer Af,A58.2, CC BY-NC-SA 4.0, Foto: The Trustees of the British Museum. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Af-A58-2, zuletzt geprüft am 16.10.2024. 182

Abb. 31: Curtis, Edward S., "Chief Joseph", 1903, Porträtfotografie, Fotogravüre, 39,7 x 28,1 cm (ohne Rahmen), National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, Objektnummer NPG.78.68, CC0. Online verfügbar unter https://www.si.edu/object/chief-joseph:npg_NPG.78.68, zuletzt geprüft am 17.10.2024.

185

Abb. 32: Leaf, Robert (American, Photographic Company Auckland), "Queen Emma of the Thames gold fields", 1869/1876, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albuminsilberdruck, *Carte de visite*, 9,2 x 5,9 cm, Schenkung von T. Deys-Woltman, 1975, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer O.038433. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1262026>, zuletzt geprüft am 03.07.2025.

198

Abb. 33: Leaf, Robert (American, Photographic Company Auckland), Rückseite des Bildes von Queen Emma, "Queen Emma of the Thames gold fields Auckland N.Z.", 1869/1876, beschrifteter Karton, *Carte de visite*, 9,2 x 5,9 cm (Bild vorne), Schenkung von T. Deys-Woltman, 1975, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer O.038433. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1262026>, zuletzt geprüft am 06.05.2021.

199

Abb. 34: American, Photographic Company, "Queen Emma's sister", o. J., Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albuminsilberdruck, *Carte de visite*, 9,2 x 5,9 cm, Schenkung von T. Deys-Woltman, 1975, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer O.041677. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1447460>, zuletzt geprüft am 06.05.2021.

203

Abb. 35: Pulman, Elizabeth, „HiraKa Tuina“, ca. 1875, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albumindruck, *Carte cabinet*, 14,5 x 10 cm. Aus: Graham-Stewart, Michael/Gow, John (2006, S. 24). Foto: Michael Graham-Stewart. Online verfügbar unter <https://detoursdesmondes.typepad.com/files/out-of-time.pdf>, zuletzt geprüft am 25.11.2024.

206

Abb. 36: White Margret M., „Lieutenant Walter Callaway and Māori Woman“, 1901, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Silbergelatinedruck, 16,4 x 12 cm, Sammlung von Albert S. Reed, M. M. White's Sohn, War Memorial Museum, Auckland, Referenznummer PH-1965-4-B3609. Online verfügbar unter

<https://www.aucklandmuseum.com/collection/object/1088441>, zuletzt geprüft am 25.11.2024. 209

Abb. 37: White, Margaret Matilda, „Selbstporträt mit kahu huruhuru (federnbesetzter Umhang) und kirituhi“, ca. 1890-1900, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Silbergelatinedruck, Glasplattennegativ, 16,4 x 12cm, Sammlung von Albert S. Reed, M. M. White's Sohn, War Memorial Museum, Auckland, Referenznummer PH-1965-4-B3598. Online verfügbar unter

https://www.aucklandmuseum.com/discover/collections/record/am_library-photography-42638?lang=mi-nz, zuletzt geprüft am 29.11.2024. 211

Abb. 38: O. V., „Hausbild der Isis aus Karanis“, o. J., o. T., o. M., Ägypten. Aus: Belting (2011, S. 53). Foto: Brend'amour, Simhart&Co, München. 214

Abb. 39: O. V., „Marienikone“, 609 n. Chr., Frühmittelalterikone auf Holz, o. M., Pantheon, Rom. Aus: Belting (2011, S. 2). Online verfügbar unter <https://base.uni-ak.ac.at/image/artworks/YrbZTGT7v7pnKNHDPWhTL2?returnToId=36wmwdi>, zuletzt geprüft am 29.11.2024. 215

