

made in oceania

TAPA – KUNST UND
LEBENSWELTEN / ART AND
SOCIAL LANDSCAPES

PETER MESENHÖLLER &
OLIVER LUEB

(Hrsg. / Eds.)

RAUTENSTRAUCH-JOEST-MUSEUM
KULTUREN DER WELT

Die vorliegende Publikation erscheint
anlässlich der Ausstellung

made in oceania

TAPA - KUNST UND
LEBENSWELTEN / ART AND
SOCIAL LANDSCAPES

12.10.13–27.04.14

RAUTENSTRAUCH-JOEST-MUSEUM
KULTUREN DER WELT, KÖLN

www.made-in-oceania.com

AUSSTELLUNG

Projektleitung:
Klaus Schneider

Kuratoren:
Oliver Lueb & Peter Mesenhöller

Gastkuratorin Fiji:
Sarah Fründt

Ausstellungsassistentz:
Sarah Fründt

Kuratorischer Beirat:
Nicholas Thomas

Recherchen:
Elza Czarnowski, Sven Pappé,
Carolin Südkamp, Bianca Witzel

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit:
Marie-Luise Höfling, Kathrin Schaumburg,
Annabelle Springer

Architektur:
Karsten Weber Studio, Düsseldorf

Ausstellungsdesign und -graphik,
Werbemittel:
Lange + Durach, Köln

Medienkonzeption:
235 MEDIA, Gesellschaft für Medien-
technologie und Kunst mbH, Köln

Restaurierung:
Robin Bastian, Petra Czerwinske,
Birgit Depenbrock, Kristina Hopp,
Stephanie Luerßen

Lichttechnik:
Gerhard Graef, Bonn

Lektorat, Übersetzungen:
Burkhard Fenner, Peter Mesenhöller

Didaktik:
Museumsdienst Köln

KATALOG

Herausgeber:
Peter Mesenhöller & Oliver Lueb

Redaktion, Lektorat:
Peter Mesenhöller, Burkhard Fenner

Übersetzungen:
Carolyn Kelly, Sabine Lang, Katherine
Lewald*

Gestaltung und Satz:
Lange + Durach, Köln

Druck und Herstellung:
Himmer AG, Augsburg

© 2013 Rautenstrauch-Joest-Museum –
Kulturen der Welt und Autoren
© 2013 Nünnerich-Asmus Verlag & Media,
Mainz am Rhein

Alle Rechte, insbesondere das der Über-
setzung in fremde Sprachen, vorbehalten.
Ohne ausdrückliche Genehmigung des
Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses
Buch oder Teile daraus auf fotomechani-
schem Wege (Fotokopie, Mikrokopie) zu
vervielfältigen oder unter Verwendung
elektronischer Systeme zu verarbeiten
und zu verbreiten.

Bibliografische Information der Deutschen
Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Natio-
nalbibliografie, detaillierte bibliografische
Angaben sind über <http://dnb.d-nb.de>
abrufbar.

Printed in Germany by Nünnerich-Asmus
Verlag & Media

Weitere Titel aus unserem
Verlagsprogramm finden Sie unter:
www.na-verlag.de

ISBN Museumsausgabe:
978-3-923158-47-8
ISBN Buchhandelsausgabe:
978-3-943904-26-0

FRENCH POLYNESIA

Tahiti

PITCAIRN ISLAND

RAPA NUI

Ein Museum der



NA
Nünnerich-Asmus
Verlag & Media

INHALT

CONTENTS

- 008 VORWORT
FOREWORD
Prof. Dr. Klaus Schneider
- 010 GRUSSWORT DER KULTURSTIFTUNG DES BUNDES
PREFACE BY THE GERMAN FEDERAL CULTURAL FOUNDATION
Hortensia Völckers & Alexander Farenholtz
- 012 GRUSSWORT DER KUNSTSTIFTUNG NORDRHEIN-WESTFALEN
PREFACE BY THE ARTS FOUNDATION OF NORTH RHINE-WESTPHALIA
Dr. Fritz Behrens
- 014 EINFÜHRUNG
INTRODUCTION
Nicholas Thomas
- 024 DIE »MERKWÜRDIGE HERSTELLUNG« VON STOFF AUS BAUMRINDE
THE »CURIOUS MANUFACTURE« OF CLOTH FROM THE BARK OF TREES
Wendy S. Arbeit
- 038 EIN FEST FÜR DIE SINNE. RINDENBASTSTOFF BEI KÖNIGLICHEN
ZEREMONIEN IN TONGA
**DUTY AND MULTI-SENSORIAL QUALITIES OF BARKCLOTH DURING ROYAL
CEREMONIES IN TONGA**
Fanny-Wonu Veys
- 052 KONTINUITÄT UND WANDEL. RINDENBASTSTOFFE IN SAMOA
CONTINUITY AND CHANGE: BARKCLOTH IN SAMOA
Tobias Sperlich
- 066 TAPA IN DER ZEITGENÖSSISCHEN PAZIFISCHEN KUNST NEUSEELANDS
**»TAKE THESE WITH YOU WHEN YOU LEAVE«:
CONTEMPORARY PACIFIC ARTISTS WHO REFERENCE TAPA**
Caroline Vercoe & Nina Tonga
- 082 IDENTITÄTSWANDEL UND DIE NEUGESTALTUNG VON RINDENSTOFF IN FIJI
RE-IMAGINING IDENTITY AND RE-CONFIRMING BARKCLOTH IN FIJI
Rod Ewins

IDENTITÄTSWANDEL UND DIE NEUGESTALTUNG VON RINDENSTOFF IN FIJI

RE-IMAGINING IDENTITY AND RE-CONFIGURING BARKCLOTH IN FIJI

Rod Ewins

Die verschiedenen Bezeichnungen für fijianische Rindenstoffmotive haben Wissenschaftler oft dazu verleitet, nach wortgetreuen Übersetzungen zu suchen beziehungsweise sich diese vorzustellen. Stattdessen setzt sich die Gestaltung aus einem ausgeklügelten, abstrakten und subtil kodierten System zusammen, das explizit auf die jeweiligen Herstellergruppen verweist und dabei weitläufig verstandene Symbole und Aspekte sowohl ihrer realen Alltagswelt als auch übernatürlicher Sphären verwendet. In gewisser Weise ist dies vergleichbar mit den schottischen clanspezifischen Tartanstoffen, deren verschiedenartige Webmuster Gruppenidentität sowie soziale und verwandtschaftliche Verhältnisse vermitteln, darüber hinaus aber noch weitere Bedeutungen haben. Ähnlich ist auch die bisherige Betrachtung der verschiedenen Rindenstoffarten unter rein funktionalen Gesichtspunkten, obwohl ihnen eigentlich spezielle Bedeutungen anhaften. In Folge veränderter sozialer und politischer Bedürfnisse kam es in Fiji zu einer nicht nur optisch wahrnehmbaren, sondern auch ideellen Neugestaltung von Rindenstoff. Er gilt somit heute in erster Linie als ethnisches Merkmal mit untergeordneten kosmologischen und clanspezifischen Funktionen, ähnlich wie die Bewohner Fijis heute ihre Identität zunehmend unter nationalen und globalen und weniger unter rein lokalen Gesichtspunkten betrachten.

The names Fijian barkcloth motifs carry have long caused scholars to seek and imagine literal representations, but these are rare. Rather, figuration employs a sophisticated abstract system with subtle coding, explicitly identifying each maker group, while using widely-understood signs for aspects of their real and supernatural worlds. A limited analogy would be that of Scottish clan tartans, where patterns resulting from variations in weave convey group identity and social and kinship connections, and the various forms of tartan cloths have further connotations. Similarly, the various forms of cloth have usually been seen in purely functional terms, whereas in fact specific significations inhere in them. Changing social and political needs have caused barkcloth to be re-configured, both literally and in imagination, and today it is primarily an ethnic marker with cosmological and clan functions subordinated, just as Fijians are re-imagining their identity in global and national rather than purely local terms.

