



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Ariki trifft Tangata manu“

Tapati Rapa Nui, ein Festival indigener Identität oder Ausprägung  
konstruierter Authentizität?

verfasst von / submitted by

Mag. Wolfgang Kiss, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts, MA

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 810

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Kultur- und Sozialanthropologie

Betreut von / Supervisor:

a.o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Hermann Mückler



## Danksagung und Widmung

Ich möchte diese Arbeit meinen Eltern Martha und Ernst Kiss widmen, die deren Abschluss leider nicht mehr erleben konnten.

Ein herzlicher Dank gilt meiner Schwester Susanne Kiss sowie meinen beiden Töchtern, Sarah-Sophie und Hannah-Lea, für die „moralische“ Unterstützung. Ein besonderer Dank an Hannah-Lea für die Hilfe vor Ort auf Rapa Nui sowie die Korrektur der Arbeit.

Ein herzlicher Dank schließlich an Prof. Dr. Hermann Mückler für die Übernahme der Betreuung der Arbeit.

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS .....</b>	<b>6</b>
<b>GLOSSAR.....</b>	<b>7</b>
<b>1 EINLEITUNG.....</b>	<b>9</b>
<b>2 PROBLEMSTELLUNG UND AUFBAU DER ARBEIT .....</b>	<b>10</b>
<b>3 THEORETISCHE VERORTUNG UND STAND DER FORSCHUNG .....</b>	<b>12</b>
3.1 ETHNOHISTORIE.....	13
3.2 TRADITION, TRADITIONALISMUS UND "INVENTED TRADITION" .....	15
3.3 IDENTITÄT .....	18
3.4 KULTURELLE PERFORMANZ UND AUTHENTIZITÄT .....	20
<b>4 METHODEN.....</b>	<b>23</b>
4.1 DAS FELD.....	25
4.2 LITERATURRECHERCHE .....	26
4.3 TEILNEHMENDE BEOBACHTUNG .....	26
4.4 FELDNOTIZEN.....	28
4.5 INTERVIEWS.....	29
4.5.1 <i>Informelle Gespräche</i> .....	30
4.5.2 <i>Leitfadeninterviews</i> .....	31
4.5.3 <i>Narrative Interviews</i> .....	31
4.5.4 <i>ExpertInneninterviews</i> .....	32
4.6 FRAGEBOGEN .....	32
4.7 DIGITALE ETHNOGRAFIE .....	33
4.8 VISUELLE ANTHROPOLOGIE .....	35
4.9 DATENAUSWERTUNG .....	36
<b>5 RAPA NUI – EIN GEOGRAFISCHER UND HISTORISCHER ÜBERBLICK</b>	<b>38</b>
5.1 TE-PITO-O-TE-HENUA .....	39
5.2 DIE MYTHEN .....	40
5.3 DIE ENTDECKER.....	42
5.4 DIE SKLAVENJÄGER .....	47
5.5 DIE MISSIONARE .....	50
5.6 DIE SCHAFFARMER .....	52
5.7 DIE FORSCHER .....	55
5.8 AKTUELLE GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNGEN .....	61

<b>6</b>	<b>FESTIVALS AUF DER OSTERINSEL.....</b>	<b>66</b>
6.1	',TANGATA MANU' – DER VOGELMANNKULT .....	67
6.1.1	<i>Zur Religion der Osterinsel.....</i>	67
6.1.2	<i>Orongo.....</i>	68
6.1.3	<i>Die Dramaturgie des Vogelmann-Kultes .....</i>	68
6.1.4	<i>Die Deutung des Kultes.....</i>	70
6.2	',MIRO'O'ONE', DAS „BOOTSFESTIVAL“ .....	71
6.3	NARINARI .....	72
6.4	LA FIESTA DE LA PRIMAVERA .....	73
6.5	TAPATI – RAPA NUI .....	74
6.5.1	<i>Die Anfänge – „Chilenisierung“.....</i>	74
6.5.2	<i>Die Zeit der „Rapanuisierung“ .....</i>	75
6.5.3	<i>„Hacer cultura“ - Motivation und Ziele des Tapati.....</i>	82
6.5.4	<i>Die Dramaturgie des Festivals .....</i>	84
6.5.4.1	Sportbewerbe .....	85
6.5.4.2	Handwerkliche und landwirtschaftliche Bewerbe.....	93
6.5.4.3	Künstlerische Bewerbe.....	97
6.5.5	<i>Tapati 2020.....</i>	109
6.5.6	<i>Die touristische Wahrnehmung .....</i>	114
<b>7</b>	<b>TAPATI RAPA NUI IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN KONSTRUIERTER IDENTITÄT UND AUTHENTIZITÄT.....</b>	<b>117</b>
<b>8</b>	<b>CONCLUSIO.....</b>	<b>124</b>
	<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>126</b>
	<b>ANHANG.....</b>	<b>141</b>
	ANHANG 1 – FRAGEBÖGEN .....	141
	ANHANG 2 – PROGRAMM: TAPATI RAPA NUI 2020 .....	146
	ANHANG 3 – PLAKATE 1980-2020 .....	148
	<b>ABSTRACT (ENGLISCH/DEUTSCH) .....</b>	<b>152</b>

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Easter Island (Rapa Nui) .....	39
Abb. 2:	Vertrag von 1770 .....	44
Abb. 3:	Vertrag – Arbeitsverpflichtung .....	47
Abb. 4:	Atamu Tekena (li.) und Policarpo Toro (re.) – Denkmal im Zentrum von Hanga Roa zur Erinnerung an den Vertrag von 1888 .....	54
Abb. 5:	Osterinsel: Zeichnung von Pi�erre Loti .....	56
Abb. 6:	Santa Mar�a de Rapa Nui .....	60
Abb. 7:	Überreste von Protesten am Weg nach Orongo .....	63
Abb. 8:	Hoa-Hakananai'a (British Museum).....	68
Abb. 9:	Miro'O'One – Performance .....	71
Abb. 10:	Festbühne – Hanga Vare Vare .....	78
Abb. 11:	Carro Aleg�rico.....	79
Abb. 12:	Vaka Ama .....	86
Abb. 13:	Haka Pei .....	87
Abb. 14:	Teilnehmer erbitten den Schutz von MakeMake .....	88
Abb. 15:	Curanto am Strand von Anakena .....	89
Abb. 16:	Tau Ki Te Huri .....	92
Abb. 17:	Hoe Vaka.....	92
Abb. 18:	Herstellung von Mahute Stoff .....	93
Abb. 19:	Herstellung einer Rongorongo-Tafel .....	94
Abb. 20:	Ha'u Maroke .....	95
Abb. 21:	Hei Tiare .....	96
Abb. 22:	Takonavorf�hrung .....	99
Abb. 23:	Kai Kai .....	100
Abb. 24:	Upa Upa .....	103
Abb. 25:	Tango Rapanui .....	104
Abb. 26:	Proben in der Sporthalle .....	106
Abb. 27:	Vorbereitungen zur far�ndula .....	107
Abb. 28:	Far�ndula 2020 .....	107
Abb. 29:	Coronaci�n tradicional – Tapati 2016.....	109
Abb. 30:	Schauplätze des Tapati in Hanga Roa.....	111
Abb. 31:	Schauplätze des Tapati im Nationalpark.....	112
Abb. 32:	Essensstand am Festgelände .....	113
Abb. 33:	Bevölkerungsentwicklung 1877-2017 .....	114
Abb. 34:	Facebook-Post der Queen of Tapati 2020 .....	121

## Glossar

Ahu:	Bestattungsplattform
Aito:	Krieger; „King of Tapati“
Aku Aku:	Geisterwesen in der Mythologie der Osterinsel
Ao:	Tanzpaddel; Rangabzeichen der Priester
Ariki:	König/Königin; Bezeichnung der „Queen of Tapati“
Ariki Mau:	oberster Stammesführer; König
Ate:	ein altes, überliefertes Lied-Genre
Ate atua:	Lobgesang
Cebiche:	Cebiche, oder Ceviche ist ein in Lateinamerika weit verbreitetes Fischgericht
Curanto:	im Erdofen (umu) zubereitetes traditionelles Gericht; Festmahl
Hami:	Lendenschurz
Hanau Eepe:	dicker Mensch
Hanau Momoko:	dünnere Mensch
Hau:	Triumphetta semitriloba; Strauch mit fester, juteähnlicher Faser
Haua:	lokale Gottheit
Hatu:	Chorleiter
Here:	spezielle Angel zum Fangen von Muränen
Hoko:	Tanz
Honu:	Schildkröte
Hopu:	Krieger, der am Vogelmann-Wettkampf teilnimmt
Hopu Manu:	Wettkämpfer, Krieger
Hotu-iti:	Gebiet um den Ahu Tongariki im Südosten von Rapa Nui
Huru riu:	Rapanui für Musikgruppe
KaiKai:	traditionelles Fadenspiel
Kakaka:	Bezeichnung für die verarbeitete Bananenfaser
Koro:	allgemeine Bezeichnung für Fest
Kotuu:	Gebiet/Stamm auf Rapa Nui – Gegner der Hotu-iti
Mahute:	Name für die bearbeitete Faser des Papiermaulbeerbaums
MakeMake:	Schöpfer- und Fruchtbarkeitsgottheit auf Rapa Nui
Mana:	Macht, sowohl spiritueller als auch weltlicher Natur
Mangai:	Artefakt in Form eines Angelhakens
Mata:	Stamm/Clan
Mata pea:	Augen
Matato'a:	siegreicher Stamm

Miro o'One:	Bootsfestival
Moai:	kolossale Steinstatuen der Osterinsel
Mea mea:	rot
Motu:	Insel
Ngutu:	Lippen
Nua:	Mutter, Großmutter
Paina:	Bezeichnung für Festival
Pangaha'a:	Kiefer
Paoa:	Keule mit flachem Schlagkopf
Pata'u ta'u:	Rezitation alter Texte
Pipi:	Muschelart; wird in der Schmuckherstellung verwendet
Po'e:	Biskuitkuchen mit Bananen oder Kürbis
Pukao:	hutartige Strukturen oder Haarknoten, die auf moai platziert wurden
Rapa:	zeremonielles Paddel
Reimiro:	Pektoral in Form einer Mondsichel; Symbol auf der Flagge von Rapa Nui
Rima:	Hand
Riu:	Rapanui-Begriff für Lied
Takona:	Körperbemalung
Tangata hoñui:	Berater des Königs
Tangata manu:	Vogelmann
Tapa:	Rindenstoff
Tapati:	Woche
Tatane:	Bezeichnung für Dämonen oder Geister
Tāvana:	„König von Rapa Nui“; Eigenbezeichnung von Dutrou-Bornier
Tingi tingi:	Holzstock; wird bei der Herstellung von mahute verwendet
Tea tea:	weiß
Toromiro:	langsam wachsender Baum/Strauch auf Rapa Nui
Totora:	Schilf
Tunu ahi:	Thunfisch auf heißem Stein
Tupuna:	Ahnen
Umu:	Erdofen
Umu hatu:	Festmahl/Zeremonie am Ende eines Festes/Projekt
Umu tahu:	Festmahl/Zeremonie am Beginn eines Festes/Projekt
Upa upa:	Akkordeon
Ute:	traditionelle polynesisches Liedform

# 1 Einleitung

Rapa Nui, die Osterinsel, hat seit ihrer Entdeckung im Jahre 1722 eine große Faszination auf die Forschung ausgeübt. Im Mittelpunkt des Interesses standen und stehen die gewaltigen Steinmonumente, die *moai*, Skulpturen mit menschlichem Antlitz, deren Existenz bis zum heutigen Tag eine Vielzahl von Fragen aufwirft. Die Einmaligkeit der steinernen Zeugnisse polynesischer Kultur hat 1995 zur Anerkennung als UNESCO-Weltkulturerbe geführt.

Ein dreitägiger Besuch auf Rapa Nui im Rahmen einer ausgedehnten Südamerikareise im Jahre 2010, die Isolation der Insel, aber auch die teilweise Bestätigung des von den Medien transportierten Südsee Klischees haben mein Interesse an einer intensiveren Auseinandersetzung mit der Osterinsel schon damals geweckt. Zum Abschluss meines Studiums der Kultur- und Sozialanthropologie hat sich nun im Rahmen dieser Masterarbeit endlich die Möglichkeit ergeben dorthin zurückzukehren, um tiefer in die faszinierende Kultur der Rapanui einzutauchen. Dabei gilt mein Interesse allerdings nicht in erster Linie den wohl bekanntesten Repräsentanten der Insel, den *moai*, sondern einem Thema, das gerade durch die aktuelle restriktive Tourismus-Gesetzgebung an Brisanz gewonnen hat. Die nahezu vollständige Ausrichtung der lokalen Wirtschaft auf den Tourismus wirft Fragen auf, denen auch Kahrmann (vgl. 1995) in ihrer Untersuchung zum Tourismus in der Südsee nachgeht. Welchen Stellenwert nehmen Rituale, Traditionen oder die Geschichte der Indigenen im Kontext der Kulturvermittlung ein? Am Beispiel der wohl wichtigsten kulturellen Veranstaltung der Insel, dem Tapati Rapa Nui Festival, möchte ich mich dem Thema der Identität nähern und diese im Spannungsfeld von Tourismus und Authentizität untersuchen.

## 2 Problemstellung und Aufbau der Arbeit

*„Culture in the Pacific has become a symbol of a traditional past, an emerging political identity, and a commodity to be sold both to indigenous peoples and to the tourist market. Culture has become a means of validating a traditional past. Pacific Islanders are fashioning this past in their efforts to create a future – a future unique to themselves and separate from the colonial Governments under whose reign many traditions were lost.“* (STEVENSON, 1990 zitiert in DELSING, 2015, S. 145)

Zentrale Elemente kultureller Identität von Minderheiten finden in Nationalstaaten oft nicht genug Widerhall, dies umso mehr, wenn die Zugehörigkeit zu diesen immer wieder hinterfragt wird. Im Fall von Rapa Nui, jener Insel im Südpazifik, die seit der Annexion durch Chile im September 1888 Teil des südamerikanischen Landes ist, manifestierte sich die Rebellion gegen die herrschenden Mächte neben politischen Protesten vor allem in den letzten Jahrzehnten verstärkt auch auf kulturellem Gebiet. In besonderer Weise zeigt sich diese Rückbesinnung auf Traditionen und indigene Identität beim jährlich stattfindenden Tapati Rapa Nui Festival. Die Ursprünge gehen auf die späten 60er-Jahre des vorigen Jahrhunderts zurück und werden oft als Kopie des chilenischen Frühlingsfestes oder des Tiura'i Festivals von Papeete (Tahiti) gedeutet. Die Korrelation zwischen touristischem Wachstum und der zunehmenden Erweiterung des Festes, lässt aber auch durchaus eine ökonomische Deutung zu. Die BewohnerInnen der aktuell ca. 7500 EinwohnerInnen zählenden Insel weisen jedoch auf die primär identitätssteigernde Funktion und den Raum einer aktiven Aushandlung von Ethnizität und kultureller Identität der in den zwei Wochen stattfindenden sportlich-kulturellen-folkloristischen Aktivitäten hin. Inwiefern diese Selbstwahrnehmung zutreffend sein kann und ob wir es beim Tapati Rapa Nui Festival mit Tradition oder Traditionalismus in der Definition von Mückler & Faschingeder (2012) zu tun haben, soll im Rahmen dieser Masterarbeit versucht werden zu analysieren.

Ausgehend von dieser Problemstellung möchte ich mich im Rahmen dieser Masterarbeit der Beantwortung folgender Fragestellungen widmen:

*„Kann das Tapati Rapa Nui Festival als Repräsentation indigener Identität (Tradition) betrachtet werden oder ist es die Ausprägung einer konstruierten Authentizität?“*

*„Welche Bedeutung messen die beteiligten Akteure (Mitwirkende, Publikum, TouristInnen, Institutionen) dem Festival bei?“*

*„Welche Bezüge zu historischen Ritualen und Überlieferungen lassen sich aus den Aktivitäten während des Festivals ableiten?“*

*„Können Verbindungen zwischen dem Festival Tapati Rapa Nui und den politischen Unabhängigkeitsbestrebungen der lokalen Bevölkerung gezogen werden?“*

Nach dieser Eingrenzung des Forschungsgegenstandes und der Formulierung der zu untersuchenden Forschungsfragen, soll in Kapitel 3 der Stand der Forschung dargelegt, sowie die Einbindung in die theoretischen Fachrichtungen bearbeitet werden. Neben ethnohistorischen Zugängen werden es vor allem Theorien zu Tradition, Identität sowie kultureller Performanz sein, zu denen im Verlauf der Arbeit Verbindungen herzustellen sein werden.

Die klassischen Methoden der Kultur- und Sozialanthropologie wie etwa die teilnehmende Beobachtung, verschieden Formen von Interviews und Gesprächen, Audio, Video und Fotografie als Möglichkeiten visueller Anthropologie, sowie aktuelle Methoden digitaler Ethnografie bilden den Inhalt von Kapitel 4. Dabei soll jedoch darauf geachtet werden, dass diese in den konkreten Kontext der Forschungsarbeit gestellt und reflektiert werden.

„Rapa Nui – Ein geografischer und historischer Überblick“ gibt einen umfassenden Überblick zur bewegten Geschichte der Osterinsel. Dabei wurde in der Gliederung von Kapitel 5 bewusst eine Form gewählt, die speziell auf die jeweils agierenden Akteure Bezug nimmt, um so auch besser die Verbindungslinien zu Theorie und Forschungsgegenstand ziehen zu können.

In den darauf folgenden Abschnitt über das Tapati Rapa Nui Festival, dessen Entstehungsgeschichte sowie Dramaturgie Inhalt des Hauptkapitels 6 ist, werden dann bereits empirische Forschungsergebnisse einfließen. Neben einer genauen Beschreibung der Wettkämpfe und Veranstaltungen des Festes sowie der Analyse des Einflusses touristischer Aktivitäten auf diese, werde ich mich dabei auf das Tapati 2020 konzentrieren, das durch seine eher atypische Form bereits die Verbindung zum Abschlusskapitel herstellt.

In diesem sollen schließlich die Forschungsfragen beantwortet werden, das Tapati in den Kontext von Identität und Authentizität gestellt werden und im Rahmen einer abschließenden Conclusio auf offene Fragen und weitere Forschungsmöglichkeiten hingewiesen werden.

### **3 Theoretische Verortung und Stand der Forschung**

Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert, der Zeit als sich unterschiedlichste Disziplinen der Wissenschaft (Archäologie, Botanik, Linguistik, Geologie und Anthropologie) zunehmend mit Rapa Nui beschäftigten<sup>1</sup>, kann auf eine Vielzahl von Publikationen (ARREDONDO, 2000; BARTHEL, 1974; BENDRUPS, 2008; DELSING, 2015; ENGLERT, 1970, 2019; H. FISCHER, 1999; S. R. FISCHER, 2005; MCCALL, 1981; MÉTRAUX, 1989; ROUTLEDGE, 1998) zurückgegriffen werden.

Vor allem zur Geschichte der Insel kann aus einem reichen Schatz an Ethnografien und Reiseberichten geschöpft werden. Seit jeher hat Rapa Nui, nicht zuletzt wegen der immer noch geheimnisvollen Geschichte der *moai*, Faszination auf BesucherInnen und ForscherInnen ausgeübt. Trotzdem ist gerade in der jüngeren Vergangenheit ein verstärktes wissenschaftliches Interesse an der Osterinsel zu erkennen. Dies wird aus Gesprächen mit Einheimischen deutlich, die im privaten Gespräch durchaus darauf hinweisen dass scheinbar hinter jeder Ecke bereits eine ForscherIn lauert und deren Arbeit mittlerweile eher skeptisch und kritisch betrachtet wird (vgl. MILIN, 2018, S. 15).

Während die wissenschaftliche Literatur also zur allgemeinen Geschichte oder zur Forschung zu den geheimnisvollen Steinmonumenten ständig erweitert wird, finden

---

<sup>1</sup> Vgl. Kapitel 5.7

sich zum Thema dieser Arbeit nur einige wenige relevante Abhandlungen. Besonders hilfreich sind die Forschungen von Moira Fortin-Cornejo zur Entwicklung des Theaters auf Rapa Nui (vgl. 2009a), „Artifices del Imaginario. La Puesta en Escena, una Aproximación a la Construcción de Identidad Rapa Nui“ von Pablo Andrade (vgl. 2004) sowie die Arbeit von Théo Milin (vgl. 2018): „Le déploiement de l'identité culturelle Rapa Nui entre contacts et contrôles: le festival Tapati Rapa Nui“. Antonia Rivas (vgl. 2017), die sich in ihrer Dissertation mit dem Verhältnis der Indigenen zum chilenischen Festland auseinandersetzt, Dan Bendrups Forschungen, vor allem zur Musik im pazifischen Raum (2008, vgl. 2019) und nicht zuletzt das umfangreiche Werk von Grant McCall zu Rapa Nui (vgl. u.a. 1981) bilden das Fundament sowie die Ausgangsbasis für diese Arbeit.

### **3.1 Ethnohistorie**

Die Recherche in Archiven, in Biografien, aber auch die Einbindung mündlicher Überlieferungen in dieser Arbeit legt die Bezugnahme auf das Instrumentarium ethnohistorischer Forschung nahe.

*“Dem Betrachtungspluralismus innerhalb der Kultur- und Sozialanthropologie (früher Völkerkunde oder Ethnologie) entspricht eine Methodenvielfalt, ohne dass aber eine der Forschungsrichtungen den alleinigen Anspruch auf diese Wissenschaft erheben darf; eine dieser Richtungen innerhalb der modernen Ethnologie ist die historisch orientierte.“ (WERNHART & LUKAS, 2011, S. 148)*

Die ethnohistorische Forschungsrichtung begann sich in Wien zu Beginn der 1930er-Jahre aus der bis dahin vorherrschenden evolutionistisch orientierten Kulturhistorie des Pater Wilhelm Schmidt zu entwickeln. Orientierung wissenschaftlicher Fragestellungen an verfügbarem geschichtlichem Quellenmaterial sowie die Anwendung historischer Methoden in der Ethnologie, waren die Grundsätze der vom damaligen Direktor des Völkerkundemuseums Fritz Röck erstmals so bezeichneten Disziplin (vgl. WERNHART & ZIPS, 2014, S. 16). Die Quellen beschränkten sich dabei allerdings auf schriftliche Aufzeichnungen, die in Bibliotheksstudien bzw. Archivarbeit erhoben wurden. Gerade diese methodische

Einseitigkeit und Vernachlässigung kommunikativer Forschungsansätze, wie etwa der Feldforschung, brachte der Wiener Ethnohistorie unter Walter Hirschberg die Kritik des kulturelrelativistischen und quellenpositivistischen Reduktionsmus sowie einseitiger Konzentration auf schriftliche, zumeist der kolonialen Perspektive entstammende Quellen, ein (vgl. MÜCKLER, ZIPS & KREMSER, 2006, S. 10).

Den entscheidenden Schritt zur Öffnung und Emanzipierung der Forschungsrichtung setzte seit den 1970er-Jahren Karl Wernhart, unter dem die sozialwissenschaftliche Orientierung in Form der beiden Hauptströmungen der Strukturgeschichte einerseits und der Oral History andererseits, an Momentum gewinnen konnte (vgl. ebd. 2006, S. 11)

Gemäß seiner bis heute gebräuchlichen Definition handelt es sich dabei um

*„[...] ein Teilgebiet der regionalen Völkerkunde, mit besonderer Berücksichtigung schriftlicher Quellen, Bildquellen, Oraltraditionen und Realien. Voraussetzung einer Nutzung der eben angeführten Quellengattungen ist in jedem Fall die entsprechende Quellenkritik und Quellensequenz, ebenso die Beachtung der Interpretation beziehungsweise der Verstehenslehre. Auf diese Weise versucht der Ethnohistoriker zu einer Darstellung von Kulturabläufen zu gelangen. Bei Fragen des Kulturwandels (sozial-, wirtschafts- und religionsgeschichtliche Fragestellungen), der angewandten Völkerkunde und der politischen Anthropologie spielt die Ethnohistorie eine bedeutende Rolle.“ (WERNHART, 2014, S. 40)*

Zentraler Punkt ist dabei die in dieser Definition angesprochene Quellenkritik, der zufolge einerseits die VerfasserIn, sowie Entstehungszeit und -ort zu ermitteln sind, andererseits unbedingt zu prüfen ist, ob es sich um echte historische Quellen oder Fälschungen handelt. Eng mit diesen Kriterien verbunden, ist auch die Gefahr Ethnozentrismen aufzusitzen, deren Eigenschaft es ist, eher eigene Wertbegriffe zu kommunizieren, als jene Anschauungen der Gesellschaft der Beforschten wiederzugeben (vgl. ebd. 2014, S. 40).

Wie bereits erwähnt, zählen zu den für die Ethnohistorie bedeutsamen Quellen schriftliche, bildliche und kartographische Quellen, Oraltraditionen, Interviews, Feldforschungsberichte, aber auch Realien, also Objekte die üblicherweise in Museen aufbewahrt werden (vgl. WERNHART & BINTER, 2014, S. 52ff.).

Für diese Arbeit konnte in den verschiedenen Kapiteln auf unterschiedlichste historische Quellen zurückgegriffen werden. Neben verschiedenen Monografien und historischen Dokumenten, die vor allem im geschichtlichen Überblick ihren Niederschlag finden, möchte ich an dieser Stelle vor allem auf die Publikation von Pater Sebastian Englert (vgl. 2019) aus dem Jahr 1936 verweisen, in der er mündliche Überlieferungen von Rapanui dokumentiert, die von geschichtlichen und religiösen Themen, bis hin zu Ritualen, Traditionen und Legenden reichen. In einer Gesellschaft, in der durch den grausamen Lauf der Geschichte das überlieferte Wissen nahezu vollkommen ausgerottet wurde, sind es vor allem diese Erzählungen von Juan Tepano und Matero Veriveri von denen Englert in langen Sitzungen

*„[...] obtained descriptions of both prescient customs in the memory of some natives. The descriptions are not and cannot be complete, because present day only more-or-less vague memories of many customs survive.“* (ENGLERT, 2019, S. 14)

Dieser Aufzeichnung „verschwindenden Wissens“ widmet sich auch die Rubrik „Testimony from the Past“ der seit 2008 monatlich auf Rapa Nui erscheinenden Zeitschrift Moe Varua (vgl. „Moe Varua“, o. J.), in der jeweils ein Mitglied der indigenen Gemeinde zur eigenen Vergangenheit und damit verbundenen geschichtlichen und kulturellen Aspekten befragt wird. Viele dieser Quellen konnten wertvolle Informationen zu den unterschiedlichsten Teilbereichen dieser Arbeit liefern. Schließlich fanden auch Quellen wie historische Fotos, Programmzeitschriften sowie Aufzeichnungen vergangener Forschungsprojekte aus dem Fundus des MAPSE, des „Museo Rapa Nui“ Aufnahme in das Quellenverzeichnis.

### **3.2 Tradition, Traditionalismus und “Invented Tradition“**

Der Titel dieser Arbeit stellt die Frage nach der Authentizität von kulturellen Praktiken wie sie seit nunmehr 50 Jahren auf Rapa Nui mit dem Verweis auf deren Überlieferung beim jährlich stattfindenden Tapati Festival ausgeübt und an nachfolgende Generationen weitergegeben werden. Der Begriff der dieses

Phänomen auf theoretischer Ebene einer Sozialwissenschaft am besten beschreibt, ist das Konzept der Tradition. Mückler (2012) definiert diese

*„als die Weitergabe von Handlungsmustern, Überzeugungen und Glaubensvorstellungen zu sehen [...] [als] Überlieferung der Gesamtheit des Wissens, der Fähigkeiten sowie der Sitten und Gebräuche einer Kultur oder einer Gruppe[...]. Tradition ist somit allgemein das kulturelle Erbe, das von einer Generation zur nächsten weitergegeben wird.“ (MÜCKLER, 2012a, S. 9)*

Durch diese Definition wird Dauerhaftigkeit angedeutet, auch wenn es so ist, dass viele sogenannte Traditionen durchaus jüngeren Datums sind. Und auch wenn die historische Belegbarkeit gegeben ist, muss doch berücksichtigt werden, dass diese im Laufe der Jahre Neuinterpretationen und Umdeutungen unterworfen sind.

Genau in diesem Spannungsfeld von Tradition und Wandel operiert die Kultur- und Sozialanthropologie als ein Fach, das für sich ein hohes Maß an Reflexivität gegenüber dem eigenen Tun voraussetzt. Dies bedingt eine intensive Auseinandersetzung mit historischen Entwicklungen unter besonderer Berücksichtigung von Prozessen, die sich mit Machtstrukturen, Globalisierung, Entkolonialisierung sowie geopolitischen Dynamiken und internationaler Migration beschäftigen. In diesem Kontext sind auch Traditionen, traditionell überliefertes Wissen, zu beurteilen, die als Teilbereiche von betrachteten Kulturen, dem sich permanent wandelnden System von Bedeutungen, Selbst- und Fremdzuschreibungen, Gegenstand dieser Arbeit sind.