Abb. 40: o. V., „Tekoteko (Giebelfigur) Madonna und Kind oder Ariki Tapairu“, ca. 1850-1900, Schnitzerei in Holz mit Pāua (Abalone) Intarsie, 97 x 24 cm, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer ME011429. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/105160?page=1&rtp=1&ros=1&asr=1&assoc=all&mb=c>, zuletzt geprüft am 02.10.2025. 216

Abb. 41: ev. Tamatea, Patoromu (Ngāti Pikiao, Te Arawa, Bay of Plenty), „Whakapakoko, Māori-Madonna mit Kind“, ca. 1845, Schnitzerei in Holz mit Pāua-Intarsie, o.M., Auckland War Memorial Museum Tamaki Paenga Hira, Auckland, Registriernummer 22, 13895, 86. Online verfügbar unter <https://www.aucklandmuseum.com/collection/object/67616#gallery>, zuletzt geprüft am 02.10.2025. 217

Abb. 42: Iles, Arthur James, „Portrait of a Māori woman carrying baby on her back“, ca. 1899, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Silbergelatinedruck, 19,6 x 13,2 cm, British Museum, London, Registriernummer Oc,B9.15, CC BY-NC-SA 4.0, Foto: The Trustees of the British Museum. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Oc-B9-15, zuletzt geprüft am 29.11.2024. 219

Abb. 43: Pulman, Elizabeth, „Māori woman and child“, zwischen 1860 und 1880, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, *Carte de visite*, Albumindruck, 10,5 x 6,4 cm, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer: O.041371. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1447154>, zuletzt geprüft am 29.11.2024. 221

Abb. 44: Pulman and son, „Ngateranoriwi, Māori-Frau mit Kind, mit Parawai-Matte bekleidet“, zwischen 1877 und 1889, Abzug/Druck, o. M., Sammlung Andreas Reischek Sen., Weltmuseum, Wien, Objektnummer 3436, Foto: KHM-Museumsverband. Online verfügbar unter <https://www.weltmuseumwien.at/object/?detailID=400617&offset=0&lv=list>, zuletzt geprüft am 29.11.2024. 225

Abb. 45: Foy Brothers, „Ana Reupene, Whetuki and Child, Ngāti Maru“, ca. 1871-1878, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albumindruck, o. M., Christchurch Gallery Te Puna o Waiwhetū, Christchurch, Nummer 2007/012. Online verfügbar unter <https://christchurchartgallery.org.nz/collection/2007-012/foy-brothers/ana-reupene-whetuki-and-child>, zuletzt geprüft am 29.11.2024. 227

Abb. 46: Carnell Samuel Studio, Reproduktion von Huff, Frank R., „Ana Rupene“, zwischen 1881 und 1900, Schwarz-Weiß-Fotografie eines Ölgemäldes von Gottfried Lindauer, Albumindruck, *Carte de visite*, 9,7 x 5,8 cm (ohne Rahmen), Sammlung King, Jonathan C. H., British Museum, London, Registriernummer Oc,B131.11, CC BY-NC-SA 4.0, Foto: The Trustees of the British Museum. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Oc-B131-11, zuletzt geprüft am 02.12.2024. 229

Abb. 47: O. V., „Te Rangi Pikinga“, zwischen 1860 und 1880, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, *Carte de visite*, Albumindruck, 9 x 5,5 cm, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer O.041652. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1447435>, zuletzt geprüft am 02.12.2024. 231

Abb. 48: Partington, William H. T., „Harimaté“, ca. 1900, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie nach einem Glasnegativ, Auckland Star Negatives, 16,5 x 12 cm, Alexander Turnbull Library, Wellington, Referenznummer 1/2-008293-G. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/22895742>, zuletzt geprüft am 02.12.2024. 233

Abb. 49: Brett & Co, „Harimaté“, ca.1900-1910, Bildpostkarte, Druck, o. M., Schenkung von Patricia M. Mitchell, 1989, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer PS.000585. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/270767>, zuletzt geprüft am 02.12.2024. 235