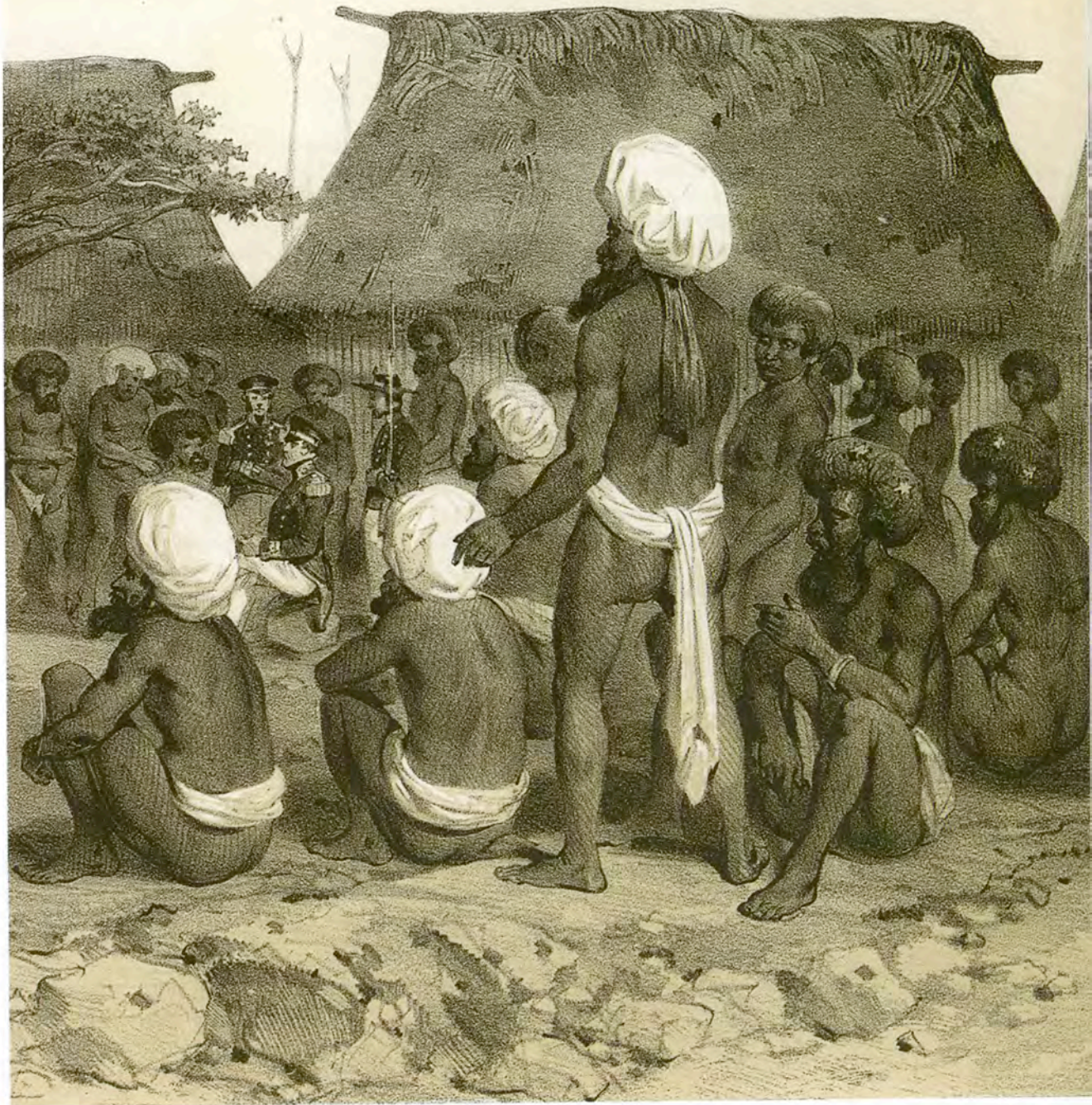


Abb. 1:
Gruppe von Männern auf der Häuptlingsinsel Bau, Detail aus der Lithographie *Réception des Français à Pao, Iles Viti* nach einer Zeichnung von Louis Breton, ein Künstler, der auf Dumont d'Urville's zweiter Pazifikfahrt von 1837-1840 mit an Bord war. Alle Männer tragen alltägliche *malo*-Lendenschurze (die Darstellung von Nacktheit ist irreführend – erwachsene Männer waren nie nackt). Die Männer mit weißen Turbanen sind Würdenträger, die anderen einfache Bürger.

Fig. 1:
Group of men at the chiefly island of Bau, detail from lithograph *Réception des Français à Pao, Iles Viti* after a drawing by Louis Le Breton, artist on Dumont d'Urville's second Pacific voyage, 1837-40. All men wear everyday *malo* loincloths of *masi* (those shown nude are wrong – grown men never went naked). Those wearing white hairscarves are chiefs, the others commoners.

RINDENSTOFF IN FIJI VOR DER ZEIT DES ERSTEN AUSSENKONTAKTS

Rindenstoff, in Fiji *masi* genannt, wird ausschließlich von Frauen hergestellt, die den Bast, also die Innenrinde der jungen Pflanzen des Papiermulbeerbaums (*Broussonetia papyrifera*), ausklopfen. Dieser wurde von den ersten Siedlern aus Asien mitgebracht. Die dünnen, breit geklopften Bahnen, die dabei entstehen, können durch Verfilzen und Verkleben der Ränder bei fortwährendem Schlagen miteinander verbunden werden. Dadurch lassen sich beliebige Größen herstellen (zur Prozessanalyse vgl. EWINS 1987-2010). Wengleich die Frauen den Rindenstoff herstellten und maßgeblich beeinflussten, durften sie ihn nicht tragen. Seine funktionale und symbolische Bedeutung verlieh ihnen jedoch das wahrscheinlich höchstmögliche Maß an sozialer, religiöser und politischer Handlungsmacht.

Masi hatte zahlreiche Verwendungen. Als einzig verfügbarer Stoff war er funktional fest in nahezu jedem Lebensbereich verwurzelt. Für Gebrauchsgegenstände wie Lendenschurze für Männer sowie Haartücher, Wimpel und Fahnen, Verbände, Windeln und

BARKCLOTH IN PRE-CONTACT FIJI

Barkcloth, in Fiji called *masi*, is made exclusively by women, who beat out the bast or inner-bark of saplings of the Paper Mulberry (*Broussonetia papyrifera*), brought out of Asia by the first settlers. The resulting thin wide units could then be felted together by further beating, and edge-glued to make any size (for process analysis, see EWINS 1987-2010). Though women made and significantly controlled barkcloth, they were not permitted to wear it. But its functional and symbolic importance imparted perhaps the greatest level of social, religious and political agency they possessed.

Masi had multiple roles. As the only fabric available, it was functionally entrenched in virtually every department of life. For articles like men's loincloths and hair-scarves, pennants and banners, bandages, swaddling cloths and burial shrouds there was no effective substitute. However, important as all of these roles were to the humdrum of daily life, over time it had accrued numerous connotations, expanding its reach far beyond the material world into the very centre of the world of ideas. It became indispensably integrated



Grabtücher gab es keinen geeigneten Ersatz. Neben diesen für den Alltagsbetrieb zweifelsohne wichtigen Funktionen entstanden im Laufe der Zeit aber auch zahlreiche Konnotationen, dank derer er weit über die Welt der Materialität bis tief in die Welt des Gedankenguts hinausreichte. Er verknüpfte sich unverrückbar mit der Vorstellung der Bewohner Fijis von Spiritualität und Weltlichkeit, sozialen Strukturen, Hierarchien und Beziehungen, bis hin zur individuellen Selbstdarstellung. Er war mehr als ein bloßes *Zeichen* für diese Dinge; er war integraler Bestandteil der Darbietungen, mit denen die Fijianer sie kennzeichneten – von den feierlichsten, die ganze Gemeinschaft einbeziehenden Ritualen, bis hin zu kleinen Zeremonien im Kreis der Familie.

Die womöglich grundsätzlichste Rolle spielte Rindenstoff aber bei der männlichen Identitätsstiftung. Bis zu ihrer Beschneidung im Alter von ungefähr zehn Jahren waren Jungen nackt, erst dann erhielten sie ihren ersten Lendenschurz und wurden folglich durch diese beiden Aktionen zum Mann. Nachdem sie zum ersten Mal getötet hatten, wurden sie von den Frauen ausgezogen, wieder eingekleidet und erhielten Kriegernamen. Die Hochrangigsten unter ihnen wurden als oberste Würdenträger aufgestellt. Ihnen band man als Symbol für das Land und dessen Produktivität einen weißen *masi*-Streifen um einen Arm. Fortan durften sie auch den Titel *Masi* führen.

Im Geisterhaus war das *sanctum sanctorum*, der Bereich wo der Priester sich mit seinem Gott beriet, durch einen *masi*-Raumteiler abgetrennt. Dieser Gott stieg über einen am höchsten Punkt der Decke befestigten und bis zum Boden reichenden *masi*-Streifen herab. Die tiefe Verwurzelung von *masi* in existentieller religiöser Ebene lässt sich anhand der Aussage eines Priesters erahnen: Murrend erklärte dieser einem Missionar, dass die Behauptung der Bewohner der Neuen Hebriden (Ni-Vanuatu), Götter zu haben, lächerlich sei, da sie ja kein *masi* hätten (WILLIAMS 1982: 132). Dem Priester war durchaus bewusst, dass auch andere Völker Rindenstoff besaßen, schließlich standen die Fijianer im regelmäßigen Kontakt zu den benachbarten Inselgruppen, die allesamt den Stoff nutzten. Folglich war es also seiner Auffassung nach speziell *ihr* Material, das wirkmächtig genug für die Vermittlung von Göttlichkeit war.

