

Berührt – Geführt. Wenn Arbeit im Museum begreifbar wird Studentenprojekte im Mauritianum

OLAF GÜNTHER

Mit Objektbeschreibungen von JAKOB HERRMANN, TERESA SCHRÖTER, SINA ROHM,
ANTON TERHECHTE und PAULA BETZ

1 Einführung



Seit 2006 engagiert sich der Ethnologe und Mittelasienswissenschaftler Dr. Olaf Günther für die Ethnologie am Mauritianum - seit 2013 auch für die wiedergekehrte Sammlung von Ethnographika des Museums. Ausgebildet am Institut für Afrika- und Asienwissenschaften der Humboldt Universität Berlin im Fach Mittelasien wechselte er 2005 an die Uni Leipzig. Hier war er 8 Jahre Dozent für Ethnologie. Seit 2 Jahren lehrt er an der tschechischen Palacký Universität in Olmütz. An allen genannten Institutionen versuchte er, Museum und Universität miteinander zu verzahnen. Unter seiner Leitung fanden Studenten-Projekte im Mauritianum statt.

Seit der Bologna Reform (2012) werden Universitäten angehalten, Studierende stärker auf einen Berufsweg zu orientieren. Deshalb soll Praxis auch Teil einer universitären Lehre sein. Für Institutionen, die sich vor allem der abstrakten Lehre und Forschung verschrieben hatten, also Fächer wie die Afrika- und Asienwissenschaften oder die Ethnologie, keine einfache Aufgabe. Hier liegen Praxis und Interessengebiete oft an weit entfernten Orten.

Die ethnografische Sammlung im Mauritianum enthält interessantes Material für die universitäre Lehre.

Erstens ist sie anders beschaffen als eine Bürgersammlung. Im Gegensatz zu den meisten Sammlungen an den Höfen deutscher Zentralgewalt sind hier weniger künstlerisch wertvolle, aber dafür viele Alltagsobjekte vorhanden, die für eine gewisse Handlichkeit geschaffen wurden. Zweitens wurde in der Sammlung bisher wenig Provenienz- (Herkunfts-) Forschung betrieben oder diese ist nicht dokumentiert und verloren gegangen.

In einem Praxisseminar zu den Charakteristika abgelegener Gebiete in Asien wurden Studierende der Humboldt Universität zu Berlin auf die Altenburger Sammlung vorbereitet und konnten diese ein Wochenende lang kennenlernen. Auch eine Vorlesung zur Museumsethnologie und eine daran angeschlossene Übung an der Leipziger Universität brachte Studierende und Sammlung für ein Wochenende zusammen. Für Studenten wurde sie Ort der Feldforschung, der teilnehmenden Beobachtung. Ein Sammlungsobjekt wird Wegweiser zu einer Reise durch die Kontinente, Zeiten und Zusammenhänge. Daraus entstanden Objektbeschreibungen.

Folgende Studentenprojekte wurden im Mauritianum durchgeführt:

- Studenten der Humboldt Universität zu Berlin, Institut für Afrika- und Asienwissenschaften, Zentralasienseminar veranstalteten
 - im Wintersemester 2011 ein Praxisseminar zur Ausstellungsvorbereitung der Sonderausstellung „Oase, Zelt und Zwischenraum: 3 mal Afghanistan“ im Mauritianum.
 - im Sommersemester 2015: ein Praxisseminar zum Thema „Remote Area Studies: Gebirge, Wüsten, Deltas“ mit Arbeiten an Objekten der ethnographischen Sammlung des Mauritianums.
- Studenten der Universität Leipzig, Institut für Ethnologie, erhielten
 - im Wintersemester 2015 eine Einführung in die Museumsethnologie und führten Übungen mit Arbeiten an Objekten der ethnographischen Sammlung des Mauritianums durch.
- Studenten der Palacký Universität Olmütz (Tschechien), Departement für Asienwissenschaften erhalten
 - im kommenden Wintersemester 2017: eine Einführung in die Anthropologie Zentralasiens, lernen die Museumsarbeit im Mauritianum hinter den Kulissen kennen und fertigen Objektbeschreibungen an.

In der Sonderausstellung „Alte Stücke in jungen Händen - Studenten studieren Objekte der ethnologischen Sammlung des Mauritianums“, die im Jubiläumsjahr „200 Jahre Naturforschung in Altenburg“ eröffnet wurde und im Zeitraum 22.10.2017–12.8.2018 im Obergeschoss des Mauritianums zu sehen ist, werden die aus den Studentenprojekten resultierenden Objektbeschreibungen vorgestellt.

2 Objektbeschreibungen

2.1 Alltagswelten

Anders als heute, in der die Industrialisierung die Zivilisationen des Westens von den meisten manuellen Arbeiten im Alltag entwöhnt hat, waren sich die Alltagswelten des 19. Jahrhunderts global wesentlich ähnlicher. Das Worfeln von Getreide war vielleicht keine Alltagstätigkeit der allgemeinen Bevölkerung im Altenburger Land aber tatsächlich noch im kulturellen Gedächtnis der Bevölkerung lebendig. Das gilt ebenso für die Bodenbearbeitung, das Heizen und Kochen mit Holz, das Jagen und Fischen. So waren Gegenstände wie Fischepeere oder japanische Beistellherde weniger exotisch als sie heute erscheinen. Dass Gegenstände dieser Alltagswelten überhaupt gesammelt wurden, ist eine Altenburger Besonderheit. Denn hier waren Bürger die Auftraggeber für Sammlungen und keine Fürsten. Das bestimmte im Wesentlichen auch den Inhalt der Sammlungskomplexe. Es gibt hier kaum herausragende Stücke von künstlerischem Wert, wohl aber allerlei Alltagsgegenstände aus den Lebenswelten des 19. Jahrhunderts.

Sammlungen vom Alltag sind bis heute ein Speicher von Weltwissen, das durch Industrialisierung und den Verlust von Vielfalt im kulturellen Gedächtnis verloren ging, in Sammlungen wie in Altenburg aber gespeichert ist. Alltagsobjekte machen dieses Wissen

wieder erfahrbar und führen an Orte oder erinnern an Zeiten, in der Genügsamkeit und Gelassenheit gelebt wurden. Auch in Zeiten übermäßigen Ressourcenverbrauchs ist das ein durchaus heilsames Wissen.

Die Futterschwinge des Mauritianums Altenburg

mit 3 Abbildungen

JAKOB HERRMANN

Objektbeschreibung angefertigt im Sommersemester 2015, Humboldt-Universität zu Berlin, Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftliche Fakultät, Institut für Asien- und Afrikawissenschaften
Seminar: Remote Area Studies: Gebirge, Wüsten, Deltas. Landschaft als Akteur?
Dozent: Olaf Günther



Jakob Herrmann studiert seit 2016 im Masterstudiengang „Agriculture and Resource Management in the Tropics and Subtropics“ an der Universität Bonn. Bereits während seines Bachelorstudiums der „Agrarwissenschaften“ und der „Regionalstudien Asien/Afrika“ an der Humboldt-Universität zu Berlin beschäftigte er sich bevorzugt mit Aspekten der Agrarökologie, Agrar- und Entwicklungspolitik, Ruraler Soziologie sowie Agrargeschichte in Ländern des Globalen Südens. Angeregt durch Studienaufenthalte in Cuba und Mosambik liegt sein Hauptinteresse mittlerweile bei dem Thema der Urbanen Landwirtschaft, welches er auch aktuell im Rahmen seiner Masterarbeit verfolgt. Im Anschluss daran würde er gerne promovieren.



Abb. 1: „Aus Rohr geflochtene Futterschwinge“; von links nach rechts: Oberseite, Unterseite, Detailansicht Rahmen.

Bei dem Objekt dieses Artikels handelt es sich, nach der vorhandenen Objektbeschriftung des Museums Altenburg, um eine „aus Rohr geflochtene Futterschwinge“, also um ein landwirtschaftliches, korbähnliches Gerät zur Reinigung von Tierfutter. Weitere Angaben, etwa zum Herkunftsort, sind nicht vorhanden.

Das Objekt (Abb. 1) ist vermutlich aus Peddigrohr, auch und vorrangig als Rattan bekannt, gefertigt. Rattan ist ausschließlich eine Oberbezeichnung für (Flecht-)Material, das aus einer Vielzahl von verschiedenen Rattanpalmen-Arten gewonnen werden kann. Es ist durchaus denkbar, dass der Werkstoff zur Herstellung des vorliegenden Gerätes aus unterschiedlichen botanischen Arten stammt. Möglicherweise handelt es sich bei dem verwendeten Material aber auch um Bambussplint. Das Gerät zeigt sich in der Draufsicht oval bis birnenförmig, besitzt einen konkaven Boden und hat damit ein „schalenartiges“ Aussehen. Es ist in etwa 35 cm lang, 28 cm breit und 8 cm tief. Der Rahmen, ca. 2 cm stark, wird aus mehreren übereinander liegenden, breiteren, gelblich ockerfarbenen Materialstreifen gebildet, die in regelmäßigen Abständen durch jeweils zwei einfache, dünnere Streifen zusammengehalten werden. Dieser Rahmen ist in einem Stück birnenförmig gebogen. An der sich verengenden Seite stehen die Enden des Rahmens etwa 8 cm auseinander. Vom Rahmen ausgehend schließt sich das Flechtwerk des gewölbten Bodens an. Über breitere, weit auseinander stehende Längsstreifen sind schmale Querstreifen dicht verflochten. Auffällig ist, dass für die Querstreifen, regelmäßig abwechselnd, unterschiedlich gefärbtes Flechtmaterial verwendet worden ist. Rötlich ockerfarbene Partien wechseln mit gelblich ockerfarbenen Partien ab, sodass ein streifenartiges Muster entsteht.

