
Das Tiwah in der Fotografie der Basler Mission

von Claudia Hoffmann

Zusammenfassung

Der *iconic turn* hat auch die Missionsgeschichtsschreibung erfasst. Vermehrt werden Fotografien als Quellen zur Beantwortung von missionshistorischen oder -theologischen Fragestellungen herbeigezogen. Doch der Umgang mit den Fotografien bleibt oft unkritisch, die Bilder dienen nicht selten rein zur Illustration des Gesagten. Es fehlt eine geeignete Methode zur Analyse und Interpretation solcher Fotografien, deren »backstory« auf weiten Strecken schwer eruierbar ist. Diesem Umstand will dieser Artikel Abhilfe leisten, indem eine Fotografie eines Totenrituals in Mittelkalimantan exemplarisch mit Hilfe der Segmentanalyse interpretiert wird.

Schlüsselbegriffe

→ Tiwah-Totenritual
→ Segmentanalyse
→ Basler Mission
→ »backstory«
→ Indonesien
→ Missionsgeschichtsschreibung

Abstract

The *iconic turn* has reached mission history. Photographs are increasingly taken into account as sources to answer both mission-historical and mission-theological questions. But the way researchers deal with the photographs is often uncritical; the pictures frequently only serve to illustrate what has already been said. There is a lack of a suitable method for the analysis and interpretation of such photographs which have a »backstory« that is, to a great extent, difficult to ascertain. Using an example, the article aims to remedy this situation by interpreting a photograph of a death ritual in Central Kalimantan with the aid of »segment analysis.«

Keywords

→ Tiwah death ritual
→ Segment analysis
→ Basel Mission
→ »backstory«
→ Indonesia
→ Mission historiography

Sumario

El *iconic turn* ha influenciado también a la historiografía misionera. Cada vez más se utilizan fotografías como fuentes para responder cuestiones de historia o teología de la misión. Pero a veces las fotografías se utilizan de forma poco crítica, y sólo sirven para ilustrar lo dicho. Falta un método adecuado de análisis e interpretación de las mismas, cuya »backstory« muchas veces es difícil de investigar. El artículo quiere ayudar a resolver este problema analizando de forma ejemplar una fotografía del ritual fúnebre en Kalimantan Central con ayuda del »análisis por segmento«.

Palabras clave

→ Ritual fúnebre »Tiwah«
→ Análisis por segmento
→ Misión de Basilea
→ »backstory«
→ Indonesia
→ Historiografía misionera

Archivalien der Basler Mission bildeten die Grundlagen meiner Dissertation *Fremdbegegnung. Das Totenritual und die Basler Mission in kontakttheologischer Perspektive*.¹ Es handelt sich dabei um eine missionsgeschichtliche Studie einer Sekundärbestattung in Kalimantan/Indonesien, dem ehemaligen Basler Missionsfeld Süd-Borneo. Das Tiwah ist ein religiöses wie auch soziales Ereignis, das sich über Wochen hinzieht und in der Umbettung der Gebeine der Verstorbenen mit Seelengeleit und Opferhandlungen besteht. Erste Kontakte mit diesem lokalen Brauch fanden um 1850 statt. 1920 übernahm die Basler Mission die Aufgaben der Barmer Missionsgesellschaft in diesem Missionsfeld. Nur am Rande beschäftigten sich die Basler Missionare mit diesem überaus wichtigen Ritual der Lokalbevölkerung. Es entstand so ein Diskurs auf Nebengeleisen, den ich in meiner Dissertation untersucht habe. Das ethnographische und ritualtheoretische Herangehen an dieses komplexe Ritual und den Diskurs darüber wird durch Bildanalysen ergänzt. Ich verwende dazu eine Methode aus den Sozialwissenschaften von Roswitha Breckner, eine sogenannte Segmentanalyse.²

In diesem Analyseverfahren wird das Bild zuerst in seiner Gesamtheit betrachtet und danach in verschiedene Segmente aufgeteilt, um dadurch zu verstehen, wie das Bild als Gesamtkomposition durch die Organisiertheit und die Beziehung zwischen den verschiedenen Elementen, also auch durch die Bildstruktur, zustande kommt. Im Analyseverfahren wird versucht, der Struktur des Bildes zur Geltung zu verhelfen, indem ihr in der Wahrnehmung gefolgt wird. Das Bild wird dazu zuerst in seiner Gesamtkomposition betrachtet, wodurch sich eine Hierarchie der einzelnen Elemente ergibt, die im Bild eingezeichnet werden. Diese Elemente werden anschließend ausgeschnitten und der Reihe nach je für sich betrachtet, um danach in einem weiteren Schritt wieder mit den anderen Segmenten in Beziehung gesetzt zu werden. Die Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge des Bildes werden dann rekonstruiert und in Hypothesen zusammengefasst. Den Abschluss der Analyse bildet ein theoretisches Fazit, das die Frage beantwortet, wie etwas »im und durch das Bild für wen in welchen medialen und pragmatischen Kontexten sichtbar«³ wird.

Breckners Segmentanalyse ist nicht für historische Bilder oder Bilder aus einem kulturell fremden Kontext vorgesehen. Deshalb habe ich ihre Analysemethode in zwei Punkten ergänzt. Erstens wird die Frage nach dem Entstehungs- und Verwendungskontext des Bildes ausgedehnt. Es werden nicht nur technische Fragen in Bezug auf den Entstehungskontext gestellt, sondern es geraten vor allem theologische und soziale Konstellationen in den Blick, welche die Produktion des Bildes beeinflussten. Die Frage nach der Verwendung der Bilder nimmt dann breiteren Raum ein als bei Breckner. Der missionarische Verwertungskontext wird genau unter die Lupe genommen. Damit gelingt es, auch theologischen Verstehensfiguren des Tiwah auf die Spur zu kommen. Zweitens wird die von Breckner vorgeschlagene Gruppeninterpretation des Bildes durch eine Experten-Befragung ergänzt. Nicht nur Akademiker im Bereich der Mittelkalimantan-Forschung werden dazu befragt, auch Praktiker, religiöse und kulturelle Wissensträger, helfen dabei, Wissenslücken in Bezug auf das Totenfest zu schließen.⁴

1 Claudia HOFFMANN, *Fremdbegegnung – Das Totenritual und die Basler Mission in kontakttheologischer Perspektive*, Frankfurt am Main 2017.

2 Vgl. für die Ausführung der einzelnen Schritte einer Segmentanalyse Roswitha BRECKNER, *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*, Bielefeld 2010, 286–296.

3 Ebd., 293.

4 Ich befragte Missionsarzt Arnold H. Klokke (geb. 1920), einen weiteren ehemaligen Kalimantan-Missionar (geb. 1934) schriftlich, die Flechterin Ibu Maryenie (geb. 1971), die am unteren Kahayan lebt, in einem Gespräch in Basel. Auf einer Forschungsreise 2013 interviewte ich den Priester Ugoi A. Bunu (geb. 1947), den Berater in

Adat-Fragen Itil (geb. 1935) und den indonesischen Foscher Suryanto Kang (geb. 1976).

Dieser Artikel enthält die detaillierte Segmentanalyse eines Tiwah-Bildes. Die hier vorgeschlagene Analyse soll den *iconic turn* in der Missionshistoriographie und der interkulturellen Theologie, wo der Wert von Fotografien aus dem Missionsfeld zunehmend wahrgenommen wird, bereichern und weiter vorwärtstreiben. Missionsfotografien werden in der Forschung zwar mehr und mehr verwendet, der Umgang mit ihnen bleibt aber auf weiten Strecken oberflächlich, die Bilder werden rein illustrativ verwendet. Doch bevor wir in die Analyse-Schritte einsteigen, widmen wir uns der Frage, wie denn Tiwah-Bilder in der Basler Mission aufbewahrt wurden.

1 Die »backstory« der Tiwah-Fotografie

In der Basler Mission wurden nur wenige Bilder, die im Zusammenhang mit dem Totenfest Tiwah stehen, archiviert.⁵ Aus meinem Untersuchungsgebiet, dem Flusslauf Kahayan, sind zwanzig Bilder erhalten. Eine Besonderheit stellen die rund 50 Bilder von Missionar Hugo Haffner (1903-1982) dar. Er fotografierte größtenteils Menschen, während andere Missionare vor allem Gebäude oder Flusslandschaften als Sujets wählten. Von ihm ist eine vierteilige Tiwah-Serie erhalten, die meiner Segmentanalyse zu Grunde liegt. Die »backstory« dieser Fotografien liegt wie bei allen von mir untersuchten Archivmaterialien etwas im Dunklen. Mit »backstory« bezeichnet die Historikerin Carolyn Hamilton die Geschichte der archivierten Objekte oder Fotografien.⁶ Sie betont, dass es bei vielen Archivalien schwierig ist herauszufinden, wem der Gegenstand gehörte, wer ihn herstellte oder benutzte, wie der Gegenstand erworben oder aufbewahrt wurde, und wie seine Reisegeschichte aussah. Für die Tiwah-Bilder, die in der Basler Mission archiviert sind, versuchen wir im Folgenden ihre »backstory« etwas auszuleuchten, dabei spielen insbesondere Fragen nach Urheberschaft und Datierung eine Rolle.