Dabei kommt es darauf an, wie diese Traditionen in modernen Gegenwartskontexten zu bewerten sind. Handelt es sich um sogenannte „survivals“, um Reste eines älteren Kulturzustandes, aus dem sich ein neuer entwickelt hat, so wie sie Sir Edward Burnett Tylor in seinem Hauptwerk Primitive Cultures (1871) beschrieben hat? Oder um Formen eines Traditionalismus

*„als die bewusst selektive Traditions-Interpretation [...], die Solidaritätsstiftung zum Ziel hat und deshalb als solche Elemente der Tradition, die mit diesem Ziel nicht vereinbar sind, entweder schlicht verleugnet oder aber apologetisch umzudeuten versucht“ (ROTHERMUND, 1989 zitiert in MÜCKLER, 2012a, S. 17)!*

Der Vielschichtigkeit dieser Problematik – was kann tatsächlich als Tradition im engeren Sinne bezeichnet werden, wobei handelt es sich um Traditionalismen – widmet sich auch ein Beitrag, der als der wohl wichtigste innerhalb des Fachdiskurses der letzten 40 Jahre bezeichnet werden kann.

In ihrem Band “The Invention of Tradition” untersuchen Hobsbawm und Ranger in mehreren Einzelbeiträgen nationale Traditionen, wobei sie zu dem Ergebnis kommen, dass ein vergleichsweise großer Teil der untersuchten Fälle in Wirklichkeit rezente Produkte des 19. Jahrhunderts darstellen. Jene, in ihrer Definition „erfundenen“ bzw. „zurechtgelegten“ Traditionen, welche diese nicht als Überlieferungen betrachten, sondern vielmehr als vorgespelte Traditionalität, charakterisieren die Autoren als

*„a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behavior by repetition, which automatically implies continuity with the past.“*  
(HOBSBAWM & RANGER, 2012, S. 1)

Diese “invented traditions” können als Antworten auf gegenwärtige Vorgänge betrachtet werden, indem sie auf historische, überlieferte Situationen oder Vorgänge referenzieren, oder durch Wiederholung und Übernahme in ständige Praxis quasi ihre eigene Tradition generieren. Die Autoren weisen jedoch darauf hin, dass in diesem Falle Tradition sehr wohl vom „Brauch“ (custom) unterschieden werden muss (vgl. ebd. 2012, S. 2).

In dieselbe Kerbe schlagen auch Robert Tonkinson und Roger Keesing, die zu Beginn der 1980er-Jahre den Begriff „kastom“ in den Diskurs einbringen, eine Bezeichnung für die kulturelle Selbstrepräsentation der BewohnerInnen Ozeaniens, der diesen als Möglichkeit der Fassbarmachung vielfältiger Formen der Selbstrepräsentation gegenüber einer Fremdgruppe dient und deren Anwendung mir im Kontext dieser Arbeit zu einer Kultur des südpazifischen Raumes als besonders geeignet scheint (vgl. MÜCKLER, 2012a, S. 10).

Ebenfalls im pazifischen Kontext, behauptet Wendt (vgl. WENDT, 1982, S. 212), dass die Kulturen dieses Raumes nicht in ein vergangenes „Utopia“ zurückkehren sollten, sondern sich

*„contemporary forms to express [their] uniqueness, identity, pain, joy and [their] own vision of Oceania and earth“ (ebd. 1982, S. 212)*

zuwenden. Darauf aufbauend kann argumentiert werden, dass Vorstellungen von Tradition die Identität von Menschen im gegenwärtigen Handeln beeinflussen und somit das Wissen um die eigene Vergangenheit eine wichtige und wertvolle Quelle für das Leben und die Inspiration in der Gegenwart darstellt.

### **3.3 Identität**

Die Suche nach Wurzeln, Identität und Zugehörigkeitsgefühl ist eines der zentralen Anliegen des Menschen. Das Tapati Festival, das jährlich auf Rapa Nui die Kultur und Tradition der indigenen Bevölkerung in den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens der Insel rückt, hat sich in den Jahren seines Bestehens zu einer identitätsstiftenden Veranstaltung mit hoher Symbolkraft entwickelt. Somit liegt es nahe, dem Konzept der Identität auch in diesem Rahmen den entsprechenden Raum einzuräumen und verschiedene Ansätze zu zitieren.

Identitätskonstruktionen entstehen durch das Zusammentreffen mit anderen Menschen und äußern sich dabei in Selbst- und Fremdwahrnehmung, aber auch durch Selbst- und Fremdzuschreibung, was auf eine subjektive und eine sozial vermittelte Dimension hinweist. Sie sind also wesentlich vom sozialen und kulturellen Umfeld geprägt und werden mittels sozialer Praxis konstruiert (vgl. GUPTA & FERGUSON, 1997, S. 12).

Der Begriff „Identität“ findet erstmals in den 1960er und 1970er-Jahren Eingang in die anthropologische Literatur, wobei der Fokus auf „ethnische Identität“ gelegt wird, die Barth (1969) und Epstein (1978) in den Kontext von bestimmten politischen Gegebenheiten setzen (vgl. BARNARD & SPENCER, 2010, S. 368).

Brubaker und Cooper (2000) schlagen vor

*„‘identity‘ is both a category of analysis and a category of practice. As a category of practice it has an ambiguous role as a starting-point and end-result of political mobilization.“ (ebd. 2010, S. 368)*

Einer eindimensionalen Deutung des Identitätsbegriffs tritt auch Gingrich entgegen, wenn er in seiner Definition schreibt:

*„Identität meint kollektive und persönliche, multiple und kontradiktorische Subjektivitäten und Subjektbewegungen, die sowohl ‚Unterschiede zu Anderen‘ wie ‚Dazugehören zu Ähnlichen‘ einschließt“ (GINGRICH, 2005, S. 40),*

und somit zwischen persönlicher und kollektiver Identität unterscheidet. Er geht sogar noch weiter und postuliert, dass die binäre, dichotome Analyse von Identität einer nuancierten, multidimensionalen Betrachtungsweise weichen müsse.

Auch Sökefeld plädiert dafür, den Blick auf den Aspekt der Differenz auszuweiten. Es gibt nicht nur eine, sondern multiple Identitäten, die im jeweiligen sozialen Kontext und in der Interaktion zur Anwendung kommen (vgl. SÖKEFELD, 1999, S. 418). Im Unterschied zu Gingrich argumentiert er, dass es streng genommen keine individuelle Identität gäbe, und führt drei Aspekte in die Diskussion ein, die es bei der Untersuchung von Identität zu beachten gilt.

Differenz betont die Unterscheidung des Individuums als Kontrast zur Gruppe und hebt die Wichtigkeit einer Unterscheidungsmöglichkeit gegenüber Gleichheit des Individuums in Bezug zu anderen hervor. Pluralität wiederum verweist auf das Argument, dass Identität per se eigentlich keine Rolle spielt, sondern nur in deren Vielzahl von Beziehungen und Zugehörigkeiten gedacht werden kann, die einander gegenseitig beeinflussen und sich überschneiden (Intersektionalität) (vgl. SÖKEFELD, 2012, S. 47).

Für diese Arbeit von besonderer Relevanz erscheint mir jedenfalls der Ansatz von Stuart Hall, der, ebenfalls auf der Unterscheidung von persönlicher und kollektiver Identität aufbauend, soziale Interaktion und Kommunikation als zentrale Faktoren einer Identitätskonstruktion betrachtet. Kulturelle Identität bedeutet für ihn eine Form des einzig wahren „Selbst“, das von Menschen mit gemeinsamer Abstammung und Geschichte geteilt wird und somit gemeinsame, historische Erfahrungen widerspiegelt. Hall ist der Meinung, dass diesem Konzept der kulturellen Identität eine überaus machtvolle Kraft innewohnt, die marginalisierten Ethnien als Form der Repräsentation dienen kann (vgl. HALL, 1994, S. 27). In diesem Sinne kann sein Ansatz unbedingt auch Anwendung auf die beabsichtigte Außenwirkung des Tapati

Festivals angewandt werden, dessen gemeinschafts- und identitätsfördernde Funktion von den VeranstalterInnen und der indigenen Bevölkerung so stark betont wird. Dem Vorwurf der ständigen Transformation, der diese Veranstaltung historisch ebenso unterworfen war, kann mit Hall's Argument entgegnet werden, dass Identitäten gerade auch durch Brüche und Diskontinuitäten ein gewisses Alleinstellungsmerkmal erlangen. Die ständigen Veränderungen, Anpassungen und Neuinterpretationen interpretieren Identität als Prozess des Werdens, und auch als Reaktion auf koloniale Erfahrungen (vgl. ebd. 1994, S. 29).

Abschließend muss gesagt werden, dass der Identitätsbegriff durchaus als problematisch betrachtet werden muss, wenn er wie der Begriff der Kultur als statisches und essentialistisches Konzept verstanden wird. Die Kultur- und Sozialanthropologie geht deshalb heute davon aus,

*“dass Kulturen in sich komplex und vielfältig sind und sich vormals weitgehend eindimensional gedachte und als kulturelle Selbstverständlichkeiten konzipierte Identitätskonzepte weitgehend aufgelöst haben.“* (KRIST & WOLFSBERGER, 2009, S. 167)

### **3.4 Kulturelle Performanz und Authentizität**

Ein weiterer theoretischer Anknüpfungspunkt für das Thema dieser Masterarbeit ist die Kommodifizierung des kulturellen Erbes innerhalb des indigenen Tourismus. Aufgrund des „touristic gaze“ und seiner Sehnsucht nach Authentizität werden die Traditionen der am Tourismus beteiligten indigenen Völker sowohl bewahrt, als auch hinterfragt. In diesem Fall ist von immateriellem Kulturerbe die Rede, da es sich beim Tapati Festival um gelebte Aktivitäten, die von Menschen in bestimmten Situationen praktiziert werden, handelt. Da diese nicht wie materielle Objekte ausgestellt werden können, wird die Art und Weise, wie diese präsentiert werden, als kulturelle Performanz bezeichnet.

An den Beginn der Beschäftigung mit den verschiedenen Konzepten möchte ich eine Definition von Kapchan stellen, wie sie in „The Anthropology of Performance:

A Reader“ (KOROM, 2013) zu finden ist, die gleichzeitig die Brücke zum vorangegangenen Kapitel und somit zum Thema dieser Arbeit schlägt:

*„Performances are aesthetic practices – patterns of behavior, ways of speaking, manners of bodily comportment – whose repetitions situate actors in time and space, structuring individual and group identities“.* (ebd. 2013, S. 479)

Die Basis der wissenschaftlichen Betrachtung dieses interdisziplinären Forschungsgebiets, legen bis heute die Theorien von Goffman, Bourdieu, Schechner und Turner.

Erving Goffman, Soziologe und einer der Begründer der Performance Studies, war vor allem an der interaktionellen Selbstdarstellung des Individuums interessiert. Indem er soziale Strukturen metaphorisch als Theaterstück betrachtete, in dem die Theaterbühne die Welt, SchauspielerInnen die Menschen repräsentierten, konzentrierte er sich auf die verschiedenen Rollen, die eine Person in unterschiedlichen Situationen einnimmt. Für Goffman bedeutet performance demnach

*“the way in which the individual in ordinary work situations presents himself and his activity to others, the ways in which he guides and controls the impressions they form of him, and the kinds of things he may and may not do while sustaining his performance before them.“* (GOFFMAN, 1959, S. 9)

Auf etwas allgemeinerer Ebene nähert sich Schechner dem Thema und der Definition von Performance. Diese schließt eine breite Palette menschlicher Aktivitäten wie Rituale, Sport, Theateraufführungen, darstellende Künste wie Tänze ein, berücksichtigt allerdings auch soziale Kategorien, also Gender und Alter (vgl. SCHECHNER, 2013, S. 2). Performance studies konzentrieren sich somit auf Verhaltensweisen, Interaktionen, soziale Praktiken und Ereignisse und analysieren die Kreation, Darstellung und Verkörperung sozialer Handlungen. Schechner behauptet, dass unsere Welt immer „performativer“ und die Kommunikationsmethoden immer vielfältiger werden, was zur Folge hat, dass sich der Mensch auch immer weiter von der Idee des geschriebenen Wortes entfernt (vgl. ebd. 2013, S. 3f.). Von Zeremonien bis hin zu Handlungen des alltäglichen

Lebens, kann alles als Performance betrachtet werden, soziales Verhalten ist per se konstruiert und die DarstellerIn findet sich selbst in einer Reihe von unterschiedlichen Rollen wieder (vgl. ebd. 2013, S. 221f.)

Victor Turner, der Performance in Bezug auf soziale Konflikte erforscht, unterscheidet wiederum sehr wohl zwischen dem Alltagsleben und bestimmten, besonderen Ereignissen. In seiner „theory of social dramas“ beschreibt er alltäglich auftretende Konflikte und Krisen in Gesellschaften (vgl. TURNER, 1987, S. 74f.). Diesen „social dramas“ des Alltags stellt der Autor die „cultural performances“, also szenische Aufführungen, gegenüber. Bezugnehmend auf Goffman behauptet Turner nun, dass, wenn „*all the world's a stage*“ (ebd. 1987, S. 75)

*„social drama is a kind of metatheatre, that is, a dramaturgical language about the language of ordinary role-playing and status-maintenance which constitutes communication in the quotidian social process.“* (ebd. TURNER, 1987, S. 76)

Wenn wir uns nun nach diesem Überblick theoretischer Konzepte zum Thema kultureller Performanz wieder auf die Forschungsfrage beziehen, so führt uns das sehr schnell zurück zum Beginn dieses Kapitels und somit zur Frage nach Authentizität im Kontext von kultureller Performanz und Tourismus.

Comaroff und Comaroff (vgl. 2009) haben mit „Ethnicity Inc.“ dazu einen vielbeachteten Beitrag vorgelegt, in dem sie die Zukunft, wenn nicht gar das Überleben bestimmter ethnischer Gruppen, in der Kommerzialisierung ihrer Kultur für den Tourismus sehen. Kultur wird so zu Arbeit und Einkommensquelle. Dabei betonen sie allerdings, dass das nicht notwendigerweise die Zerstörung bestimmter Gewohnheiten oder Traditionen, sondern vielmehr eine Wiederbelebung, Wiederentdeckung oder sogar Schaffung neuer Traditionen bedeuten kann (vgl. COMAROFF & COMAROFF, 2009, S. 3). Indem sie die Auswirkungen dieses Trends auf die Identität ganzer communities untersuchen, lässt sich eindeutig ein Bezug zur Osterinsel und der kleinen Gruppe der Rapanui herstellen. Der Frage ob wir dort einen „Sell Out“ oder aber ein „sharing culture“ vorfinden, wird Gegenstand eines abschließenden Resümees sein. Anstatt die Kommerzialisierung indigener Kulturen als Bedrohung zu betrachten, kann man diese Prozesse auch als Teil interessanter Entwicklungen interpretieren. So können das kulturelle Erbe und die Traditionen

etwa als Ausgangspunkt für ökologische Verbesserungen, sowie für die Reflexion der eigenen kulturellen Identität herangezogen werden.

Studien zu kultureller Performanz beschäftigen sich oft auch mit dem Begriff des Rituals, wie etwa in den Arbeiten von Durkheim, aber auch Turner und Goffman nachzulesen ist. Erwähnenswert erscheint mir in diesem Zusammenhang die Brücke, die etwa Tsang und Taylor Woods (vgl. 2014) in ihrem Sammelband schlagen, in dem sie die Rolle von Ritualen und Performances in Bezug auf die Entstehung, den Bestand sowie die Transformation von Nationen, Nationalismus und nationaler Identität untersuchen (vgl. ebd. 2014, S. 2). Betrachtet man die immer wieder aufkeimenden Unabhängigkeitsbestrebungen unterschiedlicher Gruppierungen auf Rapa Nui, so kann es durchaus von Interesse sein, Rituale und Performenzen im Rahmen des Tapati Festivals in diesem Lichte zu betrachten.

## **4 Methoden**

Die Grundlage anthropologischer Arbeit sind die Beschreibung und Interpretation von Kulturen, Gesellschaften und ethnischen Gruppen. In Ethnografien festgehaltene Beobachtungen, Aussagen und Texte repräsentieren das empirische Wissen des Faches. Die Methoden, auf welchen diese Studien beruhen und die auch die Grundlage dieser Arbeit bilden, sollen in den folgenden Abschnitten vorgestellt werden. Außerdem soll deren praktische Anwendung im Rahmen des Forschungsaufenthaltes auf Rapa Nui kritisch betrachtet werden und deren Relevanz für die Beantwortung der Forschungsfrage erläutert werden.

Gerade die Entwicklung ethnografischer Methoden hat in den letzten Jahrzehnten wesentlich zur Akzeptanz und Stärkung der Anthropologie beigetragen. Der „ethnografische Blick“ ist

*„längst ein umgangssprachlicher Begriff geworden, der [...] dafür steht, einen beliebigen Gegenstand der Beobachtung aus größter Nähe und so genau wie möglich zu erfassen, aber zugleich große Distanz zu wahren.“ (Hahn, 2013, S. 62)*

Während im Europa des 16. – 18. Jahrhunderts vor allem Reiseberichte sowie die auf Basis von „Notes and Queries on Anthropology“ von „armchair anthropologists“<sup>2</sup> verfassten Ethnografien die Grundlage ethnografischen Wissens bildeten, wurde dieses Defizit ab dem 19. Jahrhundert thematisiert und das Methodenspektrum sukzessive erweitert. Expeditions- und Forschungsreisen führten nun den Ethnologen direkt ins „Feld“, also den Ort der Forschung, der das Zentrum für die Beobachtung von Phänomenen aus der Sicht unterschiedlicher Disziplinen bildet. Die Dokumentation in Form von Bild und Tonaufzeichnungen, das schriftliche Aufzeichnen in Form von Feldnotizen, die dargestellte Autorität des Wissenschaftlers gegenüber den Beforschten sind aber gerade in diesen Zeiten des Kolonialismus kritisch zu hinterfragen, handelte es sich aus heutiger Sicht dabei doch eher um Techniken der Distanzierung. Trotzdem wurde aber auch damals schon vielfach erkannt, dass gerade diese Vorgangsweise im Widerspruch zum Anliegen des Faches steht und nicht Verhöre oder Dokumentation vermeintlicher Lebenswirklichkeiten, sondern unmittelbare Alltagsbeobachtungen in der Form der Teilnahme von entscheidender Bedeutung sind (vgl. ebd. S. 71). Diese drei grundlegenden Prinzipien ethnologischer Feldforschung, die Anwesenheit im Forschungsfeld, die Binnenperspektive der beforschten Gesellschaft, sowie die Herstellung von Vertrautheit mit den Beforschten, rückt Bronislaw Malinowski, der Begründer moderner Feldforschung, in das Zentrum der wissenschaftlichen Arbeit:

*„...kurz gesagt, den Standpunkt des Eingeborenen, seinen Bezug zum Leben zu verstehen und sich seine Sicht seiner Welt vor Augen zu führen. Unsere Aufgabe ist es, Menschen zu studieren, wir müssen untersuchen, was sie am unmittelbarsten betrifft, nämlich ihre konkreten Lebensumstände.“ (MALINOWSKI, 1979, S. 49)*

In den folgenden Kapiteln sollen nun die für diese Forschungsarbeit relevanten Methoden näher erläutert werden, wobei neben der wissenschaftlichen Beschreibung ein besonderes Augenmerk auf deren Anwendbarkeit und auf während der Erhebungsphase aufgetretenen Probleme und Schwierigkeiten hingewiesen werden soll.

---

<sup>2</sup>Frühe Ethnologen betrachten es noch als Zeichen von Professionalität, selbst weder zu reisen noch zu beobachten. Vielfach senden sie Briefe mit Fragebögen in die zu beforschende Region (vgl. BREIDENSTEIN, HIRSCHAUER, KALTHOFF & NIESWAND, 2015, S. 14ff.; HAHN, 2013, S. 66f.).

## 4.1 Das Feld

*„In a world of infinite interconnections and overlapping contexts, the ethnographic field cannot simply exist, awaiting discovery. It has to be laboriously constructed, prised apart from all other possibilities for contextualization to which its constituent relationships and connections could also be referred. This process of construction is inescapably shaped by the conceptual, professional, financial and relational opportunities and resources accessible to the ethnographer.“ (AMIT, 2000, S. 6)*

Die Eingrenzung, beziehungsweise die Auswahl des Forschungsfeldes, hängt, wie aus dem Zitat ersichtlich, von mehreren Faktoren ab. Da sich dieses Forschungsprojekt nicht auf eine reine Literaturarbeit beschränken sollte, und zur Beantwortung der Forschungsfrage die Einbeziehung empirischer Daten unumgänglich erschien, bildet die Feldforschung während des Tapati Rapa Nui Festivals 2020 einen nicht unbeträchtlichen Teil dieser Arbeit. Zu dem persönlichen Interesse an der Kultur der Osterinsel, das seit einem dreitägigen Besuch 2010 geweckt wurde, kommt nun das spezielle Forschungsinteresse an einer der wichtigsten jährlich stattfindenden Veranstaltungen im Leben der InselbewohnerInnen. Durch die geografische Lage und Abgeschlossenheit der Insel, lässt sich das Forschungsfeld, die Einheit des untersuchten Gegenstands, räumlich und personell sehr gut eingrenzen (vgl. BREIDENSTEIN, HIRSCHAUER, KALTHOFF & NIESWAND, 2015, S. 47). Während der Zeit des Festivals (31.1.2020 – 16.2.2020) konzentrierte sich die Erhebungen vor allem auf Teilnehmende Beobachtungen während der vielfältigen Veranstaltungen<sup>3</sup> sowie auf informelle Gespräche und Interviews mit den Akteuren. Dabei möchte ich die Forschungsfrage aus drei unterschiedlichen Blickpunkten untersuchen. Neben den aktiv oder bereits bei vergangenen Festivals Teilnehmenden und den TouristInnen soll auch der wirtschaftliche Aspekt, der von der Veranstaltung profitierenden Unternehmen in die Analyse Eingang finden. Im Sinne der Forschungsfragen wird dabei vor allem der Aspekt bzw. die Unterscheidung der InformantInnen nach der ethnischen Zugehörigkeit (Rapanui, Chilenen) von besonderer Relevanz sein.

---

<sup>3</sup> Vgl. Kapitel 6.5.4

## 4.2 Literaturrecherche

Den Ausgangspunkt dieser wissenschaftlichen Arbeit bildete eine ausführliche Literaturrecherche, die mich über den gesamten Forschungsprozess begleitete. Lagen die Motive zu Beginn vor allem in der Verschaffung eines generellen Überblicks über das Thema zur Konkretisierung der Forschungsfrage, stützen sich besonders die Abschnitte zur Methode und der zugrundeliegenden Theorien auf Quellen wissenschaftlicher Literatur. Um dabei den kritischen Blick zu bewahren, wurde versucht, verschiedene Quellen gegenüberzustellen, wobei sich vor allem im Kapitel zum historischen Überblick<sup>4</sup> immer wieder Widersprüche und unterschiedliche Interpretationen manifestierten.

Grundsätzlich kann gesagt werden, dass zu allen Teilbereichen eine Vielzahl wissenschaftlichen Materials vorhanden ist und neben Standardwerken<sup>5</sup> zu den Themenbereichen Methode und Theorie vor allem bei der Darstellung der neueren Geschichte und Unabhängigkeitsbewegungen auf Rapa Nui, verstärkt auf aktuelle Berichte aus Onlinemedien zurückgegriffen wurde. Ebenso konnte auch durch Hinweise von Experten bzw. Forschenden, deren Schwerpunkt in der pazifischen Region liegt<sup>6</sup>, der Zugang zu wichtigem Material und Sekundärdaten hergestellt werden.

## 4.3 Teilnehmende Beobachtung

Voraussetzung jeder akademischen Disziplin ist es, über eine eigene Methode zu verfügen. Neben den Mitteln visueller Erhebungsmethoden (Fotografie, Film- und Tonaufzeichnungen) und der Befragung im Rahmen unterschiedlichster Formen von Interviews<sup>7</sup>, ist es die Methode der Teilnehmenden Beobachtung, die sich als die zentrale Form anthropologischer Feldforschung herausgebildet hat. Was Malinowskis Ansatz der Beobachtung jedoch von jenem früher Anthropologen

---

<sup>4</sup> Vgl. Kapitel 5

<sup>5</sup> Die betreffende Recherche konzentrierte sich vor allem auf Bibliothekskataloge, Zeitschriftendatenbanken, Onlinedatenbanken (u:search) sowie Internetressourcen (z.b.: Google Scholar)

<sup>6</sup> Hier sei vor allen Dr. Grant McCall sowie Dr. Moira Fortin Cornejo erwähnt, die durch ihre persönlichen Hinweise und Anregungen wertvolle Hilfestellung leisten konnten

<sup>7</sup> Vgl. Kapitel 4.5

unterscheidet, ist die Tatsache, dass für ihn die unmittelbare Anwesenheit, die Kenntnis der Sprache der Beforschten sowie die Untrennbarkeit der Beobachtung vom Miterleben, von der Teilnahme am Alltag der Gesellschaft, zentral waren (vgl. DEWALT & DEWALT, 2011, S. 5; HAHN, 2013, S. 72ff.). DeWalt & DeWalt (ebd. 2011, S. 4) formulieren es in seiner Analyse der Arbeit Malinowskis noch konkreter: „*As he observed, he also listened*“.

Durch die „Nähe zum Objekt“ beinhaltet die Teilnehmende Beobachtung allerdings einen nicht zu vernachlässigenden Widerspruch. Während Beobachtung immer ein gewisses Maß an Distanz voraussetzt, um größtmögliche Objektivität den Beforschten gegenüber zu gewährleisten, wird diese zugunsten der Subjektivität desjenigen, der am Ereignis teilnimmt, als entscheidendem Element der Ethnografie aufgegeben (vgl. HAHN, 2013, S. 74). Dieses Dilemma, die Balance zwischen Teilnahme und Beobachtung, aber auch das emotionale Engagement, sind deshalb entscheidende Faktoren, die eine Forschung beeinflussen und die Ergebnisse im schlimmsten Fall verzerren können. Daneben gibt es eine Reihe weiterer Aspekte, die im Rahmen einer Teilnehmenden Beobachtung zu berücksichtigen sind, zumal sie erhebliche Auswirkungen auf die Forschungsergebnisse haben können.

Schon die Herstellung des Feldzuganges und der Aufbau eines Vertrauensverhältnisses zu der Gruppe der Beforschten kann eine schwierige und oft entmutigende Aufgabe sein. In den meisten Fällen sind es „gatekeepers“, Persönlichkeiten, die innerhalb einer Gruppe eine hierarchische oder soziale Vormachtstellung einnehmen, die einen wesentlichen Einfluss auf die Akzeptanz der EthnologIn ausüben können. Dies kann in vielen Fällen durch die Intervention eines „guarantors“, einer der ForscherIn bereits bekannten Person, die auch innerhalb der Gruppe Ansehen besitzt, und somit den Zugang zum Feld fördern und ermöglichen kann, gewährleistet werden (vgl. DEWALT, 2015, S. 265; GOBO, 2008, S. 121f.).

Im nächsten Schritt gilt es, möglichst eine vertrauensbasierte Beziehung zu den InformantInnen herzustellen, was meist einen lern- und zeitintensiven Prozess bedeutet. Sich adäquat im Feld zu bewegen, Respekt für die Beforschten zu zeigen, ein aufmerksamer Zuhörer zu sein, aber auch bereit zu sein, sich mit Reziprozität am täglichen Leben in der Gesellschaft zu beteiligen, sind die Voraussetzungen für umfassende Feldforschung. Dabei geht es nicht nur um Reziprozität im materiellen

Sinne, sondern vor allem auch um den offenen Umgang mit den Hintergründen und Zielen der eigenen Forschungstätigkeit und Lebensgeschichte.

*„It means that if the researcher expects the people they talk with to tell the ‚truth‘. At least as they see it, the researcher must also be prepared to tell the truth.“* (ebd. 2015, S. 268)

Schließlich gilt es, mit den gewonnenen Informationen im Sinne einer moralischen und ethischen Verantwortung umzugehen. Obwohl es internationale Standards ethischer Richtlinien gibt<sup>8</sup>, liegt es nicht zuletzt an der ForscherIn sensibel, verantwortungsbewusst und meinungsneutral mit den Forschungsergebnissen und persönlichen Daten der InformantInnen umzugehen (vgl. GOBO, 2008, S. 135ff.).

Die Methode der teilnehmenden Beobachtung stellte mit Abstand die wohl wichtigste Erhebungsmethode während des Feldforschungsaufenthaltes auf Rapa Nui dar. Da die unterschiedlichsten Veranstaltungen während des zweiwöchigen Festivals auch räumlich innerhalb kurzer Zeit erreichbar waren, war es mir möglich, einen sehr umfassenden Über- und Einblick in die Aktivitäten zu bekommen. Da es leider während dieser für die InsulanerInnen sehr arbeitsintensiven Zeit nicht möglich war längere Interviews zu führen, stellten die vielen informellen Gespräche am Rande der Wettkämpfe und sonstigen Veranstaltungen eine wichtige Datenbasis für diese Arbeit dar.