Das Objekt ähnelt in seiner Erscheinung auffällig Geräten, die in verschiedenen Internetquellen als indische Getreideschwinge (*winnowing basket* oder *winnowing fan*) beschrieben werden. Getreideschwingen, im Deutschen ferner als Worfeln oder Kornschwingen bekannt, dienen vorrangig dem Zweck, Getreidekörner nach dem Vorgang des Dreschens von der Spreu und den Spelzen zu trennen. Indem das Korn mit der Getreideschwinge aufgenommen und mehrmals in die Luft geworfen wird, können die leichtere Spreu und die leichteren Spelzen vom Wind herausgetragen werden (Vorgang wird als Worfeln bezeichnet). Folgende indische Getreideschwingen (Abb. 2 und 3), mit Ähnlichkeit zum beschriebenen Objekt, sind im Internet mit Bild und kurzer Beschreibung auffindbar:

Die offensichtliche Ähnlichkeit des beschriebenen Objektes zu den aufgeführten Beispielen indischer Getreideschwingen hinsichtlich Form, Material und Herstellungsweise, lässt vermuten, dass sein Herkunftsort im südasiatischen Raum zu verorten ist. Womöglich handelt es sich sogar um eine Getreideschwinge und nicht um eine Futterschwinge. Allerdings kann auch davon ausgegangen werden, dass das Gerät austauschbar für beide Vorgänge verwendet wurde, denn die Hauptfunktion ist in beiden Fällen die Gleiche, das Worfeln. Nur im Zweck unterscheiden sich Getreide- und Futterschwinge leicht voneinander. Letztere dient nicht nur der Säuberung der Getreidekörner von Spelzen und Spreu, sondern auch von Staub, Tierkot, Federn und anderen Verunreinigungen, die während eines Lagerungsprozesses auftreten können. Dieser Vorgang der Futterreinigung erfolgt gewöhnlich unmittelbar vor der Verfütterung an die Haustiere.



Abb. 2: „Early 1900s Indian Rice Winnowing Basket“

„An early 1900s rice winnowing basket made of bamboo splint. In the early 1900s women in the rice fields of India carried this basket nested on their hip as they picked rice. Then they used the same basket to winnow the grain.“¹



Abb. 3: „Winnowing Fans, India“

„Here we see a full size and child’s version of the fan. [...] All over the Indian sub-continent, this type of tray is used, almost always by women, to collect and then winnow rice, separating the rice grains from the husks. The rice grains are tossed on these woven trays. The heavy grains fall back into the tray and the husks blow away. Rice is a staple food in Asia and other regions, and is grown in paddies. The woven basket is light and so, when filled, does not add much to the weight of the rice. The bamboo frame is similarly very light. The shape of the fan helps the process too as it is easy to hold. The small version could be used as a toy.“²

Auffällig ist die relativ geringe Größe des Gerätes, verglichen mit anderen in Südasien und darüber hinaus üblichen Getreide- und Futterschwingen. Hierfür bieten sich mehrere Interpretationen an. Zum einen könnte es sich um eine Futterschwinge handeln, die in ihrer Größe an die regelmäßig benötigte Futtermenge angepasst war, und somit eine Arbeitserleichterung brachte. Zum anderen könnte sie als Kinderspielzeug, bzw. Kinderarbeitsgerät verwendet worden sein. Dass solche Formen in Indien existieren, ist unter Abb. 3 beschrieben.

Auch wenn die nicht-technisierte Getreideverarbeitung, darunter das Worfeln, in Südasien und auch anderen Regionen der Erde durchaus immer noch verbreitet ist, so kann man jedoch die Verwendung von Getreide- und Futterschwingen aus westlicher Perspektive als „remote“⁴ bezeichnen. Erste Dreschmaschinen mit integrierter Körnerreinigung entstanden in Europa und Nordamerika in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Spätestens im 20. Jahrhundert wurden hier alle „traditionellen“ manuellen Verarbeitungsmethoden durch verfügbare technisierte Alternativen verdrängt. Daher ist einem Großteil der westlich sozialisierten Bevölkerung ein Gegenstand wie eine Getreide- oder Futterschwinge fremd, zunächst vielleicht schwer verständlich und wird eventuell als historisch bzw. exotisch wahrgenommen. Insbesondere in Bezug auf Futterschwingen gestaltet es sich durchaus kompliziert und langwierig, im Zuge einer Internetrecherche aussagekräftige Informationen zu erlangen. Die schwere Zugänglichkeit zum Verständnis von Zweck, Verwendung und historischem bzw. regionalen Hintergrund macht das beschriebene Gerät zu einem „remote object“.

Literatur- und Quellenverzeichnis

¹<https://www.chairish.com/product/67220/early-1900s-indian-rice-winnowing-basket>. Zugriff 01.07.2015.

²<http://www.objectlessons.org/work-and-innovation-world/winnowing-fans-india/s94/a352/>. Zugriff 01.07.2015.

³KRÜNITZ, J.G.: Oeconomische Encyclopädie: **15** (Berlin: Joachim Pauli, 1778), 591.

⁴Verwendung des Begriffes in seiner abstrakten Bedeutung als „schwer zugänglich“, „schwer verständlich“ oder „fremd“ („strange“), nicht nur in Bezug auf geografische Räume, sondern auch auf Gegenstände oder Handlungen; in Anlehnung an

a) HARMS et al. (2014): Remote and edgy: New takes on old anthropological themes. – *Hau: Journal of Ethnographic Theory* **4**: 361–381.

b) Überlegungen im Zuge der Lehrveranstaltung „Remote Area Studies: Gebirge, Wüsten, Deltas. Landschaft als Akteur?“, geleitet von Dr. Olaf Günther an der Humboldt-Universität zu Berlin im Sommersemester 2015.

Bengalische Rikscha-Plakette

mit 2 Abbildungen

TERESA SCHRÖTER

Objektbeschreibung angefertigt im Sommersemester 2015, Humboldt-Universität zu Berlin, Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftliche Fakultät, Institut für Asien- und Afrikawissenschaften

Seminar: Remote Area Studies: Gebirge, Wüsten, Deltas. Landschaft als Akteur?
Dozent: Olaf Günther



Teresa Schröter studiert seit 2014 im Institut für Asien und Afrikawissenschaften in Berlin und lebte für ca. 2,5 Jahre in Asien und Australien. Nach Abschluss ihrer Bachelorarbeit zu gegenwärtigen und rückblickenden Darstellungen des Hinduismus wird sie einen Master in modernen Süd- und Südostasienstudien beginnen.

Gegenstand dieser Arbeit ist eine auf zwei Fotos (Abb. 1 Vorderansicht, Abb. 2 Rückenansicht) abgebildete, einseitig bemalte Metallplatte der Sammlung des Naturkundlichen Museums Mauritianum in Altenburg. Die Platte ist rechteckig, horizontal ausgerichtet und die Kantenlängen stehen etwa im Verhältnis eins zu drei. Die Rückseite ist zerkratzt und mit kleinen farbigen Quadraten bedruckt, die sich in einem Streifen über den unteren Rand der Platte ziehen. Darüber ist eine Informationstabelle mit Werten wie Costumer Code, Color,



Abb. 1: Vorderansicht des Objektes.



Abb. 2: Rückansicht des Objektes.

Description und Complete Date (2008) aufgeführt. Der oberste Rand der Platte ist nach hinten gebogen. Auf der bemalten Vorderseite ist, zwischen zwei bengalischen Worten ঢাকা und বিপ্লী, eine bunte Tier- und Landschaftsszene an einer Bachmündung abgebildet: Zwei Schwäne schwimmen im Gewässer, rechts am Ufer stehen zwei Zebras und zwei Tiger stürzen hervor. Am gegenüberliegenden Ufer stehen drei Huftiere, möglicherweise Lamas, drei Vögel überfliegen den Bach. Während die Landschaft in naturgetreuen Farben abgebildet ist, wirkt die Farbwahl für die Tiere unrealistisch, insbesondere für Zebras (pink), Huftiere (gelb, pink) und einen der Schwäne (gelb). Im unteren Teil des Bildes steht als Signatur mit lateinischen Schriftzeichen „Rafi“.

Bei diesem Objekt handelt es sich um eine aus Bangladesch stammende Rikscha-Plakette, die zwischen den Hinterrädern einer Fahrradrikscha angebracht wird und Teil einer typisch bengalischen Form von Straßenkunst ist. Besonders die Hauptstadt Dhaka, wo sich diese Form von Kunst erstmals durchsetzte, ist berühmt für seine bunt dekorierten und bemalten, dreirädrigen Fahrradrikschas. Die Dekoration macht oft ein Viertel der gesamten Herstellungskosten einer Rikscha aus¹. Häufig sind neben Rahmen und Dach auch Lenker und Räder der Fahrzeuge verziert; die Rückplakette gilt als künstlerisches Hauptaugenmerk. Nachdem Rikschas in den 1940er Jahren in Bangladesch eingeführt wurden, entwickelte sich in den 50er und 60er Jahren die Tendenz, sie mit kleinen, runden Bildern bekannter Bollywood-Darsteller zu schmücken. In der Zeit der Unabhängigkeit Bangladeschs (1971) wurden Rikschas zum Schauplatz patriotischer Identität und der Opposition zu Pakistan. Zwischen 1978 und 1982 dämmte die derzeit regierende Bangladesh Nationalist Party das Abbilden von Menschen enorm ein. In Bezug auf Rikscha-Kunst war diese Phase prägend für die heute so typischen Tier- und Landschaftsmotive.