Abb. 50: Friedlander, Marti „Rangi Ruri“, 1970, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie (Serie: The Moko Suite), Silbergelatine Druck auf Fotopapier, 25,3 cm x 20,6 cm, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, The Gerrard and Marti Friedlander Charitable Trust, 2009kk, Wellington, Registriernummer O.033733. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1062591?page=1&rtp=1&ros=1&asr=1&assoc=all&mb=c>, zuletzt geprüft am 03.10.2025. 236

Abb. 51: Kaipara, Oriini „Oriini Kaipara - Maori-Nachrichtensprecherin (Tūhoe, Ngāti Awa, Tūwharetoa und Ngāti Rangitihī)“, 2021, Farbfotografie, o. M., Neuseeland. Online verfügbar unter oriinz [@oriinz instagram] (26.12.2021), #primetimenews #lifelongdreamcometrue #proudtobemāori [Instagram-Post]. https://www.instagram.com/p/CX8C99SL0pY/?igsh=eHUzYjdhcndnd3h6&img_index=1, zuletzt geprüft am 02.12.2024. 238

Abb. 52: Niwa, Tania, „Ria Waikarepuru“, 2019, Porträtfotografie, Chromaluxe HD Metaldruck, o. M., Puke Ariki Museum, New Plymouth, Tū Tāma Wāhine o Taraniaki/Tania Niwa. Online verfügbar unter <https://tanianiwa.com/service/environmental-portraits/>, zuletzt geprüft am 14.11.2024. 241

Abb. 53: Pulman, Elizabeth, „Tohunga Tuhoto Ariki“, ca. 1886, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albumindruck auf Papier, 14 x 9,9 cm, Fotosammlung W. C. Mamby, British Museum, London, Registriernummer Oc,A18.2, CC BY-NC-SA 4.0, Foto: The Trustees of the British Museum. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Oc-A18-2, zuletzt geprüft am 03.12.2024. 245

Abb. 54: Pulman, Elizabeth, „King Tāwhiao“, 1882, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albuminsilberdruck, *Carte de visite*, 9 x 5,8 cm, Nachlass von Familie Edwin, 1966, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer O.039557. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1329514>, zuletzt geprüft am 03.12.2024. 246

Abb. 55: Pulman, Elizabeth, Rückseite des Bildes von König Tāwhiao, „Tāwhiao. Present King of the Waikato Tribes“, 1882, beschrifteter Karton, *Carte de visite*, 9 x 5,8 cm (Bild vorne), Nachlass von Familie Edwin, 1966, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer O.039557. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1329514>, zuletzt geprüft am 03.12.2024. 247

Abb. 56: Robley, Horatio G., „Fig. 67. - Nose tattooing“, 1896, Reproduktion einer Zeichnung, o. M. Aus: Robley (1896, S. 72). 248

Abb. 57: Samuel Carnell Studio, „King Matutaera Te Pukepuke Te Paue Te Karato Te-a-Pōtatau Tāwhiao“, 1894, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albumindruck, *Carte de visite*, 9,4 x 5,7 cm (ohne Rahmen), British Museum, London, Registriernummer Oc,B1.31, CC BY-NC-SA 4.0, Foto: The Trustees of the British Museum. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Oc-B1-31, zuletzt geprüft am 03.12.2024. 249

Abb. 58: O. V., „König Tāwhiao, der Māorikönig mit einer Kaitaka bekleidet“, ca. 1880, Abzug einer Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, o. M., Sammlung Andreas Reischek Sen., Weltmuseum, Wien, Objektnummer 3424, Copyright und Quelle: Universität Wien. Online verfügbar unter <https://web.archive.org/web/20250218034111/https://leichenimkeller.at/u1-reischek>, zuletzt geprüft am 03.07.2025. 250

Abb. 59: Martin, Josiah, „King Tāwhiao (Matutaera Te Pukepuke Te Paue Te Karato Te-a-Pōtatau Tāwhiao)“, ca. 1880, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Silber-Gelatinedruck, *Carte de visite*, 20,6 x 15,2 cm (ohne Rahmen), British Museum, London, Registriernummer: Oc,B52.9, Foto: The Trustees of the British Museum. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Oc-B52-9, zuletzt geprüft am 03.12. 2024. 251