#### **4.4 Feldnotizen**

In der Geschichte der Ethnografie stand der schriftliche Dokumentationsaspekt immer im Vordergrund, was sich durch technischen Fortschritt, etwa den Einsatz von Tonaufzeichnungen, etwas verändert hat. Trotzdem erscheint die Führung von Feldtagebüchern und Feldnotizen aus mehrerlei Gründen sinnvoll. Durch deren „Primitivität“ ist ein Einsatz im Normalfall auch in schwierigen Forschungssituation jederzeit möglich, zudem bieten diese notwendige Ergänzungen die nicht Momentaufnahmen, sondern bestimmte Aspekte aus einer Langzeitperspektive

---

<sup>8</sup> Etwa die „Ethical Guidelines for Good Research Practice“ der Association of Social Anthropologists (ASA), oder die „Ethical and Professional Responsibilities“ der Society for Applied Anthropology

betrachtet, betreffen (vgl. BREIDENSTEIN u. a., 2015, S. 86). Notizen schaffen Erinnerungsstützen, die die BeobachterIn bei der Rekonstruktion von Abläufen unterstützen. Als Gedächtnis des Forschungsprozesses, bilden sie die Schnittstelle zwischen verschriftlichter (Gesprächstranskript) und nicht-verschriftlichter Erinnerung. Da im Rahmen Teilnehmender Beobachtung das Führen von Feldnotizen oft zu überfordernden Situationen führen kann, empfiehlt es sich, sinnliche Eindrücke, wie Gerüche, Farben, Atmosphären ebenfalls festzuhalten und möglichst zeitnah zu Papier zu bringen. Die ForscherIn tritt gleichsam aus dem Feld heraus und nimmt sich dabei Zeit, Erlebtes niederzuschreiben, zu reflektieren und teilweise gleich zu analysieren. Zusätzlich soll im Rahmen der Feldnotizen bzw. Feldtagebücher die Forschungstätigkeit nachvollziehbar gemacht werden, was auch emotionale und persönliche Befindlichkeiten der eigenen Forschungstätigkeit einschließt (vgl. ebd. 2015, S. 87ff.). Während meines Forschungsaufenthaltes auf Rapa Nui wurde von mir ein privater Online-Blog geführt, um die Erlebnisse möglichst zeitnah zu dokumentieren<sup>9</sup>. Auch wenn dieser Blog nicht wissenschaftlich verfasst ist, dient er als zusätzliche Orientierungshilfe und war besonders hilfreich, um emotionale Aspekte der Forschungstätigkeit einzufangen. Da es oft auch schwierig ist, schriftliche Notizen im Kontext von großen Veranstaltungen zu führen, war es sehr hilfreich, spontane Wahrnehmungen in das Diktafon zu sprechen und erst am Abend in schriftliche Form zu bringen.

## 4.5 Interviews

Interviews begleiten ethnografische Feldforschung und finden in der Regel in zwei unterschiedlichen Formen statt: als informelle Gespräche, die sich vor allem in Situationen der Teilnehmenden Beobachtung ergeben; und als explizite Interviews, die konkret mit Akteuren vereinbart werden. Während erstere das Charakteristikum der Beiläufigkeit aufweisen und oft auch als Möglichkeit, Zugänge zum Feld zu eröffnen, betrachtet werden, orientieren sich Interviews an sozialwissenschaftlich dokumentierten Formen und finden insbesondere in späteren Forschungsphasen statt (vgl. BREIDENSTEIN u. a., 2015, S. 80).

---

<sup>9</sup> Vgl. <https://tapati2020.blogspot.com>

Qualitative Interviews lassen sich nach einer Vielzahl von Kriterien unterscheiden. Da die dabei unterschiedenen Dimensionen<sup>10</sup> realiter kombinatorisch auftreten und natürlich oft gemischt sind, möchte ich im folgenden Abschnitt, die im Rahmen meiner Feldforschung Verwendeten exemplarisch aufgreifen.

#### **4.5.1 Informelle Gespräche**

Wie bereits erwähnt, stellten die informellen Gespräche am Rande der Veranstaltungen des Tapati Festivals eine wichtige Datenquelle dar. Charakteristikum dieser Art von Interviews bzw. Gesprächen ist einerseits die Zufälligkeit, die sich aus der Situation ergibt, andererseits die Unstrukturiertheit von Seiten der InterviewerIn. Vielmehr sind es die Befragten, die den zentralen Beitrag zur Strukturierung im Gespräch leisten. Das Regelwerk der qualitativen Methoden unterscheidet dabei das rezeptive Interview, das vor allem der GesprächspartnerIn die Initiative überlässt, während beim ero-epischen Gespräch die ForscherIn in eine aktivere Rolle wechselt und eigene Geschichten und Meinungen einbringt.

Die Position der ZuhörerIn im Rahmen des rezeptiven Interviews setzt ein ungezwungenes und lockeres Gesprächsklima voraus, da ohne dieses eine asymmetrische Kommunikation eher unwahrscheinlich ist. Während bei dieser Form des Interviews die ForscherIn verdeckt, also ohne den Inhalt, den Gegenstand oder die Form der Befragung offenzulegen, agiert, wird beim ero-epischen Interview durch einleitende Aufklärung über die Hintergründe des Gesprächs eine Gleichwertigkeit zwischen ForscherIn und GesprächspartnerIn hergestellt (vgl. HALBMAYER & SALAT, 2011, S. 20f.).

Für die Forschungsarbeit als besonders wertvoll erwiesen sich mehrere informelle Gespräche vor allem mit zwei Informantinnen (vgl. GREINDL, 2020; ZSAKAI, 2020), die (obwohl nicht Rapanui) jeweils bereits bis zu 30 Jahre auf der Insel leben, und so wichtige Einblicke in die Entwicklung des Tapati Festivals liefern konnten.

---

<sup>10</sup> Lamnek und Krell (vgl. 2010, S. 303) unterscheiden etwa nach der (1)Intention des Interviews, (2) der Standardisierung, (3) der Struktur der zu Befragenden, (4) der Form der Kommunikation, (5) dem Stil der Kommunikation oder dem Interviewverhalten, (6) der Art der Fragen, (7) dem Kommunikationsmedium bei mündlichen Interviews sowie (8) dem Versandmedium bei schriftlicher Befragung

## **4.5.2 Leitfadeninterviews**

Die Dimension der Strukturierung eines Interviews ermöglicht es der ForscherIn einerseits sicherzustellen, dass alle als relevant erachteten Aspekte im Gespräch angesprochen werden, vorbereitete Fragen zu überspringen oder ad hoc Fragen zuzulassen, gleichzeitig jedoch dem Befragten narrative Elemente einzufügen und somit den natürlichen Gesprächsfluss beizubehalten. Der dabei in der Regel angewandte weiche bzw. neutrale Interviewstil ist gekennzeichnet durch das Bestreben der InterviewerIn, eine vertraute Situation zu schaffen um auf diese Weise die InterviewpartnerIn zu motivieren, aktiv am Gespräch teilzunehmen (vgl. BERNARD, 2006, S. 157; LAMNEK & KRELL, 2010, S. 321ff.). Zur Erstellung des verwendeten Leitfadens, empfiehlt es sich, nach Sammlung möglichst vieler Fragen diese unter Aspekten des Vorwissens zu prüfen und reduzieren und die verbleibenden Fragen in zeitlicher und inhaltlicher Abfolge zu reihen. Eine Befragung im Rahmen eines leitfadengestützten qualitativen Interviews erfordert von beiden AkteurInnen ein hohes Maß an intellektueller und kommunikativer Kompetenz, da im Gegensatz zu standardisierten Fragebögen vor allem auch die InterviewerIn mit dem Gegenstand der Befragung detailliert vertraut sein muss (vgl. ebd. 2010, S. 323f.).

## **4.5.3 Narrative Interviews**

Im narrativen Interview, einer Spezialform des qualitativen Interviews, werden die Befragten aufgefordert, meist in Verbindung mit ihrer Biografie, über das im Gespräch benannte Thema zu erzählen. Nach einer Einleitungsphase, in der die Erwartungen erläutert werden, soll eine möglichst offen formulierte Einstiegsfrage zum zwanglosen Erzählen bewegen und genügend Raum für Beschreibungen und Begründungen schaffen. Diese Erzählphase, die durchaus auch von Pausen und Schweigen unterbrochen sein kann, sollte erst dann als beendet gelten, wenn dies von der Befragten so artikuliert wird. Während sich die Rolle der InterviewerIn hier weitgehend auf jene der interessierten ZuhörerIn beschränkt, kann in einer Nachfragephase auf unklar gebliebene Fragen oder Widersprüchlichkeiten

eingegangen, und diese so möglicherweise geklärt werden (vgl. HALBMAYER & SALAT, 2011, S. 23; ebd. 2010, S. 326ff.).

#### **4.5.4 ExpertInneninterviews**

Bei einem ExpertInneninterview, ein im Normalfall auf Leitfaden gestütztes, offenes Interview, steht nicht so sehr die InformantIn und deren persönliche Geschichte im Zentrum des Interesses, vielmehr konzentriert sich der Fokus der Befragung auf deren sozial institutionalisierte Rolle als RepräsentantIn einer Gruppe und der damit verbundenen besonderen Expertise. Indem die InterviewerIn das spezielle Forschungsinteresses definiert, determiniert sie auch wer als ExpertIn im Kontext der Forschung gilt (vgl. MEUSER & NAGEL, 2002, S. 71ff.).

Wie bereits erwähnt, war es aus unterschiedlichsten Gründen leider nicht möglich, ausführliche Interviews vor Ort zu führen, allerdings konnte ein bereits geplantes Gespräch auf schriftlichem und elektronischem Wege (Skype) nachgeholt werden. Die *ariki* des Jahres 2018, Waitiare Kaltenegger Icka (vgl. KALTENEPPER ICKA, 2020), eine Rapanui mit österreichischen Wurzeln, die leider während des Tapati Festivals kurzfristig nicht auf der Insel war, hat auf diesem Wege wesentlich zum Inhalt, v.a. des Abschlusskapitels, beigetragen.

#### **4.6 Fragebogen**

Zusätzlich zur klassischen Methode der mündlichen Befragung habe ich mich entschlossen, die Datenerhebung im Feld um jene der schriftlichen, in Form eines Fragebogens, zu ergänzen. Um trotz sprachlicher Probleme zusätzliches Datenmaterial gewinnen zu können, erschien diese Form als geeignete Möglichkeit, konkrete Motive und Meinungen zu hinterfragen. Es wurden zwei Fragebögen in Spanisch erstellt<sup>11</sup>, wobei sich diese jeweils auf eine unterschiedliche Zielgruppe bezogen. Von den 24 während des Feldforschungsaufenthalts retournierten Fragebögen, wurden 17 von MitarbeiterInnen des Tapati bzw. BewohnerInnen der

---

<sup>11</sup> Vgl. Anhang 1

Insel und sieben von TouristInnen, die nur für eine zeitlich begrenzte Zeit dem Tapati beiwohnten, beantwortet. Aufgrund der Anzahl können die Ergebnisse der schriftlichen Befragung zwar nicht als repräsentativ angesehen und somit keine allgemeinen Rückschlüsse gezogen werden, trotzdem finden besonders die ergänzenden Kommentare auf den Fragebögen Eingang in die Schlussfolgerungen zum Ende dieser Arbeit.

## 4.7 Digitale Ethnografie

Unter dem Begriff der Digitalen Ethnografie subsumiere ich in diesem Kapitel Forschungsansätze, die digitale Elemente beinhalten bzw. das Internet als Forschungsfeld beschreiben. Andere Bezeichnungen, die dabei vor allem in den letzten zwanzig Jahren Eingang in die Literatur gefunden haben, sind etwa „connective ethnography“, „cyberethnography“, „Internet ethnography“ oder „virtual ethnography“ (vgl. STIRLING, 2016, S. 53). Nicht erst mit der Prägung des Begriffs Web 2.0<sup>12</sup> wird es für die Ethnografie unumgänglich, „online spaces“ in den Forschungsprozess einzubeziehen. Ein Hauptaugenmerk kommt dabei den social media zu, die ich, Tuten und Solomon (2014, S. 4) folgend, als

*„online means of communication, conveyance, collaboration, and cultivation among interconnected and interdependent networks of people, communities, and organizations enhanced by technological capabilities and mobility“*

definieren möchte. Die user verwandeln sich dabei in „prosumers“, indem sie mit dem „online content“ interagieren, und so selbst Inhalte in einer „many-to-many“ Logik produzieren, kommentieren, wiederverwenden und teilen (vgl. CALIANDRO, 2018, S. 4). Für die ForscherIn bietet sich somit eine weitere Methode, das Internet als Quelle zu nutzen, um gegenwärtige Gesellschaften und deren Sprache zu studieren und verstehen zu können. Die Herausforderung für die EthnografIn liegt dabei nicht darin, die erwähnten klassischen, qualitativen Methoden dem neuen

---

<sup>12</sup> Der Begriff wurde 2004 erstmals vom Internetpionier Tim O'Reilly verwendet, und unterscheidet sich vom Web 1.0, einer „one-to-many“ Logik der Kommunikation (z.B. statische websites), dahingehend dass dieses sich auf Entwicklungen bezieht „characterized by user control, freedom, and dialogue“ (z.B. social media, blogs) (vgl. CALIANDRO, 2018, S. 552)

Umfeld anzupassen, sondern zu verstehen, wie diese neuen Umgebungen im Sinne einer Erneuerung und Weiterentwicklung der Disziplin genutzt werden können (vgl. PINK u. a., 2016). Dabei soll dieser Ansatz weder das langfristige Eintauchen in eine Gesellschaft oder Kultur ersetzen, noch zielt er darauf ab, "klassisches" ethnografisches Wissen zu produzieren. Vielmehr schafft er tiefe, kontextuelle und kontingente Verständnisse, die durch intensive und kollaborative sensorische, verkörperte Engagements erzeugt werden, bei denen häufig digitale Technologien zur Koproduktion von Wissen eingesetzt werden (vgl. POSTILL & PINK, 2012, S. 125), oder wie es Hine formuliert:

*„The question is much more interesting, potentially, than whether old methods can be adapted to fit new technologies. New technologies might, rather, provide an opportunity for interrogating and understanding our methodological commitments. In the moment of innovation and anxiety which surround the research methods there are opportunities for reflexivity.“* (HINE, 2013, S. 9)

Was früher im Rahmen der Teilnehmenden Beobachtung die physische Anwesenheit der ForscherIn im Feld voraussetzte, hat sich im Sinne digitaler Ethnografie auf technologisch und digital basierte Beziehungen und Kontakte ausgeweitet. Den Zugang zu diesem erweiterten Feld<sup>13</sup> ermöglichen die entsprechenden Internetseiten via notebook bzw. smartphone-apps. Durch den Beitritt zu einer Gruppe (der bei geschlossenen Gruppen von Administratoren gewährt werden muss) oder das „ liken“ einer facebook-Seite, wird der Zugang zum virtuellen Feld hergestellt. Auch hier ist der Dokumentation, der Archivierung von Posts oder Kommentaren in Form digitaler screenshots, aber auch der Ergänzung um zusätzliche, geschriebene „Feld“-notizen wesentliche Bedeutung beizumessen (vgl. POSTILL & PINK, 2012, S. 129; STIRLING, 2016, S. 55ff.).

Die Methode der digitalen Ethnografie war auch für diese Forschungsarbeit von besonderer Bedeutung. Bereits lange vor der Feldforschung konnte durch die Recherche, speziell auf den verschiedenen social media-Plattformen, die Grundlagen und Forschungsschwerpunkte strukturiert werden. Während in der Zeit des Tapati Festivals von den Administratoren vor allem über das aktuelle

---

<sup>13</sup> In meiner Forschungsarbeit habe ich mich auf die Plattformen „facebook“, „Instagram“ und „youtube“ beschränkt.

Geschehen berichtet wird und Bilder und kurze Filmaufzeichnungen gepostet werden, geben die Posts in den Monaten davor einen guten Einblick in die Vorbereitungen der Veranstaltung. Rückblicke auf vergangene Jahre, Hinweise auf Neuerungen, die Vorstellung der KandidatInnen erleichtern den Einstieg in das Feld und die Eingrenzung des Forschungsinteresses. Durch die Aufnahme in verschiedene geschlossene Gruppen auf der Plattform facebook war es zudem möglich, den Diskussionen und Vorbereitungen intensiv zu folgen, Kontakte zu knüpfen und so auch Stimmen „abseits des mainstream“ einzufangen. Dazu sei angemerkt, dass diese Aufnahme nicht in meiner Eigenschaft als Forscher erfolgte, im Falle einer Verwendung von Kommentaren die betreffende Person von mir allerdings nach Erläuterung der Hintergründe um Freigabe zur Zitation ersucht wurde. Eine Auflistung der recherchierten Seiten findet sich im Quellenverzeichnis.<sup>14</sup>

#### **4.8 Visuelle Anthropologie**

Einen wesentlichen Bestandteil der Datenerhebung bildet das audiovisuelle Material der Feldforschung während des Tapati Rapa Nui Festivals 2020. Da durch diese, ebenso wie durch den geschriebenen Text, Bezüge zum Thema hergestellt und entwickelt werden, sind die entstandenen Foto- und Filmaufnahmen als gleichwertiger Teil des empirischen Datenmaterials zu betrachten. Ein wesentlicher Vorteil audiovisueller Daten ist jener des „registrierenden Konservierungsmodus“,

*„der soziale Ereignisse zeitgleich, detailreich und relativ deutungsfrei festhält und sie der späteren Datenanalyse zum wiederholten Nacherleben anbietet.“ (Breidenstein u. a., 2015, S. 90)*

Die körpereigene Beobachtungskapazität wird erhöht, nonverbale Aktivitäten ergänzen das gesprochene Wort und reichern Beschreibungen mit Details an, die durch die Fokussierung auf das gesprochene Wort einer Auswertung entzogen wären.

Während des Feldforschungsaufenthalts auf Rapa Nui vom 31.1.2020 – 16.2.2020, wurde während der verschiedenen Veranstaltungen Videomaterial im Umfang von

---

<sup>14</sup> Vgl. „Social Media Quellen“

3 Std. 54 min., 2492 Fotos sowie 35 min. Audiomaterial aufgenommen und einer Auswertung unterzogen.

## 4.9 Datenauswertung

McCORMACK (vgl. 2000a, S. 282ff.) beschreibt qualitative Datenanalyse mit dem Prozess, der Seiten um Seiten von Transkriptionen in etwas verwandelt, das sie „a meaningful story“ nennt. Als entscheidend sieht sie es an, dabei die vorliegenden Texte aus mehreren Perspektiven (aktives Zuhören, Sprache, Kontext, Narrative) zu betrachten und aus den daraus entwickelten Aspekten eine „interpretive story“ zu entwickeln. Als Vorgangsweise empfiehlt die Autorin nicht einfach Aussagen zusammenzufassen, sondern zu versuchen, „dahinter“ zu blicken, Gesagtes zu interpretieren und auf einige Themenbereiche zu reduzieren. Diese können den Befragten zur weiteren Kommentierung übermittelt werden, um so sicherzustellen, dass Interpretationen auch in deren Sinne sind (vgl. McCORMACK, 2000b, S. 298ff.). Um eine große Menge an Datenmaterial übersichtlich zu verwalten, zu analysieren und für eine spätere Verwendung schnell auffindbar zu machen, ist es erforderlich, die Quellen zu kodieren und zu kategorisieren. Diese Kodierung - der erste Schritt der Analyse - kann für alle Arten von Datenmaterial (Transkripte, Fotos, Ton- und Filmaufnahmen, Protokolle, Dokumente) durchgeführt werden, wobei die Literatur verschiedene Methoden anbietet. Neben thematischem Kodieren, der Methode der ich mich bedient habe, sind dies die Qualitative Inhaltsanalyse (QIA) sowie die Grounded Theory Method (GTM). Diese unterscheiden sich zum einen in der Vorgangsweise und zum anderen in der Tiefe der Analyse.

Die Wahl des thematischen Kodierens fiel aufgrund der weitgehenden Flexibilität dieser Methode, viele verschiedene Aspekte des Datenmaterials aufzuzeigen und zu analysieren. Da die Gespräche und sonstige Quellen zum Teil sehr unterschiedliche Themen angesprochen haben, hätte die Reduzierung auf einen einzigen Bereich, den Informationsgehalt deutlich eingeengt. Um die ermittelten Codes und Kategorien besser und übersichtlicher verwalten und organisieren zu können, habe ich mich entschlossen, auf ein computergestütztes Analysetool zurückzugreifen. „atlas.ti“ ermöglicht es, sehr intuitiv zu arbeiten, was vor allem bei der Zusammenfassung und Änderung einzelner Codes sehr hilfreich sein kann.

Auch die Aggregation der offenen Codes zu übergeordneten Kategorien ist sehr einfach durchzuführen und liefert sehr schnell einen geordneten und strukturierten Leitfaden. Dieser kann bei Vorliegen weiteren Datenmaterials sehr gut untereinander abgeglichen und harmonisiert werden.

## 5 Rapa Nui – ein geografischer und historischer Überblick

Zur Besiedelung des pazifischen Raumes wurden in der Vergangenheit unterschiedliche Theorieansätze diskutiert. Die vorrangige Frage beschäftigte sich dabei mit der Richtung, aus welcher die Region besiedelt wurde. Die heute als zweifelsfrei akzeptierte Meinung stützt die Theorie der Einwanderung von Westen, also aus dem Gebiet Südost- bzw. Ostasiens (vgl. MÜCKLER, 2009, S. 31). Obwohl noch in den 1940er und 1950er-Jahren, nicht zuletzt im Anschluss an die erfolgreiche Überfahrt von Thor Heyerdahl (1947) an Bord des nach alten Vorlagen gebauten Balsafloßes „Kon Tiki“ vom peruanischen Callao nach Raroia im Tuamotu-Archipel Zentralpolynesiens, versucht wurde diese Meinung zu stützen, hat die archäologische Fundsituation, sowie die auf modernste Methoden gestützten Erkenntnisse auf dem Gebiet der Blutgruppenanalyse, der Dendrochronologie und der Linguistik die Schlussfolgerungen eindeutig geklärt (vgl. ebd. 2009, S. 31). Demzufolge waren es Austronesier, Angehörige der gleichnamigen Sprachgruppe aus dem südostasiatischen Raum, die vor etwa 5000 Jahren mit ihren neuentwickelten Auslegerbooten begannen, über Mikro- und Melanesien in die polynesischen Archipele vorzudringen. Als kulturelles Leitobjekt, das diese Theorie untermauert, hinterließen die Seefahrer auf den von ihnen entdeckten Inseln reich ornamentierte Tonggefäße, die nach einem Fundort auf Neukaledonien als Lapita-Keramik<sup>15</sup> bezeichnet werden und bis nach Tonga und Samoa Verbreitung fanden. Die Besiedelung der Osterinsel markierte zugleich den geografischen Endpunkt dieser nahezu 3000 Jahre währenden Expansion nach Osten (vgl. S. R. FISCHER, 2005, S. 17; MIETH & BORK, 2012, S. 39f.).

Die Osterinsel, oder Rapa Nui, als die wohl entlegenste Insel des zusammen mit Hawaii und Neuseeland gebildeten polynesischen Dreiecks, wurde laut herrschender Lehrmeinung (vgl. KRENDELOV & KONDRATOV, 1990, S. 21; vgl. MÜCKLER, 2009, S. 212) in zwei Wellen besiedelt, wobei neben jener des 4. und 5. Jahrhunderts, welche durch archäologische Funde belegt und dokumentiert ist, die

---

<sup>15</sup> Lapita-Keramik bezeichnet abdruckverzierte Keramik mit Muschel- und/oder Sandmagerung, die bei niedrigen Temperaturen gebrannt wird. Der Name orientiert sich an dem 1952 von Edward G. Gifford auf der Foué-Halbinsel auf Neukaledonien erforschten Fundort. Das Verbreitungsgebiet reicht vom Bismarck-Archipel im Westen bis Samoa im Osten sowie Neukaledonien im Süden (vgl. MÜCKLER, 2009, S. 35f.).

Legende des mythischen Königs Hotu Matua auf eine Besiedelung im 13. oder 14. Jahrhundert schließen lässt.

## 5.1 Te-Pito-o-te-Henua

‚Osterinsel‘ oder ‚Paasch-Eiland‘ (vgl. BEHRENS, 1925, S. 19), die auf Admiral Jacob Roggeveen und den Entdeckungstag von 1722 zurückgehende spätere Einheitsbezeichnung, war den frühen BewohnerInnen fremd, zumal diese den jeweiligen Bereich, in dem sie lebten benannten und es in ihrer Isolation nichts gab „...to define themselves against“ (HAUN, 2008, S. 29). Trotzdem finden sich immer wieder Bezeichnungen, die polynesischen Ursprungs sind, wie etwa **Hiti-Ai-Rangi** (Ende des Himmelslichts), **Mata-Ki-Te-Rangi** (Auge des Himmels) oder schließlich **Rapa Nui**, der Name, den die Insel sowie deren BewohnerInnen (Rapanui) seit dem

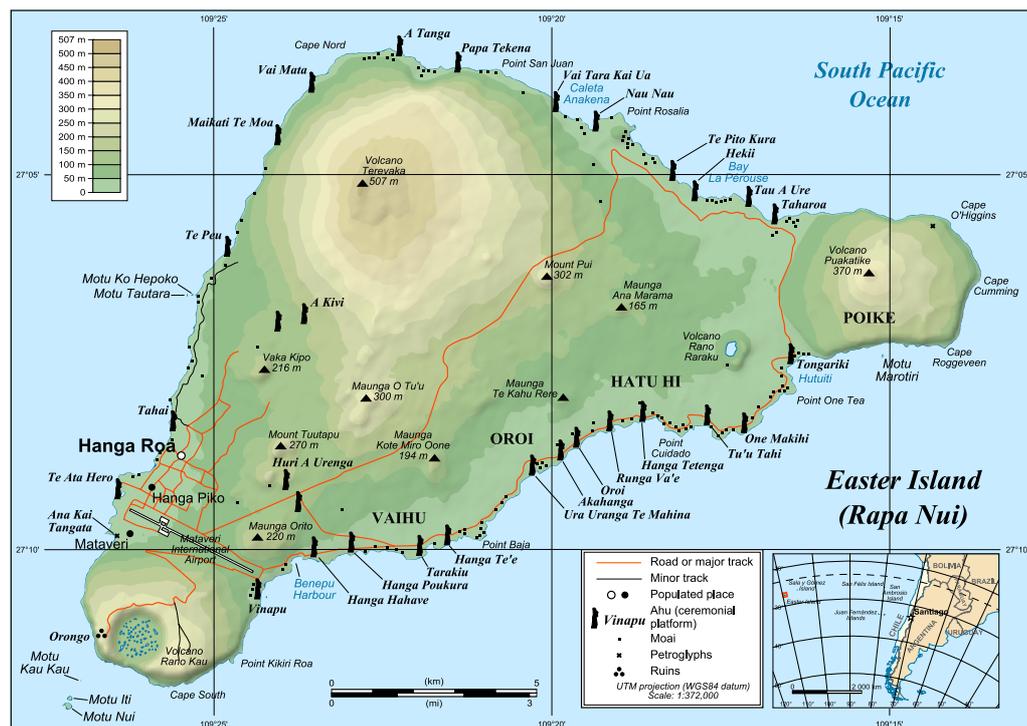


ABB. 1: EASTER ISLAND (RAPA NUI)

19. Jahrhundert tragen, der aber auch die auf der Insel gesprochene Sprache bezeichnet. Die Übersetzung wird in den verschiedenen Quellen mit ‚Große Insel‘, ‚die Große‘, ‚Großes Land‘ oder ‚besonders abgelegen‘ angegeben (vgl. KRENDELÖV & KONDRATOV, 1990, S. 11; LEOPOLD & HERRGOTT, 1994, S. 44; MACHOWSKI, 1928, S. 6; MIETH & BORK, 2012, S. 11). Die Rapanui selbst bezeichnen ihre Insel als **Te-**

**Pito-o-te-Henua**, den ‚Nabel der Welt‘, eine poetische Übertragung des Rapa-Namens in den polynesischen Dialekt der Insel, der wiederum die extreme Abgeschlossenheit verdeutlichen soll (vgl. ebd. 1990, S. 11; MÉTRAUX, 1989, S. IX; ebd. 2012, S. 11).

Rapa Nui, eine der isoliertesten Inseln der Erde, Pitcairn (als nächste bewohnte Insel ist ca. 2075 km entfernt, das chilenische Festland 3515 km), misst eine Fläche von nur 163,6 km<sup>2</sup> (vgl. CRISTINO & IZAURIETA, 2006, S. 81). Vulkanischen Ursprungs dominieren die erloschenen **Maunga Puakatiki** (370m), **Rano Kau** (300m) sowie **Maunga Terevaka** (507m), die im Zeitraum von 2,5 Millionen – 240.000 Jahren entstandene Landmasse der einem rechtwinkligen, gleichschenkeligem Dreieck gleichenden Insel (vgl. EHRLICH & STRAUB, 2001, S. 5; KARRASCH, 2005, S. 135).

Der Hauptort, und zugleich die einzige größere Ansiedlung, ist **Hanga Roa**, in der laut der letzten Volkszählung 2017, 7750 Menschen leben (vgl. INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS, CHILE, o. J.). Die Haupteinnahmequelle der BewohnerInnen ist der Tourismus, LATAM Airlines bedient seit 1971 ein- bis zweimal täglich die Strecke von und nach Santiago de Chile bzw. bis zu zweimal wöchentlich Französisch-Polynesien (Papeete, Tahiti).