Die Rückplaketten werden von professionellen Künstlern angefertigt, die diese Form von Kunst oft seit ihrer Kindheit erlernt haben. Sie arbeiten entweder direkt für eine Rikscha-Werkstatt, nehmen Kundenaufträge entgegen oder verkaufen die fertigen Produkte an Markt- und Straßenständen. Als Malfarbe, die langlebig und wetterbeständig, zugleich jedoch günstig und einfach zu erwerben sein muss, dient in der Regel Email oder Acryl. Obwohl die Plaketten heute häufig bedruckt sind, lässt ein im hier vorliegenden Bild erkennbarer Pinselduktus vermuten, dass diese Plakette, wie traditionell üblich, von Hand bemalt ist. Fast alle Bestandteile einer Rikscha werden aus wiederverwerteten Materialien gewonnen; die Plaketten bestehen aus altem, wiederaufbereitetem Blech. Dies erklärt zum einen die zum Motiv auf der Vorderseite bezugslose Rückseite des hier behandelten Objektes und zeigt zum anderen, dass die Plakette erst nach dem in der Tabelle angegebenen Produktionszeitpunkt, 2008, hergestellt worden und in eine Museumssammlung eingegangen sein kann. Wie viel Zeit zwischen ursprünglicher Entsorgung, Wiederverwertung und Sammlungeingang liegt,

ist nicht ersichtlich. Ebenso ist unklar, ob das hier verwendete Blech bereits während des ursprünglichen Produktionsprozesses als Neben- oder Fehlprodukt ausgesondert wurde, oder ob es zeitweise in Gebrauch war.

Verschiedene Personen sind an Herstellung und Betrieb von Fahrradrickschas beteiligt²: Mechaniker, *mistri*, bauen einen meist fertig gelieferten Grundrahmen mit dem charakteristisch gerundeten Stoffdach und einer mit Kokosnusssfasern gefütterten Holzbank aus; der Fußbereich wird mit Metallplatten verkleidet. Die Dekoration erfolgt entweder durch einen *mistri*, einen speziellen Künstler oder den Fahrer – wobei zumindest die Rückplaketten in der Regel von professionellen Rikscha-Künstlern bemalt werden. Der Besitzer einer Rikscha-Kette, *malek*, verpachtet Rikschas an Fahrer, sogenannte Rikschawali. Die hier abgebildeten Worte bieten einen Hinweis auf den Ursprung der Plakette: টেকা (*tekka*) bedeutet laut Wörterbuch ace, competition, excellence, superiority³ মিস্ত্রী (*mistrī*) hat keine lexikalische Bedeutung, wohingegen মিস্ত্রি (*mistri*) mit mechanic übersetzt ist⁴. Hier wird davon ausgegangen, dass es sich bei মিস্ত্রী um eine grammatikalische Variation, eine Hervorhebung oder einen Rechtschreibfehler des Wortes মিস্ত্রি handelt. টেকা মিস্ত্রি bedeutet sinnesgemäß „Mechaniker Nr. 1“ oder „Spitzenmechaniker“ und ist vermutlich der Name einer Rikscha-Werkstatt. Der Künstler, Rafi, hat also entweder in dieser Werkstatt gearbeitet oder einen Auftrag von dort entgegen genommen.

Rikscha-Kunst in Bangladesch wird von Hindus und Muslimen zugleich betrieben, jedoch sind in der künstlerischen Orientierung deutliche kulturelle Differenzen abzulesen. Der Name Rafi ist arabischer Herkunft, was vermuten lässt, dass der Künstler Muslim ist. Obwohl die Darstellung von menschlichen Figuren in Bangladesch nicht gesetzlich legitimiert ist, tendieren Künstler in islamisch geprägten Orten wie Chittagong und Comilla zur Abbildung von Tieren, Landschaften, Mustern, sowie islamischen Symbolen und kurzen Gebeten. In einigen Orten, wie Sylhet, werden Rikschas nur selten oder gar nicht dekoriert⁵. In Dhaka und Rajshahi hingegen zeigen Rikschas neben Tier- und Landschaftsszenen auch Menschen, insbesondere beliebte Bollywood-Darsteller. In erster Linie dient die Dekoration von Fahrradrickschas ihrer Vermarktung, doch die Kunstwerke haben auch einen hohen gesellschaftlichen Wert. Nach Joanna Kirkpatrick ist die intensive Dekoration von Rikschas in Bangladesch als Ausgleich für das Fehlen von Bildern und Farben im bengalischen Alltag zu verstehen. Rikscha-Kunst spiegelt eine Vielfalt von Verlangen, wie Reichtum, Sex, Macht, Heimat, Ferne und religiösen Segen, die je nach gesellschaftlichem und historischem Kontext sichtbar werden⁶. Dabei gehören romantisierte, exotische Tierszenen an der Tränkstelle, ähnlich der hier vorliegenden Plakette, zu den am weitesten verbreiteten Motiven und treten in ganz Bangladesch auf. Der genaue Herkunftsort dieser Plakette ist daher nicht bestimmbar.

Die Dekoration von Rikschas in Bangladesch wird in dieser Arbeit als eine, auf verschiedenen Ebenen sichtbare, „remote area“ der Volkskunst verstanden. I) Die intensive und detaillierte Dekoration von Rikschas, insbesondere der Rückplaketten, ist als Kunstform spezifisch für Bangladesch und vor allem Dhaka. Laut Abdus Sattar, Professor für Orientalische Kunst an der Dhaka Universität, sind die Rikschas in Dhaka „just as unique as painted trucks are to Pakistan“⁷. II) Innerhalb von Bangladesch wird Rikscha-Kunst allmählich ökonomisch und sozial verdrängt. Mit wachsender Industrialisierung und dem ständigen Ausbau von Infrastruktur entfällt der Bedarf von Fahrradrickschas. Die bengalische Regierung plant ihre Abschaffung, da sie ein Hauptverursacher der enormen Staus in urbanen Gegenden sind. Dieser Industrialisierungsprozess wirkt sich folglich auch auf Rikscha-Kunst aus, welche auf die Präsenz, Beliebtheit und Effizienz von Rikschas angewiesen ist. III) Auf II aufbauend entwickelt sich Rikscha-Kunst auch für die Künstler selbst zu einem entlegenen Fachgebiet.

Einst eine beliebte und geschätzte Nische, machen die abnehmenden Verkaufschancen, zu niedrige Löhne und zu viel Konkurrenz die Beschäftigung als Rikscha-Künstler nun unlukrativ und perspektivlos. Zudem ist Rikscha-Kunst bis heute kein staatlich anerkanntes Gewerbe. Mit der Internetplattform „Rickshaw Art“⁶⁸ bildete sich ein Netzwerk zur Stärkung und Promotion von Rikscha-Kunst in Bangladesch und weltweit, um das Handwerk zu legitimieren und die junge Kunstform zu bewahren.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- ¹Rickshaw Art of Dhaka, Bangladesh (2014): <https://craftandtravel.wordpress.com/2014/03/08/rickshaw-art-of-dhaka-bangladesh/>
- ²Insight – The art of the rickshaw (2013): <http://www.oryxinflightmagazine.com/insight/insight-the-art-of-the-rickshaw.html>
- ³<http://shabdikosh.com/bn/translate/%E0%A6%9F%E0%A7%87%E0%A6%95%E0%A7%8D%E0%A6%95%E0%A6%BE/%E0%A6%9F%E0%A7%87%E0%A6%95%E0%A7%8D%E0%A6%95%E0%A6%BE-meaning-in-Bengali-English>.
- ⁴<http://shabdikosh.com/bn/translate/%E0%A6%AE%E0%A6%BF%E0%A6%B8%E0%A7%8D%E0%A6%A4%E0%A7%8D%E0%A6%B0%E0%A6%BF/%E0%A6%AE%E0%A6%BF%E0%A6%B8%E0%A7%8D%E0%A6%A4%E0%A7%8D%E0%A6%B0%E0%A6%BF-meaning-in-Bengali-English>.
- ⁵KIRKPATRICK, J. (1997): Bangladeshi Arts of the Rickshaw. – <http://www.asianart.com/articles/ricksha/>
- ⁶MAHMUD, F. (2005): Transports of Delight: The Ricksha Arts of Bangladesh (review). – *Journal of American Folklore* **118** (468): 243–244.
- ⁷KIRKPATRICK, J. (2009): Dhaka’s rickshaw art fades in motor age. – *Transports of Delight. The Ricksha Arts of Bangladesh*. – <http://www.artsricksha.com/readings/reading.asp?ID=68>
- ⁸www.rickshaw-paint.net

2.2 Kunst der Verkleidung

Kleidung ist menschheitsgeschichtlich gesehen eine der ersten kulturellen Errungenschaften und diente dem Schutz und somit auch der Erweiterung der Haut. Das Schutzprinzip konnte der Mensch überall in der Natur entdecken. Es gab bei jedem Blatt eines Baumes ein schützenswertes Innen und ein gegen Umwelteinflüsse gewappnetes Außen. Dieses Schutzprinzip wurde später durch Behausung, Siedlung und Befestigung von Siedlungen weiter ausgebaut. Auf einmal trat Kleidung auf, die für diese verschiedenen Zonen der persönlichen Sicherheit ausgelegt war, Hauskleidung für den inneren sicheren Kern des Hauses, Straßenkleidung für die geschützten Außenbereiche der Siedlungen, sowie Wander- bzw. Kampfausrüstung bei Wegstrecken, die außerhalb der Sicherheitszonen lagen. Diesem Zwiebelprinzip wohnte ein zweites Erkennungsprinzip zu Grunde, die Anreicherung der einzelnen Schalen der Zwiebel durch Schmuck, Verzierung und Manipulation zum Zwecke des Ausweises von Herkunft, Status, sozialer Rolle, Altersgruppenzugehörigkeit und professioneller Tätigkeit.

Haut wurde tatauiert, durchstochen, geheftet. Kleidung wurde verziert, mannigfach bearbeitet und miteinander verbunden, und sogar beim Übergang vom Leben zum Tod dem Körper auf seiner Überfahrt mitgegeben. Bei jedem Kleidungsstück kann man dieses

zweifache Prinzip entdecken, es dient dem Schutz und der Zier. Die Zier jedoch ist keine nur individuelle Variation, sondern vermittelt den sozial umgebenen Menschen ein ganzes Bündel an Informationen. Dies gilt für Straßenschuhe wie für Kampfrüstungen.

