

Annäherungen an ein umkämpftes Feld – Die Schnitzereien der Asmat in West-Papua als Resultat ideologischer, politischer und sozialer Prozesse

Der vorliegende Essay betrachtet das Thema der Schnitzereien der Asmat in West-Papua unter verschiedenen Gesichtspunkten. Nach einer kurzen generellen Einführung zu den Asmat wird die Aufmerksamkeit auf lokale Phänomene wie die Kopfjagd und insbesondere das kosmische Denken gelegt – dies, um einen ersten Aspekt der Verwendung und Bedeutung der Schnitzereien zu umreissen. Mittels historischem Blick soll in der Folge auf grundlegende Veränderungen innerhalb der Asmat und ihrer Beziehung zur Aussenwelt in der Zeit kurz vor 1962 eingegangen werden. Im Speziellen gilt es dabei, diese Veränderungen hinsichtlich Konsequenzen für die Schnitzerei-Tätigkeiten anzuschauen. Nach einer kritischen Diskussion der Begriffsdichotomie von authentischer und touristischer Kunst, werden in einem zweiten historischen Teil Rahmenbedingungen und Fremdwahrnehmung von Produktion und Verwendung der Schnitzereien nach 1968 behandelt. Spezielle Aufmerksamkeit wird dabei auf äussere, beeinflussende Akteure wie den indonesischen Staat, die Kirche oder westliche Sammler gelegt.

Die Schlussthese des Essays berücksichtigt die behandelten, verschiedenen Aspekte der Schnitzereien und schlägt ihnen gegenüber eine Haltung vor, die sich der dichotomischen Teilung in authentische und touristische Kunst verwehrt. Den neueren Objekten, die aufgrund verschiedener ideologischen, politischen und sozialen Prozessen entstanden sind, werden dabei spezielle Wertschätzung und gesellschaftsreflexive Eigenschaften zugesprochen.

Vorbemerkungen zur verwendeten Literatur

Berichte und Feldforschungen zu den Asmat in grösserem Umfang liegen seit den 1950er Jahren vor, beispielsweise von Jan Pouwer (1955) oder Gerard Zegwaard (1959). Zu den Schnitzereien hingegen war bis in die 1960er Jahre nicht viel geforscht worden und das Wissen beschränkte sich häufig auf Beobachtungen der Objekte in westlichen Museen (Gerbrands 1979: 111). Mittlerweile sind verschiedene Abhandlungen erschienen, welche sich den Asmat und ihren geschnitzten Objekten widmen. Als aktuellstes Beispiel kann Pauline van der Zees Dissertation (2009) genannt werden. Die Autorin vergleicht die Schnitzereien der Asmat mit jenen der Kamoro und führt beide auf mythologische Grundsätze zurück. Erstaunlicherweise werden dabei Aspekte des Wandels und der Beeinflussung von aussen nahezu ausgeblendet. Für den vorliegenden Essay relevante Publikationen, welche diese vernachlässigten Themen aufgreifen, finden sich fast ausschliesslich in den 1990er Jahren; Der Schreibende stützt sich primär auf drei Veröffentlichungen (Helfrich (Hg.): 1995;

Konrad und Konrad (Hg.): 1995; Smidt (Hg.): 1993), welche im Zuge von Ausstellungen in westlichen Museen konzipiert wurden und hinsichtlich Umfang und thematischer Differenzierung die reichhaltigsten Quellen darstellen. Es muss aber bemerkt werden, dass bezüglich kritischer Reflexion der Situation einzig ein kürzerer Artikel von Nick Stanley (2002) die Erwartungen erfüllt. Stanleys Darlegungen sind massgebend für die Ausformulierung der eigenen Schlussthese.

Grundsätzliche und einführende Aspekte der Asmat

Im Sumpfgebiet eines grossen Flussdeltas, über eine Fläche von rund 27000 km² verteilt, liegt das Gebiet der Asmat¹ am südwestlichen Ende der heute zu Indonesien gehörenden Hälfte der Insel Neu Guinea – Irian Jaya oder West-Papua genannt (Stanley 2002: 147).² Im Norden an das Hochland der Jayawikaya-Berge und im Süden an das Arafura-Meer grenzend, ist das Gebiet auch heutzutage noch schwer zugänglich. Zwischen den Dörfern der Asmat, deren Einwohnerzahl von einhundert bis zu zweitausend betragen kann, gibt es keine Strassen und man bewegt sich hauptsächlich mit dem Kanu auf schier endlosen Bächen und Flüssen fort (Smidt 1993: 15). Die Asmat gelten als Jäger und Sammler. Ihre Hauptnahrungsquellen sind selbst hergestellte Produkte aus dem Mehl des Sagos, eines palmenähnlichen Baums, sowie – je nach Region unterschiedliche – Fischarten, Wildschweine oder Früchte (Ebd.: 15–17).³

Headhunting und die bisj-Statuen

Vor den weitreichenden holländischen und indonesischen Eingriffen in die Lebensweise der Asmat seit den frühen 1950er Jahren (siehe unten), praktizierten⁴ viele Dörfer die Kopfjagd, bei welcher Personen von befeindeten Dörfern getötet und deren Schädel aufbewahrt wurden (Schneebaum 1989: 51). Diese Praktiken waren nicht primär kannibalisch motiviert, sondern standen im Zusammenhang mit dem mythologischen und kosmischen Denken der Asmat (Zegwaard 1959: 1020).⁵ Köpfe wurden als Konzentrationspunkte der vitalen Kräfte gedacht und durch die Aneignung des Schädels eines Feindes meinte eine Gruppe neue spirituelle Ressourcen und Fruchtbarkeit zu gewinnen (van der Zee 2007: 16). Dies war im Besonderen

¹ Asmat ist die Eigenbezeichnung. Die Asmat nennen sich selber *asmat-ow*, wobei *ow* mit Mensch übersetzt werden kann. Insgesamt gehören ungefähr 60'000 Personen zu der Gruppe der Asmat. Man zählte über 70 eigenständige Dörfer (van der Zee 2009: 9-10).

² Ich werde mich im Folgenden auf die Bezeichnung West Papua beschränken.

³ Durch den vermehrten Kontakt mit der Aussenwelt hat sich diese Lebensweise aber geändert (siehe unten).