Abb. 60: Pulman, Elizabeth, „Ratene Hihitaua“, ca. 1871- 1880er, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albuminsilberdruck, *Carte de visite*, 9 x 5,6 cm (ohne Rahmen), Nachlass von Familie Edwin, 1966, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer O.037783. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1237051>, zuletzt geprüft am 04.12.2024. 252

Abb. 61: Pulman, Elizabeth, Rückseite des Bildes von Ratene, „Ratene. A member of the Ngatipaoa Tribe Hauraki“, 1871- 1880er, beschrifteter Karton, *Carte de visite*, 9 x 5,6 cm (Bild vorne), Nachlass von Familie Edwin, 1966, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer O.037783. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1237051>, zuletzt geprüft am 04.12.2024. 254

Abb. 62: Pulman, Elizabeth, „Tamati vaka Nene“, ca. 1870, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albuminsilberdruck, Cart-de-visite, 9 x 5,5 cm (ohne Rahmen), Sammlung Hingston, William G. C., Alexander Turnbull Library, Wellington, Referenznummer: PA2-2721. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/23108034>, zuletzt geprüft am 03.07.2025. 255

Abb. 63: Webster, Hartley, „Portrait of Tāmāti Wāka Nene“, ca. 1871, Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, Albuminsilberdruck, *Carte de visite*, o. M., Sammlung Williams, Nigel, Alexander Turnbull Library, Wellington, Referenznummer: PA2-2211. Online verfügbar unter <https://natlib.govt.nz/records/23107162>, zuletzt geprüft am 03.07.2025. 256

Abb. 64: O. V., „Portrait of a Māori Man“, spätes 19. Jahrhundert, , Schwarz-Weiß-Porträtfotografie, *Carte de visite*, Albuminsilberdruck, 9,1 x 5,6 cm (ohne Rahmen), Sammlung King Jonathan, C. H., British Museum, London, Registriernummer: Oc,B131.6, CC BY-NC-SA 4.0, Foto: The Trustees of the British Museum. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Oc-B131-6, zuletzt geprüft am 03.12. 2024. 257

Abb. 65: O. V., „Ron Athey“, ca. 2009, Porträtfotografie, o. M., o. O. Aus: Mufson, Daniel (2009): Athey lebt! Blog [Internet]. WordPress.com, 02.02.2009. Online verfügbar unter <https://danielmufson.com/reviews/reviews-performance-theater/athey-lebt/>, zuletzt geprüft am 04.12.2024. 260

Abb. 66: Francis, Glenn, „Mike Tyson“, 2019, Porträtfotografie, o. M., o. O., CC-BY-SA-4.0. Online verfügbar unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mike_Tyson_2019_by_Glenn_Francis.jpg#mw, zuletzt geprüft am 23.05.2025. 261

Abb. 67: Reihana, Lisa, „Dandy“, 2007, Digitale Fotografie, gedruckt auf Fuji Crystal Archive harzbeschichtetem Papier aufgezogen auf Aluminium, 200 x 120 x 0,4cm, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland, Zugangsnummer 2010/25/1.

Online verfügbar unter <https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/17369/dandy>, zuletzt geprüft am 03.10.2025. 264

Abb. 68: Lindauer, Gottfried, „Selbstporträt“, circa 1862, Gemälde, Öl auf Leinwand, 55 x 45cm, Westböhmisches Museum, Pilsen, Foto: Pálan, Oto, Inventarnummer NMP 71672. Aus: Filip, Aleš/Musil, Roman (2015, S. 37, 143 und 275). 270