Samurai Rüstung

mit 4 Abbildungen

ANTON TERHECHTE

Objektbeschreibung angefertigt im Sommersemester 2015, Humboldt-Universität zu Berlin, Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftliche Fakultät, Institut für Asien- und Afrikawissenschaften

Seminar: Remote Area Studies: Gebirge, Wüsten, Deltas. Landschaft als Akteur?
Dozent: Olaf Günther



Anton Terhechte hat Asien- und Afrikawissenschaften mit Schwerpunkt China im Bachelor studiert und war im Zuge dessen für ein Semester in Taiwan. Seit 2016 ist er an der Freien Universität im Master der Chinastudien und momentan an der Peking Universität eingeschrieben. Schon vor seinem Studium hat er drei Jahre in Shanghai gelebt und Chinesisch gelernt. Besonders interessieren ihn Fragen zu gemeinschaftlicher Identität, Konstrukten wie Nation und Ethnie, sowie deren Zusammenhänge mit Staat, Politik und kultureller Geschichte. Dabei geht sein Blick auch über China hinaus.

Einleitung

Im Rahmen eines Projektseminars hatte ich im Frühjahr 2015 die Gelegenheit, das Naturkundemuseum Mauritianum in Altenburg, Thüringen zu besuchen. Das schon Anfang des 19. Jahrhunderts von Naturwissenschaftlern gegründete Museum beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Naturkunde, sondern besitzt auch ethnologische Sammlungen, unter diesen auch Sammlungsstücke aus dem vormodernen Japan. Auf der Internetseite des Museums ist hierzu zu lesen: „Aus Japan gelangten z.B. Kleidungsstücke, Schreibutensilien, ein Modell eines traditionellen japanischen Wohnhauses, ein mit Papier bezogenes Fenster und eine tapezierte Schiebetür nach Altenburg. Auch Herzog Ernst II. von Sachsen-Altenburg überreichte der Gesellschaft zahlreiche ethnographische Gegenstände aus seiner Rüstkammer. Doch schon 1910 beabsichtigte die Naturforschende Gesellschaft des Osterlandes die völkerkundliche Sammlung aufgrund ihres enormen Umfangs aus dem Mauritianum auszulagern, denn die Gesellschaft benötigte den engbemessenen Raum im Museum vor allen Dingen für die zoologischen und geologischen Objekte.“

Auf der Internetpräsenz des Museums lässt sich zudem erfahren, dass diese „völkerkundliche“ Sammlung zur „Blütezeit des Kolonialismus“ entstand. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden die Sammlungen zusammengetragen und waren ab 1956 im Museum für Natur- und

Völkerkunde „Julius Rieme“ in Wittenberg als Dauerleihgabe zu sehen. 2012 kehrte die ethnologische Sammlung nach Altenburg zurück und wird dort derzeit katalogisiert, aufbereitet und weiter erforscht. In diesem Rahmen hatte ich die Gelegenheit, mir einige Stücke der Japansammlung genauer anzuschauen und zu fotografieren, um sie anschließend zu recherchieren. Unter diesen Stücken befand sich auch eine Samurai-Rüstung (Abb. 1–4 im Anhang). Details über deren Beschaffenheit, ihre vermutliche Verwendung, Einordnung im Vergleich mit anderen Rüstungen der Zeit, vermutlicher Eigentümer oder Träger sowie genauere geographische Herkunft und historischer Kontext werden in diesem Bericht erläutert.

Äußerliche Beschreibung des Objekts

Die Rüstung ist der Form des menschlichen Oberkörpers angepasst und besteht aus verschiedenen Einzelteilen, die durch Bindungen mit Schnüren und Riemen zusammengehalten werden. Das größte Stück ist der Brustpanzer, der den Rumpf – also Brust, oberer und unterer Rücken sowie Bauch – der Person bedeckt. Die Arme werden durch Schulterpanzer und Ärmel bekleidet. Von Brust- und Rückenpanzer hängt zudem eine Art Rock oder Schürze, der das Gesäß, den Schritt und Teile der Oberschenkel des Trägers bedeckt. Die Baumwollstoffe sind in dunkelblauer Farbe, die Bleche und das Kettengeflecht, das auf dem Stoff verflochten ist, metallisch braun. Das obere Ende der Schulterpanzer ist weiß-beige und zusätzlich verziert und beschriftet. Über die Schultern laufen zwei starke Riemen, jeweils ungefähr drei Zentimeter dick, die Vorder- und Hinterseite der Rüstung verbinden. Am Brustpanzer sind zudem zwei weitere kleinere Schulterplatten verflochten, die nur aus Stoff (auf Leder) bestehen. Die großen Schulterplatten liegen direkt auf den Ärmeln auf und sind ebenfalls mit Kordeln befestigt. Die Ärmel sind vollständig mit Kettengeflecht bedeckt, abgesehen von den mit Metall verstärkten Lappen, in denen sie enden. Diese bedeckten wohl den Handrücken des Trägers. Auch im Kettengeflecht auf dem Unterarm sind verstärkte Metallplatten eingewebt.

Der stabile Brustpanzer besteht komplett aus Blechplatten, die bedeckt sind mit Stoff- und Kettengeflecht, das eng gewebt ist. Der Rock besteht aus Stoff, nur ab der unteren Hälfte ist wieder Kette verflochten. Diese „Streifenflechtung“ findet sich auf Rock, Brustpanzer und Schulterplatten. Der einzige „nackte“ Part, der nur aus Platte besteht, befindet sich am Kragende des Brustpanzers. Auf der Vorderseite des Brustpanzers ist eine kleine Brusttasche angebracht, die verschließbar ist. Auf der Rückenseite sind zwei metallene Halterungen angebracht: die obere an einem Metallring unter dem Kragen und die untere direkt über dem Rock. Die verwendeten Materialien sind Baumwolle, eventuell auch Seide, sowie Leder und Blech.

Über japanische Rüstungen (Einordnung)

Yoroi (jap. 鎧 oder selten 甲) ist der japanische Oberbegriff für Rüstungen aller Art. Die in Japan entwickelten Rüstungen waren im Vergleich zu ihren europäischen Pendanten wesentlich leichter, was den Bewegungsspielraum des Trägers deutlich erhöhte. Durch das geringe Gewicht der Panzerung konnte der Kämpfer sogar steile Hänge oder Mauern erklimmen und im Notfall schwimmen. Auch die Rüstung in Altenburg ist leicht, geschätzt um

die sieben bis acht Kilogramm schwer, und kann ihren Träger nicht zu sehr beeinträchtigt haben. Die meisten Rüstungen bestanden aus Lamellen, die von Leder oder Seidenschnüren zusammengehalten wurden. Gehärtete Bleche, Kettengeflecht oder gehärtetes Leder sowie lackierte Materialien wurden fest verwebt. An besonders schützenswerten Stellen waren auch Metallplatten eingearbeitet. Verbunden wurden die einzelnen Teile durch Bänder, so dass sie sich verschieben konnten, was die Flexibilität des Trägers gewährleistete. Die Einzelteile der Körperpanzerung waren: Do (Brustpanzer), Sode (Schulter-Oberarmschutz), Haidate (eine Panzer-Schürze), Kote (Armschutz), Suneate (Schienbeinschutz) sowie Kabuto (Helm). Bis auf Suneate und Kabuto finden wir alle wichtigen Teile auch an unserer Rüstung.

Unter der Rüstung trug man ein Untergewand zur Polsterung. Die einzelnen Teile wurden in bestimmter Reihenfolge nacheinander angelegt, wobei je nach Bedarf und Besitz nicht unbedingt die vollständige Rüstung getragen wurde. Die Frage bleibt also, ob der Besitzer ursprünglich noch weitere Rüstteile besaß und diese verloren gingen, oder ob die Rüstung auch ursprünglich nicht in voller Ausführung getragen wurde.

Besonders wichtig war bei Samurai-Rüstungen der Helm. Dieser war oft das Prachtstück der Rüstung, welches am Aufwendigsten verziert wurde. Bei meiner Besichtigung der Sammlung konnte man mir nicht mit Sicherheit sagen, ob und wann der mögliche Helm verloren gegangen sein könnte. Interessant ist, dass die Fassade des Mauritianums selbst durch eine steinerne Helmskulptur verziert ist, die sich wohl auf das Sammlungsstück bezieht.

Am Rücken der Yoroi wurde ein großes Banner mit Familienwappen und Erkennungszeichen (Sashimono) der Truppe befestigt, um die Unterscheidung zwischen den Soldaten im Gefecht zu ermöglichen. Die Halterungen am unteren und oberen Rand des Brustpanzers treffen genau auf diese Beschreibung zu. Von oben wurde wohl die Fahnenstange eingeführt und in der unteren Halterung verankert. Zur Einordnung der Rüstung dienten mir Bilder und Beschreibungen von Standardtypen, die ich mit diesem Exemplar verglich. In der Geschichte Japans entwickelten sich verschiedene Typen von Rüstungen. Viele Yoroi sind nicht eindeutig einem bestimmten Typ zuzuordnen. Teile mögen ersetzt, verändert oder ausgetauscht worden sein, auch Mischtypen waren häufig.

Die Altenburger Rüstung lässt sich dem Typ Haramaki (jap. 腹巻 „Bauchwickel“) zuordnen, die klassischen Rüstungen in der Muromachi Periode, oder Domaru (jap. 胴丸). Eines ihrer bekanntesten Merkmale war, dass der Harnisch aus einem Stück bestand. Den Domaru sehr ähnlich, wurde eine Haramaki jedoch auf dem Rücken verschnürt – eine Schnürung konnte ich an unserem Exemplar jedoch nicht finden. Typischerweise wurde die Haramaki von Fußsoldaten getragen und bot eine hohe Bewegungsfreiheit. Ein Fußsoldat trug gewöhnlich ein beidhändig geführtes Schwert. Dadurch konnte er kein Schild tragen. Schläge wurden mit dem Schwert geblockt oder prallten an den großen Schulterplatten ab. Schon am Typ der Rüstung können wir also einige Rückschlüsse über ihren Träger ziehen.