Fast alle frühen Autoren waren der festen Überzeugung, dass westlicher Stoff über kurz oder lang *masi* vollkommen verdrängen würde, ähnlich wie die zerbrechlichen Keramiktöpfe weitgehend durch Eisentöpfe ersetzt wurden. Doch in der einheimischen Vorstellungswelt hatten fijianische Töpfe nicht ansatzweise

into how Fijians imagined the spiritual and temporal realms, social structures, hierarchies and relationships, down to their view of themselves at an individual level. It was more than merely a *sign* for these things; it was integral to the performances by which Fijians marked them, from the most solemn ritual involving the entire polity, down to small intra-family ceremonies.

Perhaps the most fundamental of these was its essential role in male identity. Naked until circumcised at about ten years of age, boys were then clothed in their first loincloth, with those two actions entering manhood. When they first killed, they were stripped and re-dressed by their womenfolk, and re-named with warrior titles. For the highest among them, when they were installed as paramount chiefs, they had a white strip of *masi* tied to one arm, it symbolising the land and its productivity. They thenceforth could also be titled *Masi*.

In the spirit-house, a *masi* room-divider separated off the priest's *sanctum sanctorum*, where he could consult with his god. That god would descend via a strip of *masi* suspended from the highest point of the ceiling to the floor. How deeply embedded *masi* was in the deepest level of religious belief was shown by one old priest who grumbled to a missionary that since they did not have *masi*, it was a nonsense for New Hebrideans (Ni-Vanuatu) to claim to have gods (WILLIAMS 1982: 132). The priest certainly understood that others had barkcloth, since Fijians had regular contact with neighbouring island groups all possessing it. So it was specifically *theirs* that was so potent a divine agent in his conception.

Virtually all early writers were sure that Western cloth would in time totally supplant *masi*, much as iron pots widely replaced fragile ceramic ones. But Fijian pots enjoyed nothing even approaching barkcloth's importance to their conceptual world. It would be surprising if

Abb. 2:
Bearbeitung einer *gatu vakaviti* mit Schablone für eine Hochzeit, Namuka Island, Lau. Die weißen Abschnitte werden nach tongaischer Art über ein *kuveji* gerieben (siehe Abb. 4), wobei das längliche Band neben der auf der linken Seite sitzenden Frau für die Aufnahme des Namens der Braut oder des Bräutigams freigehalten wird.

Fig. 2:
Stencilling a nuptial *gatu vakaviti*, Namuka Island, Lau. The white sections were destined to be rubbed on a *kuveji* in the Tongan manner (see fig. 4), except for the bar near the left-hand seated woman, which was to carry the bride's or groom's name.

den Stellenwert von Rindenstoff. Es wäre verwunderlich gewesen, wenn die Fijianer zugelassen hätten, dass etwas so bedeutendes wie *masi* still und heimlich aus ihrem Leben verschwindet, und natürlich ist es hierzu auch nicht gekommen. Zweifelsohne ist das Gesamtvolumen an heutzutage produziertem Stoff geringer als zur Zeit des ersten westlichen Kontakts, aber die spezialisierten Produktionsstätten, die den Stoff immer noch herstellen, erzeugen derzeit soviel wie vermutlich nie zuvor. Wie ich bereits an anderer Stelle ausführlich erläutert habe (EWINS 2009), spielt *masi* nach wie vor eine tragende Rolle in der Vorstellung fijianischer Identität und entwickelt sich weiterhin im Einklang mit dieser Wahrnehmung.

Viele dieser Konnotationen und Zeichen wohnen dem Rindenstoff selbst inne, und seit jeher wurde der bei weitem größte Anteil produzierten und verwendeten ›Stoffes‹ ungefärbt, d.h. weiß belassen. Schon immer wurde er verschiedenartig geschmückt, so zum Beispiel mit Fransen und Troddeln und sogar mit einer Art Wasserzeichen, hervorgegangen aus Astlöchern, die im Rahmen des Klopfvorgangs geflickt wurden (EWINS 1982a: 6-7). Für bestimmte Zwecke wurde Rindenstoff mit Kurkuma gold gefärbt oder geräuchert, wodurch er eine rotbraune Färbung erhielt. Abschließend konnte er mit Farben aus dem Saft bestimmter Pflanzen, rotem, hämatithaltigem Ton oder mit schwarzem Ruß dekoriert werden (EWINS 2009: 138-40). Die Farben wurden nicht beliebig ausgewählt, sondern entsprachen den im polynesischen Kulturkreis gängigen, sich auf das kosmologische Glaubenssystem beziehenden Bedeutungen. Demnach war Rot die Farbe des Jenseits und der Götter und Würdenträger (in Fiji durfte rotbraun gefärbter/geräucherter ›Stoff‹ bzw. ›Stoff‹ im tongaischen Stil mit überwiegend rotbraunen Dekorationen nur von Würdenträgern und nur in religiösen Kontexten verwendet werden). Das schlichte Weiß des ungefärbten ›Stoffes‹ war die Farbe der Männer, sie symbolisierte Leben, Brauchtum und Status. Schwarz hingegen stand für das Zeitliche, den Tod und die Welt, es war die Farbe der Frauen, d.h. der Hüterinnen dieser Sphären.

DEKORATIONSTECHNIKEN

Wenngleich Freihandzeichnungen und -malereien anderswo im Pazifik weit verbreitet waren, war dies in Fiji die am seltensten angewandte Methode. Die hier verwendeten Dekorationstechniken lassen sich technisch und geographisch in vier Kategorien unterteilen:

Die Technik, die am meisten mit Fiji assoziiert und auch nur dort angewendet wird, ist der Muster-

Abb. 3:

Frauen aus Somosomo, Taveuni Island, Cakaudrove, bei der Dekoration langer *masibola*-Streifen. Oben: Die Frau im Bildvordergrund auf der linken Seite hält ein Stück eines Kokosblättchens, mit dem sie die Ränder abdeckt. Sie malt mit einem Tupfer, den sie in der anderen Hand hält. Unten: Um ihnen Glanz zu verleihen, ›lackieren‹ die Frauen die Dekorationen, die sie am Vortag per Hand aufgemalt haben. ›Stoffe‹ in dieser Länge und Breite konnten als Gewand oder Dekorationsfries im Haus verwendet werden.

Fig. 3:

Women of Somosomo, Taveuni Island, Cakaudrove, figuring long strips of *masibola*. Top: The woman nearest on the left holds a strip of coconut leaflet to mask the edge of the area; she is painting with a swab held in the other hand. Bottom: The women are ›varnishing‹ the designs they had hand-painted the day before, to brighten them. Cloths of this length and width could be used as a garment or as a decorative frieze in a house.

something of *masi*'s significance had been allowed to slip quietly out of their lives, and of course it hasn't. There is little doubt that the total volume of cloth produced today is less than it was at the time of Western contact, but the specialist producing areas that continue to make it, have probably never made so much. As I have elaborated at length elsewhere (EWINS 2009), *masi* remains central to Fijian imagination of who they are, and continues to evolve in lockstep with that perception.

Many of these connotations and signs inhered in the barkcloth itself, and by far the greatest amount of cloth made and used always remained plain white. It was/is elaborated in various ways, with fringes, tassels and even with a sort of watermark decoration that evolved out of the mending of branch-holes during beating (EWINS 1982a: 6-7). For specific purposes it could be dyed golden with turmeric or smoked red-brown. Finally, it could be figured with paints made from the sap of specific plants, haematitic red clays and black soot (EWINS 2009: 138-40). The colours themselves were not arbitrary but maintained the significance used throughout the wider Polynesian cultural family, referring to their cosmological belief system. Here red was the colour of the afterworld, of gods and of chiefs (so in Fiji golden or red-brown stained/smoked cloth, or Tonga-style cloth primarily figured in red-brown, may only be used by chiefs or for religious roles). The plain white of the cloth was the male colour, symbolic of life, custom and status, while black symbolised the temporal realm and death, the earth, and women who were the custodians of these.



auftrag mittels Schablone. Sie wird auf den Yasawa-Inseln im Nordwesten, den zentral gelegenen Inseln von Lomaiviti sowie den Lau-Inseln im Nordosten benutzt. Ursprünglich wurden die Schablonen zur Bemusterung aus Blättern geschnitten, heute sind sie meistens aus Pappe oder Plastik.

Hiermit entfernt verwandt ist eine Abdecktechnik namens *bolabola* – der hieraus resultierende Stoff wird *masibola* genannt –, die nur in der Cakaudrove-Provinz im Nordosten Fijis angewendet wird. Hierbei werden bewegliche Randabdeckungen aus Kokosblättern benutzt, an die man mit der Hand aufmalt. Hierdurch entwickeln sich sehr charakteristische, große, plakative geometrische Muster (Abb. 3 und EWINS 1982a: 16; CLUNIE 1986: 134-35; NEICH/PENDERGRAST 1997: 100, 110, 112, 114).

Bei einer ursprünglich aus Tonga stammenden Methode wird der Stoff über faserige, mit Mustern bestickte Platten gerieben (siehe EWINS 1982a: 8; CLUNIE 1986: 129). Sie ist vergleichbar mit dem Abrieb von Bronzereliefs auf Papier oder dem aus der Kind-

FIGURATION TECHNOLOGIES

Hand-drawing or painting was found widely elsewhere in the Pacific, but was the method least employed in Fiji. Here, figuring methods can be broadly divided into four categories, technically and geographically:

That most commonly associated with, and unique to, Fiji is stencilling, employed from the Yasawa Islands in the northwest to the islands of Lomaiviti in central and Lau in eastern Fiji. Stencils were originally cut out of leaves, today of cardboard or plastic.