⁴ Da die verwendete Literatur mehrere Jahre alt ist, wird in der Arbeit die Vergangenheitsform verwendet. Beschreibungen für Gegebenheiten, bei denen vom Schreibenden noch währende Aktualität vermutet wird, werden im Präsens wiedergegeben. Der Autor ist sich aber der Schwierigkeit der sprachlichen Darstellungen und den Gefahren des ethnographischen Präsens' bewusst (siehe zu dieser Thematik beispielsweise Fabian 1983).

⁵ Konrad, Konrad und Winkelmann betonen darüber hinaus, dass diese Kopfjagdpraktiken eine soziale Funktion hatten, für rituellen Kontakt der Gruppen sorgten und vor allem zur Bewahrung eines Gleichgewichts zwischen den Gruppen dienten (1995: 306).

notwendig, wenn jemand aus dem eigenen Dorf gestorben war. Denn für die Asmat ist das Sterben, ausser bei Kleinkindern und alten Personen, nie natürlich und der Tod wird immer als Effekt feindlicher Anwendung physischer Gewalt, Magie oder sonstiger spiritueller Kräfte verstanden. Im Laufe der Zeit wurden Rache und Vergeltung zentrale kulturelle Motive (Smidt 1993: 19). Erst wenn der Tod des Dorfmitglieds geahndet wurde, konnte der Geist der verstorbenen Person das Land der Lebenden verlassen und in das Gebiet der Toten (*safan*) übertreten.

Fast immer waren diese Praktiken mit weiteren Ritualen und Festen verknüpft (beispielsweise zur Initiation), in welchen die verstorbenen Ahnen durch Schnitzerei-Arbeiten repräsentiert wurden (Schneebaum 1981: 51). Konkret wurden Kanuspitzen, Paddel, Trommeln, Schilder oder Schüsseln, sowie Ahnenstatuen geschnitzt. Diese Objekte trugen häufig den Namen von Verstorbenen und wurden zu Darstellungen, beziehungsweise Verkörperungen der Ahnen. In den Dörfern der Bismam, Becembub und Simai hatte sich hierfür der Typus von vereinzelt bis zu zehn Meter hohen *bisj*-Statuen etabliert (Smidt 1993: 23).

Diese Statuen wurden in einem mehrstufigen Verfahren speziell für das Fest *bisj mbu* aus einem einzigen Baumstamm erstellt und zeigten meist zwei bis drei Figuren übereinander angeordnet, wobei die oberste eine schräg nach aussen gehende, ornamentale Erweiterung (das ursprüngliche Wurzelwerk des Baumes) trug, der als Penis (*tsjèmen*) bezeichnet wurde (van der Zee 2007: 22). Das Festival und die Statuen, welche vor dem Männerhaus (*jeu*) platziert wurden, dienten der Kontaktaufnahme mit den Ahnen. Man zeigte den Verstorbenen, die durch die Schnitzereien präsent waren, mittels Tanz, Gesang oder Schaukampf die eigenen Fähigkeiten, betonte die getätigten Racheakte und bewies so den garantierten Fortbestand der Gruppe. Man vergewisserte den Ahnen dadurch aber auch, dass sie beruhigt ins Reich der Toten übergehen können. Deswegen spricht man von den *bisj* auch als „ritual canoe“ (Smidt 1993: 25). Nach der Zeremonie wurden die Statuen in den Wald zu den Sagobäumen geworfen und die Arme und Beine der Figuren abgeschlagen, sodass die magische Kraft, welche den Statuen nach dem Übergang der Ahnen ins Reich der Toten noch innewohnte, in den Wald überging und die Gruppe beschützte. Man verwendete für die Herstellung absichtlich weiches Holz, damit die Statuen schnell verrotteten. Die Statuen selbst wurden nach dem rituellen Gebrauch als wertlos erachtet (Konrad, Konrad und Winkelmann 1995: 304; für eine genaue Beschreibung des Rituals siehe van der Zee 2007: 41ff).

Es ist wichtig zu betonen, dass die jeweiligen Schnitzereien in Form, Motiv und Verwendung je nach Region innerhalb des Asmat-Gebiets stark variierten und die *bisj* nur eine mögliche Art darstellten. Es gab zahlreiche andere Objekttypen wie die Seelenboote (*wuramon*) der

Yoerat, die grossen Rundhölzer (*basosuanikus*) der Kaimo oder das zeremonielle Krokodil (*binit*) bei den Safan, die in diesen Dörfern ebenfalls ähnliche rituelle Funktionen erfüllten (Konrad, Konrad und Winkelmann 1995: 303).⁶ Objektarten, wie auch konkrete Objektausführungen konnten teilweise sogar einzelnen Schnitzern (*wow-ipits*) zugeordnet werden (Smidt 1999: 173).⁷ Als gemeinsame Grundkonstante kann einzig festgehalten werden, dass die am Beispiel der *bisj*-Statuen beobachtete enge Verbindung von Schnitzobjekt und Ahnen sich bei fast allen Dörfern und Untergruppen der Asmat finden liess und dass „[n]early all [...] Asmat artefacts [...] as representatives of recently-deceased villagers“ fungierten (van der Zee 2009: 65). Dieses spirituelle Umfeld beim Entstehen der Schnitzwerke ist entscheidend. Ganze Dörfer konnten über das geschnitzte Artefakt rituell an den Begegnungen mit den Ahnen teilhaben (Dimt 1998: 10).

Geschichtlicher Abriss des Kontakts mit der Aussenwelt bis 1962

In der Literatur wird vielerorts berichtet, dass solche spirituell-rituelle Bedingungen der Herstellung und Verwendung von Schnitzereien in den letzten Jahrzehnten im Zuge des Kontakts mit der Aussenwelt zurückgegangen seien (Dimt 1998: 11, Winkelmann 1996: 261, Klein 1989: 1 oder Schneebaum 1989: 51).

Grundsätzlich wird diese Veränderung auf den Einfluss der holländischen Kolonialverwaltung, die Kontakte mit den Missionaren, sowie die Tätigkeiten der indonesischen Regierung zurückgeführt (Konrad, Konrad, Winkelmann 1995: 309). Im Folgenden sollen diese historischen Interaktionen kurz nachgezeichnet und ihre Auswirkungen auf die Inhalte der Schnitzereien aufgezeigt werden.