Billigere Rüstungen, wie sie von Bauern und einfachen Fußsoldaten getragen wurden, waren meist nur aus Baumwolle und Leder, an wichtigen Stellen mit Bambusplatten verstärkt. Wer genug Geld hatte, konnte sich diese lackieren lassen, um sie zu härten und vor Feuchtigkeit zu schützen. Reichere Soldaten, wie Samurai, besaßen wesentlich teurere Rüstungen, die mit Metallpanzern oder zumindest Metallplättchen verstärkt waren – siehe unser Exemplar. Vieles spricht dafür, dass der Träger ein Samurai war, dass er als Fußsoldat

diese Haramaki zur Zeit der Muromachi trug. Trotzdem sollten wir mit Interpretationen vorsichtig sein, denn die Merkmale bleiben Indizien und keine Beweise. Ein Clanwappen, das häufig Yoroi zierte und eine genaue Zuordnung einfach gemacht hätte, ist hier nicht zu finden.

Neben dem Typ der Rüstung und ihrer Ausstattung, die uns Rückschlüsse über Zeit, Ort und soziale Herkunft des Trägers erlauben, ist es aber ein weiteres, viel wichtigeres Detail, das uns eine sehr genaue historische Zuordnung erlaubt. Am oberen Rand der Schulterplatten sind neben Verzierungen auch japanische Kanji zu finden. Dadurch, dass ich Chinesisch lese, konnte ich schnell einen Namen und ein Datum entziffern und ließ mir meine Vermutung von japanischer Seite bestätigen. Dort steht mit großer Wahrscheinlichkeit geschrieben: 正平六年六月八日, auf Deutsch: Shohei, das sechste Jahr, der sechste Monat, der achte Tag. Also der achte Tag des sechsten Monats des sechsten Jahres der Shohei Zeit – nach gregorianischem Kalender das Jahr 1351.

Historischer Kontext

Das Jahr 1351 fällt in die Frühphase der Muromachi Periode (jap. 室町時代, Muromachi jidai) auch als Ashikaga Periode bekannt (ca. 1336 bis 1673). Die Periode wurde bestimmt durch die Herrschaft des Muromachi oder Ashikaga Shogunats, welches 1338 gegründet wurde. In ihrem Unmut über die Herrschaft der Hojo (Kamakura Shogunat) wandten sich Familien – wie unter anderem die Ashikaga – wieder mehr dem Kaiser zu. Dies machte sich der Tenno (Kaiser) Go-Daigo (jap. 後醍醐天皇, Go-Daigo-tennō) zunutze, um die Hojo 1333 zu stürzen und die kaiserliche Macht zu restaurieren.

Aufgrund unterschiedlicher Interessen zwischen Go-Daigo und Samurai Familien wie Ashikaga hatte diese sogenannte Kemmu-Restauration aber nur wenige Jahre Bestand, wonach die Ashikaga die Macht ergriffen. Als Antwort errichtete Go-Daigo eine neue Residenz südlich von Kyoto und spaltete den Hof damit in eine nördliche (Kyoto) und südliche (Yoshino) Dynastie. Die Namboku-chō-Zeit (jap. 南北朝時代, Nambokuchō-jidai, dt. „Zeit der Nord- und Südhöfe“) von 1336 bis 1392 bezeichnet die Phase kriegerischer Auseinandersetzungen zwischen den nördlichen und südlichen kaiserlichen Dynastien um die rechtmäßige Thronfolge, die sich von der südlichen Insel Kyushu bis zum Nordosten der japanischen Hauptinsel erstreckten.

Shōhei (正平) bezeichnet die Periode des südlichen Hofes (Yoshino) von 1346 bis Juli 1370. Die Kaiser des südlichen Hofes in Yoshino waren Kaiser Go-Murakami (後村上天皇, Go-Murakami-tennō) und Kaiser Chokei (長慶天皇, Chōkei-tennō). Wir können also mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass unser Samurai, vermutlich unter Kaiser Go-Murakami, diese Rüstung im Kampf gegen die nördliche Dynastieherrschaft in Kyoto trug. Im Jahre 1351, das auf den Platten vermerkte Jahr, gelang es den Armeen des südlichen Hofes Kyoto einzunehmen. Es ist annehmbar, dass jener Samurai in dem Heer der südlichen Dynastie als Fußsoldat diente und die Stadt mit einnahm und vielleicht im Anschluss das Datum auf seiner Rüstung vermerkte. Der Erfolg war jedoch nicht von Dauer: der dritte Shogun der Ashikaga, Ashikaga Yoshimitsu beendete 1392 schließlich den Konflikt und konzentrierte die Macht wieder im nördlichen Hof in Kyoto.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- HALL, J. W. (2003): Das japanische Kaiserreich. – Fischer Weltgeschichte, Frankfurt am Main.
- GROSSBERG, K. A. (1981): Japans Renaissance. The Politics of the Muromachi Bakufu. – Harvard University Press, Massachusetts.
- NUSSBAUM, L. F. & ROTH, K. (2005): Japan Encyclopedia. – Cambridge.
- BOTTOMLEY, I. & HOPSON, A. (1994): Arms and Armor of the Samurai. The History of Weaponry in Ancient Japan. – Crescent Books, New York.
- STONE, G. C. (1999): A Glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armor in All Countries and in All Times. – Mineola NY.
- “Die Welt der Samurai”, letzte Aktualisierung am 31.03.2012 <http://www.welt-der-samurai.de/ruestung.html>
- “Naturkundliches Museum, Mauritaniun, Altenburg/Thüringen“, Zugang am 13.07.2016 <http://www.mauritanium.de/web/?s=japan&search=Suchen> <http://www.mauritanium.de/web/ethnologie/ethnologie-im-21-jahrhundert/studien-abgelegenergebiete-remote-area-studies/>

Anhang



Abb. 1: Ansicht der Rückenseite der Rüstung. Gut zu erkennen sind die Halterungen, an denen das Sashimono, das Erkennungszeichen, wahrscheinlich als Fahnenstange verankert wurde.



Abb. 2: 正平六年六月八日. Die Beschriftung verweist mit großer Wahrscheinlichkeit auf ein Datum der Shohei Zeit des südlichen Hofes der Nambokuchō-Zeit (jap. 南北朝時代, Nambokuchō-jidai, dt. „Zeit der Nord- und Südhöfe“).



Abb. 3: Seitenansicht: Gut zu erkennen ist das feine Kettengeflecht, verstärkt durch Metallplatten an wichtigen Stellen. Die Samurai trugen keine Schilde zum Schutz und die Armpanzerung musste im Notfall Schläge ableiten können. Ebenfalls zu erkennen ist die Brusttasche auf der linken Brustseite.



Abb. 4: Alle Einzelteile wurden durch Kordeln und Schnüre zusammengebunden und erlaubten dem Träger eine gewisse Bewegungsfreiheit, die im Kampf mit dem Schwert von Nöten war.

2.3 Modelle im Museum

Das Völkerkundemuseum des 19. Jahrhunderts erfüllte eine Funktion, die heute Fernsehen und Internet übernommen haben: Es war ein Fenster zur Welt. Im Völkerkundemuseum wurde dieses Fenster häufig aufgestoßen, um in modellhafte unbekannte Welten hineinzuschauen. Das Pfahlhaus in Venezuela, die Jagdtechniken der arktischen Jäger, Bestattungsriten in Ozeanien wurden durch Modelle begreifbar gemacht. Das Hauptaugenmerk lag in einer ganzheitlichen Betrachtung anderer Lebenswelten. Nicht das Detail in der Vitrine, sondern das Ganze einer Kultur stand im Zentrum. Dioramen und aufwendig hergestellte Modelle erzeugten Themenräume, die dem Betrachter neue Welten eröffnen sollten. Diese Themenräume erschienen dem Betrachter fremd und zugleich bekannt. Hier erfuhr der Museumsbesucher zum Beispiel, dass Venezuelanische Architektur an Venezianische erinnerte und dieses Land so auch seinen Namen erhielt. Oder er erschaute die Bestattungsriten von Toten auf Sumatra. Ähnliche Vorgänge und Rituale waren auch in Altenburg ausgeprägt. Die Lebenswelten der Altenburger und der Batak von Sumatra trafen sich im Totenkult und unterschieden sich gleichzeitig in ihm. Ein weiteres Beispiel, der Schutz des Hauses vor Unglücken, dieses teilten Betrachter wie Betrachtete. Ein Völkerkundemuseum baute Brücken und vereinte die Menschen. Es bediente Fernweh, regte aber auch an, über das eigene Brauchtum nachzudenken.

Modell einer Pfahlbaute aus der Lagune Sinamaica, Venezuela, aus der ethnographischen Sammlung des Museums Altenburg

mit 3 Abbildungen

PAULA BETZ

Objektbeschreibung angefertigt im Wintersemester 2015/16, Universität Leipzig, Institut für Geschichte,

Kunst und Orientwissenschaften, Ethnologie

Modul: „Aktuelle Themen: Objekte/ Präsentation/ Museum“

Dozenten: Olaf Günther



Paula Betz studiert seit 2014 Ethnologie sowie Arabistik und Islamwissenschaften an der Universität Leipzig. Das letzte Wintersemester 2016/17 verbrachte sie in Jordanien, anschließend war sie für ein Praktikum drei Monate in Bethlehem, Israel. Ihren Bachelor wird sie im kommenden Frühjahr abschließen. Danach will sie für ein Jahr nach Kolumbien gehen, um Praktika in Projekten der Konfliktaufarbeitung zu machen, welche seit dem Friedensabkommen mit der FARC entstehen. Daran anschließend würde sie gerne einen Master machen, vielleicht in der Friedens- und Konfliktforschung.