Die Tiwah-Bilder aus den 1930er-Jahren wurden im Archiv der Basler Mission als Abzüge aufbewahrt, Negative sind keine erhalten. Diese Abzüge befinden sich in Kartonschachteln, aufgeklebt auf mehr oder weniger dickem Karton. Ein bis vier Bilder wurden jeweils auf einen Karton aufgezogen und so, wahrscheinlich vom damaligen Hausvater und Leiter des Museums Karl Epting (1875-1955), der diese Aufgabe von 1911 bis 1948 innehatte, in eine bestimmte Reihenfolge gebracht.

In einem Foto-Eingangsbuch der Basler Mission sind über 1000 Bilder aus Kalimantan verzeichnet.⁷ Wenn Fotografien aus Kalimantan bei der Basler Mission eingingen, wurden sie während vier Jahrzehnten in dieses Eingangsbuch eingetragen. 1959 ist die letzte Jahreszahl, die auftaucht, Nr. 844 die letzte Nummer.⁸ Dieses Buch enthält Tabellen, die jeweils mit der Rubrik Nummer beginnen, dann über Titel, Lieferant, Zeit, Rechnung, Negativplatte, Lichtbilder (Nummer/Farbe/Platte) und Abbildungen (Cliché/Abzüge/Verwendung) bis zur Rubrik Dubletten gehen. Meist sind nur die ersten beiden Rubriken, Nummer und Titel,

5 Bilder zum Tiwah finden sich im Archiv der Basler Mission vor allem unter den Signaturen BMB B-30.53, B-30.63, B-30.68, QB-30.017, QB-30.018.

6 Vgl. Carolyn HAMILTON, *Backstory, Biography, and the Life of the James Stuart Archive*, in: *History in Africa* 38 (Januar 2011) 319-341.

7 Anonym, *Kalimantan* (S.O. Borneo) u. *Nord Borneo* N°1. Fotoeingangsbuch (BMA B-30.0).

8 Manche Nummern bestehen aus Untergruppen (a, b, c etc.), was dann zu einer Gesamtzahl von über 1000 Bildern führt.

9 In der Rubrik Lieferant wird ab Nr. 1 auf jeder Seite oben einmal Schemus angegeben, ab Nr. 107 niemand mehr. Die Rubrik Zeit wird nur bei den Bildern 212-236 mit der Jahreszahl 1925 bestückt.

10 Die Bilder der Einheit B-30.53 werden Schemus zugeschrieben, ein Missionar der Rheinischen Missionsgesellschaft, der vor allem in Puruk Tjahu tätig war, bis die Basler Mission 1920 das Gebiet übernahm. Diese Bilder wurden der Basler Mission zur Verfügung gestellt, weil sie noch kein eigenes Bildmaterial hatte. Die Bilder in QB-30.017 werden heute im online-Archiv dem Basler Missionar J.W. Göttin und Missionsarzt M.

ausgefüllt. Die anderen Rubriken bleiben fast ausschließlich leer, lediglich die Rubriken Lieferant und Zeit werden teilweise ausgefüllt.⁹

Eine Fotografie genau zu datieren, ist durch eine solche Praxis der Archivierung also praktisch unmöglich, außer wir haben schriftliche Dokumente, die datiert sind und das auf der Fotografie festgehaltene Ereignis beschreiben. Die Angaben zur Datierung der Fotografien, die wir heute aus dem digitalen Archiv der Basler Mission haben, beziehen sich meistens lediglich auf den Zeitraum, in dem ein Missionar in Borneo tätig war. Diese Archivierungspraxis ruft ein weiteres Problem hervor: die Urheberschaft vieler Fotografien bleibt im Unklaren. Die Fotografien wurden wahrscheinlich vom damaligen Archivar jeweils dem Missionar zugeschrieben, der ihm die Fotografien zusandte. Im Foto-Eingangsbuch gibt es keine Rubrik Urheber/Urheberschaft. Das war also nicht so wichtig oder mit der Rubrik Lieferant gleichgesetzt worden. Heute können wir lediglich sagen, wer die Bilder abgab, aber nicht, wer sie machte.¹⁰ In ganz wenigen Fällen lässt sich bei Fotografien, die im Archiv der Basler Mission liegen, ein sicherer Urheber festmachen. Und zwar dann, wenn auf dem Abzug das Signet eines Fotostudios eingedrückt ist, wie das bei zwei Postkarten aus einem Fotostudio aus Banjarmasin der Fall ist. Auf der einen Postkarte sind Priesterinnen beim Tanz, auf der anderen ein großes *sandung* (Knochenhäuschen) dargestellt.¹¹ Darüber hinaus gäben uns handschriftliche Notizen auf einer Fotografie etwas Sicherheit bezüglich der Urheberschaft: Die Handschrift lässt sich mit handgeschriebenen Dokumenten aus der Personalakte vergleichen. Da fast alle Fotografien auf Karton aufgezogen wurden, sind handschriftliche Bemerkungen auf der Rückseite eines Bildes nicht mehr zu erkennen.

Aus diesen Überlegungen ziehe ich den Schluss, dass die Frage der Urheberschaft von Bildern in den 1930er-Jahren für die Basler Mission noch keine, oder nur eine sehr untergeordnete, Rolle spielte. Diese Vermutung wird durch einen Vergleich der Publikationen der Basler Mission bestätigt, in denen Herkunft und Urheberschaft von Fotografien nur spärlich angegeben sind.¹²

Das Bedürfnis nach einer Kategorisierung und Systematisierung der Fotografien in einem geordneten Archiv kam in der Basler Mission erst in den Neunzigerjahren des 20. Jahrhunderts auf. Die Ethnologin Barbara Frey Näf lancierte zusammen mit dem damaligen Leiter des Archivs der Basler Mission Paul Jenkins, und seit 2003 mit seinem Nachfolger Guy Thomas, ein Projekt, das 1990 gestartet wurde. Ein Projektteam war lange Jahre damit beschäftigt, ein digitales Archiv der Fotografien der Basler Mission zu erstellen. Eine große Anzahl der Bilder wurde in einem ersten Schritt mit einem besonders guten Farbfilm neu fotografiert. Diese Bilder wurden auf ein elektronisches Medium transferiert, damit sie besser zugänglich und gleichzeitig auch besser geschützt waren. Dieses elektronische Medium konnte dann mit einer Datenbank für Zwecke der Katalogisierung und Forschung verlinkt werden: 2008 wurden die Bilder in die Website des internationalen Archivs für Missionsfotografie/International Mission Photography Archive (IMPA) integriert.¹³ Der Zugang

Vischer zugeschrieben, diejenigen in QB-30.018 ausschließlich M. Vischer. Im Fotoeingangsbuch werden aber eine ganze Reihe der Bilder aus QB-30.018 einem namenlosen chinesischen Fotografen zugeschrieben.

¹¹ Archiv Basler Mission/Bestand der Basler Mission, Ref. Nr. B-30.63.138, »Zwei Blian beim Tanz«, Halhimoto Studio Banjarmasin, Kalimantan, 1.1.1924-31.12.1945; BMA B-30.63.154, »Briefkart«, Halhimoto Studio, Banjarmasin, Kalimantan, 1.1.1924-31.12.1945.

¹² Vgl. z. B. DIRECTION DER EVANGELISCHEN MISSIONSGESELLSCHAFT ZU BASEL (Hg.), Der evangelische Heidenbote, 111 (April 1938) (BMA Z.5).

¹³ Vgl. International Mission Photography Archive, About, in: <http://digital.library.usc.edu/cdm/about/collection/p15799coll123> (13.10.2017).

zu den Sammlungen des Archivs der Basler Mission sollte in der Folge weiter verbessert werden, was 2012 dazu führte, dass eine eigene Website www.barchives.org aufgeschaltet wurde, die es den Benutzenden erlaubt, eine große Breite an visuellen und kartografischen Quellen zu erforschen und gleichzeitig unzählig viele Textreferenzen zu finden.

Jenkins und Näf waren bei der Erstellung dieses digitalen Archivs nicht nur mit einer unklaren Urheberschaft der Bilder konfrontiert, sondern auch damit, dass die Bilder nicht selten ohne genaue Ortsangabe abgegeben oder aufgezogen wurden. So wird meist die Missionsstation, auf der ein Missionar tätig war, als Ort der Bilder angegeben, was zu Ungenauigkeiten führt. Insbesondere bei Bildern zu Totenfesten in Kalimantan spielt der Ort der Fotografie aber eine wichtige Rolle. Denn Totenfeste werden an den verschiedenen Flussläufen sehr unterschiedlich gefeiert.

Die kurz nachgezeichnete Geschichte der Archivierung der Bilder in der Basler Mission zeigt deutlich: In der Perspektive der Basler Mission und ihrer Missionare in den 1930er-Jahren ist Borneo ein großes, sich in Dunkelheit befindendes Gebiet, in welches das Licht des Evangeliums getragen werden muss. Genauere geografische Differenzierungen, Angaben zu Zeit und Subjekten auf den Bildern sind in dieser Perspektive nicht nötig.