## 5.2 Die Mythen

Die Kontinuität mündlicher Überlieferungen ist durch geschichtliche Ereignisse schon früh gestört oder unterbrochen worden und lässt sich daher heute nur sehr mühevoll zur Rekonstruktion vorgeschichtlicher Ereignisse heranziehen. Nicht zuletzt aufgrund dieser Tatsache wird der genaue Zeitpunkt der Besiedelung der Osterinsel weiterhin intensiv diskutiert (siehe Kap. 5). Neben den erwähnten wissenschaftlichen, spielen vor allem die Mythen um Hotu Matua, die Kurz- und Langhoren immer wieder eine Rolle. Ausführliche Beschreibungen dazu finden sich bei Métraux (vgl. MÉTRAUX, 1989, S. 185ff.), dem Reisebericht des französischen Archäologen und Ethnologen Francis Mazière (vgl. MAZIÈRE, 1967, S. 36ff.) sowie den Aufzeichnungen des Missionars und Sprachforschers Pater Sebastian Englert

(vgl. ENGLERT, 1970)<sup>16</sup>. Der Legende zufolge musste Hotu Matua nach einem Streit die Insel Marae Renga bzw. Hiwa (Marquesas?), seine Heimat, verlassen. Auf zwei großen Schiffen, die nach unterschiedlichen Versionen zwischen 100 und 400 Menschen fassten, beladen mit verschiedenen Pflanzenarten, Kokosnüssen, Zuckerrohr, Yams sowie Tafeln mit den für die Osterinsel typischen Rongorongo<sup>17</sup> Schriftzeichen, dauerte die Überfahrt etwa zwei Monate (vgl. KRENDELOV & KONDRATOV, 1990, S. 18f.). Sechs, nur Pater Sebastian Englert berichtet von sieben KundschafterInnen (vgl. ENGLERT, 1970, S. 24), wurden vorausgeschickt, um Yams anzupflanzen und eine Bucht zu suchen, die für die Landung der großen Schiffe geeignet war. Diese näherten sich der Insel von Südwesten, wo sie zuerst auf die drei vorgelagerten kleinen *motus* trafen und die Küste erkundeten, bevor sie den Strand von Anakena als Landungsbucht für den König auswählten. Bei der Ankunft gebar seine Frau einen Sohn, seine Schwester zur selben Zeit eine Tochter. Wie die Überlieferung berichtet, ließen sich die SiedlerInnen von dort ausgehend an verschiedenen Stellen der Insel nieder, die Nachkommen der beiden Neugeborenen jedoch bildeten die Urahnen aller folgenden Stämme (vgl. S. R. FISCHER, 2005, S. 14).

Eine Theorie zur Besiedelung Rapa Nui geht davon aus, dass vor der Ankunft der EuropäerInnen zu Beginn des 18. Jahrhunderts vermutlich zwei Bevölkerungsgruppen auf der Insel lebten. Basierend auf der offensichtlich falschen Übersetzung der polynesischen Wörter *Hanau Eepe* („dicker Mensch“) und *Hanau Momoko* („dünnere Mensch“) handelt es sich dabei um die Gruppe der Langohren bzw. Kurzohren. Wie bereits Carl Friedrich Behrens, deutscher Entdecker und Seefahrer, der zur Besatzung des holländischen Admirals Roggeveen gehörte, nach dem ersten Kontakt mit BewohnerInnen der soeben entdeckten Insel in seinen Aufzeichnungen bemerkte:

---

<sup>16</sup> Sebastian Englert beruft sich dabei auf die mündlichen Überlieferungen eines Rapanui, Arturo Teao, der bereits als junger Mann auf die Leprastation der Insel gekommen ist und dort mehr als 20 Jahre gelebt hat. Dort hat er seinerseits die Erzählungen älterer Mitbewohner als Quellen angegeben. „As time passed Arturo became a living repository of the old traditions“ (ENGLERT, 1970, S. 20)

<sup>17</sup> Die Rongorongo-Schrift besteht aus horizontal angeordneten und nach rechts verlaufenden Symbolen, die in der Form von anthropomorphen sowie zoomorphen Gestalten oder Gegenständen aufweisen und mit spitzen Werkzeugen in Holztafeln oder -stäbe geritzt wurden (vgl. LEBEGERN, 2019, S. 8).

*„Seine Körperfarbe war braun. Die Ohrläppchen hingen bis auf die Schultern herab (wohl wegen der Ohrpflocke). Er war ziemlich groß und stark von Körperbau “ (BEHRENS, 1925, S. 63f.) [...] „Einige waren dunkler, andere aber auch völlig weiß. Einige hatten rote Körperfarbe, wie wenn sie von der Sonne stark verbrannt wären. Die Ohren hingen ihnen bis auf die Schultern herab. Viele hatten darin weiße Klötze als Zierat hängen. Auf ihrem Leib waren allerlei Vögel und wunderliche Tiere gemalt“.* (ebd, S. 68)

Da die *moai* (insgesamt gibt es ca. 900 fertige und unfertige dieser charakteristischen Statuen auf der Insel) mit solchen langgezogenen Ohrläppchen dargestellt sind, gibt es Grund zur Annahme, die Bewohner hätten in ihnen ihre Ahnen dargestellt. Eine andere Theorie geht davon aus, dass die Langohren die Kurzhohren, die später auf die Insel kamen und in der Unterzahl waren, zu ihren Sklaven gemacht und in der Folge zur Herstellung der *moai* gezwungen haben (vgl. GATERMANN, 1991, S. 34). Dies soll bis zur kriegerischen Auseinandersetzung, bei der sich die Kurzhohren den Langohren widersetzen, funktioniert haben und zum Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts zum Umstürzen bzw. Umlegen der Statuen geführt haben (vgl. MÉTRAUX, 1989, S. 148f.). Hier muss auch auf die Ergebnisse der Routledge Expedition (1914-1915) verwiesen werden, die den Graben vor der Halbinsel **Poike** untersuchte, deren dort gefundene Feuerreste von Thor Heyerdal als Hinweise auf die Auseinandersetzung zwischen den beiden Gruppen gedeutet wurde. Routledge vermutete jedoch in dem Graben nur eine natürliche geologische Vertiefung, eine Einschätzung die auch von Métraux anlässlich seiner Expedition von 1934 geteilt wurde (vgl. GATERMANN, 1991, S. 35ff.).

### 5.3 Die Entdecker

Der Mythos vom sagenumwobenen Südland, der „Terra Australis Incognita“, reicht zurück bis in die Antike. So wagte bereits Claudius Ptolemäus um 150 v. Chr., diesen Kontinent auf seinen, noch sehr einfachen, Weltkarten einzutragen. Durch die Gründung der „Dutch East India Company“ im Jahre 1602 übernahmen schließlich die Holländer die Führung in der Erforschung des Pazifikraumes (vgl. LOHMANN & PODBREGAR, 2012, S. 117f.). In der Meinung Davisland, jene Insel die

der Pirat Edward Davis auf einem seiner Raubzüge im Jahr 1687 aus der Ferne gesehen hatte (vgl. HAUN, 2008, S. 81), entdeckt zu haben, erreichte der Holländer Jacob Roggeveen am 6. April 1722, dem „ersten Ostertag“ (BEHRENS, 1925, S. 63) eine Insel. „Deshalb nannten wir diese Insel auch Paasch-Eiland oder Osterinsel“ (ebd. 1925, S. 63), wobei allerdings anzumerken ist, dass der Ostersonntag des Jahres 1722 auf den 5. April fiel<sup>18</sup>.

Der erste Kontakt mit den InselbewohnerInnen beim einzigen Landgang wenige Tage später endete für einige Rapanui verheerend. Wie den Aufzeichnungen des mitreisenden C.F. Behrens zu entnehmen ist, dürfte die Berührung von Gegenständen der EntdeckerInnen sowie deren Aneignung zum Zwecke der Aufnahme deren spiritueller Kraft, des *mana*, von diesen falsch interpretiert worden sein und in der Folge zu einem Blutbad unter den Indigenen geführt haben (vgl. MIETH & BORK, 2012, S. 140).

*„Die Einwohner sammelten sich in so großer Zahl um uns, daß wir nicht weiter konnten und sie mit Gewalt auseinandertreiben mußten. Und als einige sich sogar unterstanden, unsere Waffen anzugreifen, ward Feuer unter sie gegeben, worüber sie heftig erschranken und auseinanderstoben [...] Hierbei wurden viele erschossen.“*  
(BEHRENS, 1925, S. 65f.)

Andere Berichte widersprechen dieser Version der vorsätzlichen Gewaltanwendung und sprechen von einer Panikreaktion eines Soldaten und der daraus resultierenden Kettenreaktion (vgl. S. R. FISCHER, 2005, S. 52). Die anschließende Erkundung der Insel verlief aus wirtschaftlicher Sicht aber enttäuschend, Roggeveen und Behrens erwähnen jedoch bereits die *moai*, wobei sie allerdings fälschlicherweise annehmen, dass diese aus Lehm bestehen würden (vgl. HAUN, 2008, S. 100ff.). Obwohl noch weitere Erkundungen geplant waren, verließen die holländischen Schiffe aufgrund eines herannahenden Sturmes die Osterinsel und segelten weiter Richtung Westen (vgl. BEHRENS, 1925, S. 70).

---

<sup>18</sup> Andere Quellen besagen, dass der spanische Entdecker Alvaro de Mendaña bereits 1567 die Insel entdeckt habe (vgl. S. R. FISCHER, 2005, S. 46)

Wenngleich die Suche nach dem legendären Südkontinent auch in den folgenden Jahren fortgesetzt wurde, dauerte es bis zum nächsten Kontakt der InsulanerInnen mit EuropäerInnen nahezu 50 Jahre. Lag die vorrangige Motivation der HolländerInnen noch in der Entdeckung und wirtschaftlichen Nutzung neuer Gebiete, ging es den spanischen Expeditionen vor allem um die Ausweitung ihrer Macht (vgl. HAUN, 2008, S. 107). Don Felipe Gonzáles de Haedo, spanischer Seefahrer und Kartograph, erreichte Rapa Nui am 15. November 1770, wo er im Auftrag des Vizekönigs von Peru, Manuel de Amat, und im Bewusstsein, dass es sich nicht um Davisland handelte, die

Insel für die spanische Krone in Besitz nahm und ihr den Namen **Isla de San Carlos** gab. „At seven in the morning I got sight of an island to which I gave the name *San Carlos* [...]“ (CORNEY, 2010, S. 38). Im Verlaufe des fünftägigen Aufenthalts wurden als äußere Zeichen der Annexion auf einem Hügel der Halbinsel **Poike** die spanische Flagge gehisst, drei Kreuze errichtet, und zum Zeichen des Einverständnisses der InsulanerInnen mussten deren VertreterInnen einen Vertrag unterzeichnen (siehe Abb. 2). Ob diesen der Inhalt dieses Papiere bewusst war, bleibt jedoch zu bezweifeln. Den Aufzeichnungen ist zu

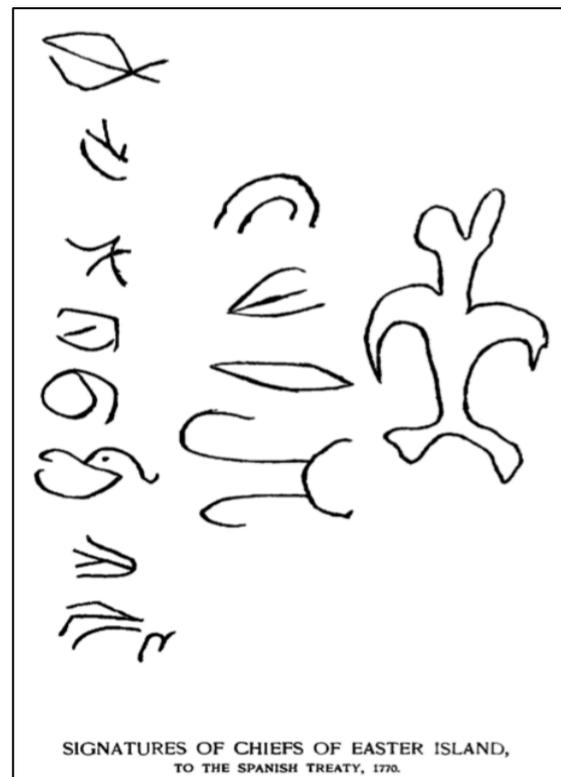


ABB. 2: VERTRAG VON 1770

entnehmen, dass die Kontaktaufnahme mit den BewohnerInnen diesmal friedlich verlief und sogar reger Tauschhandel betrieben wurde. Gonzáles spricht in seinen Schilderungen von hochgewachsenen Menschen, deren Hautfarbe er als schwärzlich bis weiß und Haarfarbe als kastanienbraun, schwarz oder rötlich beschreibt. Die Zahl der InsulanerInnen liege laut seiner Schätzung bei etwa 3000 (vgl. GATERMANN, 1991, S. 35ff.). Die SpanierInnen zeigten sich außerdem beeindruckt von den „standing idols“, den *moai*. Mit einer Pinasse umrundeten sie die Insel und fertigten dabei eine erste detaillierte Karte an. Da sich das Interesse

der spanischen Krone in den Folgejahren jedoch mehr auf die pazifischen Inseln im Westen (Tahiti, Gesellschaftsinseln, Tonga und Neuseeland) konzentrierte, kann die Okkupation von 1770 als eher kleines Intermezzo in der Geschichte Rapa Nui betrachtet werden (vgl. S. R. FISCHER, 2005, S. 62).

Der Empfang, den die InselbewohnerInnen vier Jahre später James Cook auf seiner zweiten Weltumsegelung (1772-1775) bereiteten, unterschied sich nur wenig von dem, der seinen VorgängerInnen zuteil wurde und verlief bis auf einen kleinen Zwischenfall friedlich. Da der englische Seefahrer und Entdecker auf dieser Reise von den beiden Naturforschern und Ethnologen Johann Georg Adam Forster, dessen Vater Johann Reinhold Forster, sowie dem Maler William Hodges begleitet wurde, kann auf drei weitere Quellen zur Dokumentation des Aufenthaltes zurückgegriffen werden. Aus jenen ist zu schließen, dass sich der Zustand der Insel wie Cook sie vorfand wesentlich von jenem vier Jahre zuvor unterschied (vgl. HAUN, 2008, S. 130). Abgesehen von der kärglichen, waldlosen Vegetation beschreibt Forster große Armut unter der Bevölkerung. Umso mehr erstaunte die BesucherInnen der Kontrast zu den Exponaten einer hochentwickelten Bildhauerkunst. Die Tatsache, dass, zum Unterschied zu den Beschreibungen der Spanier, viele der *moai* jedoch umgestürzt sind und sie die Einwohnerzahl auf nur 600 – 700 Menschen schätzen, führen die beiden Ethnologen auf eine kürzlich stattgefundenene, möglicherweise kriegerische Auseinandersetzung zurück. Auch die Tatsache, dass auf zwei Portraits von William Hodges, auf denen jeweils ein Mann und eine Frau mit durchstoßenen und in die Länge gezogenen Ohrläppchen zu sehen sind, stützen diese Theorie einer kriegerischen Kontroverse<sup>19</sup>, nach welcher es sich entweder um Überlebende der Langohren handelte, oder aber um Kurzohren, die diese Sitte mittlerweile übernommen hatten (vgl. S. R. FISCHER, 2005, S. 66f.; GATERMANN, 1991, S. 49ff.). Cooks zusammenfassende Analyse streicht insbesondere den Kontrast der Kargheit der Landschaft und der Armut der Indigenen zur Majestät der vorgefundenen Monumente hervor, der *moai*, die bis zum heutigen Tag die Forschung beschäftigen und das „Mysterium Osterinsel“ begründen.

Der französischen Expedition, die im April 1786 unter der Führung von Jean François de Galaup, Graf de La Pérouse, Rapa Nui erreichte, bot sich wiederum ein

---

<sup>19</sup> Vgl. Kapitel 5.2

völlig verändertes Bild. Offensichtlich konnten die verwüsteten Landstriche in der Zwischenzeit wieder teilweise hergestellt werden (vgl. SCHULZE-MAIZIER, 1926, S. 16). Zum Unterschied zu den Briten, führten die Franzosen Schweine, Ziegen und Schafe mit sich, die sie den Einheimischen zur Zucht überlassen wollten, die aber von diesen sofort verspeist wurden. Außerdem pflanzten sie neben den bereits mit Yams und Bananen bebauten Feldern Kohl, gelbe Rüben, Mais und Kürbisse. Finden sich in den Quellen vorangegangener Osterinselexpeditionen noch Hinweise darauf, dass wenige Frauen und Kinder unter der Bevölkerung auszumachen waren, liefert de La Pérouse dafür eine mögliche Erklärung. Da die Franzosen erstmals Zugang zu festen Behausungen und Höhlen hatten, bestätigte sich die Vermutung, dass die Frauen und Kinder sich bei der Ankunft der Entdecker eben dort aufgehalten haben könnten. Dies würde auch die doch wieder deutlich höhere Schätzung der Bevölkerungszahl der Insel, die in den Aufzeichnungen de La Pérouses mit etwa 2000 doch wieder deutlich höher liegt, erklären (vgl. S. R. FISCHER, 2005, S. 70ff.). Der Franzose, ein höflicher, kultivierter Aristokrat, verweist auch auf den schon in früheren Beschreibungen zitierten „betrügerischen und hinterlistigen“ Charakter der InsulanerInnen, wenn er sie schulmeisterlich wissen lässt:

*„Wenn sie in der Morgendämmerung sehen, daß unsere Schiffe fort sind, werden sie unsere schnelle Abreise mit unserem Mißvergnügen in Verbindung bringen und daß dieser Gedanke bessere Menschen aus ihnen machen wird“* (H. FISCHER, 1999, S. 23).

Als „Strafe“ segelten die Franzosen bereits nach nur einem Tag Aufenthalt weiter und es folgte eine Periode, in der immer wieder Bewohner als Arbeitskräfte entführt wurden, wie etwa 1808 (andere Quellen berichten von 1805), als von der Besatzung der „Nancy“, einem nordamerikanischen Schoner, zwölf Männer und zehn Frauen verschleppt wurden. Diese sollten bei der Robbenjagd eingesetzt werden, nach einem Fluchtversuch auf hoher See und dem vergeblichen Versuch, sie wieder an Bord zu holen, wurden sie jedoch ihrem Schicksal überlassen (vgl. MÉTRAUX, 1989, S. 35). Andere Aufzeichnungen berichten davon, dass nur die Männer über Bord gesprungen waren, die Frauen jedoch nach **Más Afuera**, einer zur Inselgruppe der Juan-Fernández-Inseln vor dem chilenischen Festland gehörigen kleinen Insel,

gebracht wurden (vgl. S. R. FISCHER, 2005, S. 74). Die brutale Unterdrückung der Osterinsel hatte damit begonnen.

Unter den etwa 50 Schiffen, die in den folgenden fünf Jahrzehnten Kontakt zur Osterinsel hatten, soll noch der amerikanische Walfänger „Pindos“ erwähnt werden, mit dem 1811 neues Unheil über die Bevölkerung hereinbrach. Eine Gruppe von Rapa Nui-Frauen wurde überfallen, vergewaltigt und über Bord geworfen. Aus reiner Mordlust wurde anschließend unter dem Gegröle der Mannschaft vom Schiff auf die im Wasser Schwimmenden geschossen (vgl. H. FISCHER, 1999, S. 33). In diesem Licht erscheint es auch nicht weiter verwunderlich, wenn spätere Schiffsbesatzungen mit einem Steinhagel zur Umkehr gezwungen wurden, wie etwa jene der „Rurik“ (1816) oder der „Blossom“ (1825) unter Kapitän Frederick William Beechey (vgl. H. FISCHER, 1999, S. 33ff.; MÉTRAUX, 1989, S. 35f.).

## 5.4 Die Sklavenjäger

Die ersten neun Jahre des Zeitraumes zwischen 1862 und 1888 markieren eine der wichtigsten Epochen in der Geschichte der Osterinsel, nämlich jene, in welcher etwa

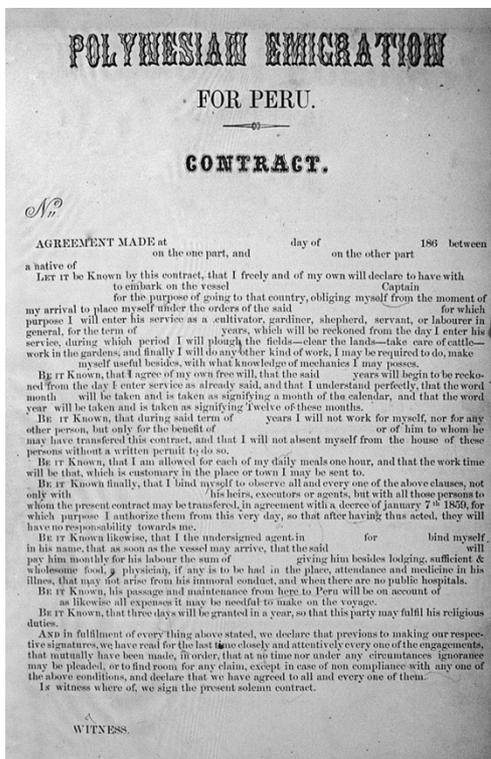


ABB. 3: VERTRAG-ARBEITSVERPFLICHTUNG

94 Prozent der Bevölkerung entweder getötet oder verschleppt wurden. Das Verbot des internationalen Sklavenhandels, dem sich ab 1833 nahezu alle europäischen und südamerikanischen Länder anschlossen, führte unter den BesitzerInnen der großen Guanofelder Peru's (z.B. Chincha-Inseln) zu großer Aufregung. Um trotzdem die benötigten Arbeitskräfte rekrutieren zu können, erließ der peruanische Präsident Ramón Castillo am 1.4.1862 ein Dekret, das es erlaubte, kurzfristige Arbeitsverträge aufzusetzen (siehe Abb. 3). Ausgestattet mit diesen Verträgen brach infolgedessen eine Reihe von Schiffseignern auf, um auf den Inseln des Südpazifiks um Arbeitskräfte zu

„werben“. Dabei war die Osterinsel durch die relative Nähe zum peruanischen Festland ein bevorzugtes und vorrangiges Ziel (vgl. H. FISCHER, 1999, S. 37f.; S. R. FISCHER, 2005, S. 87f.). Der dänische Kapitän Hinrich Peter Hinrichsen war der Erste, der im November 1862 an Bord der „Bella Margerita“ 154 Rapanui in Callao (Peru) auf dem Markt zum Verkauf anbot. Während, laut den Überlieferungen von der Besatzung dieses Schiffes keine Gewalt angewendet wurde, und die InsulanerInnen mit Essen und Getränken an Bord gelockt wurden, lief der koordinierte Überfall von acht Schiffen im Dezember 1862 überaus brutal und grausam ab. In seinem Buch „Horizontes, Sombrios y Luminosos“ (1994) schildert der Historiker Jesús Conte Oliveros die Ereignisse, basierend auf den Zeugenaussagen zweier Teilnehmer am Massaker, folgendermaßen:

*„...Die Besatzungsmitglieder, achtzig schwerbewaffnete Männer, würden sich am Strand verteilen und die bekannte ‚Chaquira‘-Taktik anwenden, die darin besteht, eine Menge Glasperlen und glitzernde Objekte auf den Boden zu legen, um die Aufmerksamkeit der Inselbewohner darauf zu lenken. [...] Es kamen tatsächlich, von Neugier getrieben, rund 500 Inselbewohner naiv und fröhlich zusammen. Als sie Schüsse hörten, flohen sie unter Schreien und Kreischen erschreckt in alle Richtungen, manche warfen sich ins Meer, andere versuchten sich zu verstecken. Aber obwohl der Befehl lautete, niemanden zu töten, bezahlten wenigstens zehn Eingeborene die Unvorsichtigkeit, mit der sie in die Falle gegangen waren, mit dem Leben.“ (ebd. 1999, S. 43)*

Auf eine andere Quelle stützt sich der Anthropologe Grant McCall. Er berichtet:

*„Sobald genügend Rapa Nui zusammen waren, warfen die Seeleute Netze über die Menschen, fesselten sie und stießen ihre Gefangenen wie eine Viehherde in ihre Boote, wie ein Augenzeuge zu berichten weiß. Da sie immer noch nicht mit der Anzahl der Gefangenen zufrieden waren, jagten die Seeleute die Rapa Nuis, ihre Frauen und Kinder so lange, bis sie diese entweder greifen konnten oder auf der Flucht erschossen wurden.“ (ebd. 1999, S. 43)*

Elisabeth Routledge erwähnt in ihren Forschungsberichten von 1914 einige alte InsulanerInnen, die sich an die Szenen erinnerten. Diese beschrieben die Gewehrschüsse, die Flucht der Frauen und Kinder sowie das Jammern der auf dem

Boden festgehaltenen Gefangenen (vgl. MÉTRAUX, 1989, S. 38f.). Fischer (vgl. 2005, S. 89) schreibt, dass mindestens 1500 Rapa Nui, diese Zahl entspricht etwa einem Drittel der damaligen Bevölkerung, verschleppt oder getötet wurden. Im Juni 1863 waren demzufolge 1408 OsterinsulanerInnen in Peru registriert, 1054 hatten einen Arbeitsvertrag „unterzeichnet“. Insgesamt waren 1282 Rapanui auf öffentlichen Auktionen wie SklavInnen verkauft worden, um anschließend in der Landwirtschaft oder als Hausangestellte zu arbeiten. Nur ein kleiner Teil wurde tatsächlich beim Guanoabbau auf Chincha-Insel eingesetzt. In weniger als einem Jahr rafften Krankheiten wie etwa Tuberkulose, Pocken und die Ruhr, beschleunigt durch die katastrophalen sanitären Verhältnisse, die Unterernährung und die harte Arbeit, den Großteil dahin. Auf Intervention des Bischofs von Tahiti, Florentin-Étienne ‚Tepano‘ Jaussen, der mit Unterstützung des Vatikans Druck auf den französischen Minister in Lima, Edmond de Lesseps, ausübte, gelang es schließlich, die „Immigration“ von ArbeiterInnen aus Polynesien zu stoppen. Mit Dekret vom 27.4.1863 wurden denn auch alle Immigrationslizenzen für ungültig erklärt und gleichzeitig begann man damit, die noch lebenden ImmigrantInnen zu repatriieren. Von noch lebenden etwa 100 Rapanui starben auf der Rückreise noch einmal 85, sodass nur noch etwa ein Dutzend die Heimat wieder erreichte (vgl. H. FISCHER, 1999, S. 45ff.; S. R. FISCHER, 2005, S. 90f.; MÉTRAUX, 1989, S. 39; MIETH & BORK, 2012, S. 146).

Die „slave raids“<sup>20</sup> von 1862/63 und die danach eingeschleppten Krankheiten hatten einen verheerenden Effekt auf die verbliebenen Rapanui und deren soziale Organisation. Ihr letzter *ariki mau*, Kaimako'i, starb 1863 in Peru, der letzte Thronerbe, Manu Rangi, erlag 1867 im Alter von nur 12 Jahren einer tödlichen Epidemie. Somit nahmen die Eliten und Ältesten ihr Wissen um die Kultur, die Traditionen und Überlieferungen der Rapanui mit ins Grab - mündliche Überlieferungen sind somit in der heutigen Zeit praktisch nicht mehr verfügbar (vgl. DELSING, 2015, S. 15).

*„Unseren Ariki Kai Makoi und seinen Sohn Manuata haben sie gefesselt und geschlagen und alle Priester und Häuptlinge; alle, die die Rongo-Rongo-Schrift schreiben und lesen konnten. Niemand war mehr da, der uns sagen konnte, was wir tun müssten.“ (H. FISCHER, 1999, S. 37)*

---

<sup>20</sup> Andere Quellen verwenden den Begriff „Blackbirding“

Das Inselleben war in den folgenden Jahren gekennzeichnet durch innere Unruhen und Hungersnöte. Nachdem die Zahl der InselbewohnerInnen bis 1877 durch anhaltende Seuchen von 600 auf den Tiefststand von 111 Personen (vgl. MÜCKLER, 2009, S. 213) gesunken war, kam es immer wieder zu Landrechtsstreitigkeiten und Rivalitäten unter den verbliebenen *mata*, die oft in Plünderungen und Zerstörung mündeten. Das religiöse und soziale System auf der Insel war durch die Ereignisse zerstört worden, die Bevölkerung physisch und moralisch gebrochen. So stellte sich die Situation dar, als eine neue Gruppe ihren Fuß auf die Insel setzte (vgl. MÉTRAUX, 1989, S. 39).

## 5.5 Die Missionare

Am 2. Januar 1864 betrat der 43-jährige katholische Laienbruder Eugéne Eyraud zusammen mit einigen Rapanui, die den Sklavenjägern entkommen waren, von Tahiti kommend als erster Missionar die Osterinsel. Der ausgebildete Maschinenarbeiter und Novize der chilenischen Picpus-Kongregation hatte es sich zum Ziel gesetzt, den christlichen Glauben unter den verbliebenen BewohnerInnen zu verbreiten, erreichte die Insel jedoch in einer Zeit großer Unruhen.