Das Objekt in dieser Betrachtung ist das Modell einer Pfahlbaute aus der Lagune Sinamaica in Venezuela (Abb. 1), die vermutlich der dortigen Añu-Kultur zuzuordnen ist. Die Süßwasserlagune liegt auf der Halbinsel La Goajira im Norden Venezuelas nahe der Grenze zu Kolumbien. Als Alonso de Ojeda und Américo Vespucci 1499 in der Region eintrafen und durch die grünen Pfahlbautensiedlungen fuhren, glaubten sie in einem Art „Klein-Venedig“ gelandet zu sein, wodurch Venezuela zu seinem Namen kam (LIZARRALDE 2011).

Die Grundfläche des Modells besteht aus dem Haus in der Mitte einer größeren Terrasse an der Vorderseite des Hauses sowie einer kleineren an dessen Rückseite. Das Haus ist nicht durch Farben und Ornamente verziert, sondern einfach gehalten.

Das Modell wird von Stöcken gehalten und berührt den Untergrund, eine Holzplatte, zusätzlich nur durch die beiden Treppen von den Terrassen aus. Extern, nur mit einem Naturfaserseil an einem Pflock im Untergrund links vorn befestigt, liegt zudem der Einbaum. Dieser ist einfach gehalten und aus einem einzelnen Stück Holz geschnitzt. Auf eben einem solchen schippern wir durch die grüne Landschaft an das Haus heran. Über die Treppe, welche zur großen Terrasse führt, betreten wir die Fläche. Die Treppe ist einfach gehalten, im Original vermutlich ein Baumstamm. Drei Stufen sind hineingeschlagen, der Stamm selbst ist wellenförmig geschwungen und bietet einen ästhetischen Kontrast zu den ansonsten recht gerade gehaltenen Linien der Pfahlbaute. Auf der Terrasse fällt unser Blick auf die Front des Hauses. Symmetrisch aufgebaut befindet sich die Tür genau in der Mitte und wird von zwei kleinen, quadratischen Fenstern gesäumt, die durch je zwei Stäbe vergittert sind. Über dem Türrahmen hängt eine zusammengerollte, mit Schnüren befestigte Matte, welche vermutlich der Abdeckung der Tür dienen soll. Die Front ist aus breiten Streifen an hellem Holz gebaut. Weiter nach oben wandert unser Blick auf das Walmdach. Der oder die Modellierende hat dafür mehrere Schichten an dünneren Blättern o. ä. übereinander befestigt. Am First wurden die zusammenlaufenden langen Seiten des Daches, welche leicht über die kurzen Seiten



Abb. 1: Vorderansicht des Pfahlbau-Modells.

hinaus stehen, durch eine extra Lage des Materials verdichtet. Darunter ist ein Holzstab, der als Dachfirst dient, zu erkennen. Das Material der Enden der langen Seiten, welche parallel zur Terrasse liegen, wurde verflochten, vermutlich um einem Ausfransen des Daches vorzubeugen.

Von dort oben fällt der Blick wieder zu unseren Füßen, die auf Dielen aus Schilf o. ä. stehen, die unten von zwei Längsbalken getragen werden. Fast der gesamte Platz rechts von der Tür ist von locker aufeinander gestapelten Zweigen in Form eines Quadrates eingerahmt. Nur ein kleiner Fußweg außen herum wurde frei gelassen. Vorstellbar wäre der Raum als eine Art Gehege für kleinere Tiere. Daran vorbei beugen wir uns vor und sehen die seitliche Hauswand. Die Stelzen, die man hier sieht, gehen direkt vom Untergrund bis zum Dach. Die Wand ist hier vom Boden ab senkrecht mit runden Hölzern verkleidet und lässt keinen Raum für Fenster frei. Zurück auf die Terrasse blickend, entdecken wir auf der anderen Seite ein wiegenförmig ausgehöhltes Holz, vorn und hinten durch runde Hölzer aufgebockt. Die uns abgewandte Seite ist schon stark in Mitleidenschaft gezogen und etwas zerfressen. Das Holz steht senkrecht zum Haus und könnte als Pendant zu dem vermeintlichen Tiergehege einen Futtertrog darstellen. Neben dem Trog beugen wir uns über die Terrasse und sehen die seitliche Hauswand. Diese ist mit dem gleichen Holz wie die Front verkleidet und bietet wie die andere Seite keine Fenster, dafür aber eine schmale extra-Planke an der Seite, über die man vielleicht hinüber gehen kann. Hinten links am Haus sind zwei Stelzen abgebrochen und liegen lose auf der Unterlage.

Statt über den schmalen Weg gehen wir in das Haus hinein. Schon durch die Tür kann man die großzügige Hängematte als zentrales Element darin sehen. Aus Naturfaser gewebt, nicht vernäht und an den Enden mit dunklen Fäden verknotet hängt sie gleich rechts neben dem Eingang quer im Raum an einem Dachbalken.

Eine recht bildliche Beschreibung für diesen Raum bietet POLLAK-ELTZ: „Die Mangrovenstämme, die den Boden bilden, liegen in ziemlichen Abständen voneinander, und durch die Zwischenräume kann man das Wasser sehen. Es ist erstaunlich, mit welcher Geschicklichkeit schon Kleinkinder in den Hütten herumlaufen, ohne sich die Zehen zu brechen.“ (POLLAK-ELTZ 1966: 172). Vorsichtig gehen wir also auf den Stämmen Richtung Hintereingang, vor dem rechts auf dem Boden eine runde Holzplatte sowie ein Holzstab liegen, vielleicht wird Teig damit ausgewellt. Den ansonsten leeren Raum verlassen wir durch die Tür und stehen auf der kleineren Terrasse. Nur etwas breiter als der Türrahmen, befinden sich darauf keine Gegenstände. Die Planken sind hier parallel zu der der Hausfront identischen Wand gelegt, rechts und links von Balken gestützt. Rechts außen befindet sich eine weitere Treppe ähnlich der vorn am Haus. Wir gehen wieder zurück durch das Haus und steigen vom Balkon herab ins Boot.

Wann und von wem dieses Modell gebaut wurde ist nicht bekannt, ebenso wenig, auf welchem Wege es nach Altenburg gelangte. Eine relativ starke Beschäftigung deutscher Institutionen und Ethnologen mit der Region lässt sich jedoch möglicherweise mit der Präsenz der Augsburgener Welser erklären, die das Gebiet im Auftrag Spaniens kolonisierten. Die einzige Angabe über das modellierte Haus ist diesem auf zwei Zetteln zugefügt: „Sinamaica am Golfo de Maracaibo in Venezuela“ ist rechts vorn am Modelluntergrund angeklebt, der vergilbte Hinweis „Ranchos de Indios en la Laguna Sinamaica“ lose beigefügt. Über das Alter der echten Pfahlbauten liegen ebenfalls keine Untersuchungen vor, es wird aber vermutet, dass es sich bei den heute existierenden Dörfern um dieselben handelt, die schon 1531 beschrieben wurden (WILBERT 1959: 81).

Die Anzahl der Añu, die vermutlichen Bewohner des Dorfes, wird heute auf ca. 2600 geschätzt. Genaue Zahlen sind aber aufgrund einer weitgehenden Assimilierung an die venezuelanische Kreolenkultur, den Rückgang der Sprache sowie Bekehrungen zum Christentum problematisch. Teilweise wird eine Identifikation mit indigenen Wurzeln verneint und eine venezuelanische statt einer Añu-Identität beschrieben. (POLLAK-ELTZ 1966: 168, 170). Ihre Arawak-Sprache wird heute von nur noch ca. 20 Frauen gesprochen (WILBERT o. a.).

Die Añu waren vereinzelt Thema ethnographischer Untersuchungen, ausführlichere Ethnographien existieren nicht. Die jüngsten Veröffentlichungen gehen auf die Mitte des 20. Jahrhunderts zurück – die Region ohne Goldvorkommen und Anbauflächen war für europäische Kolonisatoren relativ uninteressant. (POLLAK-ELTZ 1966:157).

Eine Beschreibung der Materialien und Position der Häuser, welche größtenteils auf die vorliegende Modellbaute passt, bietet POLLAK-ELTZ (1966): „Die Pfahlbauten sind noch nach alter Tradition gebaut. Sie stehen auf Pfosten aus Mangrovenholz am Rande der Lagune im Wasser, etwa 1 m über dem Wasserspiegel. [...] Zahlreiche Pfosten, die in unregelmäßigen Abständen in die Erde gerammt sind, stützen den Boden der Hütten, der aus quergelegten Mangrovenhölzern gebildet wird. Davor und dahinter liegen immer Terrassen. Die Größe des Wohnhauses variiert etwas, es besteht aber immer aus einem einzigen Raum. Eine einfache Holzleiter führt von der Terrasse hinab ins Wasser. Auf der Terrasse oder auf einer separaten Terrasse, die sich an die Hauptterrasse anschließt, liegt die Kochhütte. Sie ist viel kleiner und besitzt häufig keine Seitenwände.

Die Grundpfosten und das Dachgerüst bestehen ebenfalls aus Mangrovenstämmen. Das Dach ist vorstehend und hat einen Giebel. Meist sind die Hütten etwa 2 m an der Längsfront, 4–5 m lang und 2–3 m breit. Die Kochhütte ist etwa 2 m lang und 1,5 m breit. Die Hüttenwände bestehen aus dichtem Mattengeflecht. Vorne und rückwärts ist eine Tür ausgespart, die ebenfalls mit einer Matte verschlossen werden kann. Das Dach ist mit Palmblättern gedeckt; auch Binsen oder Riedgras ist geeignet.“ [...]

„[...] die Lagune ist relativ seicht, und so kann man sie an vielen Stellen durchwaten, um zum Nachbarn zu gelangen. Die Hütten stehen oft nur wenige Metern voneinander entfernt, und manchmal verbinden sie schmale Stege. Manche Pfahlbauten stehen aber auch einsam in den Nebenflüssen.“(POLLAK-ELTZ 1966: 171–172).