2 Detaillierte Segmentanalyse¹⁴

Eine sorgfältige Analyse solcher Bilder mit einer schwierig zu entschlüsselnden »back-story« ist von Nöten. Mit einer Segmentanalyse, wie ich sie weiter oben beschrieben habe, kann es gelingen, Tiwah-Fotografien detailliert und kritisch zu betrachten.¹⁵ Dabei werden die von T. Jack Thompson für Bilder aus Afrika vorgeschlagenen Fragen ernst genommen:

»What did missionaries think they were doing when they took photographs of Africans – both traditionalist and Christian? What were they hoping to achieve when they used these photographs in various formats back ›at home‹? How did mission administrators and editors use text to accompany and explain such photographs? And, much more difficult to answer, how did the African subjects of such photographs react to being photographed in general, and to being portrayed in a particular way?«¹⁶

Diese Fragen rufen nicht nur zu einem kritischen Umgang mit Missionsfotografien auf, sondern sie tragen auch zur Ausleuchtung der meist verschütteten »backstory« der Bilder etwas bei. Eine Tiwah-Fotografie, die meiner in der Dissertation durchgeführten

¹⁴ Erste Ergebnisse dieser Bildanalyse finden sich in Claudia HOFFMANN, Bildfragmente und Segmentanalyse eines Totenfestes in Indonesien, in: Andreas HEUSER/Claudia HOFFMANN/Tabitha WALTHER (Hg.), Erfassen, Deuten, Urteilen. Empirische Zugänge zur Religionsforschung, Zürich 2013, 283–304.

¹⁵ Für eine ausführlichere Beschreibung der Methode vgl. HOFFMANN, Fremdbegegnung (Anm. 1), 50–53.

¹⁶ T. Jack THOMPSON, *Light on Darkness? Missionary Photography of Africa in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Grand Rapids, Michigan/Cambridge, U.K. 2012, 5.

Diskursanalyse als Startquelle diente und Teil einer vierteiligen Serie ist, werde ich im Folgenden mit Hilfe der Segmentanalyse aufschlüsseln. Die genaue Detailanalyse nimmt den besonderen Reiz dieser Fotografie ernst, die eine Aura von Wahrhaftigkeit ausstrahlt. Anhand der intensiven und detaillierten Arbeit mit der Fotografie begreife ich das Bild und seine Zusammenhänge. Informationen zu der mir vorliegenden Fotografie fehlen ganz. Es gibt abgesehen von der Bildunterschrift – »Zauberpriester bei Totenfest in Tewah« – keine weiteren Bildbeschreibungen. Das Bild wurde nicht genau datiert, es heißt in der Angabe zum Bild lediglich: zwischen 1931 und 1938, also in der Zeit, in der Missionar Hugo Haffner, dem dieses Bild zugeschrieben wird, am oberen Kahayan tätig war. Im Bildband von Arnoud H. Klokke finde ich zusätzlich Informationen zu den auf der Fotografie abgebildeten Elementen.¹⁷ Darüber hinaus hilft die Befragung von Experten und Expertinnen, einzelne Gegenstände und Zusammenhänge genauer benennen und schließlich auch verstehen zu können.

2.1 Gesamteindruck des Bildes und formale Bildbeschreibung

Das zu analysierende Bild trägt den Titel »Zauberpriester bei Totenfest in Tewah«. Auf dem Bild sind ausschließlich Männer zu sehen. Im Bildvordergrund stehen fünf Männer, die alle direkt und unverwandt in die Kamera blicken. Sie tragen einen *sarung*, ein Hüfttuch. Wie sich die fünf Männer im Vordergrund aufgestellt haben, fällt auf. Die weiteren Menschen auf dem Bild sind ebenfalls auf den Fotografen ausgerichtet. Sogar auf einer erhobenen Terrasse vor einem Haus, ganz hinten im Bild, schauen die Männer zum Fotografen hinüber. Der Fotograf hat auf die Festgemeinde eine große, anziehende Wirkung. Die Menschen auf dem Bild schauen der Betrachterin genau in die Augen.

In einem ersten Analyseschritt wird das Bild insgesamt gefasst. Es wird dabei darauf geachtet, was zusammen wahrgenommen wird, welche Elemente getrennt voneinander in den Blick fallen. Im Unterschied zu einem Text, der ein Geschehen beschreibt, besticht eine Fotografie vor allem durch ihre Gleichzeitigkeit. Verschiedene Handlungen, die zur gleichen Zeit geschehen, können miteinander abgebildet und wahrgenommen werden. Unsere Wahrnehmung geschieht aber nicht nur simultan, sondern auch sukzessive. Und nicht alle Betrachtenden nehmen ein Bild in der gleichen Art und Weise wahr, oder sehen die verschiedenen Elemente in der gleichen Reihenfolge. Wenn ein Bild in einer Gruppe¹⁸ beschrieben oder sogar interpretiert wird, hat das den Vorteil, dass unterschiedliche Bildwahrnehmungen in den Blick kommen.

¹⁷ Arnoud Hendrik KLOKKE, *Langs de Rivieren van Midden-Kalimantan. Cultureel erfgoed van de Ngaju en Ot Danum Dayak*, Leiden 2012.

¹⁸ Ich habe die Bildbetrachtung in drei verschiedenen Doktorandenkolloquien durchgeführt. Teilnehmende an den eher kleineren Doktorandenkolloquien (zwei bis fünf Teilnehmende) in Basel am 30.1.2013 und 5.3.2013 gehören alle der Theologischen Fakultät an, von der Masterstufe bis zum Professor. Im Forschungsseminar in Zürich vom 22.4.2013 studiert und lehrt die Mehrheit der Teilnehmenden Religionswissenschaft, einzelne promovieren aber auch in Geschichte oder Theologie. Auch hier waren Masterstudierende, Personen aus dem Mittelbau und eine Professorin anwesend.

Abb.**BMA B-30.63.123**»Zauberpriester
bei Totenfest
in Tewah«¹⁹

1 Der erste Blick ging bei allen Bildbetrachtenden zum Mann mit den erhobenen Armen und dem auffälligen Kopfschmuck. Er steht im Bildvordergrund, eher in der rechten Bildhälfte, nicht ganz in der Mitte. Trotzdem wirkt es, als dass er eine leitende Funktion habe. Er scheint grösser als die anderen zu sein. Warum hat er seine Arme erhoben?

2 Der Blick geht von da aus weiter zu den drei Männern, die dem Mann mit leitender Funktion zugeordnet sind. In der Regel kommt zuerst der Mann links²⁰ neben ihm mit einer auffällig weißen Jacke und einer streng nach unten zeigenden Armhaltung in den Blick. Unterschiedlich geht von da aus der Blick entweder zum Mann am rechten Bildrand, dessen Hände etwas festhalten, oder zum Mann am linken Bildrand, der durch eine seltsame Beinhaltung auffällt. Die vier Männer im Vordergrund scheinen alle in Bewegung zu sein, insbesondere der Mann ganz rechts im Bild erweckt den Eindruck, als komme er gerade ins Bild hinein. Die Bewegung wird auch beim Mann im Hintergrund rechts sichtbar, dessen Kopf verdeckt bleibt und wir uns fragen, was er dort tut.

3 Jetzt fällt ein weiterer Mann auf, der ebenfalls zur Gruppe der im Vordergrund stehenden Männer zu gehören scheint. Er steht etwas im Hintergrund links, seine schwarze Jacke lässt ihn auf der Fotografie erst auf den dritten Blick sichtbar werden. Seine dunkle Kleidung strahlt etwas Offizielles aus, seine Armhaltung ist auffällig.

4 Der Blick wandert nun in die dritte Bildebene ganz nach hinten zu einem Hausdach und einer Ansammlung von Menschen, wiederum alles Männer, die zum Fotografieren hinüberblicken.

5 und 6 Von da geht der Blick wieder etwas zurück zur Bildmitte, in die zweite Bildebene, wo ein heller Busch sichtbar wird, vor dem ein Schirm steht.

7 Zum Schluss richtet sich der Blick in die unterste Ebene des Bildes. Auf dem Boden herrscht ein Durcheinander, es liegen Stecken und Pfähle herum, der Boden ist aufgewühlt. Die Leute stehen nicht geordnet auf einem ebenen Platz.

¹⁹ Bildnachweis: Archiv Basler Mission/Bestand Basler Mission, Ref. Nr. B-30.63.123, »Zauberpriester

bei Totenfest in Tewah«, Hugo HÄFFNER, 1.1.1931-31.12.1938.

²⁰ Links und rechts wird immer aus der Position der Betrachterin benannt.

Bei der Bildbetrachtung in den Doktorandenkolloquien und bei der Betrachtung gemeinsam mit den Experten und Expertinnen war auffällig, dass der Gang durch das Bild immer in etwa der gleiche war. Die subjektiven Wahrnehmungspräferenzen²¹, also Wahrnehmungsmuster, die sich im Laufe eines Lebens entwickeln, treten hier ganz hinter eine transkulturelle Hermeneutik zurück. Unsere Blicke wandern alle gleich, egal ob wir Männer oder Frauen, älter oder jünger, Europäer oder Indonesierinnen sind.