Sind bereits Ende des 19. Jahrhunderts verschiedene koloniale Administrationsposten auf dem westlichen Teil der Neu Guinea-Insel erstellt worden, trug sich dies im Gebiet der Asmat erst im Jahre 1939 zu (Wassing 1993: 27-28).⁸ Bis Mitte der 1930er Jahre waren die Kontakte mit der Aussenwelt auf explorative Besuche von holländischen Militär- oder Regierungsbeamten beschränkt. Insgesamt herrschte eine eher uneffektive Präsenz der holländischen

⁶ Für eine objektspezifische und stilistische Übersicht der Schnitzereien der verschiedenen Gebiete siehe Schneebaum 1990.

⁷ Aufgrund von fehlendem Feldforschungsmaterial, das sich vertieft mit nur einzelnen Dörfern und deren Schnitzereien auseinandersetzt, muss in der Folge leider trotzdem generalisierend von den Schnitzereien berichtet werden.

⁸ Waren es im 16. Jahrhundert vor allem Segler und Abenteurer aus Portugal und Spanien, welche auf der Suche nach Gold erste Schritte auf Neu Guinea machten und dieses Gebiet der spanischen Krone zugesprochen hatten, waren es ab dem 17. Jahrhundert Holländer, welche Handel und Ressourcenabbau im ganzen Gebiet östlich von Indien („East Indies“) zu dominieren begannen. Die Macht basierte dabei auf der überregional aktiven Handelsvereinigung *Veernigde Oostindische Compagnie*. Als diese Vereinigung Ende des 18. Jahrhunderts zu Grunde ging, waren ihre Besitztümer als Kolonien an die holländische Regierung übergegangen (siehe Wassing 1993: 27).

Kolonialmacht, die Ausbeutung der Ressourcen hielt sich in Grenzen und weder waren Plantagen aufgebaut, noch Siedler nachgezogen (Stanley 2002: 147-149).

Der Posten der Holländer wurde 1942 aufgegeben und japanische Truppen waren im zweiten Weltkrieg vereinzelt im Gebiet der Asmat stationiert. Höchstwahrscheinlich war die Stimmung nach dem Krieg unter den Asmat aufgrund dieser kurzzeitigen Umwälzungen äusserst angespannt und es entflammten gewalttätige Überfälle zwischen den verschiedenen Asmat-Dörfern. Viele Dorfmitglieder – es wird von rund 6000 berichtet – flohen ins Gebiet der Mimika, nördlich der Asmat-Dörfer (Wassing 1993: 28-29).

Zwar entstanden Konflikte zwischen den Mimikas und den Exil-Asmats, worauf Letztere 1949 zur Rückkehr gezwungen wurden, doch wurden in dieser Zeit die römisch-katholischen Missionare, welche in Mimika stationiert waren, mit den Asmat und ihrer Sprache vertraut. Diese Mission war es dann auch, welche 1953 – ein Jahr vor den Holländern – die erste fremde Niederlassung nach dem Krieg errichtete. Innerhalb einer kurzen Zeitspanne brachen nun tiefgreifende Änderungen an; Schulen wurden errichtet, medizinische Versorgung erstellt sowie das Christentum verbreitet und neue Gemüseanbausorten (Bananen, Manioc, Kokosnuss) eingeführt (Wassing 1993: 28).

Die holländische Kolonialregierung begann in der Folge zusätzlich die Kopfjagd und die damit verbundenen Rituale zu untersagen (Klein 1989: 2) und die für die Zeremonien wichtigen Männerhäuser (*jeu*) wurden verbrannt – die Asmat sollten humanisiert werden (Stanley 2002: 149).⁹

Zur gleichen Zeit siedelten von Indonesien Händler und Firmen über, welche die Wälder abforsteten und die Asmat zu schlecht bezahlter Lohnarbeit zwangen (Stanley 2002: 149, sowie Konrad, Konrad und Winkelmann 1995: 309). Die Asmat wurden dadurch in die ökonomische Geldwirtschaft eingegliedert und begannen für bestimmte Waren (unter anderem Tabak) mit monetären Mitteln zu bezahlen (Wassing 1993: 30).

Als die indonesische Regierung unter dem damaligen Präsidenten Suharto im Oktober 1962 durch die Vermittlung der *United Nations* (UN) die Herrschaft über West-Papua übernahm, spitzte sich die restriktive Politik weiter zu.¹⁰ Indigene kulturelle Elemente der West-Papuas stiessen damals auf totale Ablehnung, was dazu führte, dass den Asmat nahezu alle Zeremonien untersagt wurden (Stanley 2002: 149, sowie Wassing 1993: 31).

Dies hatte auch weitreichende Folgen für die Schnitzerei-Tätigkeiten. Denn ausser der Herstellung von einigen praktischen Objekten, wie Kanus und Paddel, waren alle

⁹ Die Kopfjagd wurde aber verschieden Orten bis in die 1960er Jahre weitergeführt.

¹⁰ Für eine genaue Schilderung, wie die Machtübernahme der indonesischen Regierung ablief, siehe Pouwer 1999: 171ff.

Schnitzereien verboten, beziehungsweise zerstört worden. (Hoogerbrugge 1993: 149). Bis 1968 kam damit das zeremonielle und rituelle Leben, sowie die Schnitzerei-Tätigkeiten nahezu zum vollständigen Erliegen (Winkelmann 1996: 262).

Dabei war in den Jahren vor der indonesischen Machtübernahme 1962 die Schnitzproduktion an einen ersten quantitativen Höhepunkt gelangt. Ende der 1950er Jahre bestand von Seiten angereicherter Repräsentanten europäischer Museen und unabhängiger Sammler grosse Nachfrage nach Schnitzereien, welche möglichst „genuine“ waren, das heisst, in ritueller Verwendung und mit einem „traditionellen“ Erscheinungsbild (Hoogerbrugge 1993: 149). Die Asmat waren plötzlich mit einem zuvor unbekanntem Interesse an ihren Schnitzereien konfrontiert und die Objekte erhielten grossen ökonomischen Wert (Wassing 1993: 30). Die Schnitzer reagierten schnell auf diesen „collecting boom“ (Hoogerbrugge 1993: 149) und stellten neue Objekte her. Da diese aber nicht mehr im herkömmlichen rituellen Funktionszusammenhang standen, konnten sie bei den professionellen Sammlern nicht verkauft werden; einzig rituell gebrauchte Schnitzereien waren gefragt, da nur solche als authentisch aufgefasst wurden (Winkelmann 1996: 261).