„In 1865 Easter Island was dying – as a place, a culture, a people.“ (S. R. Fischer, 2005, S. 96)

Während er begann sich einzurichten und die InsulanerInnen zu unterrichten, machte Eyraud die Bekanntschaft eines Indigenen, Torometi, den *tangata hōnui* des Stammes der Miru. Dieser ließ jedoch keinen Zweifel daran, dass er den Missionar und seine Habseligkeiten als sein Eigentum betrachtete. Die Rivalität der beiden - Torometi sah sich in seiner Position als Anführer gefährdet, - führte dazu, dass Eyraud unter widrigsten Bedingungen zeitweise ohne Unterkunft und Nahrung versuchen musste zu überleben. Diese schwierige Situation war mit ein Grund dafür, dass ihn die Besatzung der ‚Teresa Ramos‘ überreden konnte, zumindest für eine gewisse Zeit auf das Festland, nach Valparaiso, zurückzukehren (vgl. H. FISCHER, 1999, S. 54; MÉTRAUX, 1989, S. 44f.). Doch bereits 1866 betrat er (diesmal in

Begleitung von Pater Hippolyt Roussel) erneut die Osterinsel, um sein missionarisches Werk fortzusetzen. Roussel, eine dominante Persönlichkeit, war mit den Gebräuchen Polynesiens gut vertraut, sprach außerdem die Sprache der InsulanerInnen und „...lost no time in demonstrating his mana“ (S. R. FISCHER, 2005, S. 97). So gelang es ihm wesentlich besser, das Vertrauen und den Respekt der Bevölkerung zu gewinnen. Die Padres konnten diese auch überzeugen ihre Hütten und Höhlen als Wohnstätten aufzugeben und legten so mit der Errichtung der ersten europäischen Häuser den Grundstein der beiden Dörfer Hanga Roa und Vaihu (vgl. GATERMANN, 1991, S. 54). Trotzdem muss angemerkt werden, dass wie in vielen anderen überseeischen Missionsgebieten auch hier die Kirche nicht aus der Verantwortung entlassen werden kann, Mitschuld an der Vernichtung bestehender Kulturen getragen zu haben. So mussten die Rapanui, die eben erst zum christlichen Glauben übergetreten waren, mit ihren alten traditionellen Ritualen brechen und die alten hölzernen Kultfiguren sowie die Rongorongo-Schrifttafeln verbrennen. Die Missionare waren somit die einzigen und letzten Europäer, die noch Augenzeugen des Vogelmannkultes<sup>21</sup>, der jährlich seit etwa 200 Jahren um die Kultstätte Orongo stattfand, gewesen sein dürften (vgl. ESEN-BAUR, 1983, S. 39; H. FISCHER, 1999, S. 57). Trotzdem wurde den alten Gottheiten nicht gänzlich abgeschworen, es entstand vielmehr ein Nebeneinander des mächtigen *MakeMake* und des katholischen Glaubens. So ziert etwa heute noch das Haupt einer Maria Skulptur in der Kirche von Hanga Roa das Bildnis des Vogelmanns und auch auf so manchem Grabstein am Friedhof findet sich dessen Abbild. Die Versorgung mit Lebensmitteln und Saatgut vom Festland sowie die Einbindung von polynesischen Gesängen in die Liturgie stärkten die Position der Missionare und füllten Sonntags die kleine Kapelle (vgl. S. R. FISCHER, 2005, S. 98f.; MÉTRAUX, 1989, S. 45).

Obwohl sich Eyraud und Roussel der Kinder verschleppter InsulanerInnen annahmen, eine Schule errichteten und sich um Kranke kümmerten, zeigten die Padres keinerlei Interesse für die Kultur und die Bräuche der Rapanui. Diese wurden in eurozentristischer Weise nach den eigenen moralischen Maßstäben gemessen und in ihrem Verständnis erst durch die christliche Taufe von wilden, grausamen, dumpfen Kreaturen zu fühlenden menschlichen Wesen gemacht (vgl. H. FISCHER, 1999, S. 58f.). In diesem Licht ist auch der Text der Biologin und Reiseschriftstellerin

---

<sup>21</sup> Vgl. Kapitel 6.1

Annie-Francé Harrer zu lesen, der dieses Verhalten der katholischen Kirche anprangert:

*„Dieser klägliche Rest einer sicher einst um vieles größeren Bevölkerung darf heute nur noch den kleinsten Teil der Insel, ein Gebiet am Meer, das von altersher Hanga Roa heißt, bewohnen. [...] Sie führen heute dasselbe gleichgültig-nebensächliche Dasein, in das alle Insulaner unter der Herrschaft eines innerlich fremden, ganz unverstandenen und nutzlosen Missionärchristentums versinken, das sie zu armseligen Kulis von Ideen macht, die als aufgepfropft ihnen gar nichts nützen können. Der Bischof von Tahiti beherrscht sie oder das, was er ihre unsterbliche Seele nennt.“* (FRANCÉ-HARRAR, 1929, S. 13)

Im November 1866 brachte die „Tampico“ den 43-jährigen deutschen Pater Kaspar Zumbohm und den Franzosen Théodule Escolan auf die Insel, um die begonnene Mission zu stärken. Der französische Kapitän des Schiffes, ein gewisser Dutrou-Bornier, sollte wenige Monate später wieder zurückkommen und ein weiteres grausames Kapitel in der Geschichte Rapa Nuis aufschlagen.

## **5.6 Die Schaffarmer**

*„Die effektivste Art, Eingeborene ins Verderben zu stürzen, ist, ihnen ihr Land wegzunehmen“* (OLIVIER, D.L. zitiert in H. FISCHER, 1999, S. 61)

Der französische Geschäftsmann Jean Baptiste Ounèsime Dutrou-Bornier, der am 4. April 1868 vor der Insel Schiffbruch erlitt, schloss sich zunächst den Missionaren an und gründete mit ihnen zusammen den „Consejo de Estado de Rapa Nui“. Durch diesen sollte die Vergabe von Grundstücken auf der Insel geregelt werden (vgl. GLEISNER & MONTT, 2014, S. 30). Aufgrund der historisch bedingten Unklarheiten (Sklavenhandel, Epidemien) und der Tatsache, dass die Einheimischen Landbesitz gar nicht kannten, begann der Franzose für seinen Auftraggeber Maison Brander, einen Plantagenkonzern auf Tahiti, im großen Stil Land von den Rapanui zu erwerben und eine großflächige Schaffarm zu errichten (vgl. H. FISCHER, 1999, S. 62ff.; S. R. FISCHER, 2005, S. 102ff.). Zunehmende Meinungsverschiedenheiten und Konflikte zwischen Dutrou-Bournier, dem es gelang eine Anhängerschaft treuer

Rapanui zu gewinnen, und den Missionaren, beendeten die Zusammenarbeit womit eine Phase bürgerkriegsähnlicher Auseinandersetzungen begann. Aber selbst blutige Ausschreitungen konnten diese nicht stoppen, worauf Bischof Jaussen 1871 die Aufgabe der Mission beschloss und die Missionare zusammen mit 275 Rapanui nach Tahiti und Mangareva ins Exil gingen. Nur 230 blieben zwangsweise als Arbeitskräfte auf den Schaffarmen zurück, viele versuchten trotzdem in der Folge noch von der Osterinsel zu fliehen (vgl. ebd. 2005, S. 113ff.). Nach diesem Exodus glich Rapa Nui einer Geisterinsel und Dutrou-Bournier, der sich selbst nun als *Tāvana*, als König von „St. Marie de Rapa Nui“ bezeichnete, war seinem Ziel, der uneingeschränkten wirtschaftlichen Ausbeutung der Insel, einen bedeutenden Schritt näher. Fischer (vgl. ebd. 2005, S. 119) erwähnt, dass es den verbliebenen InsulanerInnen erlaubt war (offensichtlich um die Ruhe und Ordnung zu sichern), den Vogelmannkult wiederzubeleben. Über den Tod Dutrou-Borniers gibt es verschiedene Versionen, von denen eine von einem Reitunfall spricht, eine andere, dass er am 6. August 1876 von Einheimischen in Notwehr getötet wurden (vgl. H. FISCHER, 1999, S. 70; MÉTRAUX, 1989, S. 47). Mit seinem Nachfolger, Alexander Salmon Jr., einem Tahitianer, der polynesisch sprach und die Mentalität der Rapanui kannte, begann langsam Ruhe und sozialer Friede auf der Insel einzukehren.

Bereits wenige Monate nach der Schließung der Mission (1871), begann Bischof Jaussen bei der chilenischen Regierung zu intervenieren diese solle die Osterinsel annektieren, um so eine Fortführung der Missionsarbeit zu gewährleisten. Da weder Frankreich noch England Interesse an der Insel zeigten, kam eine Expedition unter dem Kommando von Kapitän Policarpo Toro 1887 zu dem Ergebnis, dass die Übernahme der Ländereien von der katholischen Kirche und den europäisch/tahitianischen Geschäftsmännern die strategische Position Chiles im Pazifik wesentlich steigern könnte (vgl. DELSING, 2015, S. 28). Am 9. September 1888 wurde an Bord der „Angamos“ der in polynesischer und spanischer Sprache abgefasste Vertrag, der die chilenische Oberhoheit über die Insel anerkannte, unterzeichnet (vgl. MÜCKLER, 2012b, S. 228). Unerwähnt bleibt jedoch in den offiziellen Quellen der bis heute mündlich tradierte Ablauf der Zeremonie. Nachdem die chilenische und die Flagge von Rapa Nui gehisst worden waren, trat Atamu Tekana, der von den Missionaren als *ariki*, als offizieller Herrscher von Rapa Nui eingesetzt worden war, vor Policarpo Toro:

*„The islander pulled up a handful of grass and gave it to the navy man, declaring ,This is for your animals‘. Tekena next scooped up a handful of earth and shoved it into the pocket of his European garment, affirming, ,This is for us.“ (MCCALL, 1988, S. 44)*

Diese Geste sollte nur deutlich machen, dass den Chilenen zwar erlaubt wurde das Land zu nutzen, das Eigentum daran allerdings den Rapanui vorbehalten blieb.



ABB. 4: ATAMU TEKENA (LI.) UND POLICARPO TORO (RE.) – DENKMAL IM ZENTRUM VON HANGA ROA ZUR ERINNERUNG AN DEN VERTRAG VON 1888

Erst 1965, also siebenundsiebzig Jahre nach der Annexion, erklärte Senator Ampuero vor dem chilenischen Senat:

*„Als 1888 der Marineoffizier Policarpo Toro auf die Insel kam, haben die Familienoberhäupter ein Dokument unterzeichnet, durch das sie die Souveränität der Insel der Regierung Chiles übergaben. Doch aus diesem Dokument geht nicht hervor, daß sie die Ländereien übergeben haben, die sich in ihrem Besitz befanden. Meiner Meinung nach müssen wir, wenn wir gerecht sein wollen, anerkennen, daß der Boden der Insel den Insulanern gehört.“ (H. FISCHER, 1999, S. 85)*

Dass sich das Interesse an intensiverem Engagement auf der Osterinsel seitens des chilenischen Staates nach der Annexion in Grenzen hielt, zeigt auch die Tatsache, dass es bis 1933 dauerte, die Grundrechte Chiles an der Insel in das Grundbuch von Valparaiso einzutragen. 1895 verpachtete das Haus Brander die viehwirtschaftlich genutzten Ländereien an den Geschäftsmann Enrique Merlet – offensichtlich waren auch zu diesem Zeitpunkt die Besitzverhältnisse von Grund und Boden noch nicht geklärt<sup>22</sup> – der es seinerseits 1903 an die britische Handelsfirma Williamson-Balfour bzw. dessen Tochterunternehmen „La Compañía Explotadora de la Isla de Pascua“ (CEDIP) weiterverkaufte, welche die Insel und deren verbliebene BewohnerInnen schließlich bis 1953 kontrollierte (vgl. CHRIST, 2012, S. 62f.). Die indigene Bevölkerung, trotz Annexion keine chilenische StaatsbürgerInnen, mussten sich in Hanga Roa in von Stacheldraht begrenzten Gebieten ansiedeln und waren bis weit in das 20. Jahrhundert (1966) der Rechtsprechung der jeweiligen Verwalter ausgeliefert (vgl. H. FISCHER, 1999, S. 93ff.; MCCALL, 1988, S. 44)

## 5.7 Die Forscher

Bis in das späte 19. Jahrhundert war die wissenschaftliche Erforschung der Osterinsel nicht das primäre Ziel der BesucherInnen aus Europa und Nordamerika. Das änderte sich, als 1868 das englische Schiff „Topaze“ vor Anker ging und der Schiffsarzt J. Linton Palmer die Insel durchwanderte und aus Gesprächen mit den Missionaren und Dutrou-Bornier seine Informationen bezog. In mehreren Veröffentlichungen berichtet er über seine ausführlichen wissenschaftlichen Studien, die *moai*, die InsulanerInnen, deren Sitten und Gebräuche, aber erstmals auch über die Kultstätte Orongo und die etwa 80-100 Häuser am Rande des Rano Kao Kraters (vgl. ESEN-BAUR, 1983, S. 53ff.). Aus einem dieser Häuser entfernte die Besatzung einen *moai*, den **Hoa-Hakananai'a** (siehe Abb. 6), der an Bord der „Topaze“ gebracht wurde, seither im British Museum ausgestellt ist, und aktuell wieder Gegenstand von Restitutionsforderungen ist.

---

<sup>22</sup> Policarpo Toro kaufte die Insel mit eigenem Geld und wurde dafür nie vom Staat entschädigt. „...he had not been able to hold on to the estate for lack of funds, the reason for which John Brander then chose to sell to Enrique Merlet, who, again for lack of funds, sold the biggest part of the estate to Williamson, Balfour and Co.“ (DELSING, 2015, S. 52)

„The beautifully-perfect one Hoa-haka-nana-la (each image has its own name), now in the British Museum, was found in the stone house called Tau-ra-re-n'ga, at the Terano Kau. It is elaborately traced over the back and head with rapas and birds, two of which much resemble the apteryx. It was coloured red and white when found, but the pigment was washed off in its transit to the Topaze. Its height is 8 feet, weight 4 tons“ (PALMER, 1870, S. 177f.)

Vom 3. bis zum 8. Januar 1872 ging das französische Schiff „La Flore“ vor Anker, an Bord der Marinearzt und Anthropologe Dr. A. Fournier sowie der junge Marineoffizier, Schriftsteller und Maler, Louis Marie Julien Viaud<sup>23</sup>. Die Rapanui

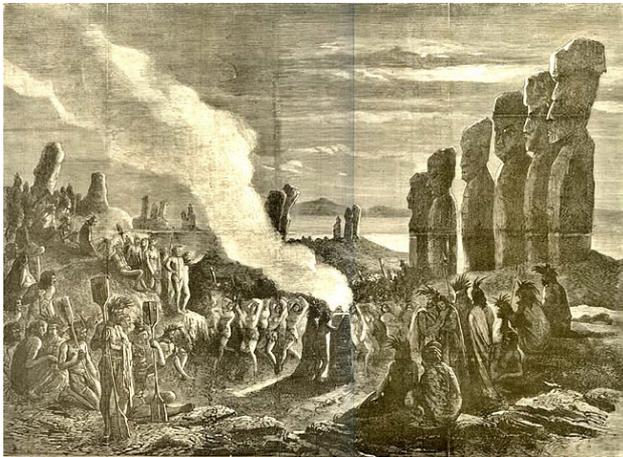


ABB. 5: OSTERINSEL: ZEICHNUNG VON PIÈRE LOTI

waren trotz Christianisierung nach der Vertreibung der Missionare<sup>24</sup> wieder in heidnische Rituale zurückgefallen und so gelang es Viaud eine Reihe von Zeichnungen alter Zeremonien und Kultobjekte anzufertigen und so für die Nachwelt zu erhalten. Die in seinen Bildern aufrecht stehenden *moai* entstammten seiner Phantasie, da diese zu diesem Zeitpunkt bereits

umgelegt waren, dennoch vermitteln jene einen Eindruck von den damaligen Gegebenheiten. Die Expedition verließ die Osterinsel mit dem abgesägten Kopf eines *moai*, der aktuell im „Musée du Quai Branly“ in Paris ausgestellt ist und Zeugnis für Zerstörung „im Namen der Wissenschaft“ ablegt (vgl. ESEN-BAUR, 1983, S. 57ff.; GATERMANN, 1991, S. 55; KRENDELOV & KONDRATOV, 1990, S. 65f.).

Zehn Jahre später lief das Kriegsschiff „Hyäne“, auf dem Weg von Valparaiso nach Samoa, die Osterinsel an. Auf Wunsch von Adolph Bastian, dem Direktor der ethnologischen Abteilung des Deutschen Kaiserlichen Museums Berlin, sollte Kapitänleutnant Wilhelm Geiseler mit Hilfe seines Zahlmeisters J. Weisser, die Insel

<sup>23</sup> Unter dem Namen ‚Pierre Loti‘ veröffentlichte er im ausgehenden 19. Und beginnenden 20. Jahrhundert unzählige Romane

<sup>24</sup> Vgl. Kapitel 5.6

ethnographisch erschließen. Obwohl beide keine wissenschaftliche Ausbildungen genossen hatten, gelang es ihnen, eine Vielzahl unterschiedlicher Artefakte nach Deutschland zu bringen (vgl. JANSSEN, o. J.-a). Trotz des kurzen Aufenthalts von nur vier Tagen konnte Geiseler mit Unterstützung von Alexander Salmon Jr., Informationen zu den Lebensumständen, die Sprache und Schrift, Rituale, Religion, aber auch zu Werkzeugen, Waffen und Körperbemalung sammeln. Er korrigierte die vorhandene Seekarte, beschrieb die gängigen Windverhältnisse und Meeresströmungen und erwähnte die Anakena Bucht im Norden der Insel als geeignetsten Ankerplatz für große Schiffe (vgl. AYRES & AYRES, 1995; S. R. FISCHER, 2005, S. 126f.).

Im Auftrag des „Smithonian Institute“ segelte 1886 eine amerikanische Expedition an Bord der „US Mohican“ mit dem Plan zur Osterinsel einen *moai* mitzubringen. Der Zahlmeister William J. Thomson und der Marinearzt George H. Cooke nutzten den Aufenthalt vom 18. bis zum 31. Dezember neben archäologischen Ausgrabungen auch dazu, die Sprache der Indigenen aufzuzeichnen und die Genealogie aller Anführer seit Hotu Matua zurückzuverfolgen. Die Aufzeichnungen von Thomson, die zwar zu einem Großteil auf jenen der deutschen Expedition von 1882 beruhen, gelten noch heute - vor allem aufgrund der ausführlichen fotografischen Dokumentation - als Standardwerk zur Forschung über die Osterinsel (vgl. ebd. 2005, S. 132). Er erfasste und beschrieb 113 Ahu-Anlagen und kartographierte 555 *moai*. Bei der genaueren Untersuchung des Ahu Vinapu ging er allerdings nicht besonders vorsichtig vor, sondern sprengte auf der Suche nach einer Grabanlage mit wertvollen Beigaben ein Loch in die Anlage. Die drei mitgebrachten *moai* sowie zwei der weltweit 26 bekannten Rongorongo-Tafeln<sup>25</sup> sind heute im Besitz des „Department of Anthropology, National Museum of Natural History“ in Washington.

Erst 1911, also 23 Jahre nach der Annexion der Osterinsel, organisierte Chile die erste wissenschaftliche Expedition. Dr. Walter Knoche, deutscher Meteorologe, Geophysiker und Anthropologe, der mit der Leitung betraut worden war, errichtete während des zwölfwägigen Aufenthalts unter anderem eine meteorologische und seismische Station auf der Insel. Mit Hilfe des Rapanui Juan Tepano Rano Veri 'Amo gelang es ihm als Letzter die mündlichen Überlieferungen zweier über 70-jähriger

---

<sup>25</sup> Das Weltmuseum Wien ist in Besitz von 2 Rongorongo-Schrifttafeln (Barthelcode: M und N) (vgl. BARTHEL, 1958)

Indigener zu Traditionen, Mythen sowie Details der religiösen Rituale aufzuzeichnen. Obwohl die chilenische Expedition nur sehr wenig Aufmerksamkeit in der wissenschaftlichen Literatur gefunden hat, erscheint sie doch aus diesem speziellen Grund erwähnenswert. Die gesammelten ethnographischen Objekte finden sich heute vor allem in der Sammlung des Museum Fonck in Viña del Mar (Chile) sowie in einigen europäischen Museen (vgl. CONRICH & MÜCKLER, 2016, S. 13ff.).

Mit der britischen Historikerin und Ethnologin Katherine Maria Scoresby Routledge gelangt 1914 an Bord der „Mana“ erstmals eine von wissenschaftlichen Instituten<sup>26</sup> unterstützte und wissenschaftlich geleitete Expedition zur Osterinsel. Routledge beschäftigte sich intensiv mit der Erforschung der Kultstätte Orongo, sowie der Dokumentation des damit untrennbar verbundenen Vogelmann-Kultes<sup>27</sup>, während ihr Mann alle der ca. 260 auf der Insel errichteten *ahu* vermaß und beschrieb. Die Ethnologin klassifizierte die *moai* in zwei Gruppen. Jene, zum Teil unfertig im Steinbruch Rano Raraku und an dessen äußerem Rand Aufgefundene, und jene, die auf der ganzen Insel verstreut an den *ahu* entdeckt wurden.<sup>28</sup> Ihrer These von teilweise gepflasterten Transportrouten, die sie auch kartographierte, begegneten andere Forscher allerdings mit Skepsis. Während auch ihre 1919 als „The Mystery of Easter Island: The Story of an Expedition“ veröffentlichten Ergebnisse von der wissenschaftlichen Community eher skeptisch antizipiert wurden, boten vor allem die bis 1960 verschollenen Feldnotizen einen umfangreichen, persönlichen Einblick in die bis dahin umfassendste Forschung auf Rapa Nui (vgl. S. R. FISCHER, 2005, S. 164ff.; VAN TILBURG, 2009). Sie griff dabei, wie schon Walter Knoche, auf die Dienste des Rapanui Tepano zurück, der sie bei der Kommunikation mit der lokalen Bevölkerung unterstützte. Katherine Routledge wird während ihres Forschungsaufenthalts auch Zeugin des Aufstandes von der InsulanerInnen gegen die Farmer von Williamson-Balfour (1914), im Verlauf dessen sie als Vermittlerin zur Beilegung beitrug<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Routledge hatte auf ihrer Privatexpedition die Unterstützung des British Museum sowie der Universitäten Oxford und Cambridge. Bedingt durch den Ausbruch des ersten Weltkrieges blieb die Expedition, länger als ursprünglich geplant, insgesamt sechzehn Monate (vgl. ESEN-BAUR, 1983, S. 73f.)

<sup>27</sup> Vgl. Kapitel 6.1

<sup>28</sup> Routledge geht davon aus, dass *ahu* und *moai* von den InsulanerInnen erbaut wurden um den Verstorbenen Denkmäler zu setzen (vgl. ROUTLEDGE, 1998, S. 170)

<sup>29</sup> Vgl. Kapitel 5.8

Auf Anregung von Paul Rivet und Marcel Mauss hielt sich 1934 eine belgisch-französische Expedition unter der Leitung des französischen Ethnologen Alfred Métraux und des belgischen Archäologen Henri Lavachery sechs Monate auf der Osterinsel auf. Aufgrund der fachspezifischen Aufgabenteilung legte der Ethnologe dabei sein Hauptaugenmerk auf die Aufzeichnung der mündlichen Überlieferungen und widmete sich den Mythen und Legenden sowie den Themen der Körperbemalung und -tätowierung oder der Klassifizierung von Holzbildwerken. Da er dabei ebenfalls auf die Übersetzungen des Rapanui Tepano zurückgriff, wichen seine Ergebnisse zum Vogelmann-Kult jedoch nur unwesentlich von jenen K. Routledges ab. Trotzdem konnte er der bereits vorhandenen Literatur noch eine Reihe weiterer Quellen hinzufügen. Das Verdienst des Archäologen Lavachery besteht aus heutiger Sicht darin, die große Anzahl der über die Insel verstreuten Petroglyphen aufzufinden, sie zu dokumentieren, zu klassifizieren und schließlich zu interpretieren (vgl. ESEN-BAUR, 1983, S. 93; GATERMANN, 1991, S. 59; MÉTRAUX, 1989).

Pater Sebastian Englert<sup>30</sup> nahm Ende 1935 auf Einladung der chilenischen Staatsuniversität an einer Forschungsreise zur Osterinsel teil. Bereits zwei Jahre später kehrte der Kapuzinerpater zurück und eröffnete die Missionsstation wieder, die 70 Jahre zuvor geschlossen worden war<sup>31</sup>, wobei er sich besonders der Pflege der Leprakranken annahm. Daneben gilt sein besonderes Augenmerk der Sprache und Kulturgeschichte der Rapanui. In zahlreichen Büchern und wissenschaftlichen Zeitschriften dokumentierte er die Geschichte der Insel, beschrieb Mythen und Rituale und katalogisierte und nummerierte die nahezu 900 *moai* der Insel (vgl. ENGLERT, 1970, S. 10ff.; MIETH & BORK, 2012, S. 149). 1985 wurde für die von Englert im Laufe seiner Forschungsarbeit gesammelten Artefakte ein Museum gegründet, das seinen Namen trägt (vgl. „Museo Antropologico P. Sebastian Englert“, o. J.). Die Verbundenheit des Geistlichen mit der Kultur der Indigenen zeigt auch die 1964 fertiggestellte Kirche (Abb. 6), deren Außenfassade sowohl mit christlichen als auch Rapa Nui Motiven verziert ist.

---

<sup>30</sup> Als Franz Anton Englert, 1888 in Dillingen, Deutschland, geboren, tritt er 1902 dem Kapuzinerorden bei. Von 1937-1960 wirkt er als Missionar auf Rapa Nui, wo auch seine Urne beigesetzt ist.

<sup>31</sup> Vgl. Kapitel 5.6



ABB. 6: SANTA MARIA DE RAPA NUI

Als „ungekrönten König der Osterinsel“ bezeichnete der norwegische Forscher und Abenteurer Thor Heyerdal den Kapuzinerpater, der ihn und seine BegleiterInnen anlässlich ihres Inselaufenthaltes 1955/56 in ihrer Forschungstätigkeit unterstützte. Der Norweger, der nach der erfolgreichen Überfahrt an Bord des von ihm gebauten Bootes „Kon Tiki“ von Südamerika nach Zentralpolynesien weiterhin die These der Besiedelung Polynesiens vom Osten vertrat, widmete sich in der vom norwegischen Außenministerium initiierten Expedition vor allem der Suche nach Beweisen für diese Theorie. Ihm gelang es auch, den Transport der tonnenschweren *moai* zu rekonstruieren und erstmals wurde begonnen, Kultur zu „verändern“ indem in der Bucht von Anakena einige der Kolosse wieder aufgerichtet wurden (vgl. MIETH & BORK, 2012, S. 149). Die Archäologen William T. Mulloy<sup>32</sup> und Edwin N. Ferdon, die ebenfalls Teil des Wissenschaftlerteams waren, arbeiteten vorwiegend an den Behausungen und Wandmalereien der Kultstätte Orongo (Ferdon) bzw. an der Erforschung der zahlreichen Höhlen und mehrerer Ahu-Anlagen, die Mulloy zwischen 1959 und 1970 restauriert hatte (z.B. *ahu 'a kivi*) (vgl. S. R. FISCHER, 2005, S. 207).

---

<sup>32</sup> William Mulloy leitete bis zu seinem Tod 1978 zahlreiche archäologische Kampagnen auf der Osterinsel (vgl. ESEN-BAUR, 1983, S. 118). Er wird zum Ehrenbürger der Insel ernannt und die Bibliothek des Sebastian Englert Museums trägt seinen Namen.

Mit Thomas Sylvester Barthel, einem deutschen Ethnologen der sich ab 1957 vor allem der Entschlüsselung der Rongorongo-Schrifttafeln<sup>33</sup> zugewandt hatte, und dem von William Mulloy geförderten Rapanui Sergio A. Rapu<sup>34</sup>, endete die historische Phase der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Rätsel der Osterinsel. Dieser Status der geheimnisvollen Insel veranlasst Forscher bis in die Gegenwart sich den vielen offen gebliebenen Fragen zu widmen.