Beschriebene Schilfmatten werden heute vermehrt durch Holzbretter ersetzt. (WILBERT o. a.). Zu dem vermeintlichen Stall auf der großen Terrasse des Hauses passen Beschreibungen von der Haltung einer kleinen Anzahl an Schweinen sowie Hühnern, die jedoch vorwiegend auf externen Plattformen untergebracht werden (POLLAK-ELTZ 1966: 170). Die Position des Hauses auf Stelzen sowie der Einbaum suggerieren eine wasserreiche Umgebung. Die Lagune Sinamaica wird in der Tourismusliteratur als eine „Oase des Süßwassers“ (OVIEDO 2013) beschrieben, Vespuccis Bezeichnung „Klein-Venedig“ tut den Rest zur Imagination eines kleinen Paradieses im Wasser. Das Element war zentral im Lebensalltag und der Vorstellungswelt der Bewohner der Region (POLLAK-ELTZ 1966: 162 f.)

Fischerei war Hauptwirtschaftszweig der Añu. Ihnen wird in frühen Quellen keinerlei landwirtschaftliche Aktivität zugeschrieben, Agrarprodukte sollen lediglich durch Tausch und Sammelwirtschaft erlangt worden sein. Mit der Einführung der Kokospalme lag der wirtschaftliche Fokus nicht mehr ausschließlich auf Fischerei, die nahegelegene Stadt Maracaibo ermöglicht zudem Zugang zu anderen Verdienstmöglichkeiten sowie staatlichen Einrichtungen. (POLLAK-ELTZ 1966: 157–159). Die Bewohner haben heute zusätzlich mit Wasserverschmutzung zu kämpfen, welche die Fischerei nur eingeschränkt möglich macht. (NIETO 2004)

Die Häuser jüngerer Zeit haben sich optisch sowie materiell z. T. verändert und vielfältige Bauweisen prägen das Bild. Von normalen Häusern auf Stelzen bis hin zu modellgetreuen Formen ist alles vorhanden, die Ähnlichkeit zum Modell ist oft klar erkennbar (Vgl. Youtube: Laguna de Sinamaica.avi, s. Abb. 2–3 im Anhang).

Literatur- und Quellenverzeichnis

Bilder

- TORTELLA, D. (2007): Laguna de Sinamaica. – http://1.bp.blogspot.com/_n40KBJEquZY/Rx9Y3LmH3OI/AAAAAAAAAAtc/Ik9ipWPCtKI/s400/IMG_0475.jpg 01.04.2016, 13:06
- AARON SOSA, A. (2009): Laguna de Sinamaica 2009. – <http://cdn.c.photoshelter.com/imgget2/I0000S9DKKffFIA/fit=1000x750/090303ADS007.jpg> 01.04.2016, 13:09

Internet

- LIZARRALDE, R. (2011): Los Añu – unter: https://web.archive.org/web/20110827152654/http://www.gobiernoenlinea.ve/venezuela/perfil_historia6_a.html# [Stand: 30.03.2016, 17:12]
- NIETO, R. (2004): The Promise of Restitution of Indigenous Rights in Venezuela. – unter: <http://venezuelanalysis.com/analysis/745> [Stand: 01.04.2016, 12:41]
- OVIEDO, D. A. (2013): Laguna de Sinamaica: un oasis de agua dulce. – unter: http://www.elnacional.com/viajes/Laguna-Sinamaica-oasis-agua-dulce_0_217178570.html [Stand: 01.04.2016, 12:51]
- WILBERT, J.: Paraujano. – unter: <http://www.everyculture.com/South-America/Paraujano.html> [Stand: 01.04.2016, 11:11]
- Youtube: Laguna de Sinamaica.avi, 29.07.2012. – unter: <https://www.youtube.com/watch?v=clEn-2Ri2XI> 01.04.2016, 12:55

Literatur

- POLLAK-ELTZ, A. (1966): Die Paraujano, Ein arawakischer Fischerstamm in der Laguna de Sinamaica, Estado Zulia, Venezuela. – *Anthropos* **61** (1/2): 156–176.
- WILBERT, J. (1959): Zur Soziologie der Paraujano. – *Zeitschrift für Ethnologie* **84** (1): 81–87.

Anhang



Abb. 2: Kontext des Modells in der heutigen Lagune Diego Tortella: „Laguna de Sinamaica“ o. A. AARON.



Abb. 3 AARON SOSA: „Laguna de Sinamaica“ 2009.

Das Schädelhaus-Modell aus der Sammlung des Mauritianums in Altenburg

mit 5 Abbildungen

SINA ROHM

Objektbeschreibung angefertigt im Wintersemester 2015/16, Universität Leipzig, Institut für Geschichte, Kunst und Orientwissenschaften, Ethnologie
Modul: „Aktuelle Themen: Objekte/ Präsentation/ Museum“
Dozenten: Olaf Günther



Sina Rohm hat zwischen 2010 und 2013 eine Ausbildung zur Malerin / Zeichnerin / Bühnenbildnerin an der Schule für darstellende Künste „Die Etage“ in Berlin absolviert. 2013 begann sie das Studium der Ethnologie an der Universität Leipzig, welches sie 2017 mit dem Bachelor abschließt und an das sie das Masterstudium anschließen wird. Ihr Interesse gilt der musealen Repräsentation. Parallel zum Studium baut sie ihre eigene Druckwerkstatt auf.

Im Folgenden wird ein Hausmodell der ethnologischen Sammlung des Mauritianums Altenburg beschrieben, das die Bezeichnung „Schädelhaus“ trägt. Als Herkunftsort ist die „Südsee“ angegeben.

Das Hausmodell ist ein Pfahlbau mit einem quadratischen Grundriss. Es besteht aus Holz und besitzt eine Dacheindeckung aus Fasern der Zuckerpalme, die *ijuk* genannt wird.¹ Besonders auffällig ist das mehrteilige Dach, das insgesamt etwa die Hälfte der Gesamthöhe ausmacht.

Das Hausmodell (Abb. 1) wird von unten nach oben beschrieben, wobei sich eine grobe Dreiteilung ergibt. Die Dreiteilung ist ein weit verbreitetes Prinzip, besonders in der Architektur Südostasiens und wird im weiteren Verlauf noch einmal thematisiert werden.

Der erste Abschnitt der Beschreibung widmet sich den sichtbaren, architektonischen Merkmalen des Modells. Ergänzend dazu werden darauf einige Erwähnungen zur Architektur des Hauses folgen. Dieses konnte durch Literaturrecherche als *geriten* (Schädelhaus) der Karo identifiziert werden. Schließlich werden die Erkenntnisse zur Architektur in den Zusammenhang mit der Kultur der Karo gebracht.

Das Hausmodell steht auf vier Grundpfeilern, die im Quadrat angeordnet sind. Die Pfeiler sind durch je zwei Querverstreben verbunden, die durch Schlitz-Zapfen-Verbindungen stabilisiert werden. Auf etwa halber Höhe der nackten Stelzen sind vier Bodenplanken umlaufend angebracht. Sie sind weiß getüncht, wobei die Farbe das Holz nicht vollständig bedeckt. Vermutlich handelt es sich hier um einen Kalkanstrich. Zwei der Planken sind länger als die anderen und ragen hervor, vergleichbar mit der Form des Bugs eines Schiffes. Die kürzeren Planken sind mittels Zapfenverbindung in den längeren verankert und mit kleinen senkrechten Zapfen fixiert. Die Grundpfeiler verlaufen durch Löcher in den breiten Planken, die auf den oberen Streben aufliegen und so in Position gehalten werden. Der Rahmen aus Planken ist um einiges größer als die eigentliche Grundfläche des Hauses, was dadurch möglich ist, dass die oberen Querstreben sehr lang sind.

Der mittlere Abschnitt (Abb. 2) beginnt mit vier weiteren Planken, die jedoch kürzer sind als die vorhergehend beschriebenen. Ab hier beginnt der geschlossene Abschnitt des Pfahlbaus, der mit Holzwänden verkleidet ist. Die Wände bestehen aus senkrecht nebeneinander angeordneten Brettern. Über jede der vier Wände verläuft ein Muster, das als Eidechse erkennbar ist. Das Ornament wird durch *ijuk*-Fasern gebildet, die durch Löcher in den Holzwänden gefädelt sind. Sowohl die oberen Planken, als auch die Ornamente sind mit



Abb. 1: Seitenansicht des Hausmodells „Schädelhaus“.

Kalkfarbe unregelmäßig weiß bemalt. Die Ecken der vier Wände sind jeweils mit einer dunkelbraunen, geschnitzten Zierleiste versehen. Diese stehen ein Stück über die Ecken hinaus. Das obere Ende der Wände wird durch vier schlichte, dunkelbraune Balken abgeschlossen, die durch Schnüre miteinander verbunden sind. Vermutlich handelt es sich auch hier um *ijuk*.

Der untere Dachbereich besitzt eine größere Grundfläche als das Haus selbst, ist aber ebenso quadratisch. Das Walmdach verläuft in einer leicht konvexen Linie. Nach außen ist der Übersprung durch einen Rahmen aus dickeren Balken abgeschlossen. Die Sparren sind mittels Steckverbindung mit dem äußeren Rahmen verbunden. Im Inneren ist sichtbar, dass die Grundpfeiler enden, sobald sie auf Höhe des ersten Daches sind. Das Dach wird im Inneren durch ein horizontales Kreuz stabilisiert. Wahrscheinlich befindet sich im Dachstuhl noch mindestens ein zweites Kreuz. Zwischen den Kreuzen ist ein senkrechter Balken angebracht.