Neues Material, neue Motive und neue Formate

Dies änderte sich um 1960, da mit dem graduellen Abzug der holländischen Regierung aus West-Papua die heimkehrenden Beamten Erinnerungsobjekte kaufen wollten und dabei weniger kritisch waren als die professionellen Sammler. Diese späteren Objekte, welche für den Verkauf intendiert waren, zeigten signifikante Veränderungen bezüglich Herstellung und Material, sowie Motiv und Format. So wurden nicht mehr Steinäxte, sondern Eisennägel als Schnitzinstrument eingesetzt, welche filigranere Schnitzarbeiten ermöglichten. Man begann schweres und beständigeres Eisenholz zu verwenden, da die Objekte nach Europa transportiert werden mussten. Zusätzlich wurden aus diesem Grund kleinformatige und freistehende Figuren geschnitzt, welche konkrete Aktionen ausführten und sich nur noch selten an früheren Ahnendarstellungen orientierten. War zuvor die Herstellung eines Objekts eine kommunale Angelegenheit und auf eine Zeremonie hin organisiert, konnte nun jeder Schnitzer Objekte nach seinem Gutdünken herstellen und an Beamte oder Touristen verkaufen. Die Verbindung zu einem Ahnen, beziehungsweise die Verkörperung von Verstorbenen durch die geschnitzten Objekte ging dabei nahezu vollständig verloren (Hoogerbrugge 1993: 151).

Des Weiteren schien das Interesse, qualitätsvolle Arbeiten zu erstellen, gesunken zu sein. Man produzierte bis zum temporären, totalen Verbot im Jahre 1962 lediglich markt- und

gewinnorientierte, klischierte Schnitzwerke, die sich an den Vorstellungen der Käufer orientierten und dabei nicht mehr frühere Qualitätsmerkmale erreichten (Wassing 1993: 30).

Zwar wird in der Literatur die mangelhafte Ausführung der Objekte beklagt, doch muss darauf hingewiesen werden, dass diese Objekte eine Einnahmequelle in einer sozialen und politischen Umgebung darstellten, die sich stark gewandelt hatte. Gewissen Asmat wurde es nämlich durch den Verkauf von Schnitzereien ermöglicht, nicht in die Abhängigkeit von Lohnarbeit für indonesische Firmen zu geraten und so eine finanzielle Eigenständigkeit zu erlangen (Konrad, Konrad, Winkelmann 1995: 310-311, sowie Winkelmann 1996).

Die sehr an der Nachfrage orientierten Figuren werden trotzdem eher abschätzig unter den Begriffen der *airport art* oder Touristenkunst subsumiert (Konrad, Konrad, Winkelmann 1995: 310, sowie Schneebaum 1981: 53). Sie sind auf dem Kunstmarkt solchen Objekten, wie den anfangs beschriebenen *bisj*-Statuen, gegenübergestellt, welche aufgrund der rituellen Verwendung mit der Bezeichnung des Authentischen versehen sind (Znoj 2011: 2).

Authentische Kunst versus touristische Kunst – Bedeutungen und Implikationen

Der Essay versucht nun in einem kurzen Exkurs darzulegen, warum die dichotomische Trennung von authentischer und touristischer Kunst nicht haltbar ist und aufgelöst werden soll. Dazu sollen erste Argumente den bisher im Text nicht verwendeten Begriff der Kunst genauer umreißen und vor allem auf Implikationen hinweisen, die lange Zeit in der westlichen Wahrnehmung von fremden, nicht-westlichen Objekten, beziehungsweise der westlichen Kunst vorherrschten.

Die Asmat haben in der emischen Sichtweise keinen Begriff für Kunst und so werden die Schnitzereien auf lokaler Ebene nicht als Kunstwerke betitelt, genauso wie die *wow-ipits* nicht als Künstler bezeichnet werden (Schneebaum 1981: 53). Trotzdem sind seit dem Ende des zweiten Weltkrieges die Schnitzereien der Asmat in westlichen Kunstmuseen ausgestellt. Als erste diesbezügliche Ausstellung gilt die 1946 im Museum of Modern Art in New York (USA) durchgeführte Schau *Arts of the South Seas*.

Insgesamt waren die Ausstellungen mit Asmat-Schnitzereien in amerikanischen und europäischen Kunstmuseen bis in die neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts häufig darauf ausgerichtet, die Objekte unter dem Aspekt ästhetischer Verständlichkeit zu präsentieren. Das heisst, dass man nicht-westliche Objekte aufgrund Kriterien der Formgestaltung ausstellte, welche scheinbar universell sind (Smidt 1995: 437-438).

Sally Price hat bereits Ende der 1980er Jahre kritisch bemerkt, dass sich unter dem Deckmantel von euro-amerikanischer Toleranz, welche Kunst in ihrer ästhetischen Dimension als Universalie darstelle und auf eine zeitlich und geographisch losgelöste, von allen

Menschen verstandene Kunstsprache referiere (Price 1992: 47-53), ein genereller Kontrollanspruch von westlichen Akteuren verstecke (Ebd.: 106).

So wurde das bewertende Auge des *westlichen* Betrachters als einziges Mittel gesehen, mit welchem ein nicht-westliches, lokales¹¹ Objekt zum Kunstwerk erhoben werden konnte. Lokale Prioritäten und Sichtweisen schienen es nicht Wert, berücksichtigt zu werden, denn die Objekte – wie im Beispiel der *bisj*-Statuen bei den Asmat – sind dem Verrotten ausgesetzt, wenn der westliche Sammler sie nicht retten und erhalten würde. So ist dann auch nur der westliche Kenner zur Interpretation und Bedeutung des Objekts als künstlerischer Gegenstand befähigt, da auf lokaler Ebene kein künstlerischer Wert erkannt würde (Ebd.: 106).