Abb. 69: Lindauer, Gottfried, „Major Waata Kukutai“ (Ngāti Tipa), undatiert, Gemälde, Öl auf Leinwand, 76,8 x 66 x 5cm, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Sammlung Partridge, 1915, Auckland, Zugangsnummer 1915/2/64. Online verfügbar unter <https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/340/major-waata-kukutai>, zuletzt geprüft am 10.12.2024. 271

Abb. 70: Lindauer, Gottfried, „Tamati Waka Nene“, 1890, Gemälde, Öl auf Leinwand, 101,9 x 84,2 x 5cm, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Sammlung Partridge, 1915, Auckland, Zugangsnummer 1915/2/38. Online verfügbar unter <https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/311/tamati-waka-nene>, zuletzt geprüft am 10.12.2024. 275

Abb. 71: Lindauer, Gottfried, „Tuhoto Ariki“, 1894, Gemälde, Öl auf Leinwand, 83,5 x 71,6 x 5cm, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Sammlung Partridge, 1915, Auckland, Zugangsnummer 1915/2/55. Online verfügbar unter <https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/330/tuhoto-ariki>, zuletzt geprüft am 10.12.2024. 278

Abb. 72: Kupelwieser, Leopold, „Madonna mit Kind“, 1829, Gemälde, Öl auf Holz, 75cm x 58,5cm, Rahmenmaße 95,8cm x 78,8cm x 10cm (Tiefe inklusive Bildträger), Wien Museum, Wien, CC BY 4.0, Foto: Birgit und Peter Kainz, Inventarnummer 12557. Online verfügbar unter <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/40603-madonna-mit-kind/>, zuletzt geprüft am 10.12.2024. 280

Abb. 73: Lindauer, Gottfried, „Ana Reupene Whetuki and Child“, 1880, Gemälde, Öl auf Leinwand, 102,5 x 88,5 x 9cm, Schenkung von Familie Ballin, 1936, Christchurch Art Gallery Te Puna O Waiwhetū, Christchurch. Inventarnummer 69/93. Online verfügbar unter [https://christchurchartgallery.org.nz/collection/?q=Ana Reupene](https://christchurchartgallery.org.nz/collection/?q=Ana+Reupene), zuletzt geprüft am 10.12.2024. 281

Abb. 74: Love, Robert, „Charles F. Goldie in his Studio with Patara Te Tūhi“, 1901, Schwarz-Weiß-Fotografie, Platindruck, 26,7 x 48,2cm, Museum of New Zealand Te

Papa Tongarewa, Wellington, Registriernummer O.004263. Online verfügbar unter <https://collections.tepapa.govt.nz/object/263478>, zuletzt geprüft am 10.12.2024. 295

Abb. 75: Goldie, Charles F., „A Hot Day“, Wiremu Pātara Te Tuhi (Ngāti Mahuta), 1901, Gemälde, Öl auf Leinwand, 76,5 x 69cm, Schenkung der Canterbury Society of Arts, 1932, Christchurch Art Gallery Te Puna O Waiwhetū, Christchurch. Inventarnummer 69/79. Online verfügbar unter [https://christchurchartgallery.org.nz/collection/?q=Patara te tuhi](https://christchurchartgallery.org.nz/collection/?q=Patara+te+tuhi), zuletzt geprüft am 11.12.2024. 295

Abb. 76: Goldie, Charles F., „The memory of what has been and never more will be“, Ina Te Papatahi (Ngā Puhi), 1905, Gemälde, Öl auf Leinwand, 115 x 90cm, (mit Rahmen 153 x 128cm), Dunedin Public Art Gallery, Dunedin. Zugangsnummer 12-1951. Online verfügbar unter <https://collection.dunedin.art.museum/objects/822/the-memory-of-what-has-been-and-never-more-will-be-ina-te-papatahi-nga-puhi>, zuletzt geprüft am 11.12.2024. 297

Abb. 77: Goldie, Charles F., „Tamati Wāka Nene“ (Ngā Puhi), 1934, Gemälde, Öl auf Leinwand, 45,5 x 40,5 cm, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland. Online verfügbar unter Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand <https://teara.govt.nz/en/artwork/47366/tamati-waka-nene-by-cf-goldie>, zuletzt geprüft am 11.12.2024. 298