Diese erste subjektive Bildwahrnehmung ist aber auch geprägt von Assoziationen und einer Reihe an Fragen und Gefühlen, die sofort und bei den meisten Betrachtenden aufgetaucht sind. »Haben sich die Männer spontan hingestellt? War es ungewohnt, einen Europäer, zudem einen Missionar, bei einem Tiwah zu sehen? War es befremdend, dass jemand fotografieren wollte? Was fotografiert er eigentlich genau? Wer darf sich fotografieren lassen?« Die Gefühle, die das eine oder andere Element bei den Betrachtenden ausgelöst haben, sind ganz unterschiedlich. So wurde beispielsweise durch den ungeordneten Boden bei manchen ein Gefühl von Fremdheit und Wildheit geweckt, das bei anderen wieder völlig fernblieb. In einer Vorstellung, die geprägt ist durch Erlebnisse im Kontext der Schweiz, laufen Beerdigungsrituale geordnet ab, auf ebenen Böden, in Kirchen oder auf Friedhöfen.

Diese unterschiedlichen Gefühle und Assoziationen haben eindeutig mit unseren subjektiven Wahrnehmungspräferenzen zu tun. Kontext und Biografie, die in der Reihenfolge der Betrachtung noch keine Rolle gespielt haben, treten bei den ausgelösten Fragen und Gefühlen aber in den Vordergrund.

Nun kommt der formale Bildaufbau in den Blick, um zu sehen, wie weit unser Blick davon, und nicht nur von unseren subjektiven Wahrnehmungspräferenzen, gesteuert wurde.

Das Bild hat drei Ebenen. Der Vordergrund ist durch die fünf stehenden Männer geprägt. In der mittleren Ebene tritt ein heller Busch hervor, bei dem erst bei genauerem Betrachten klar wird, dass es sich hier um eine regelmäßige Anordnung von Pfählen handelt, an deren oberen Enden Fahnen festgemacht sind, und keineswegs um eine Palme oder einen anderen Baum. Die dritte Bildebene im Hintergrund des Bildes zeichnet sich durch Menschen aus, die erhöht vor einem Haus stehen, das von dicht stehenden Bäumen umgeben ist. Unser Blick bleibt zuerst ganz selbstverständlich auf dem Bildvordergrund ruhen. Das Bild ist dicht gefüllt, kein Stück Himmel ist sichtbar, wir sehen nur Menschen und Bäume. Viele Menschen sind im Bild anwesend, es wirkt so, als wäre etwas »im Gange«. Nur eine einzige Lücke lässt das Bild zu. Links neben dem Mann in Schwarz wird ein Durchgang frei, wo unser Blick weggeht. Die Position des Mannes wirkt leicht verschoben, so als wäre die Betrachterin eingeladen durchzugehen, weiter nach hinten ins Bild zu gehen. Deshalb wandern unsere Augen von der ersten nicht in die zweite, sondern direkt in die dritte Bildebene und von dort wieder in die zweite.

Die unserer Analyse zu Grunde liegende Schwarz-Weiß-Fotografie lässt die Wirklichkeit in blassem und fahlem Licht erscheinen. Kontraste spielen auf dem Bild aber eine wichtige Rolle. Was hell ist, ist besonders gut sichtbar: Die vier Männer im Vordergrund mit ihrer hellen Kleidung, das Dach des kleinen Hauses im Hintergrund, die hellen Bambusstecken, eine Fahne, die Federn des Kopfschmuckes und die Hemden der Menschen im Hintergrund treten gegenüber den anderen Elementen im Bild deutlich hervor. Die beiden Männer in der Bildmitte sind besonders hell. Deshalb ziehen sie den Blick stark auf sich.

21 Vgl. BRECKNER, Sozialtheorie (Anm. 2), 128.

Auffallend ist das Ausgerichtet-Sein der Blicke. Alle Männer im Vordergrund, ja sogar die Menschen ganz hinten sind auf den Fotografen ausgerichtet. Sie schauen uns direkt an und sind sich bewusst, dass sie fotografiert werden. Die Betrachterin wird direkt angesprochen und ins Bild hineingenommen.

2.2 Bildsegmente

Aus der subjektiven Wahrnehmung und der formalen Betrachtung des Bildes ergeben sich nun Auswahl und Reihenfolge der Bildsegmente. Diejenigen Segmente werden besprochen und analysiert, die bei allen von mir angeleiteten Bildbetrachtungen in Gruppen und mit Einzelnen erwähnt wurden. Die sieben ausgewählten Bildsegmente werden in der Reihenfolge besprochen, wie sie sich aus der formalen Bildbetrachtung ergibt, und wie sie auch von den Betrachtenden genannt wurden. Bei der Analyse der Bildsegmente sind die Leitfragen, die Roswitha Breckner für die Segmentanalyse vorschlägt, sehr hilfreich: Verweist das Bild auf einen bestimmten Ort, eine bestimmte Zeit? Werden Widersprüche sichtbar? Wird durch das Segment eine bestimmte soziale Situation erkennbar? Oder zeigt es Handlungszusammenhänge auf, die im Bild verborgen bleiben? Welche Funktion übernimmt das Segment in der Bildgestaltung? Welche thematischen Bezüge tauchen auf? Welche Sichtweisen können im Zusammenhang mit anderen Segmenten realisiert, welche müssen abgebrochen werden?²²

Die ersten drei Segmente, die im Folgenden interpretiert werden, enthalten drei der fünf Männer aus dem Bildvordergrund. Sie scheinen die Hauptakteure dieses Totenfestes zu sein, sie werden anhand der Fotografie von Haffner vorgestellt. Diese drei Männer sind durch zwei Gemeinsamkeiten verbunden. Alle tragen eine Kopfbedeckung und aufwendige Kleidung, Schmuck oder ein Jackett. Ebenfalls zeichnet sie ein sarung aus, ein mit Blumen oder Blättern bedrucktes Hüfttuch, das der Mann in Schwarz nicht um die Hüfte, aber um den Hals trägt.

²² Ebd., 29of.

²³ Ngaju Dayak nehmen an, dass ihre Seelen aus drei Teilen bestehen, die Intellektseele, die Seele des Fleisches und die Seele der Knochen und der Haare, die bei einem Tiwah im Jenseits wieder zusammengeführt werden müssen. Vgl. für das Konzept der Seele: Anne Louise SCHILLER, *Small Sacrifices. Religious Change and Cultural Identity among the Ngaju of Indonesia*, New York 1997, 36.

²⁴ Vgl. Sri KUHNT-SAPTODEWO, *Zum Seelengeleit bei den Ngaju am Kahayan. Auswertung eines Sakraltextes zur Manarung-Zeremonie beim Totenfest*, München 1993, 316-327.

²⁵ Gespräch mit Ugoi A. Bunu, 29.7.2013, Palangkaraya.

²⁶ Vgl. SCHILLER, *Sacrifices* (Anm. 23), 61f.

²⁷ Information Itil, Gespräch am 12.8.2013, in Tewah.

²⁸ Information Kalimantan-Missionar, E-Mail vom 16.12.2012.

²⁹ Gespräch mit Suryanto Kang, 29.7.2013, Palangkaraya.

³⁰ Schiller verwendet dafür den Namen *sampulau dare*, SCHILLER, *Sacrifices* (Anm. 23), 69.

³¹ Vgl. Hans SCHÄRER, *Die Gottesidee der Ngadju Dajak in Süd-Borneo*, Leiden 1946, 15-18.



1

Ausschnitt aus
BMA B-30.63.123
»Zauberpriester«
Tukang Hanteran

◆ Auf diesem Bildsegment ist anhand seiner Kleidung und seiner Pose deutlich ein »Hauptpriester« zu erkennen. Er wird in der Sprache der Ngaju Dayak *Tukang Hanteran* oder *Handepang Telun* genannt und ist dafür zuständig, die Seele bzw. einen Seelenteil, nämlich die Intellektseele, der verstorbenen Person nach der Opferung von großen Wasserbüffeln in die Oberwelt zu begleiten.²³ Diese Zeremonie heißt *Munduk Hanteran*, in der Literatur wird sie auch *Magah Liau* genannt. Sie dauert eine ganze Nacht und bildet das Zentrum eines Tiwah.²⁴ Der *Basir Upu* Ugoi A. Bunu, der leitende Priester eines Tiwah in der Provinzhauptstadt Palangkaraya, an dem ich im Juli 2013 teilgenommen habe, betonte demgegenüber stark, dass ein Tiwah kein Zentrum oder einen rituellen Höhepunkt habe. Wichtig sei, dass das Tiwah in seiner Gesamtheit durchgeführt werde. Erst so kann sichergestellt werden, dass die Seele ins Jenseits begleitet wird.²⁵ Ein Tiwah kann auch ohne einen *Tukang Hanteran* durchgeführt werden.²⁶ Bei den übrigen Zeremonien sind gewöhnliche Priester, *basir*, beteiligt, von denen einer, der *Basir Upu*, den Lead übernimmt. Bei einem Tiwah sind immer eine ungerade Anzahl Priester anwesend, meistens fünf oder sieben. Der von mir zum Bild befragte Experte Itil präzisiert diese Angabe. Bei einer *balian*, dem Gesang beim Tiwah, sind sieben *Basir* anwesend, bei der abschließenden Zeremonie, *Balaku Untung* (um Glück bitten) sind es neun.²⁷ Auch die *basir* tragen Gesänge vor, sie singen dem *Basir Upu* nach und begleiten die Gesänge teilweise mit den *katambong*-Trommeln.²⁸ Unter den *basir* besteht eine Hierarchie, die sich darin abbildet, wie die *basir* beim Vortragen der Gesänge sitzen. Der *Basir Upu* sitzt in der Mitte, daneben die *Basir Pendamping*, die Begleiter. Je näher ein *basir* beim Zentrum sitzt, desto höher steht er in der Hierarchie und kann selbst bald *Basir Upu* werden.²⁹