Shelly Ellingtons Ausführungen in ihrem einflussreichen Aufsatz *What became authentic primitive Art?* ergänzen diese Gedanken insofern, da laut ihr durch die Präsentation und Rahmung eines lokalen Objekts als Kunstwerk eine entfremdende Aneignung geschähe.¹² Die ästhetisierte, kontextlose Ausstellung von lokalen Gegenständen zwingt diese nämlich in ein westliches Wahrnehmungsraster, welches sich Ende des 18. Jahrhunderts im Zuge der Etablierung der ersten Museen festgesetzt habe und auf ein Verständnis zurückgehe, dass Kunst – im Gegensatz zum Handwerk – ausserhalb der alltäglichen Nützlichkeit oder einem praktischen Zweck im normalen Leben sieht (Ellington 1994: 203 und 212-213).¹³

Dies gibt den Hinweis, warum frühe Sammler und Repräsentanten von Museen im Beispiel der Asmat nur auf solche Objekte ansprachen, die im rituellen Gebrauch waren. Die Beschränkung auf zeremonielle Gegenstände bestätigte die Trennung von Kunstgegenständen und blossen Handwerksobjekten – eine Unterscheidung zwischen Objekten, die nicht aus der alltäglichen Verwendung, sondern ‚transzendenten‘ Bedingungen entstanden seien und solchen, die einfache Objekte aus dem alltäglichen Leben darstellten. Nicht-westliche Ritualobjekte standen in der westlichen Wahrnehmung im Kontrast zum säkularen Bereich und wurden – analog dem Status der westlichen Kunstobjekte – als wertvoll angesehen

¹¹ Die enorme Bevormundung, welche meist in der westlichen Wahrnehmung von nicht-westlicher Kunst lag, wird allein schon dadurch erkenntlich, dass diese Objekte auch noch Mitte des 20. Jahrhunderts mit dem Begriff der *primitiven* Kunst betitelt wurden. Der Begriff wird im vorliegenden Essay nicht verwendet und durch die neutraleren, aber vereinfachenden Termini der *lokalen* oder *nicht-westlichen* Kunst ersetzt.

¹² Ellington verwendet beim Blick auf musealisierte nicht-westliche Objekte den Begriff *art by appropriation*.

¹³ Diese Vorstellung massgeblich geprägt hat Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* von 1790. Kant hält darin fest, dass sich Schönheitsurteile und insofern ästhetische Urteile in einem Gefühl der Lust niederschlagen, welche aber nicht dazuführt, dass man dieses beurteilte Objekt (oder auch nur die Vorstellung davon) besitzen möchte. Zur ästhetischen Erfahrung kommt es nur dann, wenn man bei der Betrachtung in einer Haltung der Interesselosigkeit ist. Entscheidend ist, dass das Objekt in unserer Empfindung ohne Zweck ist, bzw. wie es Kant formulierte: eine Zweckmässigkeit ohne Zweck hat. Zweckmässigkeit heisst hierbei, dass die Objekte in einer sinnvollen Weise eingerichtet sind und uns ein Lustgefühl bereiten, aber nichts Bestimmtes in der praktischen und alltäglichen Welt erreichen sollen. Ästhetische Erfahrungen sind insofern losgelöst vom alltäglichen und normalen Leben. Siehe dazu auch Ginsborg 2008: 59ff.

(Ellington 1994: 212). Lokale Objekte, die hingegen speziell für den Verkauf erstellt und nicht rituell gebraucht wurden, entbehrten sich in dieser Perspektive jeglichem Wert.

Weiter widersprach der Fakt, dass die neueren Objekte aufgrund einer Kontaktsituation und Interaktion mit aussen entstanden sind, dem scheinbaren Kennzeichen der Authentizität. Das Attribut der authentischen lokalen Kunst war für Objekte reserviert, die ‚rein‘ in Form und Inhalt, ohne westlichen Einfluss und insofern ‚traditionell‘ erschienen (Ellington 1994: 201). Ellington bringt diesbezüglich den Terminus eines unveränderlichen Prototyps ein, welcher als definierte Idee und vorbestimmte Erscheinungsart von nicht-westlicher, authentischer Kunst festgesetzt ist.¹⁴ Lokale Kunst wurde somit als zeitlos und nicht wandelbar angesehen (Price 1992: 97).

Mit diesen Hinweisen auf die Implikationen in der Begriffsdichotomie von authentischer und touristischer Kunst wurde klar, dass ein solches Denken westliche Ideologien und Definitionsansprüche bestätigt und einen exklusiven Diskurs konstituiert, der koloniale Muster der Fremdbestimmung enthält. Wenn Objekte, die für den Verkauf erstellt worden sind, als weniger wertvoll angesehen werden, als rituelle Objekte, verfällt man einer ethnozentristischen Sichtweise. Die Schnitzereien werden in ein Raster – in den Worten Ellingtons: ein Prototyp – gezwungen, der von der westlichen Vorstellungen einer Trennung von Kunst und Handwerk aus dem 18. Jahrhundert geformt ist. In dieser Sichtweise wird jegliche Wandelbarkeit auf lokaler Ebene negiert. Eine Teilung in authentische und Touristenkunst schränkt die Wahrnehmung der Schnitzereien in stigmatisierender Weise ein.¹⁵

Mit diesem Argument im Hinterkopf soll nun die Zeit nach dem indonesischen Verbot angeschaut und der Fokus dabei auf die verschiedenen ideologischen oder politischen Rahmenbedingungen der Schnitzereien gelegt werden. Wiederum soll das Aufzeigen von Fremdwahrnehmungen, sowie deren Beeinflussungen der Produktion Hauptthema sein.

Die Schnitzereien der Asmat ab 1968 – Rahmenbedingungen, Beeinflussungen und Fremdwahrnehmungen

Das Verbot der indonesischen Regierung, keine neuen Schnitzereien anzufertigen, dauerte bis 1968 an. Danach wandelte sich der politische Kurs Indonesiens stark und es wurde in einem kooperativen Projekt zusammen mit den United Nations (*Asmat Art Project*)¹⁶ versucht, Schnitzereien und kulturelle Aktivitäten, wie etwa die festlichen Zeremonien,

¹⁴ Als lokale Kunst wurde tendenziell immer die rituell gebrauchte, hölzerne Maske oder die Ahnenstatue mit anthropomorphen Zügen angesehen.

¹⁵ Ich möchte hiermit den Begriff der Kunst nicht zur Bezeichnung der Schnitzereien der Asmat verwenden.

¹⁶ Später wurde daraus der FUNDWI (*Fund for the Development of West Irian*).

wiederzubeleben und das kulturelle Selbstbewusstsein der Asmat zu steigern (Hoogerbrugge 1993: 149).

Diese neue Ausrichtung der indonesischen Politik kann einerseits darauf zurückgeführt werden, dass die katholische Kreuzesmission die Schnitzereien schon während dem indonesischen Verbot als besonders schützenswert ansah. Vereinzelt versuchten Missionsbischöfe, wie beispielsweise Alphonse Sowada, die Schnitzarbeiten zu revitalisieren. Dies hatte wiederum Einfluss auf die indonesische Regierung und ihren rigiden Kurs (Winkelmann 1996: 262 und Hoogerbrugge 1993: 149).