## 5.8 Aktuelle geschichtliche Entwicklungen

Wie bereits erwähnt, hielt sich das Interesse des chilenischen Staates an der Osterinsel und deren BewohnerInnen bis in die 1960er-Jahre in Grenzen<sup>35</sup>. Währenddessen gab es immer wieder Aufstände bzw. Bestrebungen, die menschenverachtenden Zustände der Indigenen zu ändern<sup>36</sup>. Als 1953 der Vertrag mit der CEDIP auslief, wurde dieser nicht mehr verlängert und die chilenische Marine übernahm die Kontrolle auf der Insel. Bereits seit 1951 gab es verstärkt Bestrebungen, Rapa Nui endlich in den chilenischen Nationalstaat zu integrieren. Aber erst mit der Unterzeichnung des „Ley Pascua“ durch den chilenischen Präsidenten Eduardo Frei wurde Rapa Nui 1966 ein Teil des „Departement of Valparaiso“. Dadurch wurden den InsulanerInnen erstmals chilenische Staatsbürgerrechte zuerkannt und ein von der chilenischen Regierung ernannter Gouverneur übernahm die administrativen Agenden (vgl. DELSING, 2015, S. 67f.; ebd. 2005, S. 215). Während die kulturellen Unterschiede und Besonderheiten<sup>37</sup> im Gesetz keine Erwähnung fanden, trug die verstärkt einsetzende Wanderbewegung vom Festland auf die Insel zu großen wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen bei. Gemeinsam mit der Aufnahme regelmäßiger Flugverbindungen von und nach Santiago, wurde nun verstärkt in die Entwicklung und den Ausbau der Infrastruktur

---

<sup>33</sup> Barthel's Habilitationsschrift gilt heute weltweit als umfassendste Abhandlung über die auf Rapa Nui zu findende Schrift. Außerdem beinhaltet sie die komplette Auflistung aller erhaltenen Tafeln (vgl. BARTHEL, 1958).

<sup>34</sup> Unter seiner Anleitung wurde mit japanischer Finanzierung die Anlage *ahu tongariki* anhand alter Fotos rekonstruiert. Sergio Rapu ist 16 Jahre lang Direktor des Sebastian Englert Museums und einige Jahre Gouverneur der Insel (JANSSEN, o. J.-b).

<sup>35</sup> Vgl. Kapitel 5.6

<sup>36</sup> Als etwa 1914 die seherisch begabte Osterinsulanerin Angata träumte, Gott habe die gesamte Insel wieder den Rapanui zugesprochen, brach ein Aufstand los, der erst durch die chilenische Marine gewaltsam beendet wurde (vgl. S. R. FISCHER, 2005, S. 166ff.)

<sup>37</sup> Hier ist vor allem die eigene Sprache ‚Rapanui‘ sowie die ‚Rongorongo-Schrift‘ zu nennen

investiert. Dass den Rapanui dadurch weiteres „public land“, das gemäß den historischen Überlieferungen im Eigentum der 36 *mata* steht, genommen wurde ohne die dafür versprochenen Entschädigungen erhalten zu haben, sollte in den folgenden Jahrzehnten immer wieder zu Auseinandersetzungen führen.

1973 wurde durch einen Militärputsch die Regierung von Salvador Allende abgesetzt und der Nationalist General Augusto Pinochet setzte sich an die Spitze der Junta. Da er der Osterinsel eine besondere, strategische Bedeutung beimaß, brachten die Jahre seiner diktatorischen Herrschaft (1973-1990) neben der infrastrukturellen Weiterentwicklung eine Reihe von Veränderungen mit sich. Durch das Gesetz 2285, dem „Ley Pinochet“, wurde etwa festgelegt, dass Landbesitz nur noch von jenen Personen rechtmäßig erworben werden konnte, die entweder selbst, oder deren Vater oder Mutter auf der Insel geboren wurden. Obwohl damit die zentrale Frage des Landeigentums geregelt worden war, teilte das Gesetz die Bevölkerung in zwei Gruppen. Während die Bestimmungen von jenen, die im Tourismus beschäftigt waren und somit wirtschaftliche Vorteile ziehen konnten, favorisiert wurden, wollte der Ältestenrat („Consejo de Ancianos“ unter der Führung von Alberto Hotus) die Insel im Sinne der Vorfahren als Gemeinschaftsland bewahren, basierend auf einem System von Tausch und Reziprozität (vgl. CHRIST, 2012, S. 66f.).

Mit dem 1993 erlassenen „Ley Indígena“ wurden die Rapanui schließlich als Volk anerkannt und ihnen gleichzeitig besondere Rechte eingeräumt. Neben der Berücksichtigung kultureller Spezifika war es vor allem die erstmalige Festschreibung, dass die InsulanerInnen EigentümerInnen ihrer Insel seien und die Besitzrechte nur untereinander weitergegeben werden konnten. Das Gesetz sowie die Schaffung einer auch für Landfragen zuständigen Entwicklungskommission (CODEIPA) waren jedoch so umstritten, dass sich der Ältestenrat in zwei Fraktionen teilte<sup>38</sup>. Obwohl der „Consejo de Ancianos“ in den Jahren seit dessen Gründung (1980) eine starke oppositionelle Stimme der InselbewohnerInnen repräsentierte, formierte sich die wesentlich radikalere, die Bevormundung durch Chile ablehnende Abspaltung des „Consejo de Ancianos dos“ im Jahr 2000 zum „Rapanui Parlament“.

---

<sup>38</sup> So wurde der CODEIPA etwa vorgeworfen: „*Ustedes son la voz del pueblo, pero tienen el cerebro del estado Chileno*“ – „*Ihr seid zwar die Stimme des Volkes, aber ihr denkt mit dem Gehirn des chilenischen Staates*“ (DELSING, 2015, S. 94)

Durch deren enge Kontakte zu anderen polynesischen Inseln, gelingt es ihnen immer wieder, ihr zentrales Anliegen der Selbstbestimmung, Rückbesinnung und Bewahrung der eigenen Identität auch international Gehör zu verschaffen. Sei es durch Petitionen an UN-Behörden oder die Regierung in Santiago, durch die Benennung von Ministern aus den eigenen Reihen oder die Ausstellung eigener identity cards - der Kampf gegen die fortschreitende „Chilenisierung“ ist bis heute allgegenwärtig. So wurde durch Proteste auf der Flughafenlandpiste auf die diskriminierende Preisgestaltung der Fluglinie LAN reagiert, der geplante Bau eines Leuchtturms am Rande des Rano Kau durch die Marine verhindert, oder die Kultstätte Orongo besetzt und eigenmächtig Zutrittsgebühren eingehoben, die im Unterschied zu den offiziell durch CONAF<sup>39</sup> vorgeschriebenen, ausschließlich der Inselbevölkerung zu Gute kommen sollte. Die „Politik der kleinen Nadelstiche“ äußert sich auch in Aktionen wie der



ABB. 7: ÜBERRESTE VON PROTESTEN AM WEG NACH ORONGO

Errichtung von Protesttafeln im Vorhof der katholischen Kirche, die vom Bürgermeister stillschweigend geduldet wurden und von 1994-1998 auf die Kolonisierung durch Chile hinwiesen.

*„Our rights to the property of our lands were taken illegally by the Chilean State in 1933 by inscribing Easter Island in favor of the State according to the Article 590 of the Civil Code [...] The Rapanui people request the return of their lands seized by the Chilean State.” (DELSING, 2015, S. 140)*

Neben Protestaktionen bei denen, wie im Falle der blutigen Proteste im Dezember 2010, als in Folge der Besetzung von Grundstücken öffentlicher Gebäude, die nach der Überlieferung verschiedenen Stämmen der Rapanui gehörten, 19

<sup>39</sup> Corporación Nacional Forestal

Inselbewohner zum Teil schwer verletzt worden waren, sind es vor allem jene alltäglichen passiven Protestmaßnahmen oder simple Ignorierung von Regeln, die es der Verwaltung immer wieder erschweren die von der Zentralregierung in Santiago vorgegeben Gesetze zu exekutieren (vgl. ebd. 2015, S. 140ff.).

In all diesen Auseinandersetzungen geht es im Grunde um die eine Frage: „Wer ist Rapanui?“ Worin besteht die Abgrenzung zwischen jenen, die Teil der indigenen Gemeinschaft der Rapanui sind, und den „Anderen“? Muñoz zieht diese Linie relativ klar indem er sagt:

*„Being Rapanui is constituted in part as opposed to being a continental Chilean”,  
oder, “by flag, we are Chileans, by blood, we are not.”* (Rivas, 2017, S. 56)

Respekt vor dem Erbe der Vorfahren, Familien- und Gemeinschaftsgefühl, die Fähigkeit mit wenigen natürlichen Ressourcen auszukommen, sind jene Werte, die von den Rapanui betont werden und die sich in den Jahren immer mehr zum Schlechten verändert hätten. Kapitalismus, Autos, fast food, Drogen, Neid und Gier haben das Bild der Insel und das Zusammenleben negativ beeinflusst. Immer weniger junge Menschen sprechen Rapanui und würden sich noch für die Geschichte des eigenen Volkes interessieren, die sie nur noch als Show und Inszenierung für TouristInnen wahrnehmen. Die daraus resultierenden, Jahrzehnte währenden Konflikte mit dem Festland, der steigende Zuzug vom Kontinent sowie die offensichtliche Gefährdung des archäologischen Erbes, manifestierten sich in den letzten Jahren in unterschiedlichsten Initiativen und organisierten Bewegungen und Organisationen (vgl. ebd. 2017, S. 60). Die zwei wichtigsten haben dementsprechend auch die politische und soziale Landschaft auf der Osterinsel entscheidend beeinflusst.

Hõnui ist die Versammlung der 36 *mata* der Insel, von denen jeweils ein Mitglied die Familie bei den ein- bis zweimal wöchentlich stattfindenden Versammlungen vertritt, bei welchen in der Sprache der Rapanui wichtige Themen diskutiert werden. Die Vereinigung sieht sich somit als Gegenpol zu den politischen Gruppierungen des Rapa Nui Parliament und des „Consejo de Ancianos“, die in den Augen der Familien nur einen kleinen Teil der Gesellschaft vertreten.

Ma’u Henua ist eine indigene Gruppierung, die 2016 gegründet wurde und die allen Rapanui über 18 Jahren offensteht. Die Hauptaufgabe dieses Vereines ist die

Verwaltung des Rapa Nui National Parks, die Pflege der öffentlich zugänglichen Teile sowie die Erhaltung und Restaurierung der archäologischen Stätten.

Das letzte Jahr war von einem offen ausgetragenen Konflikt zwischen diesen beiden Gruppierungen geprägt, bei dem es im Wesentlichen um die Finanzgebarung von Ma'u Henua ging, wobei dem Vorsitzenden, Camillo Rapu, von Vertretern von Honui, Missmanagement und Hinterziehung von Einnahmen aus dem Nationalpark vorgeworfen wird (vgl. YOUNG, 2020, S. 264ff.).

Die Auswirkungen dieser tiefen Spaltung innerhalb der indigenen Bevölkerung werden an anderer Stelle<sup>40</sup> weiter thematisiert und auf eine Verbindung zur Forschungsfrage näher zu untersuchen sein.

---

<sup>40</sup> Vgl. Kapitel 7

## 6 Festivals auf der Osterinsel

Die Rapanui kennen eine Vielzahl von traditionellen Festen, sogenannte *koro*, von denen jedoch die meisten heute nicht mehr gefeiert werden (vgl. VAN DEN BERG, 2004, S. 1194). Von Festivals auf Rapa Nui berichtet auch bereits Alfred Métraux in seiner „Ethnology of Easter Island“ wenn er auf eines, das im Jahr 1935 stattgefunden hat, Bezug nimmt.

*“On New Year’s afternoon I attended the great pageant organized each new year by the natives in honor of the English manager of Williamson, Balfour and Co. The feast is prepared long in advance, and every detail is carefully studied. A month before the feast, regular dance lessons are given in the huts of native instructors. The pageant itself is distinctively modernized. The feast is at the same time a carnival, a pageant, a dance and a banquet.”* (MÉTRAUX, 1971, S. 361)

Viele dieser von ihm erwähnten Elemente sind auch heute noch im Tapati zu finden wenn, es etwa um die langen Vorbereitungen, die Tanzproben, Theaterperformances oder die Parade am Ende des Festivals (*farándula*) geht. Zu den Ursprüngen des Tapati Festivals gibt es unterschiedliche Meinungen. Während Delsing (vgl. 2015) sich einerseits der vorherrschenden Ansicht, dass es sich dabei um eine Kopie des chilenischen Frühlingsfestes handle, das nach der Ley Pascua (1966) auf der Insel veranstaltet wurde, anschließt, verweist sie allerdings auch auf die Version der Rapanui Florencia Atamu, die davon spricht, dass die Ursprünge auf Tahiti und dem dort veranstalteten Tiura’i Festival von Papeete zu suchen seien. In diesem Sinne kann Tapati trotz offensichtlicher Veränderungen und Diskontinuitäten durchaus als traditionell und zeitlos betrachtet werden (vgl. ebd. 2015, S. 160). Das Festival basiert in seiner aktuellen Form jedoch auf relativ rezenten Entwicklungen der späten 1990er-Jahre. Trotzdem möchte ich in Hinblick auf die Forschungsfrage dieser Arbeit, um Beispiele für Kontinuitäten und Ähnlichkeiten mit Tapati aufzuzeigen, in den folgenden Kapiteln auf die potentiellen Vorläufer näher eingehen, da diese sehr wohl relevante Bezugspunkte aufweisen.

## 6.1 ‚Tangata manu‘ – Der Vogelmannkult

Das Ritual des *tangata manu* bietet einen interessanten Anknüpfungspunkt zum Tapati Festival und sein Einfluss ist insofern sichtbar, als es ein Ereignis darstellt, auf dessen Dramaturgie eine Vielzahl von Praktiken und Wettbewerben des heutigen Festivals aufbauen. Tatsächlich basiert es ebenfalls auf einem „Machtkampf“ zwischen Clans, Pollard et al. (vgl. 2010) sprechen in diesem Zusammenhang auch von einem performativen Führungswettbewerb, wenn zwei oder mehrere Familien um den Titel der „Queen of Tapati“ in unterschiedlichsten Bewerben und Wettkämpfen gegeneinander antreten. Bevor ich auf die Dramaturgie des Kultes eingehe, möchte ich in wenigen Worten die Grundzüge der vorchristlichen Religion auf Rapa Nui erläutern.

### 6.1.1 Zur Religion der Osterinsel

Die Religion der OsterinsulanerInnen präsentiert sich uns als Modifikation der polynesischen Glaubenswelt. Die Angst vor unerklärlichen Naturerscheinungen, die Ehrfurcht vor einem Schöpfergott, die Ahnenverehrung und die Freude, Feste zu feiern teilt sie mit dem gesamten pazifischen Raum. Die Hauptgottheiten sind *MakeMake*, der als Schöpfer des Menschengeschlechts gilt, sowie *Haua*. Bei beiden handelt es sich um lokale Götter, die in anderen Regionen Polynesiens keine Rolle spielen. Dämonen und Geister werden als *tatane* und *aku-aku* bezeichnet, ihnen wurde jedoch keine besondere Verehrung beigemessen (vgl. WEISS, 1978, S. 21f.). Wie *MakeMake* der Gott der Seevögeleier wurde, berichtet eine Legende, die Craig (vgl. 2004, S. 162) in seiner polynesischen Mythologie beschreibt. Dass *MakeMake* die Gestalt des Vogelmannes wählte, ist nicht zuletzt auf die geografische Besonderheit eines Standortes zurückzuführen, an dem die Ankunft der Seeschwalben jedes Jahr als bedeutendes Schauspiel betrachtet wird.

## 6.1.2 Orongo

Die Vielzahl an Zeremonien, die in Orongo abgehalten wurden und welche durch intensive Forschungsarbeit belegt sind, lassen vermuten, dass die Kultstätte am



ABB. 8: HOA-HAKANANAI'A (BRITISH MUSEUM)

Rande des Rano Kao Kraters nicht nur dem Vogelmann-Kult gewidmet war, sondern generell der Verehrung des höchsten Gottes. Bereits die exponierte Lage auf einer schmalen Klippe am Südwestende der Insel deutet auf eine besondere, rituelle Bedeutung des Ortes hin. Begrenzt durch den 200m steil abfallenden Kraterand und die 300m Klippe zum Meer auf der anderen Seite, bietet sich von hier ein überwältigender Blick auf die 3 vorgelagerten *motus*, die im Rahmen des Vogelmann-Kultes von

besonderer Bedeutung sind. Beim Betreten der Anlage fallen besonders die 52 gut erhaltenen, aus Steinplatten gebauten Häuser auf, sowie die zahlreichen mit Petroglyphen verzierten Felsen. Im Inneren eines Hauses entdeckte die Besatzung des Schiffes „Topaze“ einen ca. 2,4m hohen *moai*, den einzigen in Orongo<sup>41</sup>. Die Rückseite ist mit Reliefs von Vogelmännern, *aos* und Vulven bedeckt. ESENBAUER (vgl. 1983, S. 151) geht davon aus, dass es sich bei dem *Hoa-Hakananai'a* (siehe Abb. 8) um das Hauptheiligtum des Vogelmann-Kultes handelt.

## 6.1.3 Die Dramaturgie des Vogelmann-Kultes

Das größte religiöse Fest der Insel stand mit dem Kult des Gottes *MakeMake* also in engstem Zusammenhang. Die Entdeckung und der Besitz des ersten Eis, das auf der Orongo vorgelagerten Insel Motu Nui gelegt wurde, bildete den Gegenstand der Riten, die seit etwa 1500 jedes Jahr wiederholt wurden. Die Gründe für die Abkehr von der alten Religion der Ahnenverehrung dürfte mit der Machtübernahme einer

---

<sup>41</sup> Vgl. Kapitel 5.7

Kriegerkaste infolge ökologischer Zerstörung in Zusammenhang stehen, wobei auch denkbar ist, dass sowohl Ahnenverehrung als auch Vogelmann-Kult eine Zeit lang parallel bestanden haben könnten (vgl. MÜCKLER, 2009, S. 214).

Die ursprünglich in zehn Stämme (*mata*) aufgeteilte Inselbevölkerung bildete zwei größere Verbände, zwischen denen ständig Streit herrschte: die *kotuu* und die *hotu-iti* Gruppe. Der jeweils siegreiche Stamm, *matato'a* genannt, hatte das Recht auf das erste Ei der Ruß-Seeschwalbe. Zusätzlich war die besiegte Gruppe dem Gewinner zu Dienstleistungen verpflichtet. Ab Oktober wohnten die *matato'a* am Fuße des Kraters Rano Kao, wo in der Höhle **Ana Kai Tangata** (die Höhle, in der Menschen gegessen werden) kannibalistische Feste gefeiert wurden. Im Juli, zur Zeit des Brutbeginns der Ruß-Seeschwalbe, übersiedelte die Prozession unter Mitführung des *ao* in die Kultstätte Orongo, wo auf die Ankunft der Vögel gewartet wurde (ESEN-BAUR, 1983, S. 84). Unterhalb dieses heiligen Ortes befindet sich eine Höhle in den Klippen mit dem Namen **Haka Rongo Manu**, (auf die Vögel lauschen), in der die Männer (am Wettkampf nahmen nur Angehörige des *matato'a* teil) Tag und Nacht auf das erste Geschrei der Vögel achten mussten (vgl. WEISS, 1978, S. 30). Die eigentlichen Wettkämpfer waren bedeutende, hochgestellte Persönlichkeiten, die mit dem *ao* in Orongo blieben. Sie wählten *hopu aus*, die den Wettkampf für sie bestritten und nach Motu Nui schwammen, um dort in einer Höhle das Eintreffen der Vögel zu erwarten. Diese Höhle, die zwischen 2002 und 2012 Ziel der Feldforschung von H.E. Steiner war, gehörte zur Hälfte der westlichen und zur Hälfte der östlichen Stammesgruppe. Sobald das erste Ei auf der Insel gelegt und von einem *hopu* gefunden wurde, lief dieser auf die höchste Erhebung der Insel und schrie den Namen seines Auftraggebers hinüber nach Orongo: „*Rasiere dir das Haupt. Du hast das Ei*“ (ESEN-BAUR, 1983, S. 84). Diese Nachricht wurde von den Wächtern in der Haka-Rongo-Manu an den siegreichen Stammesführer weitergeleitet, der sich daraufhin den Kopf rasierte und das Gesicht mit roter Farbe bemalte. Die unterlegenen *hopu* verließen sofort die Insel, während der Siegreiche das Ei in einen kleinen Korb legte, diesen ins Meer tauchte und ihn sich anschließend um die Stirn band, um so zum Ufer zurückzuschwimmen. Dort legte er das Ei auf die ausgebreitete, mit einem Stück rot gefärbter *tapa* bedeckte Hand seines Herrn. Auf dem landeinwärts gelegenen Kraterrand wurde ein Feuer entzündet, das die Bevölkerung davon unterrichtete, dass ein neuer *tangata manu* gewählt worden war. Dieser übersiedelte nun für ein Jahr an den Fuß des Rano Kao

in ein eigens dafür vorgesehenes sakrales Haus, das in zwei Teile geteilt war – eines für den Vogelmann, die andere Hälfte für seinen *hopu*. Das in *tapa* gewickelte Ei wurde ausgeblasen und im Haus aufbewahrt. Die ersten fünf Monate verbrachte der neue Vogelmann schlafend und untätig, er wusch sich nicht und durfte auch keinen Besuch seiner Frau empfangen (vgl. ebd. 1983, S. 85). Obwohl das Amt des Vogelmanns also mit erheblichen Tapus und Einschränkungen verbunden war (so durfte etwa auch der *hopu* keinerlei Nahrung mit der Hand, mit welcher er das Ei seinem Herrn überreicht hatte, berühren) war der Titel unter den Insulanern sehr begehrt. Nach einem Jahr wurde der *tangata manu* abberufen, ein neuer wurde ernannt, dem wieder dieselben Rechte wie seinem Vorgänger zustanden. Der alte Vogelmann nahm sein ehemaliges Leben wieder auf, ihm kam allerdings weiterhin eine besondere Bedeutung und Verehrung zu. Über die Zeit nach dem Tod eines Vogelmanns schreibt Routledge:

*„In close proximity to the house of tabu is a roughly made ahu. Here only Bird-Men were allowed to be buried. These men never were exposed, as their corpses were considered uncanny.“* (STEINER, 2013, S. 283)

Die Erinnerung an den jeweiligen *tangata manu* wurde dadurch bewahrt, dass man das Jahr, in dem er als Vogelmann fungierte, mit seinem Namen belegte (vgl. WEISS, 1978, S. 31). Routledge warnt davor, das Vogelmann-Fest als starr eingehaltenes Zeremoniell zu sehen. Sie vertritt die Auffassung, dass es mit Sicherheit Schwankungen unterlag, so soll es etwa bei den letzten Festen mehrere Vogelmannen gegeben haben und ein Haus, in dem einer von ihnen gelebt haben soll, soll sich in Anakena, im Norden der Insel befunden haben. Die letzte überlieferte Zeremonie fand 1866 in Anwesenheit der beiden Missionare Eugène Eyraud und Hippolyt Roussel statt.

#### **6.1.4 Die Deutung des Kultes**

Die Rituale und Handlungen in Orongo besaßen nicht nur religiöse Bedeutung, sondern beeinflussten in hohem Maße auch das Sozialleben der Insel, wobei der Besitz des Eis den greifbaren Ausdruck sozialer und religiöser Macht darstellte. Dem

Sieger stand kein realer, sondern ein rein ideeller Gewinn zu, und obwohl auf lange Zeit die Freiheit durch strenge Vorschriften eingeschränkt war<sup>42</sup>, war doch er es, der die Gunst des Gottes *MakeMake* erworben hatte. Dass das soziale Leben um den Vogelmann-Kult zentriert war, zeigt die Tatsache, dass die *tangata manu* aus dem wirtschaftlich und politisch maßgeblichen Stamm hervorgingen, und dass das Konkurrenzbewusstsein und die Rivalität außerhalb der Zeit der Feste weiter bestehen blieben.

## 6.2 ‚Miro'o'One‘, das „Bootsfestival“

Das Miro'o'One ist unter den hier angeführten Beispielen jenes, über das am wenigsten Informationen vorliegen. Miro'o'One bezeichnet ein Gebilde aus Erde, das die Form eines Bootes hatte, in welchem ein Fest abgehalten wurde (vgl. ENGLERT, 1948, S. 198). In einigen Teilen der Insel, z.B. entlang der Straße nach Vaihu können noch Überreste dieser bis zu 76 Meter langen und 5 Meter breiten Boote gefunden werden. Métraux (vgl. 1971), der selbst noch Zeuge der

Feierlichkeiten war<sup>43</sup>, sieht den Ursprung in der laufenden Ankunft großer Forscher- und Entdeckersegelschiffe ab dem ausgehenden 18. und beginnendem 19. Jahrhundert, die zweifelsohne einen bleibenden Eindruck

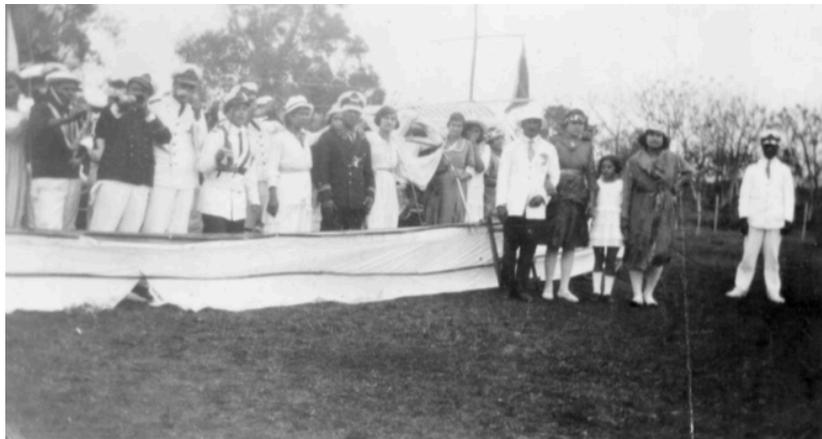


ABB. 9: MIRO'O'ONE - PERFORMANCE

bei den InselbewohnerInnen hinterlassen haben müssen. Auch Routledge (vgl. 1998) berichtet bereits anlässlich ihres Forschungsaufenthaltes 1914/15 von mündlichen Überlieferungen und archäologischen Funden, die jene Zeremonien und Feierlichkeiten belegen sollen (vgl. POLLARD u. a., 2010, S. 574). Handlungen,

---

<sup>42</sup> Vgl. Kapitel 6.1.3

<sup>43</sup> Vgl. Kapitel 5.7 Alfred Métraux war Leiter der französisch-belgischen Expedition von 1934/35 zur Osterinsel

die die Rapanui bei diesen Besuchen sahen, wurden zum Gegenstand der karnevalsähnlichen Aufführungen, wobei neben der Kleidung auf Körperhaltung und Sprache der Schiffsbesatzung spezielles Augenmerk gelegt wurde (vgl. MÉTRAUX, 1971, S. 351).

*“The characters, men and women, arrived in two groups. Among them were several women dressed in uniforms of officers of the Chilean Navy. They stood in one line, each with their hands on their hips, and swayed their bodies forward and backward. The dance itself was extremely simple, consisting of a few steps forward followed by one or two steps backward. The first row of dancers was led by two girls in brilliant uniforms, one of the girls brandishing a sword and the other the scabbard of the same weapon. Sometimes they turned toward their troupe, uttering commands in the various languages of all the warships which had visited the island. At a given signal, all the dancers moved their arms in a gymnastic motion inspired probably by the exercise or signalling methods observed on board some training ship. In unison they lifted and lowered their arms while slowly stamping their feet as if sometimes hesitating to touch the ground. As far as I remember the tramping was broken by half turns and forward and backward steps, but my general impression was of constant tramping which was often out of time with the movement of the arms. The leaders of the file danced with quick steps, some times approaching each other, then retreating. Occasionally they touched their weapons as if to start a fight. They broke the silence with meaningless utterances in Spanish, French, German and English.”*  
(ebd. 1971, S. 361)

Die Übernahme bzw. Eingliederung neuer Praktiken und Objekte wie sie hier in Form der Miro'o'One Zeremonien stattfand, kann somit als Aneignung und Integration in die eigene Kultur interpretiert werden und ist deshalb auch für die Frage der Authentizität von Traditionen im Allgemeinen, und jenen des Tapati im Besonderen, von hoher Relevanz.

### **6.3 NariNari**

NariNari bezieht sich auf die Kunst der Verkleidung bzw. auf Menschen, die sich verkleiden und ihre Körper derart bemalen, sodass sie nicht länger erkennbar sind.

Der Begriff bezieht sich auf groteske Masken, die von TänzerInnen getragen wurden, um Feierlichkeiten zu beleben und interessanter zu gestalten (vgl. M. S. FORTIN CORNEJO, 2015, S. 6).

Der Zeitraum, in welchem diese Form auftritt, lässt sich in der Literatur nicht verifizieren, jedoch finden sich Verweise, dass diese bereits stattgefunden haben sollen, als schon Missionare auf der Insel waren (Ende des 19. Jhdt.). Mündlichen Überlieferungen ist zu entnehmen, dass die Intention von NariNari gewöhnlich darin bestand, eine andere Person durch Imitation oder Spottlieder zu karikieren. Die zeitgenössische Version präsentiert sich laut Lynn Rapu Tuki, dem Leiter der Folkloregruppe Kari Kari, jährlich im Abschluss und Höhepunkt des Tapati, der farándula. Bei diesem Umzug sind Einheimische und TouristInnen eingeladen, mit Körperbemalung (Takona) und in traditioneller Kleidung teilzunehmen (vgl. M. S. FORTIN CORNEJO, 2016, S. 125f.).