Über den parallelen Dachsparren (Abb. 3) verlaufen die Dachlatten, die durch Schnüre angebunden sind. Darauf sind die Dachschindeln aus *ijuk* angebunden. Waagrecht verlaufende Latten auf der Oberseite der Schindeln sind ebenso angebunden und fixieren die Eindeckung von außen. Darüber beginnt die zweite Dachzone. Hier finden sich abermals vier ineinander gefügte Planken unterhalb des zweiten Walmdachs, die jetzt noch kürzer ausfallen und ebenso weiß getüncht sind. Aus dem Walmdach ragen vier dreieckige Giebelwände, die grob als Gauben beschrieben werden können. Die vier Giebelseiten sind mit Holz verdeckt, das mit einem Kalkanstrich versehen ist. Auf den vier Firstspitzen befindet sich jeweils ein Büffelschädel aus Holz, der weiß bemalt wurde. Die Giebelseiten sind leicht nach vorne geneigt, was besonders aus der Seitenansicht deutlich wird. Die vier Firste verlaufen von der Mitte des Grundrisses aus symmetrisch kreuzförmig nach außen.



Abb. 2: Detailansicht des Mittelteils.



Abb. 3: Detailansicht des oberen Dachabschnitts.

Auch dieser Dachabschnitt ist mit *ijuk*-Schindeln gedeckt. Das Walmdach und der First sind außen mit Latten versehen, an denen die Dacheindeckung zusätzlich festgebunden ist. Von der Mitte des Daches aus ragt ein senkrechter Pfosten nach oben, der unten kugelförmig geschnitzt wurde. An diesem mittleren Pfosten des Hausmodells ist eine Schnur festgebunden, die keine Funktion für das Haus zu haben scheint. Es scheint, als fehle etwas, das auf dem Pfosten befestigt war. Dieser Eindruck wird dadurch unterstützt, dass der mittlere Pfosten nur an seiner Basis verziert ist und der obere Bereich schmucklos bleibt.

Anhand der vorhandenen Informationen war es möglich, sich durch Recherche zur Architektur in diesem Raum an den Herkunftsort anzunähern. Die Bezeichnung „Südsee“ stellte sich dabei als irreleitend heraus. Die Literaturrecherche und der Bildvergleich ergaben, dass das Hausmodell ein Schädelhaus darstellt, das in dieser Bauform *geriten* genannt wird (Abb. 4, Abb. 5).² *Geriten* wurden und werden von den Karo in Nordsumatra erbaut. Die Kultur der Karo und ihrer Nachbarn wird übergreifend als Batak bezeichnet.

Für das Leben im tropischen Nordsumatra ist die Pfahlbauweise ideal. In dieser Region ist die Architektur sehr ausdifferenziert, wobei die Pfahlbauweise jedoch weit verbreitet ist.³

Die hier beschriebene Bauweise eines Schädelhauses als *geriten* wird ausschließlich bei den Karo-Batak beschrieben. Die Bauweise ähnelt stark den Wohnhäusern. Anhand der Dachformen lassen sich die Bauwerke der Batak relativ sicher zuordnen, denn in dieser Region existieren unterschiedlichste Dachformen.⁴

Um die Pfähle vor der Bodenfeuchte zu schützen, werden die Bauten üblicherweise auf Felsen aufgestellt. Dieses lässt sich auch für die *geriten* vermuten. Die Häuser sind auf langjährige und permanente Nutzung ausgelegt und werden dementsprechend haltbar erbaut.⁵ *Geriten* werden parallel zum Wohnhaus errichtet (Abb. 5). Aufgrund der kosmologischen Vorstellungen richtet sich das Wohnhaus *rumah adat* an der Nord-Süd-Achse oder



Abb. 4: Geriten (links), vor 1920 in Kabanjahe.



Abb. 5: Geriten, 1984 in Berastagi.

West-Ost-Achse.⁶ Anhand der untersten Planken (*dapur-dapur* oder *melmelen*) wird die Orientierungsrichtung festgestellt.⁷ Die Architektur der Batak ist eng verwoben mit ihren kosmologischen Vorstellungen. Eine Beschreibung des Hauses muss diese Vorstellungen deshalb ebenso mit einbeziehen.

Auch die verwendeten Farben besitzen symbolische Bedeutungen. Die Nachbarn der Karo ordnen den drei Farben Weiß (Kalk), Rot und Schwarz die drei Sphären des Kosmos zu.⁸ Ähnliches könnte für die Bemalung der Häuser der Karo zutreffen.

Die abgebildete Eidechse wird bei den Karo *pengeret-ret* genannt. Sie dient dem Schutz des Hauses und der Bewohner gegen Krankheiten. Da die Schnüre durch das Holz gewoben werden, stabilisiert das Ornament aber auch die Wandbretter.⁹

In der Literatur abgebildete *geriten* sind häufig reich mit Malereien verziert, wie auch in den hier gezeigten Bildern zu sehen ist. Dabei sind auch die Giebeldreiecke *ayo-ayo rumah* aufwändig aus verschiedenfarbigen Bambusfasern gewoben. Das hier beschriebene Modell dagegen weist keines dieser Merkmale auf. Lehner verweist darauf, dass ornamentale Bemalung vermutlich mit der Kolonisation zunahm, während davor vor allem Schnürungen als Zierelement genutzt wurden.¹⁰

Die am Haus angebrachten Büffelköpfe sind charakteristisch für die Region. Sie werden aus dem Holz des *ijuk* geschnitzt und mit Wasserbüffelhörnern versehen.¹¹

Der Vergleich des Modells mit den Abbildungen von *geriten* zeigt auch, dass das Dach oft über ein weiteres Element verfügt. Hier könnte es sich um das fehlende Element am beschriebenen Hausmodell handeln. Ein Aufsatz, der ein kleines Hausmodell darstellt, wird so häufig auf der Spitze des Daches angebracht. Dieses *rumah anjung-anjung* zeigt den Wohlstand und das hohe Ansehen des Erbauers. Karo, die einen hohen Status haben, erbauen prächtige *geriten*, um darin die Schädel einflussreicher Ahnen aufzubewahren.¹²

Der Totenkult der Karo ist von zahlreichen Ritualen begleitet, die sich sehr unterscheiden und von zahlreichen Faktoren abhängen. Zentral ist jedoch, dass mit dem Tod der *begu*, eine Art Totenseele entweicht, auf den sich ein Großteil der Begräbnisrituale bezieht. Die Wohnstätte der *begu* ist in der Nähe der Gräber und damit der Lebenden. Die *begu* werden zugleich geachtet und gefürchtet in der „Hoffnung auf Unterstützung und Schutz auf eher rationaler als emotionaler Basis.“¹³

Die Bestattung kann über Jahre andauern und in mehreren Phasen verlaufen. Statushohe Karo werden dabei zuerst in einem bootsförmigen Sarg bestattet. Nach mehreren Jahren erfolgt eine Exhumierung und die Reinigung der Gebeine. Anschließend folgt eine zweite Bestattung des Schädels im *geriten*. Dieses Ritual wird *nurun-nurun* genannt.¹⁴

Insgesamt wird deutlich, dass die Bauweise auf einer komplexen kosmologischen Vorstellungswelt beruht, die in dieser Form kaum angemessen beleuchtet werden kann. Dies stellt keine Ausnahme dar – besonders im südostasiatischen Raum ist die Dreiteilung des Kosmos auch im Haus wiedergespiegelt: Die Unterwelt, die Welt der Menschen und die Oberwelt.¹⁵

Wahrscheinlich gilt diese Dreiteilung deswegen nicht nur für die Wohnhäuser der Lebenden, sondern auch für jene der Ahnen. Die kosmologischen Vorstellungen der Karo sind, im Vergleich zu denen der anderen Menschen des Batak, in besonderer Weise von den Ahnen und den Naturgeistern geprägt.¹⁶ Die eindrucksvollen Bauwerke zeigen diese besondere Beziehung. Gleichzeitig wird deutlich, dass das *geriten* auch genutzt wird, um den eigenen Status des Erbauers und den der Ahnen zu manifestieren.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- ¹ SIBETH, A. (1990): Mit den Ahnen leben – Batak – Menschen in Indonesien. Stuttgart [u.a.] Mayer: S. 49.
- ² SIBETH, A. (2000): Batak – Kunst aus Sumatra: [erschienen zur Ausstellung „Batak, Kunst aus Sumatra“, 11.03.2000–28.02.2001]. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde: S. 48f.
- ³ SIBETH, A. (1990): Mit den Ahnen leben – Batak – Menschen in Indonesien. Stuttgart [u.a.]: Mayer: S. 115.
- ⁴ SIBETH, A. (2000): Batak – Kunst aus Sumatra: [erschienen zur Ausstellung „Batak, Kunst aus Sumatra“, 11.03.2000–28.02.2001]. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde: S. 48f.
- ⁵ SIBETH, A. (1990): Mit den Ahnen leben – Batak – Menschen in Indonesien. Stuttgart [u.a.]: Mayer. S. 56, 115.
- ⁶ ebd.: 56
- ⁷ ebd.: 118
- ⁸ SIBETH, A. (2000): Batak – Kunst aus Sumatra: [erschienen zur Ausstellung „Batak, Kunst aus Sumatra“, 11.03.2000–28.02.2001]. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde: S. 52.
- ⁹ ebd.: S. 115
- ¹⁰ LEHNER, E. (2008): Architekturtradition und ethnische Identität. Bautypen der Karo-Batak und Toba-Batak auf Sumatra: [erschienen in #1 „Fremdsehen“, S. 7-21]. Wien: S. 19.
- ¹¹ SIBETH, A. (1990): Mit den Ahnen leben – Batak – Menschen in Indonesien. Stuttgart [u.a.]: Mayer. S. 56, 118.
- ¹² SIBETH, A. (2000): Batak – Kunst aus Sumatra: [erschienen zur Ausstellung „Batak, Kunst aus Sumatra“, 11.03.2000–28.02.2001]. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde: S. 49.
- ¹³ ebd.: 32
- ¹⁴ ebd.: 33
- ¹⁵ ebd.: 50
- ¹⁶ SIBETH, A. (1990). Mit den Ahnen leben – Batak – Menschen in Indonesien. Stuttgart [u.a.]: Mayer. S. 64.

Eingegangen am 29.09.2017

Dr. OLAF GUENTHER
Katedra asijských studií FF UP
Křížkovského 14 (12), CZ - Olomouc 771 80
E-Mail: olaf.gunther@upol.cz