Distantly related to it is a masking process exclusive to Cakaudrove province in Northeastern Fiji, called *bolabola* (the resulting cloth called *masibola*). This uses movable edge-masks of coconut leaflets to paint up to by hand. It produced very characteristic large, bold, geometric patterns (fig. 3 and EWINS 1982a: 16; CLUNIE 1986: 134-35; NEICH/PENDERGRAST 1997: 100, 110, 112, 114).

Deriving primarily from Tonga is a method of rubbing over fibrous plates (in Fijian *kupeti* or *kuveji*, from the Tongan *kupes*) to which patterns had been stitched (see EWINS 1982a: 8; CLUNIE 1986: 129). The method may



heit bekannten Vorgang, bei dem man ein auf einer Münze liegendes Blatt mit einem Bleistift schraffiert. Die häufigste Anwendung fand diese Technik in den Gebieten mit der stärksten tongaischen Beeinflussung, insbesondere im östlichen Teil Laus und in Teilen Vanualevus und sogar Kadavu. Die ungenierte Übernahme dieser Methode kommt in der Bezeichnung des hieraus resultierenden Stoffs als *vakatoga* oder ›Tonga-Stil‹ zum Ausdruck. In Lau wird eine Art hergestellt, die tonganische *ngatu tahina* nahezu kopiert und dort *gatu vakatoga* heißt (›g‹ wird auf Fijianisch ›ng‹ ausgesprochen). Lau produziert auch eine Hybridform, bei der manche Stellen nach fijianischer Art mit Schablonen bedruckt und andere nach tongaischer Art gerieben werden, wobei sich diese Vermischung auch im Namen *gatu vakaviti* oder ›ngatu im Fiji-Stil‹ zeigt (HOOPER 1995).

In Fiji wird Rindenstoff nach wie vor von Frauen hergestellt, die auch die drei oben beschriebenen Dekorationsweisen anwenden. Es gab jedoch im Colo-Hochland von Vitilevu eine eigentümliche, inzwischen nicht mehr gebräuchliche Ausnahme (ROTH 1934). Dort dekorierten die Männer mit einer einzigartigen Reibetechnik den Stoff, nachdem er von den Frauen hergestellt wurde. Hiezu wurden zylinderförmige Matrizen aus Bambus oder Holz hergestellt, die entweder der ganzen Länge nach mit Schnur umwickelt oder mit umlaufenden eingeschnitzten Ringen versehen wurden (Fotos siehe CLUNIE 1986: 128; NEICH/PENDERGRAST 1997: 98, 106). Der Rindenstoff wurde über diese reliefierte Matrize gelegt und mit einem sparsam mit schwarzer Farbe getränkten Tupfer gerieben, dann rollte man den Zylinder ein kleines Stück weiter und wiederholte den Vorgang. Das Ergebnis war eine endlos erscheinende Reihe leicht verwischter paralleler Striche, deren Breite von den umlaufenden Schnüren oder Einritzungen bestimmt wurde. Dieser mühsame Prozess wurde mehrmals wiederholt, bis sehr dunkle Bereiche mit feinen, sich überkreuzenden Strichen entstanden und darüber weitere, diese entweder überlagernde oder isoliert auftauchende Anhäufungen dickerer Striche (vgl. die Photographien bei ROTH 1934; EWINS 1982a: 19; CLUNIE 1986: 137).

MASI-DEKORATION UND GRUPPENZUGEHÖRIGKEIT

Zwar gibt es in der Kunst Fijis aus der Zeit vor dem ersten Außenkontakt auch einige Beispiele figürlicher Darstellungen, doch beschränken sich diese meist auf dreidimensionale Werke. Schon zu Beginn der Phase, die mit dem Eintreffen der ersten Ausländer eingelei-

be likened to making brass-rubbings, or the common childhood process of rubbing a pencil on a piece of paper held over a coin. It was employed in those areas of greatest Tongan influence, in particular eastern Lau and parts of Vanualevu, even Kadavu. The borrowing of this method is unabashedly acknowledged in the description *vakatoga* or Tonga-style for the resulting cloth. In Lau a type is made that virtually replicates Tongan *ngatu tahina*, in Lau called *gatu vakatoga* (›g‹ in Fijian is always pronounced as ›ng‹). Lau also produces a hybrid form, with some areas stencilled in the Fijian manner and some rubbed Tonga-style, the hybridity shown by its name *gatu vakaviti*, or ›Fiji-style ngatu‹ (HOOPER 1995).

In Fiji all making of barkcloth was and still is done by women, who also carry out the three types of figuring above. However, there was a curious exception, now obsolete, in the Colo Highlands of Vitilevu (ROTH 1934). There, men did the figuring after the women made the cloth, using a unique rubbing method. For this they made rubbing-cylinders of bamboo or wood, which they either bound with string or carved with encircling rings, in each case along their whole length (see photos in CLUNIE 1986: 128; NEICH/PENDERGRAST 1997: 98, 106). The cloth was placed over this textured cylinder and rubbed with a swab sparingly infused with black paint, then the cylinder rolled slightly to the adjacent spot, and the process repeated. The result was an infinitely long set of slightly blurred parallel lines, their width depending on the binding or carving. This painstaking effort was repeated many times to produce very dark, crosshatched areas of fine lines, and sets of heavier lines either over these or standing alone (see photos in ROTH 1934; EWINS 1982a: 19; CLUNIE 1986: 137).

Abb. 4:
Frauen von Namuka Island, Lau, die ›Stoffe‹ auf *kuveji*-Matrizen aus Pflanzenfasern kleben, sodass sie auf dem Unterbrett fixiert sind, während sie ein Stück *gatu vakatoga* reiben. An den Rand dieses Stücks werden weitere Stoffbahnen geklebt. Das Ganze wird sodann weiter über den Untergrund bewegt, um die nächste Reihe zu bedrucken. Eine solche Reihe wird nach dem Tonganischen als *lafaga* bezeichnet. Im weißen Randbereich werden die *lafaga* durchnummeriert.

Fig. 4:
Women of Namuka Island, Lau, pasting cloths over fibre *kuveji*, rubbing blocks to hold them in place on the base-board and starting to rub a piece of *gatu vakatoga*. Further widths of cloth are glued to the edge of this piece, and the whole advanced across the printing base to print the next row. Each row is called a *lafaga*, a Tongan word, and these are numbered in the white border.

tet wurde, tauchten stilisierte figürliche Motive auf *masi* auf. Der Missionar Williams erwähnte »ein indigenes Stoffbanner mit einigen wunderschönen Figuren, die Tiere, Männer und Musketen darstellten« (Williams o.J., Manuskript, zitiert in CLUNIE 1983: 110). Zudem finden sich in Museumssammlungen einige Beispiele für *masi* mit Darstellungen von Stein-schlossgewehren (CLUNIE 1983: 109-10; NEICH/PENDERGRAST 1997: 96). Man kann nur darüber spekulieren, warum sie hergestellt wurden; dass sie atypisch und kurzlebig waren, steht dagegen fest. Unter den Hypothesen zu realen oder erdachten Darstellungen auf Rindenstoff konnte ich bislang keine finden, die belegt, dass vor der Konfrontation mit Beispielen oder sogar Anfragen seitens westlicher Auftraggeber die Abbildung des natürlichen Umfelds ein ernsthafter oder anhaltender Anreiz bei der *masi*-Dekoration war.

Die fijianische Gestaltung im zweidimensionalen Kontext ist durchweg von Motiven geprägt, die Teil eines abstrakten geometrischen Systems sind. Zwar finden auch Striche, Kreise oder Scheiben nebst Sternformen und Kreuzschraffuren Verwendung, doch ist das bei weitem gängigste Grundelement immer noch das Dreieck, das manchmal mit Zickzackmustern oder Quadraten verziert wird. Die Motive sind stets in einem formalen Raster angeordnet. Wenngleich viele dieser Motive nach real existierenden Gegenständen, Tieren oder Pflanzen benannt sind, konnte ich bislang keine einzige Bezeichnung finden, die jemals irgendeine besondere Relevanz für die Vorläufergruppen hatte. Selbst Wäscheklammern, Autoreifenprofile und Rasierklängen waren Namensgeber, oft auch als Bezeichnung für Motive, die bereits ein Jahrhundert vor der Einführung dieser Gegenstände entwickelt wurden! Es wurde schlicht und ergreifend eine Ähnlichkeit zwischen den Motiven und den Gegenständen, nach denen sie benannt wurden, gesehen. Ich vertrete schon seit langem die These, dass es sich hierbei um die Spitznamen der Künstler handelt, welche, wie bereits schon vor geraumer Zeit von Franz Boas dargelegt, diesen Motiven später hinzugefügt wurden, entweder als nachträglicher Zusatz oder, vermutlich häufiger, als Schlagwort oder »Übername« zur Gedächtnisstütze (EWINS 1982b: 16-16, 2009: 147-50).