Abb. 78: Nuku, George, „Moko kauae“ im Raum „Te Rarohenga – die Unterwelt“, Ausstellung „Oceans. Collections. Reflections.“, 2022, Plexiglasgravur, o. M., Weltmuseum, Wien, Foto: Ilse Weninger-Graf, Wien. 308

Abb. 79: Nuku, George, „König Tāwhiao“ im Raum „Furchtlose Reisende“, Ausstellung „Oceans. Collections. Reflections.“, 2022, Mischtechnik, o. M., Weltmuseum, Wien, Foto: Ilse Weninger-Graf, Wien. 309

Abb. 80: Lindauer, Gottfried, „Tāwhiao Matutaera Potatau Te Wherowhero“, 1882, Gemälde, Öl auf Leinwand, 102,3 x 84,7 x 5,5cm, Sammlung Partridge, 1915, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland, Zugangsnummer 1915/2/18. Online verfügbar unter <https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/289/tawhiao-matutaera-potatau-te-wherowhero?q=/explore-art-and-ideas/artwork/289/tawhiao-matutaera-potatau-te-wherowhero>, zuletzt geprüft am 11.12.2024. 310

Abb. 81: O. V., „Porträt von George Nuku“, im Raum „Jäger und Sammler“, Ausstellung „Oceans. Collections. Reflections.“, 2022, Fotografie, o. M.,

Weltmuseum, Wien. Foto: KHM-Museumsverband. Online verfügbar unter <https://web.archive.org/web/20221021110955/https://www.weltmuseumwien.at/ausstellungen/oceans-collections-reflections/?start=2022/10/04&page=1>, zuletzt geprüft am 03.07.2025. 311

Abb. 82: O. V., „Porträt von George Nuku“ im Raum „Jäger und Sammler“, Ausstellung „Oceans. Collections. Reflections.“, 2022, Fotografie, o. M. Weltmuseum, Wien. Foto: KHM-Museumsverband. Online verfügbar unter <https://web.archive.org/web/20221021110955/https://www.weltmuseumwien.at/ausstellungen/oceans-collections-reflections/?start=2022/10/04&page=1#galerie>, zuletzt geprüft am 03.07.2025. 312

Abb. 83: Lindauer, Gottfried, “The Māori at Home (Harawira Mahakai)”, 1885, Gemälde, Öl auf Leinwand, 267 x 200 cm, Whanganui Regional Museum Collection, Whanganui. Aus: Rice (2015, S. 188). 328

Abb. 84: O. V., “The New Zealand Exhibit in the Forestry, Fish and Game Building at the World’s Fair (St. Louis)”, 1904, Schwarz-Weiß-Fotografie, o. M., National Library of New Zealand Te Puna Mātauranga, Wellington. Aus: Harris, C. L. (1904): Impressions of the World's Fair. In: *New Zealand Illustrated Magazin*, S. 82–91. Online verfügbar unter <https://paperspast.natlib.govt.nz/periodicals/new-zealand-illustrated-magazine/1904/11/01/1#>, zuletzt geprüft am 16.12.2024. Hier S. 82. 329

Abb. 85: O. V., „Vertreter der Kulturgruppe Ngati Ranana Māori aus London in traditioneller Bekleidung vor den Bildern ihrer Vorfahren“, 2014, Farbfotografie, o. M., Alte Nationalgalerie, Berlin. Foto: Matthias Balk, dpa (deutsche Presse-Agentur). Online verfügbar unter <https://www.fr.de/ratgeber/medien/maori-portraits-erstmal-in-europa-zr-4459853.html>, zuletzt geprüft am 03.07.2025. 331