#### **6.4 La Fiesta de la Primavera**

Obwohl die Fiesta de la Primavera zwar nicht als direkter Vorläufer des Tapati angesehen werden kann, so kann sie doch zusammen mit den bereits erwähnten Festen und Zeremonien als Impulsgeber für die aktuelle Veranstaltung betrachtet werden. Nach der Eingliederung der Osterinsel in das politische System Chiles<sup>44</sup> sollte dieses 1967 von der Verwaltung angeordnete und in Lateinamerika überaus verbreiteten Festival die Verbindung zum Festland unterstreichen.

*“El gobierno ordenaba siempre a todas las instituciones del país, a la municipalidad, a la Gobernación, a todos, de celebrar a la primavera. Y así llegó aquí a la isla. Hacía poco que el estado había instalado los servicios públicos en la isla, está el gobernador, el juzgado, la municipalidad, obra pública, la CORFO... [...]Todas estas instituciones no existían antes en la isla.”* (Alfredo Tuki zitiert in MILIN, 2018, S. 35)

Diese Frühlingsfeste, die in Chile seit etwa 1915 stattfanden, waren eine Variante der Schönheits- und Talentwettbewerbe, die traditionell von

---

<sup>44</sup> Ley Pascua 1966

Studentenvereinigungen in ganz Amerika organisiert wurden, um unter vielen jungen Kandidatinnen eine neue Frühlingskönigin auszuwählen. In vielen chilenischen Gemeinden wurden diese Feste als Gelegenheit für die Aufführung lokaler Volkslieder und -tänze genutzt (vgl. BENDRUPS, 2019, S. 97). Auf Rapa Nui war das Festival zu dieser Zeit jedoch keine von der Gemeinschaft getragene Veranstaltung, die Organisation wurde von öffentlichen und staatlichen Stellen übernommen, die auch einen Großteil der TeilnehmerInnen stellten, um so eine gewisse Mindestbeteiligung zu gewährleisten.

## **6.5 Tapati – Rapa Nui**

Bis auf wenige Ausnahmen (vgl. BENDRUPS, 2008; CONCHA MATHIESEN, 2017; DELSING, 2015; M. S. FORTIN CORNEJO, 2016; HAUSWALD, 2014; MILIN, 2018; VAN DEN BERG, 2004) finden sich in der wissenschaftlichen Literatur kaum Hinweise auf das Tapatifest. Die Ausführungen in den kommenden Kapiteln beruhen deshalb, wo nicht anders vermerkt, auf eigenen Beobachtungen, Gesprächen und der Auswertung erhobener Daten während des Tapati Rapa Nui Festival 2020.

### **6.5.1 Die Anfänge – „Chilenisierung“**

Wie in Kapitel 3.2. bereits ausgeführt stellt nach Hobsbawm (vgl. HOBBSAWM & RANGER, 2012, S. 287) die Konvergenz von Staat, Nation und Gesellschaft einen idealen Zeitpunkt zur Schaffung von „erfundenen Traditionen“ dar. Dies scheint auch ab 1964 mit dem steigenden Interesse Chiles an der Insel und zeitgleich mit dem Inkrafttreten der Ley Pascua (1966), dem Aufbau öffentlicher Einrichtungen der zivilen Verwaltung sowie der Ansiedelung von ca. 700 Festlandchilenen (ca. 1/3 der damaligen Gesamtbevölkerung) auf der Insel der Fall gewesen zu sein. Die ersten Schritte hin zur vollständigen Eingliederung der Insel in die nationale Gemeinschaft als Teil der Provinz Valparaíso waren somit gesetzt. Das vom damaligen Gouverneur von Rapa Nui, Enrique Rogers-Sotomayor, passend zum Jahrestag der Annexion von 1866 im September 1967 erstmals veranstaltete Frühlingsfest, sollte die neue Verbindung auch auf kultureller Ebene vertiefen. Ein weiterer Grund war

die beginnende Entdeckung der Osterinsel durch die Tourismusindustrie, die, begünstigt durch die gleichzeitige Eröffnung des neuen Flughafens Mataverí, nach neuen Attraktionen neben den *moai* suchte.

Aber bereits 1971, mit der Ablöse der Fiesta de la Primavera durch die „Semana Rapa Nui“ (Rapa Nui Woche) begann sich das neu geschaffene Fest langsam von der politischen und kulturellen chilenischen Konnotation zu lösen. Neue Feiertage und Festivitäten wie die „fiesta patria“ am 18. September sowie der Tag der Fahnenzeremonie stellten weiterhin den engen Bezug zu Chile her, die Fiesta de la Primavera wurde nur noch sporadisch, vor allem während der Zeit der Militärdiktatur<sup>45</sup>, parallel zur Semana Rapa Nui, die nun im November veranstaltet wird, abgehalten (vgl. CONCHA MATHIESEN, 2017, S. 329).

Obwohl dazu widersprüchliche Quellen auszumachen sind<sup>46</sup>, bemerkt Bendrups (vgl. 2019, S. 97), dass das Frühlingsfest auf Rapa Nui, wie auch in den anderen Kommunen Chiles, von Anfang an dazu genutzt wurde, lokale Gebräuche, Tänze und Musik in die Aufführungen einzubinden.

*“Thus, while the format was Chilean, the content was overwhelmingly Rapanui”* (ebd. 2019, S. 97)

Eine besondere Bedeutung ist in diesem Prozess den conjuntos beizumessen. Dabei handelt es sich um Künstler- oder Theatergruppen, die ab den 1970er-Jahren eine immer stärkere Rolle spielen und wesentlich zur Attraktivität und der fortschreitenden Identifizierung der lokalen Bevölkerung mit dem Festival beitragen.

### **6.5.2 Die Zeit der „Rapanuisierung“**

1974 sah sich der Vertreter der chilenischen Regierung auf Rapanui, Gouverneur Arentsen, mit der fehlenden Finanzierung des Festivals konfrontiert und beschloss, in Absprache mit dem Bürgermeister Juan Edmunds Rapahango, die Organisation dauerhaft an die municipalidad abzugeben. Diese Tatsache ist insofern

---

<sup>45</sup> 1973-1990 unter General Augusto Pinochet

<sup>46</sup> Fortin-Cornejo (2016, S. 100) schreibt, dass *„the motives and iconography used in the early years of the festival were based on designs and motives that at that time were fashionable in Chile, and that hardly related to the Rapanui culture“*

bemerkenswert, da sie mit dem Ende der Militärdiktatur auf dem Festland zusammenfällt, was auch in einer Veränderung der Machtstrukturen auf der Insel auszumachen ist (vgl. „Moe Varua“, 2015). Ab diesem Zeitpunkt galt nämlich die Formel: Der Gouverneur wird von Chile besetzt, der Bürgermeister jedoch Rapanui. Obwohl die Repressionen und strengen Freiheitsbeschränkungen auf der Insel zu keinem Zeitpunkt mit jenen in Kontinentalchile zu vergleichen waren, muss doch der Bezug zur kolonialen Vergangenheit Rapa Nui hergestellt werden.

Dieser Wechsel an der Spitze der AkteurInnen und OrganisatorInnen der Semana Rapa Nui stellt einen Schlüsselmoment dar und führt in der Folge zu weitreichenden Veränderungen bei der jährlichen Ausrichtung des Festes.

*“Cuando el municipio se hace cargo digamos de la Tapati, fue cuando empezó a tomar más poder socialmente también la Municipalidad. Porque se le empezó a dar más importancia en el trabajo del municipio en sí. Entonces la Tapati fue tomando fuerza y este momento fue el momento donde el municipio lo agarro. Eso fue en los setenta, ochenta, con el alcalde Juan Edmonds Rapahango.”* (Juliette Hotus zitiert in MILIN, 2018, S. 44)

Es kam zur Gründung einer eigenen Abteilung innerhalb der municipalidad, die sich ausschließlich mit der Organisation des Festes beschäftigt, sowie Ausschüsse, die eine Neustrukturierung und Ausrichtung im kulturellen Bereich vorantreibt. Diese Struktur hat sich bis zum heutigen Tage erhalten. Neben Angestellten der Gemeindeverwaltung sind neben einer Vielzahl von Freiwilligen, junge Leute für die verschiedensten Aufgaben verantwortlich. Seit einigen Jahren berichtet außerdem die lokale Radio- und Fernsehstation ‚Canal de TV Mata O Te Rapa Nui‘<sup>47</sup> ausführlich über die verschiedenen Veranstaltungen.

Gleichzeitig mit der organisatorischen Neuausrichtung wurde auch der Termin der bis dahin immer traditionell im September abgehaltenen Fiesta de la Primavera auf Ende Januar/Anfang Februar geändert. Mit dieser Maßnahme sollte der mit nationalen Feierlichkeiten überfrachtete September entlastet werden, aber auch eine stärkere Beteiligung der Bevölkerung, besonders der Jugend<sup>48</sup>, ermöglicht werden.

---

<sup>47</sup> Vgl. <https://www.youtube.com/channel/UCGvMT8jYbjt4RVMdpOMqu3w>

<sup>48</sup> Der neue Termin fällt nun auf die Sommerferien

Angesichts des Wettbewerbscharakters, den das Festival von Anfang durch die Wahl einer Königin hatte, wurden sportliche Wettbewerbe und Geschicklichkeitsprüfungen aufgenommen, einige davon kontinentalen (Sackhüpfen, Bootsrennen, 100- und 200-m Lauf, Speerwerfen), andere lokalen Ursprungs (z.B. Rapa-Nui-Surfen, Moai-Schnitzen). Beibehalten wurde die Entsendung der KandidatInnen aus den beiden wichtigsten rivalisierenden Vierteln der Stadt (vgl. CONCHA MATHIESEN, 2017, S. 329). Eine zentrale AkteurIn dieser Phase der „Rapanuisierung“ des Festivals war die bereits erwähnte Gruppe von unterschiedlichen conjuntos, die hauptsächlich von Familien organisiert wurden. Diese sich neu formierenden „agrupaciones culturales“ dienen den Organisatoren als bevorzugte Gesprächspartner und werden von diesen beauftragt, bestimmte Veranstaltungen, wie etwa Tänze oder Theateraufführungen, durchzuführen. Wie in Kapitel 6.5.4.3 beschrieben, stehen sie während der Semana Rapa Nui dabei in direkter Konkurrenz zueinander (vgl. MILIN, 2018, S. 45f.).

All diese getroffenen Maßnahmen lassen den Schluss zu, dass das Ziel die Stärkung der indigenen Gemeinschaft der Rapa Nui und die Abkehr von einer vom Staat verordneten Festtagstradition hin zu einer Präsentation der eigenen Kultur war. Obwohl der chilenische Staat somit nach Außen nur noch als marginaler Akteur bei der jährlichen Durchführung der Festivitäten in Erscheinung tritt, beteiligt er sich bei der Finanzierung und übernimmt die nicht unbedeutenden Aufgaben im Bereich der Sicherheit und medizinischen Unterstützung in Gestalt der Polizei- und Gesundheitskräfte. Ein Blick in die bei der Tapati 2020 gratis verteilten Programmhefte unterstützt dieses Argument, wenn neben geschichtlichen Rückblicken und detaillierten Erläuterungen zu den Bewerben der Nationalstaat Chile nur noch in Form von Erwähnung staatlicher Sponsoren<sup>49</sup> in Erscheinung tritt. Oder aber am Festgelände, wo die staatliche Gesundheitsbehörde mit einem Informationsstand zur Prävention gegen das Dengue-Fieber vertreten war.

Der, durch die eingangs erwähnten Maßnahmen herbeigeführte allgemeine inhaltliche Wandel zeigt deutlich, dass es die Bestrebung der Bevölkerung war, diese, auf staatlicher „Verordnung“ basierende Veranstaltung im Bewusstsein der indigenen Bevölkerung zu verankern und zu einem Symbol sozialen Zusammenhalts der Rapanui zu machen. Auf Basis dieser Überzeugung kommt es

---

<sup>49</sup> z.B. u.a. die chilenische Fluggesellschaft LATAM, die Telekomgesellschaft entel oder das chilenische Kulturministerium

in der Folge zu einer steten Weiterentwicklung und Veränderung des Festivals im Sinne der Anerkennung als „immaterielles Erbe“ der Vorfahren.

1979 wurde auf Anregung des Künstlers César Aguilera, der mit dem Entwurf eines Plakates für die im darauffolgenden Jahr stattfindende Semana Rapa Nui beauftragt wurde, der Name des Festes in „Tapati Rapa Nui“ geändert. Diese, nun auch nach außen sichtbare „Aneignung“ der Veranstaltung, manifestiert sich dabei zusätzlich in der Verwendung der eigenen Sprache. *Tapati* ist Rapanui und bedeutet „Woche“ (vgl. CONCHA MATHIESEN, 2017, S. 330). Die Plakate die Aguilera ab 1980 jährlich



ABB. 10: FESTBÜHNE - HANGA VARE VARE

kreierte<sup>50</sup>, begannen die Ikonographie der Insel zu übernehmen, unterstützen durch ihre Einzigartigkeit die Wahrnehmung des Festes und trugen so zur Rekonstruktion einer kulturellen Kontinuität mit dem Rapa Nui der Ahnen bei. Auf diese Weise wurde Tapati zu einem Fest für die Menschen von Rapa Nui und gewann dadurch für sie an Bedeutung. Ähnliches kann auch über die Arbeit des Künstlers Gustavo Borquez-Paoa gesagt werden. Der 37-Jährige entwirft, baut und bemalt bereits seit 18 Jahren die Dekoration der großen Bühne in Hanga Vare Vare (siehe Abb. 10), wo seit 2000 die Abendveranstaltungen abgehalten werden. Die Motive verweisen dabei jeweils auf ein spezielles Motto unter das Tapati jährlich gestellt wird.

---

<sup>50</sup> Vgl. Anhang 3

Mit der Umbenennung einhergehend kam es in den Folgejahren zu weitreichenden Änderungen und Anpassungen des Programms, wobei der Fokus immer auf der Wiederbelebung bzw. Erhaltung historisch-kultureller Werte lag. Rodrigo Paoa, ein Sportlehrer, der sich in seiner Diplomarbeit<sup>51</sup> mit historischen und zeitgenössischen Spiel- und Sportarten der Insel auseinandersetzte, trug vor allem in den Jahren 1984/85 als Mitglied des Organisationskomitees wesentlich dazu bei, Tapati ein neues Gesicht zu verleihen. In langen Gesprächen mit den Ältesten der Gemeinde, sammelte er Informationen über den Ablauf, aber auch die Orte an denen alte Zeremonien abgehalten wurden. Durch die genaue Dokumentation gelang es ihm, einerseits Ordnung in die unterschiedlichsten Überlieferungen zu bringen, andererseits aber auch zu unterscheiden, welche Praktiken tatsächlich auf kulturellem Erbe beruhten. Von den „ausländischen“ Sportarten wurden die meisten eliminiert, übrig blieben nur diejenigen (Fußball oder Pferderennen), die sich bereits bei den InselbewohnerInnen etabliert hatten. Gleichzeitig wurden alte Wettkämpfe wieder aufgenommen wie z.B. *Haka Pei*, *Haka Honu*, *Haka Ngaru*, *Aka Venga* oder *Mahingo Ruku*<sup>52</sup>. Zusätzlich wurde jeweils nach Ende des Tapati überprüft, welche Bewerbe weiterhin im Programm bleiben sollten. Unattraktive, oder Wettbewerbe



ABB. 11: CARRO ALEGÓRICO

die zu lange dauerten wurden gestrichen, neue zusätzlich aufgenommen.

In dem Bestreben dem Festival neue Bedeutung zu verleihen, wurde auch der Inhalt der großen Parade weitgehend modifiziert. Anstelle

der bis dahin üblichen Wägen (carros alegóricos) mit Motiven ohne jeglichen Konnex zur Insel, traten Aufbauten, die einen Bezug zur Geschichte der Insel

<sup>51</sup> R. Paoa 1983: „La Recreación en Isla de Pascua“. Seminario de tesis para optar al Título de Profesor de Estado en Educación Física. Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Valparaíso

<sup>52</sup> Vgl. Kapitel 6.5.4.1

herstellten (siehe Abb. 11). Auch die Kostüme der TeilnehmerInnen der farándula veränderten sich. An die Stelle von Astronauten, Superman und Batman traten nun Kostüme im überlieferten Stil und aus traditionellen Materialien gefertigt (vgl. ebd. 2017, S. 330ff.; MILIN, 2018, S. 53). Paoa war von der breiten Akzeptanz der Neuerungen durch die Bevölkerung ebenso begeistert wie erstaunt.

*“Nunca pensaba, por lo menos en esa época, que iba a haber un éxito total de parte de la aceptación de la comunidad hacia las cosas que iba a reviver.”* (Rodrigo Paoa zitiert in CONCHA MATHIESEN, 2017, S. 330)

Ebenfalls in diese Zeit fällt die szenische Aufführung des Mythos der Ankunft von König Hotu Matua<sup>53</sup> während des Tapati durch die conjunto Tu'u Hotu'iti die an den überlieferten Schauplätzen Ovahe und Anakena dramatisiert wurde. Wie wichtig diese Veranstaltung den Rapa Nui selbst war, verdeutlicht die Tatsache, dass TouristInnen die Teilnahme verwehrt wurde, es keinerlei technische Unterstützung gab und nur Fackeln zur Beleuchtung verwendet wurden.

1993 war ein Großteil der Bevölkerung bei den Dreharbeiten zum Hollywoodfilm „Rapa Nui“ (vgl. REYNOLDS, 1994) beschäftigt, und es wurde beschlossen Tapati 1994 nicht zu veranstalten. Neben den zusätzlichen finanziellen Mitteln, die durch den Film lukriert werden konnten, waren es vor allem die bei den Filmemachern beobachteten Techniken der Herstellung von Kostümen und Requisiten, die die Feste ab 1995 beeinflussten. Der neue Bürgermeister Pedro Edmunds Paoa setzte sich 1996 dafür ein, die Dauer der Veranstaltung auf zwei Wochen auszuweiten, nicht zuletzt mit einem Blick in Richtung des ständig steigenden Interesses der Tourismuswirtschaft. Dennoch betonte er in einem Interview 2014, dass es sich dabei lediglich um

*„un cambio de forma, el fondo no tiene nada que ver con el turismo, la forma un poquito“* (CONCHA MATHIESEN, 2017, S. 337)

---

<sup>53</sup> Vgl. Kapitel 5.2.

handelte. Edmunds Paoa ist es auch, der sich in den kommenden Jahren dafür einsetzt, dass die Wettbewerbe und Veranstaltungen an den kulturellen Stätten der Insel stattfinden sollten was als ein weiterer Akt der (Wieder-) Aneignung des historischen Erbes gedeutet werden kann.

*„[...]observé el entusiasmo y una cosa para la comunidad, algo novedoso volver a los sitios, porque por muchas décadas se nos prohibió hacer actividades en nuestros propios sitios arqueológicos, en nuestra cultura material como dicen algunos.“* (Pedro Edmunds Paoa zitiert ebd. 2017, S. 335f.)

In diesem Sinne ist auch der Leitspruch im Programmheft zur Tapati 1990 als Aufruf zurück zu den Ursprüngen und Quellen zu interpretieren:

*„He hoki ki te aka tumu o te tupuna...“*

*„El retorno de las fuentes. cuando la vida flaquea en alguna tradición de la naturaleza que sea, se puede avivar llevándole a los orígenes...“* (MUNICIPALIDAD DE RAPA NUI, 1990)

Nach dieser Phase der „Rapanuisierung“ und Aneignung durch die indigene, lokale Bevölkerung, ist zu Beginn der 2000er-Jahre eine zunehmende Kommerzialisierung bzw. Abweichung von der ursprünglichen Struktur des Festivals festzustellen. In den Augen vieler Rapanui begann sich Tapati immer mehr zu einer Touristenattraktion zu entwickeln. Der technische Aufwand stieg, wodurch auch die Unterstützung durch private SponsorInnen immer wichtiger wurde. Die Einbindung von Folkloregruppen anderer Teile Polynesiens (Marquesas, Tahiti) sorgte nicht nur für Begeisterung und brachte den OrganisatorInnen die Kritik ein, unterschiedliche Stile zu vermischen und den in den letzten Jahren eingeschlagenen Weg der Rückbesinnung auf Kultur und Tradition mehr und mehr wieder zu verlassen. Der Schwerpunkt verlagerte sich hin zu von halbprofessionellen Folkloregruppen<sup>54</sup> gestalteten Abendveranstaltungen. Im Februar 2000 wurde Tapati von der

---

<sup>54</sup> Hier sei in erster Linie die 1996 von Lynn Rapu Tuki gegründete Gruppe Kari Kari erwähnt, die auch regelmäßig in kommerziellen Shows in Hotels auftritt, sowie über eine eigene Veranstaltungsstätte (Ma'ara Nui) in Hanga Roa verfügt

städtischen Sporthalle Koro Paina Kori nach Hanga Vare Vare, eine kleinen Bucht nahe dem Ortszentrum, verlegt, um die Sitzkapazität für die Veranstaltung zu erhöhen. Dies ist nun die größte und wichtigste Freiluftbühne für die Gemeinde und trägt zusammen mit der festlichen Atmosphäre dazu bei, das Publikum (TouristInnen und Einheimische) zusammenzubringen.

Aber auch die bis dahin gültige Grundausrichtung des Festivals<sup>55</sup> erfuhr in den folgenden Jahren immer wieder Abänderungen, auf deren Ursachen in Kapitel 7 näher eingegangen werden soll. So schlug das Organisationskomitee 2013 vor, dass erstmals sechs junge Männer (*Hopu Manu*) in verschiedenen sportlichen und künstlerischen Aktivitäten gegeneinander antreten und um den Titel des *aito* Rapa Nui kämpfen sollten. Diese Maßnahme verfolgte das Ziel die Attraktivität weiter zu erhöhen. 2014 wiederum wurden jeweils zwei *ariki* und *aito* gekrönt, da die Auszählung der Punkte einen Gleichstand ergab (vgl. „Moe Varua“, 2014). Die wohl größte Veränderung erfolgte jedoch in den Jahren 2019 und 2020, wo jeweils nur noch eine Kandidatin vorgeschlagen wurde und somit die ursprüngliche Ausrichtung eines Wettbewerbs zwischen Clans/Familien nicht mehr gegeben war.

### **6.5.3 „Hacer cultura“ - Motivation und Ziele des Tapati**

Das Tapati-Festival dreht sich um eine Reihe von Einzel- und Gruppenwettbewerben in den Bereichen Sport, traditionelle Kunst und Volkskunst, die Anfang Februar über eine Dauer von zwei Wochen stattfinden. Die Kontrahentinnen kämpfen um individuellen Ruhm und Preise sowie um Punkte für die abschließende Wahl um den Titel der *ariki* (Queen of Tapati). Dieser Titel wird für den Zeitraum eines Jahres verliehen und berechtigt zu bestimmten Privilegien wie Geld- und Sachpreisen, Studienstipendien und Reisen. Bei den Kandidatinnen handelt es sich um junge, unverheiratete Frauen, in der Regel im späten Teenageralter oder Anfang zwanzig. Obwohl es keine Beschränkung der KandidatInnenzahl gibt, die in einem Jahr antreten können, führen die beträchtlichen finanziellen und personellen Ressourcen, die für eine Tapati Bewerbung erforderlich

---

<sup>55</sup> Vgl. dazu Kapitel 6.5.3

sind, dazu, dass sich das Feld in der Regel auf nur zwei oder drei Kandidatinnen beschränkt.

*„Entrar como candidata es una responsabilidad muy grande porque además uno entra con toda la familia, y eso significa mucho trabajo antes de que llegue el día de la Tapati. Un año de preparativos, cientos de personas preparándose en la diferentes areas.“ (KALTENEGGER ICKA, 2020)*

Auch wenn die Schöpfer und ursprünglichen OrganisatorInnen das Festival Tapati Rapa Nui nicht direkt mit dem Tangata Manu Kult in Verbindung brachten, lassen sich sehr wohl gewisse Anknüpfungspunkte feststellen. Mit einer Bevölkerung, die in verschiedene Clans aufgeteilt ist, stellten Wettbewerbe, bei denen sowohl künstlerische, als auch körperliche Leistungen im Mittelpunkt stehen, einst wichtige Mechanismen für Interaktion und soziale Stabilität dar. Die Zugehörigkeit zu einer Familie oder zum *mata* ist bis heute in der indigenen Bevölkerung tiefverwurzelt.

Die Ziele, an denen sich Tapati orientiert, haben Tuki und Paoa in einer unveröffentlichten Arbeit 1991 so beschrieben:

1. “To show many aspects of the islands’ culture, emphasizing the integration of ancient traditions in the contemporaneous activities of the event,
2. To maintain and encourage traditions, folklore and other cultural products as tools that validate culture as inherited from the ancestors,
3. The creation of new artistic expressions, providing the opportunity for new folklore to be portrayed alongside traditional culture,
4. To initiate new generations in the ways of Rapa Nui tradition through wide community participation in the event, thus securing the transference of customs, beliefs and tradition from one generation to the next, and

5. To achieve international diffusion of Rapa Nui culture, in order to increase outsider understanding of Rapa Nui culture and to encourage tourism as an important means of income generation for a large proportion of the island population” (BENDRUPS, 2008, S. 20)

Können diese fünf Punkte weiterhin als Grundlage der Ausrichtung des jährlichen Festivals verstanden werden, hat sich (nicht zuletzt durch die erwähnten Probleme 2019 und 2020<sup>56</sup> sowie die zunehmende Relevanz ökologischer Themen) der Fokus etwas verschoben. Dies ist deutlich an den Leitsätzen des Programmheftes 2020 ersichtlich, sowie dem breiten Raum, der dem Thema Nachhaltigkeit im Rahmen der Festivalsveranstaltungen eingeräumt wird.

*“To forge a leading community model, based on an empowered and conscious generation, that in a 20-year period acquires the knowledge that allows it to respect themselves and others, tend to their selfcare, the protection of their environment and their worldview”*

*“Inherit the new generations a sustainable Rapa Nui, a world transformation model that looks out for the respect of the family and the dignity of the individual, safeguarding the balance of the ecosystem, the culture and the legacy of our ancestors.” (MUNICIPALIDAD DE RAPA NUI, 2020a)*

#### **6.5.4 Die Dramaturgie des Festivals**

Das Tapati Festival dient nicht nur dazu, kulturelle Praktiken wiederzubeleben und an Folgegenerationen weiterzugeben, sondern auch, die sozialen Bindungen und Strukturen zu festigen. Die zentrale Rolle spielt dabei die erweiterte Familie (*mata*) der jeweiligen Kandidatin, die in der monatelangen Vorbereitungszeit Mitwirkende für die unterschiedlichsten Bewerbe und Aufgaben auswählen und trainieren muss. In den ersten Jahren des Festivals wurden diese KandidatInnen noch von den Organisatoren aus den konkurrierenden Ortsteilen Hanga Roa und Moeroa

---

<sup>56</sup> Vgl. Kapitel 6.5.2

ausgewählt. Zu dieser Zeit wurde die Königin durch Stimmverkäufe gewählt, der Erlös floss in die Finanzierung verschiedenster Gemeindeaktivitäten. Später wurde auf ein System der Bewertung durch eine professionelle Jury umgestiegen, die im Anschluss an die täglichen Wettbewerbe Punkte für die beiden KandidatInnen zu vergeben hatte. Gekrönt wurde am Abschlusstag jene Kandidatin, die die meisten Punkte auf ihr Konto verbuchen konnte (vgl. CONCHA MATHIESEN, 2017, S. 328). Diese Form der Kür der „Queen of Tapati“ besteht bis heute, wobei anzumerken ist, dass in den letzten beiden Jahren aus Ermangelung einer zweiten Kandidatin auch diese Bewertung nicht mehr durchgeführt wurde und bei einzelnen Bewerben die jeweils Erstplatzierten WettkämpferInnen geehrt wurden.

Die einzelnen Bewerbe des Tapati bewegen sich in einem breiten Spektrum von zum Teil sehr extremen Sportarten, über Kunsthandwerksdarbietungen bis hin zu folkloristischen Gesangs- und Tanzvorführungen. In den folgenden Kapiteln werden diese drei Gruppen voneinander abgegrenzt und näher erläutert.

#### **6.5.4.1 Sportbewerbe**

Körperliche Fähigkeiten sind zu einem wichtigen Thema in der zeitgenössischen Konstruktion der kulturellen Identität der Rapanui geworden, insbesondere für junge Männer. Der Wettbewerbsaspekt von Tapati bietet dahingehend einen einzigartigen Rahmen für die Erforschung dieser Identität. Gerade in einem Umfeld, in dem moderne, westliche und koloniale Einflüsse die Ausbildung und Erfahrungen der jungen Rapanui diktieren, bieten gerade körperliche Wettkämpfe, die zu Figuren aus Mythen und der Geschichte (z.B. *tangata manu*) Bezug nehmen, die Möglichkeit in einem Prozess kultureller Wiederbelebung den Vorfahren nachzueifern. Diese sportlichen Wettbewerbe finden an verschiedenen Orten auf der Insel statt. Aufgrund der Sensibilität der archäologischen Stätten, wurde die 1996 gestartete Initiative des Bürgermeisters Pedro Edmunds Paoa jedoch in den letzten Jahren gestoppt und so finden die meisten Wettbewerbe nun im näheren Einzugsgebiet von Hanga Roa statt. Die sportlichen Wettkämpfe, aber auch einige künstlerische Darbietungen, sind grundsätzlich geschlechterspezifisch und/oder nach

Altersgruppen (Kinder/Jugendliche/Erwachsene) getrennt<sup>57</sup>. Weiters ist festzuhalten, dass die Sportbewerbe fast immer in traditioneller Bekleidung durchgeführt werden. Männer tragen dabei den *hami hiku kioe*, eine Art Lendenschurz und sind oft mit typischer Körperbemalung (*Takona*) dekoriert, Frauen verwenden moderne Sportkleidung.