Während allein die Methodik, wie oben ausgeführt, viel über die Herkunft des »Stoffs« verriet, dienen die Kombination aus Entwurf und spezifischen Motiven als Hinweis auf das *vanua* oder die sozio-politische und -geographische Gruppierung, der man angehörte. Laut eines Augenzeugen, der 1881 den Feierlichkeiten aus Anlass des Besuchs der Herzöge von Clarence und York beiwohnte, trugen die »zwischen

Abb. 5:

Theodor Kleinschmidt, Der Würdenträger Tui Nadrau (Nadrau befindet sich im Colo-Hochland von Vitilevu). Er ist in *masi*-Bahnen eingewickelt, die er in einem zeremoniellen Kontext ablegt und Verbündeten oder Verwandten überreicht. Der »Stoff« ist typisch für Colo. Die Männer dekorierten ihn mit den klanspezifischen dicken Bändern, die in einigen der dunklen Bereiche noch erkennbar sind. In den helleren, durch Umwindungen und Umwicklungen entstandenen Falten kommt die Rückseite des »Stoffs« zum Vorschein.

Fig. 5:

Theodor Kleinschmidt, The High Chief Tui Nadrau (Nadrau is in the Colo Highlands of Vitilevu). He wears swathes of *masi* that he would ceremonially remove and present to allies or kinfolk. The cloth is typical of Colo, figured by men, with the clan-identifying heavy bands just visible in some of the dark sections. The lighter pleats are the back of the cloth, shown by the folding and looping.

MASI FIGURATION AND GROUP IDENTITY

Though there was some representation in pre-contact Fijian art, it was largely restricted to three-dimensional works. Quite early in the post-contact period, stylised figuration began to appear in some *masi*. Missionary Williams noted »a native cloth banner with some marvellous figures on it designed to represent animals, men and muskets« (Williams n.d., manuscript, cited in CLUNIE 1983: 110), and a few examples of flintlock-bearing *masi* do survive in museum collections (CLUNIE 1983: 109-10; NEICH/PENDERGRAST 1997: 96). Why they were made would be a matter of pure speculation, that they were atypical and shortlived is certain. None of the hypotheses I have read constructed around real or imagined representations on barkcloth has produced any evidence that depiction of the natural world was a serious or persistent motivation in *masi* figuration prior to the example of, often even requests from, Westerners.

Throughout Fijian two-dimensional design, motifs are part of a geometric abstract system. While lines, circles or discs, along with asterisk forms and cross-hatching all occur, by far the most common basic element is the triangle, sometimes elaborated as zigzags or squares. Motifs are invariably organised on a formal grid. While many of the motifs bear the names of actual objects, animals or plants, I have found *none* of these that has now or ever had special significance for the parent groups. Even clothes-pegs, car-tyre treads and safety razor blades have lent their names to motifs, frequently to motifs that pre-date the introduction of these things by over a century! There is simply an imagined resemblance between the motifs and the objects for



Portrait of
Napoleon
1806

zwölf- und fünfzehntausend Fijianer ihre geliebten und wunderschön dekorierten *masi kesa* (jede Gruppe hatte mit eigenen Mustern bedruckte Lendenschurze) [...]« (LAZARUS 1913: 1-2). Gruppenälteste erklärten mir, dass, zumindest in manchen Fällen, entsprechend abgestimmte Gestaltungselemente genutzt wurden, um zwischen den verschiedenen Hersteller-Benutzer-Gruppen bis hin zu der *i-tokatoka*-Ebene (Sub-Clan oder erweiterte Familiengruppen) zu differenzieren. Dieselbe Information erhielt ich in weit auseinander liegenden Orten, wie dem Dorf Natewa, Teilen der Cakaudrove-Provinz in Vanualevu und Korolevu-i-Colo im Hochland von Vitilevu.

Übergreifend lässt sich feststellen, dass die Identifizierungsmerkmale, die sich zur Zeit des ersten Außenkontakts bei *masi* entwickelten, die Fijianer und ihr Selbstverständnis auf fast jeder Ebene prägten. *Masi* spielte nicht nur in Religion und Kosmologie, sondern auch in der Hierarchie und dem sozialen Gleichgewicht eine wichtige Mittlerrolle. Anscheinend hatten Fijianer schon immer eine klare Vorstellung ihrer gemeinsamen Identität als Bewohner des Viti-Archipels. Trotz der oben aufgeführten Unterschiede gab es bei ihren *masi* viel größere Übereinstimmungen als mit den grundverschiedenen Rindenstoffen der Nachbarn, mit denen sie in regelmäßigem Kontakt standen (Tonga, Samoa, Futuna und Uvea). Große Unterschiede gab es nicht nur bei der Herstellungstechnik, sondern natürlich auch bei der Dekoration.

Früher behinderten indessen Konflikte und Gewohnheiten die inzwischen gängige Art des freien und lockeren Austauschs innerhalb Fijis. Da die eigene, spezifische Identität nur im Zusammenhang und im Unterschied zu anderen Identitäten vorstellbar ist, war es wichtig, ein derart greifbares regionales, oder sogar clan- und familienspezifisches Identifizierungsmerkmal zu haben. In Zusammenhang mit *veiqati*, dem Konkurrenzdenken, das in Fiji jede soziale Beziehung und jedes Ereignis bestimmt, einschließlich dem Kriegswesen, hatte es den Stellenwert einer gebrauchsfertigen Militäruniform. Es konnte allerdings auch als Brücke zwischen den verschiedenen Gruppen dienen. So war der Austausch von *masi* ein ebenso gängiger Ausdruck von Verbundenheit wie der heutzutage praktizierte Trikottausch unter Sportmannschaften. Zu diesem ausdrücklichen Zweck wurden gewaltige Rindenstoffmengen getragen und dann zur Präsentation ausgerollt, die mit Angeboten vergleichbarer Massen erwidert wurden. Manchmal tauschten verbündete Krieger verschiedener *vanua* auch einfach ihre Kleidung. So konnten Verwandte, Angeheiratete oder Verbündete die »Farben« des Anderen tragen.

which they are named. I have long argued that these were artists' nicknames, which as Franz Boas long ago pointed out, are appended to the motifs *after* the fact, whether as afterthoughts or, probably more commonly, as tags or »nicknames« to remember them by (EWINS 1982b: 16-16, 2009: 147-50).

While the methodologies alone could, as discussed above, give strong clues about where the cloth came from, the combination of layout and the specific motifs employed signalled the *vanua* or socio-politico-geographical grouping to which one belonged. An observer commented that in the celebrations attending the visit of the Dukes of Clarence and York in 1881, »between twelve and fifteen thousand Fijians were arrayed as they are fond of being in their beautifully designed *masi kesa* (each tribe wore differently printed designed loin-cloths) [...]« (LAZARUS 1913: 1-2). It has been explained to me by elders that in at least some cases, design elements could be fine-tuned to provide a readable distinction between various maker-user groups right down to the level of the *i-tokatoka* (sub-clan or extended family unit). I have received that information from places as widely separated as Natewa village, part of Cakaudrove Province in Vanualevu, and Korolevu-i-Colo, Vitilevu highlands.

In sum, the identity signs born by *masi* at the time of first Western contact, engaged how Fijians imagined themselves at nearly every level. It was an important agent not merely in religion and cosmology, but also of hierarchy and social symmetry. It seems clear that Fijians always had a perception of themselves as having a distinct shared identity as inhabitants of the same archipelago of Viti. Their *masi*, despite the differences discussed above, bore far more points of commonality with one another than they shared with the distinctly different barkcloth made and used by those neighbours with whom they had regular contact (Tonga, Rotuma, Samoa, Futuna and Uvea). Their cloth was different technologically, and unsurprisingly very different in its figuration.

However, conflict and custom both formerly militated against the sort of free and easy intra-Fiji interchange that is common today. Since one's specific identity can only be fully imagined by association with and in contradistinction from others' identities, having such a ready sign of regional, even clan or extended family, identity was critical. In the *veiqati* competitiveness evident in every social relationship and event in Fiji, up to and including warfare, it was a readymade army uniform. It could also, though, function as a bridge between groups, and exchanging *masi* was as recognised an act of association as we see today with sporting teams exchanging sweaters with one another. For that express purpose, huge swathes of cloth could be worn and

RINDENSTOFF UND IDENTITÄTSWANDEL NACH DEM ERSTEN AUSSENKONTAKT

Durch den Erstkontakt mit dem Westen veränderte sich nicht nur der Blick der Fijianer auf die Welt, sondern auch maßgeblich ihre Vorstellung von ihrem Platz darin. Obwohl sie immer noch in ihren großen Doppel-Auslegerkanus zwischen den Inselgruppen segelten, war die große Ära der Pazifiküberquerungen ihrer Ahnen in Vergessenheit geraten, weshalb auch die Herkunft der Neuankömmlinge ihre Vorstellungskraft überstieg. Zunächst erschütterten die Gewehre das Vertrauen in die eigene Kraft; dann, als diese übernommen wurden, veränderten sie die einheimische Kriegsführung und führten zu großen Machtverschiebungen und politischen Ungewissheiten. Wenngleich keine dieser anfänglichen sozialen und kulturellen Veränderungen Rindenstoff wesentlich beeinflusste, hatten Christianisierung und Kolonisierung aber durchaus Auswirkungen auf die Art seiner Anwendung, Herstellung und Dekoration.