Der Kopfschmuck des *Tukang Hanteran* ist ein aus Nashornfedern gefertigter und sehr auffälliger *Sampulan Anggang*³⁰. Der Nashornvogel ist in der Mythologie der Ngaju Dayak ein wichtiges Tier. Missionar Schärer, der sich eingehend mit der Mythologie der Ngaju Dayak befasste, schreibt, dass die höchste Gottheit der Ngaju Dayak aus einem Gott der Oberwelt und einem Gott der Unterwelt besteht, die die Namen des Nashornvogels und der Wasserschlange tragen.³¹ Das lange Hemd, welches der *Tukang Hanteran* trägt, heißt *Ewah Bumbun*, darüber trägt er einen Brustlatz. Es ist schwer zu erkennen, aber auf diesem Brustlatz aus Stoff sind runde Knöpfe aufgenäht, die aus dem unteren Teil der Muschel der

Wasserschnecke (balusoh) hergestellt werden. Wenn man diese Muscheln poliert, werden sie weiß. Genannt wird dieser Brustlatz Baju Sangkarut.³² Weiter trägt der Tukang Hanteran einen großen Gurt mit Zähnen, genannt Tali Penyang. Diese Zähne, die von einem starken Tier kommen, sollen den Tukang Hanteran stärken.³³ Im Gurt des Tukang Hanteran steckt ein zweischneidiges Hackmesser, ein duhung. Diese Attribute, die einen Hauptpriester bei einem Tiwah begleiten, scheinen einen Tukang Hanteran auszuzeichnen.³⁴

Nicht nur die Kleidung des Tukang Hanteran, auch seine Mimik und Körperhaltung sind auffällig. Der Tukang Hanteran hat seine Arme weit ausgebreitet, seine Hände zu Fäusten geballt, er stellt sich in kraftvoller Pose dar. Er lächelt, während die vier anderen Männer ernst blicken. Die Armhaltung löste bei den Betrachtungen unterschiedliche Fragen aus, die ich kurz nachzeichnen werde, da ich sie für die Interpretation des Bildes für relevant halte. Bei der Armhaltung könne es sich um eine abwehrende Haltung handeln, um eine freudige, die Erleichterung ausdrückt, oder die Armhaltung weist darauf hin, dass die abgebildeten Männer während des Tanzes kanjan fotografiert wurden. Ibu Maryenie, eine Christin ohne direkten Bezug zu einem Tiwah, interpretiert die Armhaltung abwehrend. Die Balai Nyahu, das Haus im Hintergrund, darf von Menschen, die nicht zur Verwandtschaft gehören, nicht betreten werden.³⁵ Der Missionsarzt Klokke, der einem Tiwah nie beiwohnte, tippt darauf, dass der Tukang Hanteran betrunken oder froh ist, dass das lange Fest vorbei ist. Hier tauchen zwei Stereotypen auf, mit denen Totenfeste, insbesondere in der Missionsliteratur, beschrieben werden. Ein Tiwah dauert unmenschlich lange und wird von Unmengen an Reiswein begleitet.³⁶ Die beiden Experten, die sich mit einem Tiwah direkt auskennen, der Priester Ugoi A. Bunu und der Adat-Berater Itil, erklären die Armhaltung der Männer damit, dass das Bild während des Tanzes kanjan gemacht wurde. Nach der Opferung von in der Regel Wasserbüffeln wird dieser sakrale Tanz, bei dem die Arme langsam von oben nach unten bewegt werden, und man sich seitlich in kleinen Schritten vorwärtsbewegt, nur von Männern getanzt. Die Männer halten dabei entweder ein Schwert oder eine Lanze in den Händen.³⁷

Zwei Dinge werden an der Interpretation der Armhaltung deutlich. Die Wissensproduktion unter europäischen Experten bleibt aufgrund ihres missionarischen Kontextes eingeschränkt, Christen und Christinnen nehmen, wenn überhaupt, an einem Tiwah nur am Rande teil und kümmern sich nicht um die einzelnen Elemente.

Oben konnte ich darstellen, dass die Elemente, die einen Tukang Hanteran auszeichnen über die Jahre hinweg die gleichen geblieben sind. Beim Tanz kanjan lässt sich aber eine Diskontinuität festmachen. Itil führt aus, dass der Tanz *kanjan* früher nur nach der Opferung der Tiere getanzt wurde. Heute tanze man den Tanz viel öfter. Ebenfalls wurden früher sieben Leute für diesen Tanz ausgewählt, die dann sieben Mal um das *Sangkaraya* getanzt sind, in Erinnerung an die sieben ersten Menschen.³⁸ Hier wird deutlich, dass rituelle Komplexe sich auch verändern. Die Leute sind sich bewusst, dass sich ihre Kultur verändert, gleichzeitig soll das Alte bewahrt bleiben. Hier wird ein Identitätsdiskurs sichtbar, in dem die Religion Hindu Kaharingan steht, der aber in gleichem Maße auch für die Kirchen in Kalimantan gilt.

32 Vgl. KLOKKE, Rivieren (Anm. 17), 48. Schiller schreibt, dass der Brustlatz unter den weißen Muscheln rot ist und *Karungkung Sulau* heißt. SCHILLER, Sacrifices (Anm. 23), 69. Weiß ist die Farbe für die Oberwelt, rot die Farbe für die Unterwelt.

33 Um was für Zähne es sich handelt, waren sich die von mir befragten Experten uneinig. Der ehemalige

Kalimantan-Missionar fragt sich, ob es sich hier um Bärenzähne handelt. Klokke meint, dass es sich um Krokodilzähne handle. Ugoi A. Bunu sagt, Bär, Krokodil oder Tiger – alles sei möglich. Die Zähne seien gefüllt mit Holz, Öl, magischem Inhalt und sollen den Träger stärken. Vgl. E-Mail Kalimantan-Missionar, 16.12.2012; KLOKKE, Rivieren (Anm. 17), 49; Gespräch mit Ugoi A. Bunu, 8.8.2013, Palangkaraya.

34 Der ehemalige Kalimantan-Missionar schreibt: »Erstaunlich: gewisse Kleidungs- und Ausrüstungsgegenstände sind traditionell und seit Jahrzehnten nicht verändert: Kopfbedeckung des Hanteran, Brustlatz, Schwert«. E-Mail Kalimantan-Missionar, 16.12.2012. Diese Aussage wird im Buch von Klokke unterstrichen. Auch hier trägt der Tukang Hanteran Kopfschmuck, Brustlatz, Gurt und Schwert.



2

Ausschnitt aus
BMA B-30.63.123
»Zauberpriester«
basir

◆ Eine zweite wichtige Person steht links neben dem *Tukang Hanteran*. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich um einen *basir*, einen Priester. Geleitet vom *Basir Upu* führen diese gewöhnlichen Priester alle weiteren Gesänge durch, mit denen dafür gesorgt wird, dass die Seelenteile alle sicher ins Jenseits begleitet werden.³⁹ Der *basir* trägt einen *sarung*, ein auffällig weißes Jackett und eine Kopfbedeckung. Solche Kopfbedeckungen werden laut Ugoi A. Bunu auch heute noch getragen. Der Unterschied besteht darin, dass früher Tücher verwendet wurden, die um den Kopf festgemacht wurden, heute fertiggerahnte *lawang*, eine Mischung zwischen Stirnband und Hut.⁴⁰ Ketten mit Knochen und Zähnen sind ihm um Brust und Hüften gebunden, sein Schwert ist gezogen.

In seiner linken Hand trägt der *basir* ein Horn oder einen Knochen mit einem Bündel aus getrockneten Bambusspänen oder Fäden daran. Es handelt sich hier um ein *tare*, ein Trinkhorn, aus dem Reiswein getrunken wird.⁴¹

Es fällt auf, dass der *basir* von der Bildaufteilung her genau im Zentrum steht. Diese Position in der Bildmitte weist auf seine wichtige Funktion hin. Ohne die Priester, ohne ihre Rezitation der Gesänge kann ein Tiwah nicht durchgeführt und eine Seele nicht ins Jenseits gebracht werden.

KLOCKE, Rivieren (Anm. 17), 48f. Meine Beobachtungen bei einem Tiwah im Juli 2013 in Palangkaraya bestätigen die Vermutung des ehemaligen Kalimantan-Missionars ebenfalls. Der *Tukang Hanteran* trägt die von ihm genannten Elemente.