Andererseits muss dieses Engagement im Kontext der staatlichen Doktrin der *Pancasila* gesehen werden, einer fünf Prinzipien umfassenden, ideologischen und verfassungsrechtlichen Basis, auf welcher die indonesische Republik 1945 ihre Unabhängigkeit ausgerufen hatte.¹⁷ Die fünf Prinzipien haben primär eine identitätsstiftende und vereinende Wirkung zum Ziel. Unter der Idee von ‚Obwohl verschieden, trotzdem vereinigt‘ (*Bhineka tunggal ika*) sollte eine pluralistische indonesische Gesellschaft gefördert werden, welche aus eigenständigen Unterteilen besteht, aber gleichwohl dem Prinzip einer nationalen Einheit unterliegt. So wurden die kulturellen Aktivitäten der Asmat als wertvoll für die Ausrufung eines vielfältigen und reichhaltigen Indonesischen Vielvölkerstaats angesehen (Stanley 2002: 150).

Die Entscheidung der indonesischen Regierung, die kulturellen Aktivitäten zu fördern, war folglich zu einem grossen Teil aus Eigeninteresse motiviert und die Asmat-Kultur wurde genutzt „to serve [...] ideological interests of a power centre“ (Hughes-Freeland 1989: 5). So gibt es in der indonesischen Hauptstadt Jakarta den *Taman Mini Indonesia Indah*, den ‚Park des schönen Indonesiens in Kleinformat‘, wo alle Regionen Indonesiens und deren kulturelle Elemente auf instruktive Weise nachgestellt sind. Jede Provinz wird durch scheinbar typische Architektur, Objekte und Staffagefiguren dargestellt und repräsentiert. Im Falle des ethnographisch sehr vielfältigen West-Papua werden aber bloss die Hütten der Dani – einer Gruppe aus dem Hochland der Insel – sowie Schnitzereien der Asmat gezeigt. Auch trifft man, weit weg vom Gebiet der Asmat, am Flughafen von Jayapura im Norden von West-Papua, sowie beim internationalen Sukarno-Hatta Flughafen in Jakarta auf *bisj*-Statuen vor den Terminals (Stanley 2002: 152).

West-Papua gilt als wichtiger Teil der indonesischen Ideologie eines Vielfaltstaates und es wird der Halbinsel einen grossen Stellenwert bei der Stiftung einer nationalen Identität

¹⁷ Konkret wird darin der Glaube an einen Gott, eine gerechte und zivilisierte humanistische Haltung, die nationale Einheit, die demokratische Führung, sowie die soziale Gerechtigkeit für alle Bevölkerungsteile Indonesiens bekräftigt.

zugesprochen, „a sacred place in the national imagining“ (Anderson 2006 (1983): 176). Um so notwendiger scheint es, dass die Insel mittels Symbolen greifbar gemacht und repräsentiert werden kann. Die Schnitzereien der Asmat, im Besonderen die *bisj*-Statuen, können gut dazu verwendet werden und im Zuge vereinfachender Repräsentationen werden sie mit der ganzen Insel gleichgesetzt: „Asmat art stands in for Irian Jaya as a whole“ (Stanley 2002: 150).

Diese symbolisch-nationalistische Aufladung der Asmat-Schnitzereien begleitend, entstanden in Jakarta Werkstätten, die bestimmte Objekte der Asmat imitierten (Konrad, Konrad, Winkelmann 1995: 308) und diese in Warenhäusern der Hauptstadt, wie Emporia oder Sarinah, verkauften (Stanley 2002: 160). Die Produktion und Verwendung der Schnitzereien unterliegt in diesen Fällen starker Fremdbestimmung, auf welche die Asmat selber fast keinen Einfluss mehr nehmen können.

Auf lokaler Ebene war dagegen die Produktion der Schnitzereien lange Zeit nach der Aufhebung des Verbots nicht so selbstverständlich, wie sie von indonesischer Seite dargelegt wurde. Entgegen den Erwartungen, beeinflusste das Verbot noch bis in die Siebziger Jahre die kulturellen Aktivitäten und man begann nur sporadisch wieder Zeremonien mit dem Einsatz von Schnitzereien zu tätigen (Winkelmann 1996: 262-263).¹⁸

Mit der Zeit erwachte das Schnitzen von Objekten im Zusammenhang mit Zeremonien und Ahnenkontakt in einzelnen Dörfern wieder, die Objekte sind aber bezüglich Motiv und Verwendung äusserst wandelbar geblieben und der rituelle, eigene Gebrauch ist nicht mehr alleiniger Herstellungszweck. Gewisse Objekte werden bewusst für Touristen produziert und nur von diesen gekauft. Andere entstehen ohne Verkaufsabsichten, sind aber auch nicht im rituellen Kontext verankert, sondern liefern vielmehr Zeugnis vom dominanten Einfluss der indonesischen Kultur. So wird beispielsweise berichtet, dass der Schnitzer *Biwartjawipitsk* aus dem Dorf Biwar Laut in den 1970er Jahren einen Vogel mit ausgestreckten Armen erstellte – ein Motiv, das sich bei sonstigen Schnitzereien nicht findet. Offensichtlich hatte er in einer Niederlassung der indonesischen Regierung in Agats auf einem Poster das Nationalsymbol Indonesiens, den Adler *Garuda*, gesehen und diesen als Ausgangspunkt für sein Objekt genommen. Zwar hatte Biwartjawipitsk noch nie von Garuda gehört, dessen indonesisches Banner durch einen Fisch ersetzt und ihn wohl eher mit dem Adler *War* aus einem Schöpfungsmythos der Asmat assoziiert (Hoogerbrugge 1993: 153). Dieser Fall zeigt jedoch, dass die Schnitzereien indirekte Hinweise über die sozialen und politischen Rahmen-, beziehungsweise Existenzbedingungen der Asmat geben können.

¹⁸ Viele Dörfer, die ehemals künstlerische Aktivität zeigten, galten aber in den neunziger Jahren immer noch als „kulturell tot“ (Konrad, Konrad und Winkelmann 1995: 310). Aber es wird berichtet, dass das Schnitzen von Objekten im Zusammenhang mit Zeremonien und dem Ahnenkontakt durchaus lebendig sei (Smidt 1995: 440).