Zuerst forderten die Missionare eine bestimmte Kleiderordnung für Konvertierte ein. Laut offizieller Bestimmung mussten Männer und Frauen ihre ›Halbnacktheit‹ aufgeben und ein sarongartiges Gewand wie das der tonganischen Christen tragen. Da westlicher Stoff nur in unzureichendem Maße vorhanden war, gestand man ihnen die Verwendung ›ihres eigenen minderwertigen Stoffes‹ zu. Dies bedeutete, dass Frauen (zum ersten Mal) *masi* anstelle ihrer kurzen Hüftgürtel aus Pflanzenfasern tragen mussten und dass Männer den Stoff nicht mehr als Lendenschurz verwenden durften, sondern ihn rockartig um sich wickeln mussten (Abb. 6). Dieser Angriff auf die geschlechterspezifische Hierarchie kam einer Emaskulation gleich, die gerade für die Männer nur schwer hinnehmbar war. Die Missionare erkannten aber die mit *masi* assoziierte religiöse Bedeutung und machten sich daran, sie zu zerrütten und zu zerstören. Da die langen, schmalen, für *malo*-Lendenschurze verwendeten *masi*-Streifen für Sarongs ungeeignet waren, hatte dies zur Folge, dass Stücke an den Rändern miteinander verklebt werden mussten, um breitere, aber kürzere Streifen herzustellen. Die Frauen bezogen diese Änderungen in den Herstellungsprozess ein und passten ihre Dekorationsentwürfe der neuartigen Form entsprechend an. Dennoch waren diese Dekorationen weiterhin gruppenspezifisch geprägt und obwohl alle Fijianer zum Christentum konvertiert waren, behielt *masi* auch in den neuen Kilt-Längen fast all seine expliziten und impliziten Identitätsmerkmale bei.

Konfrontiert mit aberhundert Gruppen verschiedener Identitäten, Sitten, Loyalitäten und Antipathien,



Abb. 6:
Moderne *masi*-Röcke für beide Geschlechter mit mehreren Lagen, Vatulele Island. Allgemein tragen auch Männer diese drei Lagen, manchmal in Kombination mit Schärpen und Kummerbunden. Diese Bekleidung hat wenig mit dem ursprünglichen stolzen *malo* der Männer und dem knappen Hüftgurt der Frauen zu tun.

Fig. 6:
Modern unisex *masi* layered skirts, Vatulele Island. Men generally wear precisely the same three layers, sometimes with the addition of sashes and cummerbunds. It is a far cry from the proud male *malo*, and the brief hip girdle of women.

trieb die eintreffende britische Kolonialregierung mittels standardisierter sozialer Strukturen, traditioneller Landpraktiken und anderer kultureller Maßnahmen eine Homogenisierung voran, die aus der Bevölkerung schlichtweg ›Fijianer‹ machen sollte (FRANCE 1969; LAWSON 1990). Wenngleich diesen Bestrebungen nie mehr als ein Teilerfolg vergönnt war und die Fijianer sich nach wie vor zutiefst ihren vielen ausgeprägten Identitäten verbunden fühlten (EWINS 2000, 2001), wurde der Rindenstoff in seiner Herstellung und Dekoration doch maßgeblich hiervon beeinflusst.

Die britische Handhabung des Regierens durch traditionelle Würdenträger vermittelte ihnen die Illusion einer geschützten, mehr oder minder kontinuierlichen Lebensweise, die sich allein darin unterschied, dass nun die verschiedenen Gruppen sich nicht mehr in Kriegen, sondern auf freundschaftlicher Basis begegneten. Neue Gesetze kontrollierten und beschränkten die Bewegungsfreiheit der Bewohner Fijis außerhalb ihrer Dörfer. Die Gesellschaft verfiel in eine Phase der Apathie, die am Ende des 19. Jahrhunderts einsetzte und bis in das erste Drittel des 20. Jahrhunderts andauerte. Die unterschiedlichen Identitätsmerkmale verschwanden zwar nicht, noch wurden sie merklich weniger, kamen aber, sowohl auf der intra-fijianischen als auch auf der interkulturellen Ebene, seltener zum Einsatz. In Kombination mit der weit verbreiteten Übernahme westlicher Kleidung und dem ebenfalls weit verbreiteten Rückgang des Austauschs zwischen den Gruppen führte diese Tatsache dazu, dass viele Gebiete, die keine wirklich spezialisierten Produktionsorte waren, ihre Maulbeerbauplantagen aufgaben und die *masi*-Herstellung ganz einstellten.

Aber auch die Standorte mit Spezialisierung bekamen die Auswirkungen dieser weit verbreiteten Gleichgültigkeit zu spüren, schließlich war die Aufgabe der alten Bräuche der leichtere Weg. Der erste und größte Verlust einer kompletten *masi*-Technik ereignete sich im Hochland von Vitilevu, einem Produktionsort, an dem die Männer für die Dekoration verantwortlich waren. Diese Technik kam vermutlich zum letzten Mal kurz nach dem Zweiten Weltkrieg im Rahmen der Einsetzung eines hochrangigen Würdenträgers zum Einsatz, war aber schon in den Jahrzehnten zuvor kaum noch in Gebrauch. In Cakaudrove ist *masibola* aus fast allen Bezirken verschwunden. Das Dorf des Würdenträgers von Somosomo in Taveuni, wo die aus dem nördlichen Lau importierte Schablontechnik die ursprüngliche, mühseligere Methode fast völlig verdrängte, bildet die Ausnahme. Folglich gibt es in Somosomo heute zwei verschiedene Gestaltungssysteme. Die Frauen dort produzieren immer

unrolled for presentation, other quantities being offered in return, or allied warriors from different *vanua* might simply exchange their personal clothing. Kin, affines and allies could thus wear each other's ›colours‹.

BARKCLOTH AND POST-CONTACT CHANGES IN FIJIAN IDENTITY

First contact with the Western world brought a fundamental change to Fijians' imagining of the world and their place in it. Despite continuing to sail between island groups in their great double-hulled canoes, the great era of Pacific voyaging by their ancestors was lost to memory, and the origins of the newcomers were unimaginable. Their guns first shook their confidence in their own power, then when adopted by them changed the nature of internal warfare and major power-shifts and political uncertainties. None of these initial social and cultural changes had a great impact on barkcloth, but Christianisation and then colonisation certainly did affect the way it was used, made and figured.

First, missionaries demanded a certain ›dress code‹ for converts. The official line was that both men and women must abandon their ›near-nakedness‹ and adopt a sarong-style garment such as worn by Tongan Christians. Since insufficient Western cloth was available, the concession was that ›their own poor cloth‹ would have to do. This meant women (for the first time) must wear *masi* in place of their short fibre hip-girdles, and men must wrap it around themselves skirt-like rather than as loincloths (fig. 6). It challenged the gender hierarchy, and was a form of emasculation the men in particular found hard to swallow. But the missionaries recognised the religious connotations associated with *masi*, which they were keen to disrupt and destroy. At a technical level, since the long narrow strips of *masi* used for *malo* loincloths were unsuitable as sarongs, wider but shorter strips needed to be made by edge-joining. The women added this change to their practice, and adjusted the designs layout on the new, different-shaped, form. But that figuration maintained group specificity, and though they had converted to Christianity all of the *masi*, including the new kilt-lengths, retained virtually all of its other identity-signs, explicit and implicit.

The incoming British colonial government, confronted by hundreds of groups with different identities, customs, loyalties and antipathies, acted to homogenise them into simply ›Fijians‹ with standardised social structures, traditional land practices and other cultural devices (FRANCE 1969; LAWSON 1990). This exercise was only ever partly successful, and Fijians retain deep-

noch durch und durch traditionellen Rindenstoff für bedeutende Anlässe. Für routinemäßige Initiationsriten und für den gelegentlichen Verkauf an andere Fijianer und westliche Touristen hingegen wird mit Schablonen bedruckte *masikesa* hergestellt. Der Wandel führte zu einer maßgeblichen Neugestaltung der Motive, der Musteranordnung und des Designs. Zudem kamen durch das Schablonenverfahren auch einige ehemals spezifische Motive aus Lau hinzu, die inzwischen fester Bestandteil des Repertoires von Cakaudrove sind. Wann genau sich diese Entwicklung vollzogen ist nicht bekannt, aber mündlichen Überlieferungen, die mir zugetragen wurden und einige Museumstücke deuten auf das späte 19. Jahrhundert hin.