³⁵ Gespräch mit Ibu Maryenie, 1.3.2013, Basel.

³⁶ E-Mail Klocke, 24.1.2013.

³⁷ Gespräch mit Ugoi A. Bunu, 8.8.2013, Palangkaraya und Gespräch mit Itil, 12.8.2013, Tewah.

³⁸ Gespräch mit Itil, 12.8.2013, Tewah.

³⁹ Gespräch mit Itil, 12.8.2013, Tewah.

⁴⁰ Gespräch mit Ugoi A.

Bunu, 8.8.2013, Palangkaraya.

⁴¹ Gespräch mit Ugoi A. Bunu, 8.8.2013, Palangkaraya. Im Film *Fluss des geliehenen Lebens* sieht man diese Trinkhörner in Verwendung. Vgl.

Hanno KAMPPFFMEYER / Sri KUHN-TAPTODEWO, Fluss des geliehenen Lebens. Tiwah – das Totenritual der Ngaju-Dayak; Mittelkalimantan, Indonesien, IWF Wissen und Medien (D1995). Ibu Maryenie kennt offensichtlich den Gebrauch solcher Trinkhörner nicht und sagt mir mit leiser Stimme, dass es an die Köpfe erinnert, die man früher für ein Tiwah erbeuten musste. 26.2.2013, Basel.

3

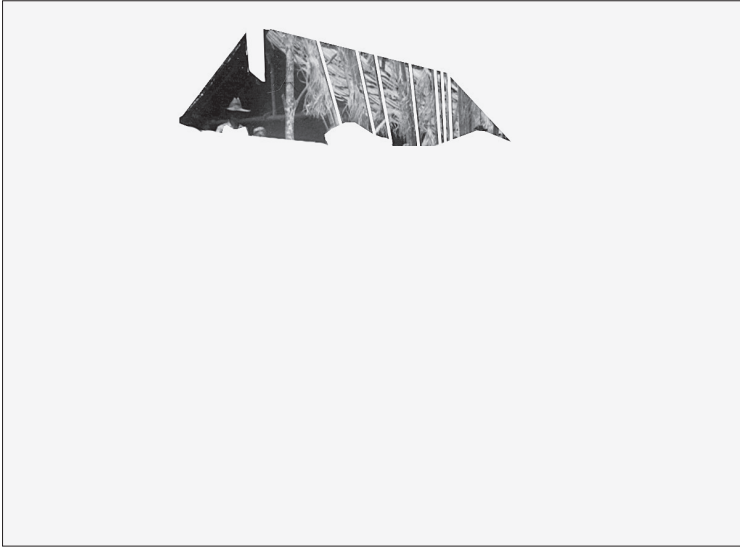
Ausschnitt aus
BMA B-30.63.123
»Zauberpriester«
Festveranstalter



◆ Der Mann, der zwar in der zweiten Reihe steht und deshalb eigentlich erst nach den beiden Männern an den Bildrändern wahrgenommen wird, spiegelt anhand seiner Position und Kleidung seine wichtigere Funktion wider. Er trägt ein auffällig schwarzes Jackett, das Klokke an die Kleidung eines Pfarrers erinnert. Die Anwesenheit eines Pfarrers in den 1930er-Jahren schließt er aber sofort wieder aus, eine dichte Trennwand habe damals zwischen Tiwah und christlicher Beerdigung gestanden. Er vermutet, dass möglicherweise in den 1960er-Jahren Kiting oder Saloh, die zur ersten und zweiten Reihe der einheimischen Pfarrer gehörten, für ihre Ahnen ein Tiwah veranstaltet haben könnten.⁴²

Das schwarze Jackett, darunter das weiße Hemd, stellt einerseits ein transkulturelles Element dar. Es zeigt den Einfluss westlicher Kultur. Andererseits besagt es auch, dass der Mann eine spezielle Funktion an diesem Fest hat. Darauf weist auch die Kopfbedeckung hin, der *salutup*, eine Mütze oder Kappe aus Rotan oder Schilf.⁴³ Wie die anderen beiden wichtigen Personen hat auch er ein Schwert umgebunden. Er trägt eine Hose aus Batikstoff, nicht einen *sarung*, hat aber eine Art Schal, ein Tuch um den Hals. Ein solches Tuch tragen Frauen beim rituellen Tanz *kanjan*, wie das anhand eines anderen visuellen Mediums ersichtlich wird, das ich heranziehe, um diese Fotografie zu deuten.⁴⁴

Nicht nur die Kleidung des Mannes zeichnet seine Funktion aus, sondern auch seine Position. Er hat seine Arme in einer Art und Weise ausgebreitet, die ihm Gewicht gibt oder ihn, wie oben gezeigt, beim Tanz *kanjan* darstellt. Der Mann auf dem Bild könnte der Festveranstalter sein. Er richtet ein Tiwah für einen oder mehrere Leute aus seiner engsten Familie aus – für Mutter, Vater, Großvater, Ehefrau. Ein Tiwah wird nur für Erwachsene veranstaltet. Es ist der älteste Sohn/das älteste Kind oder die hinterbliebene Ehepartnerin, die ein Tiwah veranstalten müssen. Ein Tiwah ist äußerst kostspielig und braucht die Beteiligung der ganzen Verwandtschaft. Ein Tiwah hat nicht nur die Funktion, die Seele der Verstorbenen in die Oberwelt zu begleiten, sondern auch wichtige soziale Funktionen. Das Erbe kann beispielsweise erst nach dem Tiwah aufgeteilt werden, wieder heiraten darf eine Witwe erst, nachdem ein Tiwah für den Verstorbenen gehalten wurde.⁴⁵



4

Ausschnitt aus
BMA B-30.63.123
»Zauberpriester«
Dach der *Balai*
Nyahu

◆ Nachdem wir beim Mann in Schwarz verweilt sind, zieht unser Blick weiter nach hinten zum Fluchtpunkt im Bild. Hier steht ein nach vorne hin offenes Gebäude, eine *balai*.⁴⁶ In diesem Haus stehen die großen Gongs für das Fest, die während des gesamten Tiwah geschlagen werden, was in den Missionarsberichten aus den 1930er-Jahren jeweils als unerträgliche Lärmbelästigung beschrieben wird. Beim Besuch im Dorf Petak Bahandang, das mitten in den letzten Vorbereitungen für ein Tiwah stand, wurde mir nahegelegt, die *balai* nicht zu betreten.⁴⁷ Die *Balai Nyahu* dürfe nur von Priestern und Verwandten der Verstorbenen betreten werden. Die Gongs werden nur von Männern geschlagen, die die bestimmte Spielweise kennen. In dieser *balai* wird nicht nur musiziert, sondern auch vor Beginn des Tiwah das Honorar der Priester und die Opfergaben der Verwandten festgelegt.⁴⁸

42 E-Mail Klokke, 24.1.2013 und 28.1.2013.

43 Vgl. August HARDELAND, *Dajaksch-Deutsches Wörterbuch*, Amsterdam 1859, 497.

44 Vgl. den ethnografischen Film über ein Tiwah in Mittelkalimantan von KAMPFFMEYER und KUHN-SAPTODEWO, *Fluss des geliehenen Lebens* (Anm. 41).

45 Vgl. Joseph A. WEINSTOCK, *Kaharingan. Life and Death in Southern Borneo*, in: Rita SMITH KIPP/Susan RODGERS (Hg.), *Indonesian Religions in Transition*, Tucson 1987, 71-97, hier 91-93.

46 Vgl. E-Mail Klokke, 28.1.2013.

47 Während der ersten meiner drei Forschungsreisen im Rahmen meiner Dissertation (im Juni 2012).

48 Vgl. den Film von KAMPFFMEYER und KUHN-SAPTODEWO, *Fluss des geliehenen Lebens* (Anm. 41).

5

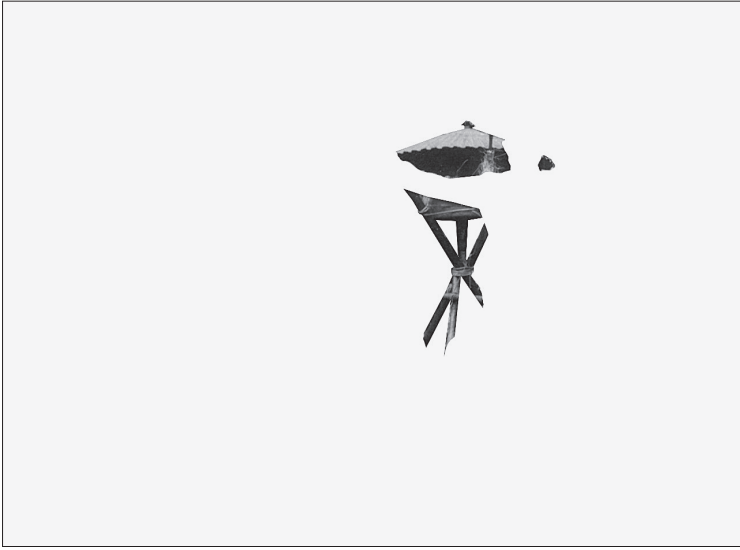
Ausschnitt aus
BMA B-30.63.123
»Zauberpriester«
Sangkaraya