Abb. 86: O. V., „The Māori Portraits: Gottfried Lindauer’s New Zealand, (installation view)“, 2016, Farbfotografie, Bildausschnitt, o. M., Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland. Online verfügbar unter <http://web.archive.org/web/20221123150648/https://www.aucklandartgallery.com/whats-on/exhibition/the-M%C4%81ori-portraits-gottfried-lindauers-new-zealand>, zuletzt geprüft am 16.12.2024. 332

Abb. 87: Sperrey, Kate, “Te Wairingiringi a Māori Chieftainess of Ngāti Mahuta“, ca. 1886, Gemälde, Öl auf Leinwand, o. M., Leihgabe einer Privatsammlung aus England, Auckland Art Gallery, Toi o Tāmaki, Auckland, Zugangsnummer: L2015/5. Online verfügbar unter <https://www.aucklandartgallery.com/explore-art->

and-ideas/artwork/20675/portrait-of-wairingiringi, zuletzt geprüft am 16.12.2024.

335

Abb. 88: Minson, Sofia, „Kaitiaki (Guardians)“, 2017, Gemälde, Öl auf Leinwand, reproduziert in Kunstdrucken, 105 x 78,8 cm und 105 x 140 cm, Privatbesitz, o. O.

Online verfügbar unter

[https://www.newzealandartwork.com/shop/product/221892/kaitiaki--](https://www.newzealandartwork.com/shop/product/221892/kaitiaki--portrait/?variantId=3570598)

[portrait/?variantId=3570598](https://www.newzealandartwork.com/shop/product/221892/kaitiaki--portrait/?variantId=3570598), zuletzt geprüft am 17.12.2024. 336

Abb. 89: Minson, Sofia, „Kaitiaki, The Old Man“, 2017, Gemälde, Öl auf Leinwand (reproduziert in Kunstdrucken), 105 x 78,8 cm, Privatbesitz, o. O. Online verfügbar

unter [https://www.newzealandartwork.com/shop/product/221892/kaitiaki--](https://www.newzealandartwork.com/shop/product/221892/kaitiaki--portrait/?variantId=3570598)

[portrait/?variantId=3570598](https://www.newzealandartwork.com/shop/product/221892/kaitiaki--portrait/?variantId=3570598), zuletzt geprüft am 17.12.2024. 337

Abb. 90: Minson, Sofia, „Hine-nui-te-pō“, 2017, Gemälde, Acryl-Vinylmalerei (reproduziert in Kunstdrucken), 197, 5 x 135 cm (mit Rahmen), Privatbesitz, o. O.

Online verfügbar unter

<https://www.newzealandartwork.com/shop/product/218142/hine-nui-te-po/>, zuletzt

geprüft am 17.12.2024. 340

Abb. 91: Minson, Sofia, „Māori Jesus“, 2014, Gemälde, Acrylmalerei auf Leinwand (reproduziert in Kunstdrucken), 148 x 97 cm, Privatbesitz, o. O. Online verfügbar

unter <https://www.newzealandartwork.com/shop/product/221911/maori-jesus>, zuletzt

geprüft am 17.12.2024. 341

Abb. 92: Goldie, Charles F., „Ina Te Papatahi, A Ngapuhi“ (Te Ngahengahe, Ngāpuhi), 1902, Gemälde, Öl auf Leinwand, 85,3 x 95,5cm, Inventarnummer 69/78,

von Familie James Jamieson 1932, Art Gallery Te Puna o Waiwhetū, Christchurch,

Inventarnummer 69/78. Online verfügbar unter

<https://christchurchartgallery.org.nz/collection/?q=Ina%20Te%20Papatahi>, zuletzt

geprüft am 03.07.2025. 343

Abb. 93: Minson, Sofia, „Dimensions of Ina“, 2017, Gemälde, Flasche, Vinylmalerei (reproduziert in Kunstdrucken), 122 x 192 cm (mit Rahmen), Privatbesitz, o. O.

Online verfügbar unter

<https://www.newzealandartwork.com/shop/product/221843/dimensions-of-ina/>,

zuletzt geprüft am 17.12.2024. 344