GEWANDELTE IDENTITÄTSPRESENTATION IM SPIEGEL DER RINDENSTOFFHERSTELLUNG UND -ANWENDUNG

Während der Nachkriegszeit und unter dem anhaltenden Druck der Vereinigten Staaten sowie der Vereinten Nationen leitete Großbritannien den Dekolonisierungsprozess ein. Auf diesen Schritt reagierten die Bewohner Fijis mit Bestürzung, hatten sie sich doch damit arrangiert, den britischen Monarchen und die königliche Familie als ihre höchsten Anführer anzusehen, die sie über eine Reihe untergeordneter Hierarchien regierten. Trotz der weitläufigen Ungerechtigkeiten, denen die Fijianer während der Kolonialzeit ausgesetzt waren, lebten sie immer noch in dem Irrglauben, dass sie geschätzte, respektierte und geschützte Untertanen der Krone waren. So lange sich nichts am Status quo änderte, sahen sie keine Bedrohung für ihr Land, ihre traditionellen Systeme und letztlich für ihr Wohlergehen innerhalb eines von ihnen mit der Zeit wohlwollend angenommenen Regierungssystems. Sie waren ›zahn‹ geworden. Das Trugbild blendete sie weiterhin, bis ihre ›Zahntheit‹ im Angesicht der Unabhängigkeit, die sie als oktroyiert empfanden, verpuffte. Sie wehrten sich und drohten mit Maßnahmen für den Fall einer Gefährdung der fijianischen Hegemonie im eigenen Land – Streitpunkte, die sich seit jeher immer wieder auf so tragische Weise bemerkbar machen und bei den heutigen Machtkämpfen eine zentrale Rolle spielen. 1970 kam es dann natürlich doch zur Unabhängigkeit.

Hierauf begannen die Fijianer mit großer Entschlossenheit die indigenen Aspekte ihrer Identität zu verfechten und neu zu definieren – eine Entwicklung, die für den Rindenstoff von besonderer Relevanz war. Kein Symbol verkörpert für sie das fijianische Wesen so vollkommen wie *masi*. Viele Orte hatten allerdings die

seated allegiance with their many distinct identities (EWINS 2000, 2001) but barkcloth manufacture and figuration was significantly affected.

The British device of ruling through traditional chiefs lulled them and their people into a sense that their way of life was protected and would go on forever much as before, except that different groups now met amicably rather than in war. New laws controlled and restricted Fijians' movement out of their villages. Fijian society moved into a period of torpor which persisted through the end of the 19th and first third of the 20th centuries. Identity difference did not disappear or even diminish much, but they saw far less cause to assert it, at either an intra-Fiji or an inter-cultural level. That fact, coupled with the widespread adoption of Western cloth and the widespread reduction of inter-group exchanges, led many areas that had not been *specialist* producers to abandon their paper mulberry plantations and cease making *masi* altogether.

But even specialist areas felt the impact of this widespread apathy, since it was easier to abandon the old ways. The first and most complete loss of an entire *masi* technology was that which the men had figured, in the Vitilevu highlands. Probably the last made was shortly after World War II, for an important chiefly installation, but it had been seldom made for decades prior. In Cakaudrove, *masibola* has virtually disappeared from all districts except the chiefly village of Somosomo in Taveuni, with stencilling imported from northern Lau largely supplanting the more arduous method. In Somosomo two distinct design systems now co-exist. The women there continue to provide absolutely traditional cloth for weighty occasions, but stencilled *masikesa* is used for routine rites of passage and occasional sale to other Fijians or Westerners. The change involved a very significant re-design of motifs, layout and design, and stencilling also brought with it some previously exclusively Lauan motifs which have now been thoroughly integrated into Cakaudrove's lexicon. Exactly when this occurred is unknown, but oral history I have collected and museum examples suggest the late 19th century.

CHANGES IN IMAGINED IDENTITY REFLECTED IN BARKCLOTH MANUFACTURE AND USE

During the post-War years, under sustained pressure from the United States and the United Nations, Britain moved to divest itself of its colonies. The move was met with dismay by Fijians, who had accommodated their thinking to view the British monarch and the Royal Family as their highest chiefs, ruling them in a smooth

Produktion eingestellt. Für die Dekoration von Häusern und öffentlichen Plätzen und für die Bekleidung bei der zunehmenden Zahl von Festen, die zu immer mehr Anlässen veranstaltet wurden (ein weiteres Zeichen für die erneute Bekräftigung der eigenen Identität), musste *masi* also von anderer Stelle besorgt werden. Die spezialisierten Hersteller, die nie aufgehört hatten *masi* zu produzieren, sahen sich unter immensem Produktionsdruck, während andere Rindenstoff herstellende Gegenden im Angesicht der Ausweitung ihres rituellen Lebens ebenfalls die Produktion erweiterten. In Folge des in den 1950ern begonnenen Tourismusausbaus führte die wachsende Anzahl von Tänzen und anderen, für die ausländischen Gäste veranstalteten Aufführungen sowie ein kleiner, aber beständiger Markt für Souvenirs aus ›Touristen-Tapa‹ schließlich zu einer verstärkten Nachfrage nach traditionellen spezialisierten Herstellern.

Dieses Phänomen hatte verschiedene Einflüsse auf die Dekoration. Zum einen verlangten die Touristen stets nach figürlichen Motiven (Blumen, Häusern, Kanus usw.), die ihrer Vorstellung nach in ›indigener Kunst‹ zu existieren hatten. Ähnlich verlockend fanden die Touristen einige der neuen, von den Frauen aus Moce eingeführten Motive, bei denen Spitzenuntersetzer aus Papier als Schablonen (von denen dann Kopien ausgeschnitten wurden) und auch Spielkarten (Herz, Karo, Kreuz und Pik) anstelle der traditionellen abstrakten Formen verwendet wurden (KOOIJMAN 1977). Wann genau und vor allem warum derart traditionelle Hersteller beschlossen, solche Elemente in ihre Arbeit zu integrieren, ist unklar. Ein Mitarbeiter des Friedenskorp, der in den 1970ern (mit dem Segen der Regierung) nach Moce reiste, um den Frauen dabei zu helfen, marktauglicheren ›Stoff‹ herzustellen, könnte damit zu tun haben. Feststeht auf alle Fälle, dass die Touristen, aber auch viele Fijianer aus der Stadt, sich um diese ›Stoffe‹ reißen, die sie hübscher als das traditionelle *masikesa* finden. Wenngleich der Tourismusmarkt stets überbewertet wird, sind die Stadtbewohner Fijis doch die Hauptkunden der *masi* produzierenden Gegenden. Von daher überrascht es wenig, dass inzwischen auch andere Hersteller diese Motive kopieren.

Dies ist jedoch nur ein Teilaspekt einer sich in der *masi*-Dekoration ereignenden Pan-Fijianisierung. Jenseits der ehemals strengen Grenzen des Urheberrechts werden heutzutage selbst traditionelle Motive nach Belieben verwendet. Hierbei tritt eine Aneignungswut zutage, die selbst einen hart gesottenen westlichen Künstler der Postmoderne mit Stolz erfüllen würde. Wie bei dem postmodernen Künstler werden auch hier

chain of command down through their chiefs and minor hierarchies. Despite copious inequities that had been visited on them during the colonial era, a mirage existed that they were valued, respected and protected subjects of the Crown. As long as the *status quo* prevailed, they felt no threat to their land, their traditional systems, or ultimately their welfare in what they had come to accept as a benevolent system of governance. They had become ›tame‹. The mirage shimmered away and their ›tameness‹ evaporated with the imposition, as they saw it, of independence. They resisted and uttered threats about what they would do to resist any threat to Fijian hegemony in their own land, issues that have so tragically surfaced again and again ever since, and are central to the power struggles there today. Independence did proceed, of course, in 1970.

There followed a determination on the part of Fijians to both assert and re-define their indigeneness, and it is particularly relevant to barkcloth. No symbol more completely embodies Fijianness for them than *masi*. But many areas had abandoned making it, and had to seek elsewhere for *masi* to adorn their houses and public spaces, and dress themselves for the ceremonies that were rapidly increasing in both number and on ever more pretexts (a further sign of identity-reaffirmation). Those specialist producers that had never stopped making *masi* found themselves under great pressure to produce, while other areas that had continued to make it also increased production, as their own ritual lives stepped up as well. Finally, following the build-up of tourism from the 1950s onward, the increasing number of dances and other performances laid on for tourists, and a small but steady market for souvenir ›tourist tapa‹ both added to the demand from traditional specialist producers.