Gleiches gilt für verschiedene Objekte, die als Auftragsarbeiten für die Kirche entstanden sind. Ab 1965 begann die römisch-katholische Mission nämlich die lokale Verbreitung der christlichen Theologie anders anzugehen und stärker mit den existierenden Festen, Ritualen oder Symboliken der Asmat zu verweben. So wurden die Kirchen analog zur lokalen Asmat-Architektur – teilweise sogar gleich wie das Männerhaus (*jeu*) – gebaut und der Gottesdienst oder die Eucharistie-Feier im Stile einer früheren, lokalen Zeremonie für Geister (*Ndit Pok Embu*) abgehalten (Stanley 2002: 154). Die Mission beauftragte dabei auch Schnitzer der Asmat, Objekte für die Ausstattung der Kirchen zu erstellen. Es entstanden Schnitzereien völlig neuer Art, wie beispielsweise Kruzifixe oder Darstellungen der Mutter Gottes mit Kind (Smidt 1995: 440).

Trotz dieser starken Veränderung und motivischen Öffnungen in der Schnitzkunst muss festgehalten werden, dass die Asmat im internationalen Kontext unentwegt stigmatisierenden Erwartungen ausgesetzt waren. Dies lässt sich gut beim 1973 unter der Leitung von Bischof Sowada im Dorf Agats eröffneten ‚Asmat Museum für Kultur und Fortschritt‘ (*Museum Kebudayaan dan Kemajuan Asmat*) beobachten (Hoogerbrugge 1993: 149). Seit 1976 fanden dort jährlich juriierte Schnitzwettbewerbe statt, für welche jedes Dorf aufgefordert wurde, Werke einzureichen – mit dem offensichtlichen Ziel, die Produktion anzuregen und dabei ein gewisses Qualitätsniveau zu fördern. Das beste Werk wurde jeweils prämiert und vom Museum angekauft. Die anderen eingereichten Werke wurden hingegen an einer Auktion mit internationalem Publikum (unter anderem hohe indonesische Beamte, sowie australische Botschafter) verkauft. In den letzten Jahren stiegen die Eingaben auf über 1200 Stück aus 85 Dörfern (Stanley 2002: 157-158).

Die eingereichten Werke wurden jeweils in sechs unterschiedlichen Kategorien erfasst – unter anderem lassen sich Differenzierungen aufgrund der Grösse oder den dargestellten Inhalten ausmachen. Damit werden den stilistischen oder motivischen Veränderungen und Neuerung Platz gegeben¹⁹ und der rituelle Gebrauch ist nicht notwendig, um ein Werk einzureichen. Es werden auch Objekte beurteilt, die jenen für Touristen ähneln.

Aber es muss festgehalten werden, dass die internationale Jury trotz den offenen Kategorien grossen Einfluss auf die Produktion hatte. Die prämierten Werke wurden aufgrund von besonderen Schnitztechniken oder der Detailgenauigkeit ausgezeichnet und die Bewertung orientierte sich – mit Ellington gesprochen – an einer bestimmten Art, einem westlichen Prototyp. Der Wettbewerb und im Speziellen die anschliessende Auktion richteten sich nämlich stark an die anwesenden internationalen Sammler und deren Bedürfnis, ein Objekt zu

¹⁹ Eines der Bewertungskriterien ist sogar explizit die Fähigkeit, ‚traditionelle‘ Formen mit neuen Elementen zu verbinden.

erlangen, welches ihre „expectations of ethnographic art“ erfüllte (Stanley 2002: 159). Konsequenterweise wurden beispielsweise nur Schnitzereien akzeptiert und die Möglichkeiten für andere Medien und Techniken ausgeschlossen. Auch wurde der ästhetische Objektcharakter betont, da beschädigte Stücke nicht angenommen werden (Stanley 2002: 159). Im Vordergrund standen also nicht Gebrauch und lokale Verwendung, sondern das Verkaufs- und Sammlungsmoment.

Schnitzereien als Spiegel der gesellschaftlichen Ereignisse

In den obigen Darstellungen sollte klar werden, dass die Herstellung und Verwendung der Schnitzereien in ein weitreichendes ideologisches und politisches Umfeld eingebettet waren und viele äussere Faktoren und Akteure starken Einfluss auf die Produktion hatten.²⁰ Konnte bei den früheren Schnitzereien die enge rituelle Verbindung mit den Ahnen und die Verwendung in einem zeremoniellen Kontext festgestellt werden, war durch die Präsenz der Sammler und Beauftragten der westlichen Museen Ende der 1950er Jahre den Werken erstmals verstärkter ökonomischer Wert zugeschrieben worden. Dadurch wurden neuartige Herstellungsimpulse induziert, die durch die später abziehenden Beamten der holländischen Regierung eine Massenproduktion einleiteten. Die rituelle Verwendung geriet dabei in den Hintergrund und man orientierte sich vermehrt an Bedürfnissen von Touristen.

Hierbei muss nochmals betont werden, dass bei diesen Objekten weniger Zeit aufgewendet wurde und die Qualität abnahm, es aber dadurch auch für gewisse Schnitzer möglich wurde, sich vor einer Abhängigkeit von Lohnarbeit für indonesische Abholzungsfirmen zu schützen. Diese Entwicklung in die Begriffsdichotomie von authentischer und touristischer Kunst zu zwingen, reproduziert einerseits, wie gezeigt, stigmatisierende und koloniale Muster, indem den Objekten Werte beigemessen werden, die von einem bestimmten westlichen Verständnis von Kunst herrühren. Andererseits – und darauf zielte der zweite Teil der Arbeit – werden dadurch wichtige Aspekte ausgeblendet. Denn die Schnitzereien können – meiner Ansicht nach – als Kondensierungspunkte von politischen, sowie sozialen und kulturellen Existenzbedingungen gesehen werden. Die Produktion von Schnitzereien ist eng verwoben mit der Wahrnehmung und dem Handeln von äusseren Akteuren; Dem indonesischen Staat, der Mission oder den internationalen Sammlern. Wandel und Veränderungen der Schnitzerei, sind somit – meiner Meinung nach – Ausdruck von äusseren Beeinflussungen, wie sie auf die Gemeinschaft der Asmat als solche einwirken.

²⁰ Über die aktuelle Situation kann nur spekuliert werden, da die jüngste Quelle, welche das Thema behandelt, aus dem Jahr 2002 stammt und keine neueren Arbeiten ausfindig gemacht werden konnten.