◆ In der Mitte des Bildes, im Hintergrund, sehen wir eine Art Busch. Beim genaueren Hinsehen wird deutlich, dass es sich um lange Bambuspfähle handelt, die in den Boden gesteckt wurden und zum Himmel aufragen. Es ist das *Sangkaraya*, hier finden rituelle Handlungen statt, insbesondere der Tanz *kanjan* und das Töten der Opfertiere. An den Enden der Bambusstecken sind Fahnen oder Stoffe befestigt. Die für uns am besten sichtbare Fahne scheint zwei- oder dreifarbig zu sein. In einer transkulturellen Lesart könnte es sich hier um die holländische Fahne handeln, eine Integration neuer Elemente in ein bestehendes Ritual oder eine Art Ehrerweisung gegenüber der holländischen Kolonialregierung. Diese Vermutung wird von Ugoi A. Bunu mit einem Lächeln zurückgewiesen. Die Holländer hatten nichts mit Religion zu tun.⁴⁹ Wahrscheinlicher ist, dass es sich hier um eine rot-weiße oder rot-weiß-schwarze Fahne handelt. In der Mythologie der Ngaju Dayak sind rot, weiß und schwarz wichtige Farben und drücken verschiedene Aspekte der Gottheit aus. Rot steht nach Schärer für die Unterwelt, weiß ist die Farbe der Oberwelt und schwarz steht für die bösen Aspekte der totalen Gottheit.⁵⁰

⁴⁹ Gespräch mit Ugoi A. Bunu, 8.8.2013, Palangkaraya.

⁵⁰ Vgl. SCHÄRER, Gottesidee (Anm. 31), 29–30.



6

Ausschnitt aus
BMA B-30.63.123
»Zauberpriester«
Balai Sambang
Garantung

◆ Hinter dem *Tukang Hanteran* ist ein Schirm zu erkennen, der über ein Gestell aus drei Stecken gespannt ist. Es handle sich hierbei um eine *Balai Sambang Garantung*, eine Art Altar, wo man den Schutz für die Mitglieder eines *Tiwah* erbittet. Der *Gong*, in der Sprache der *Ngaju Dayak* *garantung*, der auf den drei Stecken steht, enthalte Leber, Herz, einige Knochen und Fleisch von den geopferten Wasserbüffeln.⁵¹ Laut einem ehemaligen Kalimantan-Missionar wird der Schirm aus Ölpapier über den *Gong* gespannt, der die aus dem Grab hervorgeholten und gesäuberten Knochen enthält. Hier werden die Knochen zwischengelagert, bevor sie im *sandung* endgültig niedergelegt werden.⁵²

Der Kalimantan-Missionar hat wohl recht damit, dass die Knochen, bevor sie im *sandung* endgültig beigesetzt werden, noch einmal zwischengelagert werden. Dies geschieht aber, wie ich aus eigener Beobachtung weiß, in kleinen Kisten aus Holz, ausgebettet mit einem Tuch. Am Tag der endgültigen Beisetzung im *sandung* werden die Knochen in einem *Gong* transportiert, getragen in einem Tragtuch, so wie man ein kleines Kind trägt.

Noch einmal wird hier deutlich, dass die europäische Expertenmeinung oft ungenügend oder sogar falsch ist.

⁵¹ Gespräch mit Suryanto Kang, 7.8.2013, Palangkaraya.

⁵² Vgl. E-Mail Kalimantan-Missionar, 16.12.2012.

2.3 Die Segmente in ihrem Zusammenhang – eine erste Interpretation

Der *Tukang Hanteran* und der Priester neben ihm bilden auf der in Segmenten betrachteten Fotografie die Bildmitte. Alleine kann ein *Tukang Hanteran* kein Tiwah durchführen, es werden dazu mehrere Spezialisten benötigt. Und diese werden uns mit dem eben beschriebenen Bild vorgestellt. Nicht das rituelle Geschehen wird anhand der Fotografie dokumentiert, die Fotografie konzentriert sich auf die Vorstellung der Ritualspezialisten. Der *Tukang Hanteran* und der Priester links von ihm stehen genau vor dem *Sangkaraya*, der Ort, an dem wichtige rituelle Handlungen eines Tiwah vollzogen werden. Nehmen wir das Segment der *Balai Nyahu* aus dem Hintergrund noch dazu, ergibt sich eine Linie, auf der ganz zentrale Elemente eines Tiwah sichtbar werden. Bei dieser Fotografie handelt es sich also um eine bewusste Bildanordnung des Totenfestes Tiwah, wie der Missionar Hugo Haffner es darstellen wollte. Für ihn waren die Priester das Zentrale an einem Totenfest.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass auf dem von mir untersuchten Bild Menschen vor- und dargestellt werden, in deren Verantwortung die Durchführung eines Tiwah liegt. Der *Tukang Hanteran* nimmt dabei eine besonders wichtige Rolle ein. Das Ritualgeschehen tritt auf diesem Bild zwar zurück, es sollen die Priester vorgestellt werden, die spezielle Armhaltung derselben lässt aber auf den Tanz *kanjan* schließen. So rückt ein Element des gesamten Totenrituals ins Blickfeld, der Tanz *kanjan*, das sonst in der Forschung wenig beachtet wird. Anne Schiller beschreibt den Tanz *kanjan* zwar in ihrem Buch *Small Sacrifices*, sie gibt aber keine Deutung.⁵³ Dass dieser in keiner Weise gedeutet wird, zeigt an, dass in der Forschung über das Tiwah bislang das Interesse an einem anderen Ort lag, nämlich bei den Mythen und Seelenvorstellungen, nicht bei den rituellen Handlungen. Hans Schärer untersuchte als erster eingehend die Gottesvorstellung der Ngaju Dayak und die dazugehörenden Mythen:

»Handelt es sich um Gebiete aus der Religion, dann scheint mir die Publikation der Quellen, und diese sind die Mythen, Gesänge und andere Texte, unmissbar zu sein. Bei der Darstellung der sogenannten Hochreligionen steht diese Frage überhaupt nicht zur Diskussion, die Kenntnis der Quellen wird einfach vorausgesetzt, warum aber nicht auch für die sogenannten archaischen Religionen?«⁵⁴

Sri Kuhnt-Saptodewo schließt an diese Forschungstradition an. Sie nimmt eine Textanalyse bei einer Zeremonie beim Totenfest vor.⁵⁵

Dank der detaillierten Bildbetrachtung und -analyse ist es gelungen, verschiedene rituelle Elemente des Tiwah zu beschreiben, ihre Funktion zu nennen und ihrer Verwendung etwas nachzugehen. Damit habe ich einen eigenständigen Beitrag geleistet in der Forschungsdiskussion rund um das Tiwah. Wir sind in das Geschehen eines Tiwah aus vergangener Zeit eingetaucht und haben so wichtige rituelle Elemente kennengelernt. Darüber hinaus können wir festhalten, dass es dem Missionar in erster Linie darum ging, Priester dieses Totenfestes vorzustellen. Er hatte zu diesen keine Berührungsgänge, nahm in irgendeiner Form an einem Tiwah teil und bildete sich so seine Meinung darüber. Er wollte selbst sehen und erleben, was bei einem Tiwah geschieht. Das Interesse bei Haffner hielt sich dennoch in Grenzen. Seine Bilder stammen alle vom gleichen Moment des Festes, seine Teilnahme am Tiwah war beschränkt.

⁵³ Vgl. SCHILLER, *Sacrifices* (Anm. 23), 58.

⁵⁴ Hans SCHÄRER, *Mythen zum Totenkult*. Bd. 1, 's Gravenhage 1966, 12.

⁵⁵ Vgl. KUHN-T-SAPTODEWO, *Seelengeleit* (Anm. 24).

⁵⁶ BMA B-30.63.126, »Opfer bei Totenfest, i. Vordergrund 2 Zauberpriester«, Hugo HAFFNER, 1.1.1931–31.12.1938.

⁵⁷ BMA B-30.63.125, »Zauberpriester bei Totenfest a. obern Kahajan«, Hugo HAFFNER, 1.1.1931–31.12.1938.

⁵⁸ BMA B-30.63.124, »Tanzende Dajakfrauen b. Totenfest«, Hugo HAFFNER, 1.1.1931–31.12.1938.

2.4 Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge

Um den Kontext der Fotografie »Zauberpriester bei Totenfest in Tewah« besser zu verstehen, betrachte ich zunächst die drei weiteren Fotografien von Haffner, die er zum Thema Tiwah gemacht hat und die zusammen mit der eben beschriebenen Fotografie eine Serie bilden. Danach werden die technischen und sozialen Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge ausgeleuchtet.