This phenomenon had several effects on figuration. First, there was always a demand from tourists for figurative motifs (flowers, houses, canoes etc.) that they fondly imagined should exist in ›indigenous art‹. Also irresistible to tourists were some new motifs the women of Moce introduced, using paper-lace doilies as stencils (and then cutting imitations of these) and also using playing-card motifs (hearts, diamonds, clubs and spades) in place of some of their traditional abstract forms (KOOIJMAN 1977). Exactly when, or particularly why, such traditional producers should choose to incorporate such elements into their work, is unclear. It may relate to a Peace Corps worker who in the 1970s went to Moce (with the government's blessing) to help the women produce more ›saleable‹ cloth. What is clear is that tourists lap up the cloth they deem prettier than traditional *masikesa*, and many urban Fijians do too.

die Motive sparsam und ästhetisch verwendet. Die Frauen einiger Inseln wie etwa Namuka und Oneata, die nur wenig an Ausländer verkaufen, aber für den eigenen Gebrauch und für die Tauschnetzwerke eine solide Produktion aufrechterhalten, sind sehr betrübt über den ›Raub‹ ihrer Motive. Scheinbar gibt es aber keine Lösung. Fairerweise sei erwähnt, dass auch sie sich hin und wieder das eine oder andere kleine Plagiat erlauben.

Meines Erachtens zeigen diese Entwicklungen, dass die Fijianer derzeit im Zuge der raschen Globalisierung zunehmend die Frage ihrer Identität als einen Fall von ›lieber gemeinsam als alleine untergehen‹ begreifen. In diesem Kampf spüren sie ein wachsendes Bedürfnis nach ihren Identitätssymbolen. Hierbei ist jedoch alles Regionale, geschweige denn Clanspezifische bestenfalls irrelevant und schlimmstenfalls hinderlich, wenn es darum geht, Rindenstoff auch für Kunden aus anderen *vanua* zu produzieren. Es geht ihnen inzwischen nicht mehr darum, sich von anderen Clans abzuheben, sondern von anderen Ethnien, sowohl innerhalb als auch außerhalb Fijis – kurzum: von allen, die nicht Fijianer sind. Meine These wird dadurch untermauert, dass Fijianer zunehmend auf *masi* im Rahmen von Initiationsritualen und allerlei anderen wichtigen Ereignissen bestehen und auch bereit sind, dafür sehr große Summen auszugeben. Als Kind, das im Fiji der 1940er und 1950er Jahre aufwuchs, erlebte ich viele fijianische Zeremonien, aber kaum solche mit *masi*-tragenden Teilnehmern. Heute ist es eher ungewöhnlich ein Fest zu sehen, bei dem *masi* nicht zum Einsatz kommt. Gewebter Stoff hat nicht ansatzweise den gleichen Stellenwert – auch wenn er als Straßenkleidung mit oder ohne fijianische Designs und/oder traditionelle Farben durchaus beliebt ist.

Seit den Staatsstreichen in Fiji, von denen der letzte 2006 stattfand, gab es unter den Bewohnern des Landes einen starken Anstieg beim Verkauf von *masi*, ähnlich wie beim Ausverkauf von US-Fahnen nach dem 11. September 2001. Unabhängig von ihrer tatsächlichen Meinung zum Staatsstreich befürchteten die Bewohner Fijis in diesen unsicheren Zeiten offensichtlich eine Gefährdung ihrer Lebensweise und ihrer Identität. In solchen Situationen klammern sich die Menschen oft an Symbole, die beides manifestieren. Wie man die ambivalenten Bedingungen auch einschätzen mag, die Zukunft von *masi* ist auch unter ihnen sichergestellt.

Though the tourist market is consistently overrated, urban Fijians are the main cash clients of the *masi*-making districts, so it is not surprising that other producers have started copying these motifs as well.

But this is only part of a pan-Fijianisation that is occurring in *masi* figuration. Even traditional motifs are today freely borrowed across formerly rigid copyright boundaries, in a flurry of appropriation that would make the most dedicated Western postmodern artist proud. As with the postmodern artist, the motives are both economic and aesthetic. The women of some islands that sell little to outsiders but maintain a solid production for their own use and exchange networks, such as Namuka and Oneata to name just two, get very aggrieved at the ›theft‹ of their motifs, but there is no apparent remedy, and to be fair, they are not above a little plagiarism themselves.

What is happening, I contend, is that in their rapidly globalising world, Fijians increasingly see their identity as being a case of ›if we don't hang together, we'll all hang separately‹. In this battle they feel that they increasingly need their symbols of identity, but any regional, let alone clan, specificity of those symbols becomes at best irrelevant, and at worst even possibly a drawback, if the intention is for the cloth to be produced for customers from other *vanua*. They now wish to distinguish themselves, not from other clans but other ethnicities within or outside Fiji – in short *Everyone Who is Not a Fijian*.

This contention on my part is further born out by the fact that Fijians increasingly insist on *masi* for rites of passage and every other important occasion, and will pay very large amounts of money to obtain it. As a child growing up in Fiji in the 1940s and '50s, I saw many Fijian ceremonies, but few with *masi*-clad participants. Today, it is unusual to see one where *masi* is *not* in evidence. Woven cloth does not carry the same weight at all – though they do happily use it for street-wear, with or without Fijian designs and/or traditional colours.

Since the Coups in Fiji, the latest of them in 2006, sales of *masi* have been very brisk among Fijians, just as shops sold out of United States flags following 9/11. Whatever their views on the Coup, in these uncertain times Fijians clearly feel that their way of life and sense of identity is under threat, and at such times people cling to the symbols that manifest those. It is possible to feel both glad for the artform and sad for the country, in saying that on these grounds, the future for *masi* appears very secure.

ABBILDUNGSNACHWEISE IMAGE CREDITS

N. Thomas,

EINFÜHRUNG INTRODUCTION

[1-2] Museum of Archaeology & Anthropology, University of Cambridge (2011.33, 2012.85).

W. Arbeit,

DIE »MERKWÜRDIGE HERSTELLUNG« THE »CURIOUS MANUFACTURE«

[1, 3, 6] Clements Library, University of Michigan, Ann Arbor.
MI [2, 4-5] Hamilton Library, Pacific Collection, University of Hawai'i at Manoa, Honolulu, HI.

F.-W. Veys,

EIN FEST FÜR DIE SINNE DUTY AND MULTI-SENSORIAL QUALITIES

[1-6] © Fanny-Wonü Veys, Leiden.

T. Sperlich,

KONTINUITÄT UND WANDEL CONTINUITY AND CHANGE

[1-3] Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln (15341, 7745, 11254);
© Rheinisches Bildarchiv, Köln [4] © Collection Christiane
Niggemann, Bochum [5-6] © Tobias Sperlich, Regina.

C. Vercoe & N. Tonga,

TAPA IN DER ZEITGENÖSSISCHEN PAZIFISCHEN KUNST »TAKE THESE WITH YOU ...«

[1] © Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main (D0064)
[2] © John Pule & City Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland (1992/21)
[3] © Dagmar Dyck, Auckland [4] © Kulimoenga »Stone« Maka,
Auckland [5] © Graham Fletcher, Auckland [6] © 'Ahota'e'iloa
Toetu'u, Auckland.

R. Ewins,

IDENTITÄTSWANDEL RE-IMAGINING IDENTITY

[1] Allport Library & Archives, Hobart [2, 4, 6] © Rod Ewins, Hobart
[3] Collection Rod Ewins, Hobart [5] Fiji Museum, Suva.

J. Bell,

EIN TANZBARES BEZIEHUNGSFELCHT DANCING A FOREST OF RELATIONS

[1] © National Archives of Australia, Canberra (A6003, 112.3)
[2] © National Archives of Australia, Canberra (A6003, 113.1)
[3] © The Metropolitan Museum of Art, New York (PSC 1977.2.57)
[4] © National Archives of Australia, Canberra (A6003, 110a)
[5] © Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln (14867) [6] © National
Archives of Australia, Canberra (A6003, 60.2).

V. Keck,

MYTHOLOGISCHE MOTIVE MYTHOLOGICAL MOTIFS

[1-7] © Verena Keck, Heidelberg.

A.-K. Hermkens

STOFFE DES LEBENS FABRICS OF LIFE

[1] Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln (23483) [2] © Dadi Wirz &
Museum der Kulturen, Basel (VB 35487) [3] © Muridan S. Widjojo,
Jakarta [4-7] © Anna-Karina Hermkens, Canberra.

E. Ch. Raabe,

EINE KURZE GESCHICHTE A SHORT HISTORY

[1] nach HANNEMANN 1969; o.S. [2-4] Sammlung Weltkulturen
Museum, Frankfurt am Main; Photo: Stephan Beckers [5] Sogeri
National Senior Highschool; Photo: Stephan Beckers [6] © The Hague:
Moutin & Co.

O. Lueb,

TAPA AUF SANTA CRUZ TAPA ON SANTA CRUZ

[1-3, 5-6] © Oliver Lueb, Düsseldorf [4] © Rautenstrauch-Joest-
Museum, Köln (3986).

Y. Carrillo-Huffman et al.,

ERROMANGO NEMAS ERROMANGO NEMAS

[1] © Australian Museum, Sydney (E4848); Photo: Carl Bento
[2] © Yvonne Carrillo-Huffman, Sydney [3] © Australian Museum
Archives, Sydney (AMS 164/vv2906) [4] © Australian Museum,
Sydney; Photo: James King [5-6] © Yvonne Carrillo-Huffman, Sydney.