Mittels Beobachtungen der Veränderungen bei den Schnitzereien konnte auf vier wesentliche Punkte hingewiesen werden. Erstens, dass und wie die indonesische Regierung nationalistische Ziele verfolgt und die Asmat in ihr ideologisches Staatsprogramm integriert. Zweitens, dass die Kirche für die Verbreitung ihrer christlichen Inhalte zunehmend auf lokale architektonische, soziale und kulturelle Gegebenheiten zurückgreift. Drittens, dass das offizielle Indonesien starke Präsenz im Gebiet der Asmat markiert. Sowie Viertens, dass in der internationalen Wahrnehmung immer noch prototypische Ideen an die Asmat herangetragen werden.

Zum Abschluss soll aufgrund der erarbeiteten Erkenntnisse darauf hingewiesen werden, dass es wichtig ist, bei der Begegnung mit lokalen Objekten nicht einer starren Fixierung auf einzelne Werke zu verfallen, sondern vielmehr die historische Wandelbarkeit der Produktion und Distribution zu beachten. Zwar sind die Objekte der Asmat lange Zeit in enger Verbindung mit dem kosmischen Denken und der Idee der Ahnenverbindung entstanden, doch muss daneben betont werden, dass die neueren Objekte nicht weniger wert sind oder auf einen kulturellen Verlust schliessen lassen. Vielmehr sind sie als Resultate von ideologischen, politischen oder sozialen Prozessen zu lesen. Die Produktion und Verwendungen der Schnitzereien ist ein umkämpftes Feld und macht die Schnitzereien zu einem Spiegel der gesellschaftlichen Ereignisse.

Literaturverzeichnis

- Anderson, Benedict 2006 (1983): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London und New York: Verso.
- Dimt, Gunter 1997: Kunst und Kult – Kunst oder Kult. In: Dimt, Gunter et al. (Hg.): *Asmat. Begegnungen und Reflexion. Horst Bernhard in Neuguinea*. Linz: Oberösterreichisches Landesmuseum. 7-12.
- Ellington, Shelly 1994: What become Authentic Primitive Art? *Cultural Anthropology* 9 (2): 201-226.
- Fabian, Johannes 1983: *Time and the other. How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Gerbrands, Adrian A. 1979: The Art of Irian Jaya: A Survey. In: Mead, Sidney M. (Hg.): *Exploring the Visual Art of Oceania. Australia, Melanesia, Micronesia, and Polynesia*. Honolulu: University Press of Hawai'i. 111-129.
- Ginsborg, Hannah 2008: Interesseloses Wohlgefallen und Allgemeinheit ohne Begriffe (§§ 1-9). In: Höffe, Ottfried (Hg.): *Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft (Klassiker Auslegen, Bd. 33)*. Berlin: Akademie Verlag, 2008. 59-77.
- Hoogerbrugge, Jac. 1993: Art Today. Woodcarving in Transition. In: In: Smidt, Dirk A.M. (Hg.): *Asmat Art. Woodcarvings of Southwest New Guinea*. Leiden: Periplus Editions. 149-153.
- Klein, Leanne A. 1989: Introduction. In: Klein, Leanne A. und Eliza W. Miller (Hg.): *People of the River, People of the Tree. Change and Continuity in Sepik and Asmat Art*. Saint Paul (USA): Minnesota Museum of Art. 1-4.
- Konrad, Gunter, Ursula Konrad und Carolina Winkelmann 1995: Kunst der Asmat. In: Konrad, Gunter und Ursula Konrad (Hg.): *Asmat. Mythen und Rituale, Inspirationen der Kunst*. Venezia: Erizzo Editrice, 303-436
- Kant, Immanuel 2001 (1790): *Kritik der Urteilskraft*. Lehmann, Gerhard (Hg.). Stuttgart: Reclam.
- Price, Sally 1992: *Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft*. Frankfurt/Main et al.: Campus Verlag (Original: *Primitive Art in Civilized Places*. 1989. Chicago).
- Pouwer, Jan 1999: The Colonisation, Decolonisation and Recolonisation of West New Guinea. *The Journal of Pacific History* 34 (2). 157-179.

- 1955: Enkele aspecten van de Mimika-cultuur. (Nederlands zuidwest Nieuw Guinea). Den Haag: Staatsdrukkerij en Uitgeversbedrijf.
- Schneebaum, Tobias 1990: The Areas of Asmat Artifacts. In: Hanson, Allan und Louise Hanson (Hg.): Art and Identity in Oceanica. Honolulu: University Press of Hawai'i. 36-43.
- 1989: Change in Asmat Art. In: Klein, Leanne A. und Eliza W. Miller (Hg.): People of the River, People of the Tree. Change and Continuity in Sepik and Asmat Art. Saint Paul (USA): Minnesota Museum of Art. 51-57.
- Smidt, Dirk A. M. 1995: Neue Entwicklungen in der Kunst der Asmat und ihre Darstellung in Museen. In: Konrad, Gunter und Ursula Konrad (Hg.): Asmat. Mythen und Rituale, Inspirationen der Kunst. Venezia: Erizzo Editrice. 437-450.
- 1993: The Asmat. Life, Death and the Ancestors. In: Smidt, Dirk A.M. (Hg.): Asmat Art. Woodcarvings of Southwest New Guinea. Leiden: Periplus Editions. 15-26.
- Stanley, Nick 2002: Museums and indigenous identity. Asmat carving in a global context. In: Herle, Anita et al. (Hg.): Pacific Art. Persistence, Change and Meaning. Honolulu: University Press of Hawai'i. 147-164.
- Van der Zee, Pauline 2009: Art as contact with the ancestors. Visual Arts of the Kamoro and Asmat of Western Papua (Bulletin 389). Amsterdam: KIT Publishers.
- 2007: *Bisji*-poles. Sculptures from the rain forest. Amsterdam: KIT Publishers.
- Wassing, René 1993: History. Colony, Mission and Nation. In: Smidt, Dirk A.M. (Hg.): Asmat Art. Woodcarvings of Southwest New Guinea. Leiden: Periplus Editions. 27-32.
- Winkelmann, Carolina 1996: Moderne Kunst. In: Helfrich, Klaus (Hg.): Asmat. Mythos und Kunst im Leben mit den Ahnen. Berlin: Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz. 261-305,
- Zegwaard, Gerard 1959: Headhunting Practices of the Asmat of Netherlands New Guinea. *American Anthropologist* 61 (6): 1020-1041.
- Znoj, Heinzpeter 2011: 12. Vorlesung. Asmat und Korowai und ihre indonesischen und westlichen Repräsentationen. (unveröffentlichtes Manuskript). Institut für Sozialanthropologie der Universität Bern.