Auf den drei weiteren haffnerschen Bildern sind wiederum der *Tukang Hanteran* und ein *basir* zu sehen, in der Bildmitte, vor dem *Sangkaraya* liegen die Überreste von Tieropfern auf einem Opfergestell.⁵⁶ Ein zweites Bild stellt drei »Zauberpriester« dar, wie sie mit ihren *katambong*-Trommeln auf einer Bank vor dem *Sangkaraya* sitzen. Sie werden wiederum vom *Tukang Hanteran* und vom *basir*, die uns von den anderen Bildern schon bekannt sind, gerahmt.⁵⁷ Das letzte Bild dieser Serie stellt tanzende Dayakfrauen dar. Sechs Frauen stehen vor dem *Sangkaraya*, um ihre Hälse sind lange Tücher gelegt, wie sie typischerweise beim Tanz *kanjan* verwendet werden.⁵⁸

Ich spreche hier von einer Serie, weil die Bilder am gleichen Ort und zur gleichen Zeit aufgenommen wurden. Am linken Bildrand ist auf allen vier Bildern eine Palme zu sehen, der Hintergrund ist jeweils derselbe, und das *Sangkaraya* ist auf allen Bildern zu sehen. Die Bilder wurden am gleichen Ort aufgenommen, lediglich der Winkel, die Perspektive oder der Ausschnitt verschieben sich leicht. Der *Tukang Hanteran* und der *basir* im weißen Jackett sind auf allen Bildern zu sehen.

Der Einbezug dieser Bilder führt dazu, dass die wichtige Bedeutung der Ritualspezialisten in einen größeren Zusammenhang gesetzt werden kann. Vor allem durch das dritte Bild rückt der rituelle Tanz *kanjan* noch einmal ins Blickfeld. Darüber hinaus wird mit diesem Bild anhand der Frauen die Festgemeinde ins Zentrum gestellt. Durch die Tiwah-Serie von Haffner lässt sich zeigen, worum es bei einem Tiwah im Kern geht: um ein ideales Zusammenspiel zwischen den *basir*, der Festgemeinde, den verstorbenen Seelen und schließlich auch den Göttern und ihren Gehilfen, den *sangiang*.

Die Fotografien sind nur in Abzügen erhalten, deshalb ist es nicht möglich aufgrund ihres Negativformates die Kamera zu eruieren, die benutzt wurde. Da die kleine und handliche *Leica* in dieser Zeit aber die meist verwendete Kamera war, gehe ich davon aus, dass auch Hugo Haffner mit dieser Kamera fotografierte. Seit 1924 gab es Kameras, die mit lichtstarken Objektiven ausgerüstet waren und bislang unbekannte Brennweiten hatten. Die *Leica* war mit einem Kleinbild-Rollfilm ausgestattet, ihre Objektive konnten leicht ausgetauscht werden. Mit diesen Kameras konnten nun auch »Schnappschüsse« gemacht werden, Menschen in Bewegung konnten im Bild festgehalten werden.⁵⁹

Die Bilder sind in einem missionstheologischen Kontext der 1930er-Jahre entstanden, der sich durch eine große Heterogenität auszeichnet, aber in der Missionsgeschichtsschreibung wenig beachtet wurde.⁶⁰ Die 1930er-Jahre zeichnen sich nicht nur durch eine allgemeine Südsee-Sehnsucht und eine Europamüdigkeit aus, der aufkeimende Nationalsozialismus und ein damit verbundenes kulturelles und religiöses Unbehagen prägt Deutschland

⁵⁹ Weitere Informationen zu gebräuchlichen Kameras in den 1930er-Jahren liefert Wilfried BAATZ, *Geschichte der Fotografie*. Überarb. und aktualisierte Neuausg. Ein Schnellkurs, Köln 2008, 112f.

⁶⁰ Vgl. zum sozialen Entstehungskontext der Tiwah-Bilder Kapitel 6 meiner Dissertation. HOFFMANN, *Fremdbegegnung* (Anm. 1), 263–304.

und auch die Schweiz in diesen Jahren. Für die Basler Mission stellt dieses Jahrzehnt nicht nur eine Zeit des Auseinanderfallens dar – die Basler Mission Deutscher Zweig entstand –, sondern auch die letzte Phase des engen hierarchischen Kontaktes zwischen der Basler Mission und den Ngaju Dayak. 1935 entstand die selbständige Dayakkirche, *Geredja Dajak Evangelis*. Die Lehre im Basler Missionsseminar wurde durch verschiedene religionswissenschaftliche und missionstheologische Strömungen geprägt, wobei die Evangelische Religionskunde, Ansätze der Volksmission und der frühen dialektischen Theologie, aber auch religionsvergleichende Positionen und Globalisierungsdiskurse bestimmend waren. Dass Hugo Haffner diese Tiwah-Bilder schoss, hängt einerseits mit der Südsee-Sehnsucht zusammen; in den 1930-er Jahren entstand eine beachtliche Zahl an exotischen Bildern und Filmen.⁶¹ Andererseits wird dadurch eine missionstheologische Haltung sichtbar, die darum bemüht ist, die fremde Kultur kennenzulernen und in ihren Einzelheiten zu erforschen. Dazu gehört nicht nur das Beherrschen der lokalen Sprache, sondern auch die Kenntnis der traditionellen Rituale.

Tiwah-Fotografien wurden in den Publikationsorganen der Basler Mission abgedruckt, mit dem Ziel, die Heimatgemeinde über »heidnische« Bräuche aufzuklären und, um für die Notwendigkeit der Mission zu sensibilisieren, für die Missionsarbeit zu werben. Des Weiteren wurden sie auch für Lichtbilder-Vorträge von Reisepredigern in der Heimat verwendet.⁶² Dabei wurden vor allem Aspekte des Tiwah betont, die in der Heimat Befremden auslösten. Die Priester, die bei einem Tiwah agierten, wurden als »Zauberpriester« dargestellt, deren Arbeit von dunklen Mächten unterstützt werde. Es wurden Überreste von Tieropfern gezeigt, die bei einem europäischen Publikum Gedanken an Barbarei evozierten.

2.5 Ein theoretisches Fazit: Rekonstruierbare Wirklichkeit?

Anhand meiner Bildanalyse und unter Einbezug der drei weiteren Bilder konnte ich drei wichtige Momente eines Tiwah erfassen: erstens die Ritualspezialisten, die dafür sorgen, dass die Seelen der Verstorbenen ins Jenseits geführt werden, zweitens die Rolle der Festgemeinde bei einem Tiwah und drittens die verschiedenen baulichen Elemente eines Tiwah. Ich habe so das Tiwah aus den 1930er-Jahren Schritt für Schritt dechiffriert und zu rekonstruieren versucht. Es wurde dabei schnell klar, dass das Tiwah ein sehr komplexes Ritual ist. Vieles bleibt widersprüchlich, manches unsichtbar oder unserem Verständnis verborgen. Offen bleiben beispielsweise die Motive, nach denen Haffner die Personen anordnete. Geht auf ihn die gesamte Bildkomposition zurück? Hat er sich vorgenommen, möglichst viele wichtige Elemente eines Totenfestes abzubilden, um in der Heimat darüber zu berichten? Die Segmentanalyse erhebt nicht den Anspruch, das Tiwah aus den 1930er-Jahren vollständig rekonstruieren zu können. Vielmehr ist es wichtig, dass anhand des Bildes Schlüsselmomente und wichtige Elemente eines Tiwah aufgezeigt werden können.

Es konnte mit der Segmentanalyse aufgezeigt werden, dass die architektonischen Elemente und die Priesterkleidung bei einem Tiwah über die vergangenen acht Jahrzehnte ziemlich unverändert blieben. Dies spricht für eine starke Bewahrung der Tradition. Anhand

⁶¹ Vgl. beispielsweise den Kinofilm von Baron Viktor von Plessen, der in den Kinos von Deutschland 1936 gezeigt wurde. Viktor von PLESSEN, *Die Kopffäger von Borneo* (D/NL 1936).

⁶² Vgl. für die Verwendungszusammenhänge der Tiwah-Bilder Kap. 4.5 meiner Dissertation (Transkulturelle Verwendung von Bildern). HOFFMANN, *Fremdbegegnung* (Anm. 1), 194–204.

des Tanzes kanjan konnte ich aber auch nachweisen, dass sich einzelne Elemente des Rituals durchaus verändern. Das sehen wir nicht nur in der Art und Weise, wie der Tanz kanjan heute getanzt wird, sondern beispielsweise auch an der Kleidung der Menschen, die auf der Fotografie abgebildet sind. Bereits in den 1930er-Jahren tragen viele der Menschen auf den Fotografien nicht mehr traditionelle, sondern europäische Kleidung, vor allem Jackett und Hemden. Veränderung ist auch bezüglich Alkoholkonsum und Glücksspiel festzustellen. Während Reiswein in den 1930er-Jahren in großen Mengen konsumiert wurde, die Missionare beklagten sich regelmäßig darüber, ist heute eine Reihe von Verboten beim Tiwah-Festplatz angeschlagen, die Glücksspiel und Alkoholkonsum ausdrücklich untersagen. Transkulturelle Prozesse finden nur dann statt, wenn Kulturen für Veränderungen offen sind. Für die Ethnie der Ngaju Dayak scheint dies gegeben zu sein.

Die Tiwah-Fotografien entstanden in einem missionarischen Kontext und wurden auch darin verwendet. Sie wurden durch Missionszeitschriften und in Lichtbildvorträgen zwar einem großen Publikum zugänglich gemacht, sie trugen aber auch zur Stereotypisierung der Dayak als wilde Menschen und Kopfjäger bei. ◆