- ***Tau'a Rapa Nui – Rapa Nui Triathlon***

Dieser Wettbewerb fand bis zum Jahr 2017 im Krater des Vulkans Rano Raraku statt. Der Wassermangel des Vulkansees aufgrund des Klimawandels hat allerdings dazu geführt, dass der Wettbewerb nach Hanga Roa verlegt werden musste. Er besteht aus drei traditionellen Disziplinen, die zu einer sehr eigentümlichen Art von Triathlon verbunden wurden. Die insgesamt etwa 3 km lange Strecke



ABB. 12: VAKA AMA

beginnt mit dem ersten Test, genannt Vaka Ama. Bei diesem starten die TeilnehmerInnen mit ihren selbstgefertigten Flößen aus Totora etwa einen Kilometer vor der Küste von Hanga Roa O'Tai und paddeln nach dem Startzeichen zum Ufer. Wenn sie den Hafen erreichen, beginnt die Aka Venga, bei der zwei etwa 20 kg schwere Bananenbüschel um den Nacken der TeilnehmerInnen gehängt werden und dann laufend zum nächsten Etappenpunkt getragen werden müssen. Abgeschlossen wird der Dreikampf mit der Disziplin Kau Hai Pora, bei der die WettkämpferInnen liegend auf einem Schilffloß wieder eine Strecke von etwa einem Kilometer schwimmend zurücklegen müssen (vgl. „Imagina Rapa Nui - Easter Island“, o. J.; MUNICIPALIDAD DE RAPA NUI, 2020a).

---

<sup>57</sup> Vgl. Anhang 2

- **Haka Pei**

Der zweifellos spektakulärste und am meisten erwartete Wettbewerb findet seit 1985 am Hang des **Maunga Pu'i** Hügels an der Straße von Hanga Roa nach Anakena statt. Beim Haka Pei besteht die Herausforderung für die (ausschließlich männlichen) Teilnehmer darin, den Hang auf einem selbstgebauten, aus zwei aneinandergebundenen Bananenbaumstämmen bestehenden Schlitten, hinunterzurutschen. Bei Geschwindigkeiten die bis zu 80 km/h erreichen können, ist derjenige der Sieger, der die größte Entfernung vom Startpunkt zurücklegt (vgl. BENDRUPS, 2008, S. 21). Unterschiedliche Quellen gehen davon aus, dass der Ursprung von Haka Pei auf eine alte Tradition zurückgeht, bei der junge Männer ihre Reife und ihren Mut unter Beweis stellen mussten, um so in den Kreis der Erwachsenen und der *matato'a* aufgenommen zu werden. Daneben finden sich auch Hinweise, dass diese Praxis Teil einer Krieger- und Trainingsroutine war, die den Männern Mut für Kämpfe gegen andere Clans der Insel geben sollte (vgl. „Imagina Rapa Nui - Easter Island“, o. J.).



ABB. 13: HAKA PEI

Die Vorbereitungen beginnen schon Tage und Wochen vor dem eigentlichen Wettkampf mit der Auswahl geeigneter Baumstämme. Diese werden zum Fuß des Hügels transportiert, wo sie mehrere Tage bleiben, damit die Stämme die Energie des Ortes aufnehmen können. Sie sollten dick und robust genug sein, um das Gewicht eines Mannes und die Abnutzung durch Reibung auf dem Gras zu tragen da es immer wieder vorkommt, dass der eine oder andere auf dem Weg nach unten auseinanderbricht. Die Stämme werden mit Macheten geformt und mit Seilen und Pfählen paarweise zu einer Art Schlitten zusammengefügt.

Ohne Steuerung, nur mit zwei Paaren von Pflöcken, auf denen Hände und Füße Halt finden können. Am Tag des Wettkampfs schmücken sich die Teilnehmer mit *takona* und Körperbemalung, die schon von den Vorfahren dazu genutzt wurde die



ABB. 14: TEILNEHMER ERBITTEN DEN SCHUTZ VON MAKEMAKE

Kraft und den Mut zu steigern, aber auch in anderen Kontexten, um sich in Kämpfen vor den Gegnern zu tarnen. Vor dem Start versammeln sich alle im Kreis und beten zu MakeMake um *mana*, das sie während der riskanten Fahrt beschützen soll, für sich zu erbitten.

Auf den ersten Metern wird der Schlitten von anderen Männer in Bewegung versetzt, danach gleitet der Wettkämpfer den Hügel hinunter und versucht das Gefährt möglichst lange in Bewegung, und sich selbst auf dem Baumstamm zu halten. Unregelmäßiges Gelände, Büsche aber auch schlechte Körperhaltung am Schlitten führen immer wieder dazu, dass Wettkämpfer den Fuß des Hügels nicht erreichen und es auch zu mitunter schweren Verletzungen kommt (vgl. ebd. o. J.). Solche Vorfälle führten auch zur Absage des Haka Pei im Vorfeld des Tapati 2020.

*“La seguridad de las personas es primero. Por eso, queremos reiterarles que este año NO HABRÁ COMPETENCIA DE HAKA PE'I EN LA #TAPATI2020. No queremos lamentar ningún accidente y la magnitud del evento no nos permite garantizar la seguridad de competidores y espectadores. A eso, se suma la evidente erosión del Maunga Pu'i, igual que Ovahe y Rano Raraku, cuyo acelerado deterioro nos ha obligado a resguardarlos y restarlos de las competencias de la Tapati. Sin nuestro mar y nuestra tierra, ya no nos quedarán tradiciones que heredarles a nuestros hijos.” (MUNICIPALIDAD DE RAPA NUI, 2020b)*

Diese Absage durch die offiziellen Veranstalter des Tapati wurde heftig in den sozialen Medien diskutiert<sup>58</sup> und veranlasste Ma'u Henua dazu, das Haka Pei selbst

<sup>58</sup> Vgl. dazu einige Kommentare zu diesem facebook post, etwa von Ha'i Manu Iri oder Andrea Subiabre

zu organisieren und unter dem Slogan „Pei Amo“ unter verstärkten Sicherheitsvorkehrungen abzuhalten<sup>59</sup>.

*“We sponsored this event through placing safety barriers for the public and grooming the track for the competitors, in order to avoid accidents that have occurred in previous years. We hope to continue to preserve and rescue the traditions of the Rapanui people...”* („Ma’u Henua celebrates Pei Amo 2020“, 2020, S. 15)



ABB. 15: CURANTO AM STRAND VON ANAKENA

Umrahmt wird das Haka Pei von einem zeremoniellen *curanto*. Bei diesem, im traditionellen *umu* zubereiteten Festmahl, sind nicht nur die Teilnehmer und deren Angehörige eingeladen, auch die gesamte Bevölkerung wird mit Fleisch, Süßkartoffeln und Melonen versorgt.

- ***A'ati hoi***

Auf einer Insel, die von tausenden Pferden bevölkert ist, darf ein Wettrennen nicht fehlen. Dieses findet im Bereich von **Vaihu** im Südosten der Insel, etwa zehn Kilometer außerhalb von Hanga Roa, statt. Die Strecken von 500m bzw. 1000m

---

<sup>59</sup> (vgl. MA'U HENUA, 2020)

müssen ohne Sattel zurückgelegt werden. Aufgrund der schlechten Wetterverhältnisse wurde die Veranstaltung 2020 durch die Veranstalter abgesagt, aber ebenfalls durch private Initiative durchgeführt.

- **Haka Honu und Haka Ngaru**

Haka Honu ist die Kunst, ohne Hilfsmittel, also nur mit dem Körper, auf den Wellen zu gleiten und dabei eine Haltung einzunehmen, die der Art und Weise gleicht, wie sich Schildkröten (*honu*) dem Ufer nähern. Das Ziel des Haka Ngaru ist dasselbe, allerdings kann dabei ein aus Totora gefertigtes Floß zu Hilfe genommen werden. In beiden Fällen gewinnt derjenige Teilnehmer, der auf einer Welle reitend die größte Entfernung zurücklegt und dem Ufer am nächsten kommt. Diese Wettkämpfe werden in der Regel am Pea Beach im Zentrum von Hanga Roa durchgeführt.

*“Since ancient times, ngaru has been practiced, up to our days. First, they make the naru with the help of wodden boards. They jump into the sea and go swimming until they arrive to the place where they get on the boards. A wave comes near and comes up to the back part. As the wave rises, they put the board in front of them and ride it on their chests, as if they were resting on top of it. [...] When they know how to use the board, then hakahonu is taught to them. [...] Hakahonu has been taught to them in case a boat sinks. They know hakahonu and do not need a board.”* (ENGLERT, 2019, S. 133)

Dieses Zitat stammt aus den Aufzeichnungen Sebastian Englerts, der während seines langjährigen Aufenthalts auf der Insel viele der alten überlieferten Traditionen auf Basis mündlicher Erzählungen festhalten konnte.

- **Aka Venga**

Zum Unterschied vom Rapa Nui Triathlon, bei dem Aka Venga als eine der drei Teildisziplinen ausgetragen wird, wird dieser zusätzlich als eigener Bewerb als Staffellauf zu je 5 TeilnehmerInnen durchgeführt. Auf der 2,5 km langen Strecke

beträgt das Gewicht der Bananenbüschel dabei für ca. 20 kg, bei den Damen sind es ca. 7 kg.

- ***Hi Kau, Ruku Mata e Oru, Here Koreha***

Während des Festivals werden eine Reihe von Sportangelwettbewerben abgehalten. Neben der Disziplin des Unterwasserfischens (Hi Kau), bei der es darum geht, in einer vorgegebenen Zeit möglichst viele Fische zu fangen und dem Speerfischen (Ruku Mata e Oru), sei hier das Fischen zwischen den Felsen in Ufernähe erwähnt. Besonders der traditionelle Aalfang (Here Koreha), der mit einer speziellen Schlinge ausgeübt wird, ist bereits bei Kindern und Jugendlichen sehr beliebt. Die TeilnehmerInnen fangen die Muränen, die sich in den Felsen verstecken, mit einem Haken und einer speziellen Angel. Diese wird *here* genannt und besteht aus zwei Stöcken mit einem Schiebeknoten an einem Ende. Auch Sebastian Englert erwähnt diese Form des Angelns in seinen „Legends of Easter Island“:

*“When a man goes out to the sea to fish with a plumb line, he ties a stone and a hook with bait at the end of the line. He keeps the hooks a little above the ocean floor. When the eel comes out from between the rocks, it bites the hook. Then, the man gives a quick pull and the eel is landed. He hits the eel against a rock (to kill it) with one twist (of the line)”* (ebd, 2019, S. 145)

- ***Tau Ki Te Huri***

Tau Ki Te Huri ist ein Wettkampf, der von Männern, Frauen und Kindern bestritten wird. Ziel ist es, mit einem selbst hergestellten Speer den Stamm eines Bananenbaumes so zu treffen, dass dieser darin stecken bleibt. Das Material, aus dem die Lanze gefertigt ist, kann aus verschiedenen Hölzern bestehen, für die Speerspitze wird ausschließlich Obsidian verwendet, der in einem aufwendigen Prozess in die richtige Form gebracht werden muss. Verbunden werden beide Teile



ABB. 16: KAU TI KE HURI

mit Fasern des Stammes des Bananenbaums. Nach jeweils drei Würfen erreichen nur jene TeilnehmerInnen die nächste Runde, die den Stamm auch getroffen haben. Wie bei den meisten anderen Wettkämpfen, tragen auch hier alle aktiv Beteiligten traditionelle

Kleidung, die aus *mahute*, *kakaka* oder Federn gefertigt ist (vgl. *Tau Ki Te Huri: Un deporte ancestral de rapa Nui*, o. J.).

- **Hoe Vaka**

Das polynesisches Kanufahren zählt zu den traditionellen Sportarten, die über Generationen weitergegeben wurden und auch heute noch in internationalen Wettkämpfen ausgetragen werden. Während dabei Mannschaften sowohl aus dem pazifischen Raum als auch aus verschiedenen Ländern Mittel- und Südamerikas sowie den USA und Kanada teilnehmen, wurde diese Disziplin gegen Ende der 1980er-Jahre in das Programm des Tapati aufgenommen. 2020



ABB. 17: HOE VAKA

fanden die Bewerbe an drei Tagen statt, wobei es bei den Männer- als auch Frauenwettkämpfen jeweils Klassen zu 6 Personen und auch Einzelbewerbe gab. Außerdem wurde nach Auslegerbooten sowie herkömmlichen Ruderbooten unterschieden.

#### 6.5.4.2 Handwerkliche und landwirtschaftliche Bewerbe

Die darstellenden Künste stellen im gesamten pazifischen Raum einen wichtigen Bereich der kulturellen Repräsentation und Pflege dar. Im Tapati-Kontext haben die FestivalveranstalterInnen neue Wege zur Förderung von Fähigkeiten in einer Vielzahl von Kunstformen entwickelt, die sonst normalerweise nicht als Teil eines Festival- oder Wettbewerbsprogramms betrachtet werden würden. Die kreativen Aufgaben des traditionellen, zeremoniellen und alltäglichen Lebens, einschließlich der Schnitzerei, der Tuchherstellung und der Herstellung von Kleidung und Verzierungen, sind im Programm des Tapati durch individuelle Wettbewerbe vertreten.

- ***Tingi tingi mahute***

Bei diesem Wettbewerb geht es um die Herstellung von Tüchern aus Pflanzenfasern unter der Anwendung traditioneller Techniken. Dabei wird die Rinde einer Pflanze



ABB. 18: HERSTELLUNG VON MAHUTE-STOFF

namens Mahute<sup>60</sup> als Rohmaterial verwendet. Diese wird in Wasser eingeweicht und danach in einem zeitaufwendigen Prozess solange mit Hilfe eines Holzstockes (*tingi tingi*) über einen runden Stein oder

Holzblock (*maea poro*) geschlagen, bis ein feines Gewebe daraus entsteht. Die Schläge müssen weich und präzise sein, und die Geschicklichkeit der TeilnehmerIn liegt in der Formgebung dieser Rinde. Den Titel trägt diejenige, der es gelingt, die

---

<sup>60</sup> Der Papiermaulbeerbaum (*Broussonetia papyrifera*) ist eine Pflanze, die aus anderen Teilen Polynesiens auf die Insel eingeführt wurde und dort auch als Tapa bezeichnet wird. Ihre Rinde wird seit Urzeiten zur Herstellung des Rohmaterials für die Herstellung von Leinen, Schmuck und Kleidung verwendet.

größte Fläche und Festigkeit des feinen Gewebes zu erreichen. Die Stoffe, die mit dieser Technik gewonnen werden, bilden anschließend die Grundlage für die Weiterverarbeitung des Materials. Dabei werden die Mahutetücher mit Motiven bemalt, die auf die Überlieferungen aus den Felsbemalungen, die das Innere der Höhlen und Steinhäuser schmückten, zurückgehen. Die dabei verwendete Farbe wird aus lokalen Naturpigmenten hergestellt (vgl. „Imagina Rapa Nui - Easter Island“, o. J.). Wegen der aufwendigen Produktionsweise, aber auch des nur begrenzt auf der Insel vorhandenen Grundmaterials, wird diese Technik nur für besondere Anlässe, wie etwa das Tapati-Festival, angewandt, im Rahmen dessen eine Vielzahl von Kostümen für die TeilnehmerInnen an den folkloristischen Veranstaltungen vorbereitet werden muss.

- **Tarai Reimiro, Moai, Rongorongo, Mangai, Paoa**

Schnitzerei und Bildhauerei in Holz und Stein sind von zentraler Bedeutung für die traditionelle Rapanui-Kultur. Während der gesamten Kontakt- und Kolonialzeit, gelang es den Rapanui-Schnitzern, ihren Lebensunterhalt mit der Herstellung von

Nachbildungen alter Holz- und Steindenkmäler und dem Handel oder Verkauf dieser Gegenstände zu bestreiten. Viele solcher Schnitzereien, die im späten 19. Jahrhundert gehandelt wurden, sind heute weltweit in



ABB. 19: HERSTELLUNG EINER RONGORONGO-TAFEL

Museumssammlungen zu finden (vgl. BENDRUPS, 2008, S. 22). Bei den Schnitzprüfungen, werden sowohl Holz, als auch Stein als Rohmaterialien verwendet. So werden zum Beispiel Repliken von *moai*, Petroglyphen von Orongo,

Reimiro<sup>61</sup>, Mangai<sup>62</sup>, Rongorongo-Tafeln, Paoa<sup>63</sup> usw. hergestellt. Ziel jedes Künstlers ist es, die Beherrschung der Technik, die Schnelligkeit und die Perfektion der Details jeder Schnitzerei zu demonstrieren.

- ***Tui Korone, Hei Tiare, Ha'u Maroke, Tui Korone Tiare***

Die Vorbereitung und Herstellung traditioneller Kleidung aus unterschiedlichsten Materialien (*mahute*, *kakaka*, Federn) beginnt bereits weit vor dem Beginn des



ABB. 20: HA'U MAROKE

Tapati, da auch die Teams von Darstellern in bestimmten Aufführungsgattungen in traditioneller Kostümen gekleidet sein müssen. Diese Teams können aus 100 oder mehr Darstellern bestehen, was eine Vielzahl von Stunden Kostümarbeit für die KandidatInnen und ihre AnhängerInnen bedeutet. Es müssen nicht nur Mahute ausgeklopft, sondern auch Muscheln und Federn gesammelt, Flachs und Schilf gespalten und getrocknet, und Schnüre zum Befestigen der Kostüme vom faserigen äußeren Stiel der Bananenpalme geschabt werden. Wenn die DarstellerInnen Keulen, Stöcke oder andere Requisiten verwenden wollen, müssen diese ebenfalls jährlich neu für das Festival hergestellt werden. Dieser Prozess kann Monate dauern und

viele TeilnehmerInnen opfern in den Wochen vor Tapati ganze Tage und Nächte, um diese Arbeiten zu erledigen.

Während des Festivals werden an mehreren Tagen Wettbewerbe zur Herstellung all dieser Schmuck- und Kleidungsstücke abgehalten. Traditionelle Muschelhalsketten (Tui Korone), Blumenkronen (Hei Tiare) oder Federhüte (Ha'u

---

<sup>61</sup> Bezeichnet ein hölzernes Pektoral mit mondsichelartiger Form, die auch als polynesisches Kanu gedeutet werden kann.

<sup>62</sup> Ist ein in ganz Polynesien verbreitetes Artefakt, das als eines der wertvollsten Objekte, die ein Bewohner besitzen konnte gilt. In polynesischen Schöpfungsmythen ist zu lesen wie der Gott Maui mit Haken und Angelschnur die Inseln vom Meeresgrund fischte und an die Oberfläche brachte (vgl. „Imagina Rapa Nui - Easter Island“, o. J.).

<sup>63</sup> Keule mit flachem Schlagkopf

Maroke) werden dabei ebenso gefertigt, wie Kostüme oder Blumenketten und -girlanden (Tui Korone Tiare). Bei diesen Prüfungen ist es notwendig, handwerkliche Fertigkeiten zu beweisen.

Für die typischen Kostüme werden unter anderem *mahute*, *kakaka* und Federn verwendet. Bei der Herstellung der Halsketten und Kronen verarbeiten die TeilnehmerInnen



ABB. 21: HEI TIARE

polynesische Blumen wie Tipanie oder Tiaré für die

Begrüßungshalsketten und eine Muschelart (*pipi*) für die Abschiedsketten. Bei all diesen Wettbewerben werden jeweils die schönsten und originellsten Entwürfe bewertet.

Zusätzlich präsentieren die KandidatInnen an verschiedenen Abenden die von ihnen in wochenlanger Arbeit hergestellten, speziell für Tapati entworfenen Kostüme in den unterschiedlichsten Ausfertigungen.

- ***He haito i te kai ha'apu***

Bei diesem Wettbewerb zeigen die lokalen Bauern ihre beeindruckendsten landwirtschaftlichen Produkte, z.B. die schwersten Bananenbüschel, die größte Wassermelone und andere lokale Produkte wie Zuckerrohr, Taro, Süßkartoffeln, Yamswurzeln oder Ananas. Den Sieg erringt dabei jenes Team, das die größten, schönsten und schwersten Produkte vorlegen kann. Da auch hier wieder der Wettbewerb im Mittelpunkt steht, ist es für die zur Wahl der Queen of Tapati antretende Vertreterin ihrer Familie wichtig, Verbündete zu gewinnen, die sich dieser Aufgabe widmen und die speziell für das Festival gezüchteten Pflanzen bei diesem Wettkampf präsentieren.

- **He 'a'ati tunu kai**

Typische Gerichte der Rapanui-Küche stehen im Mittelpunkt dieses Wettkampfes, bei dem die Ergebnisse von einer Fachjury verkostet und bewertet werden. Die TeilnehmerInnen müssen das *umu tahu*, den traditionellen *curanto*, das *tunu ahi*, Fisch auf heißem Stein, den Rapanui *cebiche* oder den *po'e*, einen Biskuitkuchen aus Banane, Süßkartoffel oder Kürbis zubereiten.

### 6.5.4.3 Künstlerische Bewerbe

Ein Eckpfeiler des Tapati-Festivals sind die allabendlich stattfindenden Folklore-Wettbewerbe, bei denen Teams aus Kinder-, Jugend- und Erwachsenengruppen Lieder und Tänze in traditioneller Kleidung präsentieren. Diese Wettbewerbe finden in mehreren Durchgängen und über mehrere Nächte verteilt während des Tapati-Festivals auf der Festivalbühne statt. Die Teams jedes Clans werden von Musikgruppen begleitet, die aus so vielen Mitgliedern bestehen, wie es der Kandidatin möglich ist zu motivieren. Die Proben finden in speziellen Räumen auf einem Grundstück der Familie der Kandidatin, weit entfernt von den Augen der konkurrierenden Kandidatinnen, statt. Jedes Jahr versucht der musikalische Leiter der jeweiligen Folkloregruppe, eine Liste von Liedern aus dem traditionellen Repertoire zu erstellen, die interessant genug ist, um die Aufmerksamkeit der PreisrichterInnen, die allesamt Musik- und TanzexpertInnen sind, auf sich zu ziehen. In der Zwischenzeit entwickeln die Choreografinnen originelle Tanzroutinen, die die Bedeutung der Lieder in Hand-, Arm- und Gesichtsbewegungen umsetzen (vgl. BENDRUPS, 2008, S. 23).

- **Takona**

Seit jeher wird Bodypainting von Männern und Frauen zu besonderen Anlässen, wichtigen Zeremonien und Festlichkeiten verwendet. Geschichtlich betrachtet, vermittelten sowohl Tätowierungen als auch Bodypainting sozialen Rang und Status. Mündlichen Überlieferungen zufolge, spielte Körperbemalung bei der Wahl

der Frauen junger Männer eine wichtige Rolle. Auch der Vogelmann-Kult verweist auf deren Relevanz, wenn der Kopf des Gewinners geschoren und mit roter Farbe bemalt wird<sup>64</sup> (vgl. FORTIN, 2009a, S. 82f.). Im Rahmen des Tapati Rapa Nui besteht der Takona-Wettbewerb aus einer Mischung von Bodypainting und performativen Darstellungen.

Takona wurde 1985 erstmals in das Programm des Festivals inkludiert. Zu dieser Zeit musste jeder Darsteller einen Charakter durch die auf seinen Körper gemalten Symbole darstellen. Die Idee war, dies so traditionell wie möglich zu machen, also gingen die Teilnehmer dieses Wettbewerbs in bestimmte Teile der Insel, wo noch verschiedene Erdpigmente<sup>65</sup> gefunden werden konnten, um sich mit jenen Farben zu schmücken, die aus den dort gefundenen Pigmenten hergestellt wurden. Der gesamte Prozess, von der Herstellung der Farben bis hin zur Präsentation, wurde bewertet. Im Wettbewerb selbst wird jeder Körperteil, beginnend mit Kopf und Gesicht, gefolgt von Hals und Brust, bis hin zu Armen und Rumpf und endend mit den Beinen und dem Rücken, genau beschrieben und erläutert, wobei jeder Körperteil seinen spezifischen Namen hat, der auch während der Aufführung verwendet werden muss. Zum Beispiel werden Lippen in der Sprache Rapa Nui *ngutu* genannt. Ein anderes Beispiel ist *rima*, das Wort für Hand. Der Begriff, der während der Aufführung verwendet wird, ist *rima kona* und meint die Oberfläche der Hand, auf der die Designs gemalt sind. *Pangaha'a* (Kiefer) und *mata pea* (Augen) sind ebenfalls Beispiele für verwendetes Vokabular. Die Aufführung dauert so lange, bis die DarstellerIn alle Motive der Körperbemalung beschrieben hat (vgl. FORTIN, 2009b, S. 152). Diese Art der Takona-Aufführung beginnt normalerweise mit einer

---

<sup>64</sup> Vgl. Kapitel 6.1.3

<sup>65</sup> Das Pigment Kie'a entsteht, wenn rotbrauner mineralisierter Tuff mit Zuckerrohrsaft gemischt wird. Die rote Farbe wird *mea mea* genannt, mit ihr werden sowohl Körper als auch Haare bemalt. Ein weiteres Pigment namens Marikuru das weiss (*tea tea*) ist, wird aus nicht oxidiertem Vulkangestein, das an bestimmten Stellen auf der Rapa Nui vorgelagerten Insel Motu Nui gefunden werden kann, hergestellt. Gelb oder Orange wird gewonnen, indem die Kurkumawurzel gerieben und mit Zuckerrohrsaft vermischt wird. Schwarz schließlich wird mit einer Mischung aus Zuckerrohrsaft und dem Ruß, der beim Verbrennen der Blätter einer violetten Pflanze erzeugt wird, hergestellt (vgl. FORTIN, 2009b, S. 160)

Begrüßung des Publikums. Als nächstes gibt die DarstellerIn ihren Namen und die



Herkunft in Bezug auf Stamm und Gebiet auf der Insel an.

Die DarstellerInnen geben eine detaillierte Beschreibung des Gemäldes, das sie auf ihren Körpern tragen, sowie die Gründe, warum sie beschlossen haben, gerade diese Motive darzustellen. Sie müssen also nicht nur erklären, was genau sie gemalt haben, sondern auch den historischen oder sozialen Kontext hinter diesem spezifischen Design beschreiben. Diese Beweggründe können sehr unterschiedlich sein und reichen von Träumen und Erfahrungen, bis hin zu persönlichen Botschaften die zu vermitteln den DarstellerInnen besonders am Herzen liegen. So bezog sich die Performance von Nani Tuki Pont, der *ariki* 2020, auf die zunehmende Verschmutzung des Meeres und

ABB. 22: TAKONAVORFÜHRUNG

der Strände durch Mikroplastik und die damit einhergehende Gefährdung des ökologischen Gleichgewichts der Insel.

- **Kai Kai**

*“Kai Kai” was an entertainment for the grown-ups; the children just watched. My mother loved it. It was her favorite hobby. She enjoyed doing “Kai Kai” and “Patautau” (recited poetry). She enjoyed doing it with my father, because he would do “Patautau” for her and she would respond with another “Kai Kai” and another “Patautau”, as if they were flirting. My mother learned from her grandmother. In Polynesia there are many islands where they do “Kai Kai”, just with different names and different designs. I was the one who paid the most attention because suddenly she would start singing. I rescued many “Kai Kai” that my mother was forgetting with the years“ (PAKARATI TEPANO, 2009, S. 10)*

Als sehr beliebte Freizeitbeschäftigung hat *kai kai* eine lange Tradition auf Rapa Nui und wurde als Gedächtnisstütze genutzt, um sich an Gesänge und überlieferte Geschichten zu erinnern. *Kai kai* bezeichnet dabei sowohl das Material der Fadenspiele, Schnüre des *mahute* (Papiermaulbeerbaum), des *hau* (Triumphetta semitriloba) oder schmale Streifen Bananenbasts, als auch die Begleitung von als *pata'u ta'u* genannte Rezitationen dieser alten Texte (vgl. BARTHEL, 1960, S. 841).

Eine Vielzahl von nicht publizierten *kai kai* finden sich in den Feldnotizen von Katherine Routledge oder Alfred Métraux (vgl. FISHER, 1997, S. 148).

Pignet (vgl. 2000, S. 373) beschreibt *kai kai* als eine symbolische Darstellung mündlicher Überlieferungen als Kombination von Poesie (*pata'u ta'u*), Fadenspiel und Bewegung.



ABB. 23: KAIKAI

*“The intimate link between the word in the memorization process as well as the execution of the kaikai is the very essence of its meaning. A Rapanui will not perform a kaikai without the aid and accompaniment of its pata'u ta'u, integrating the two, the iconic and the verbal world”* (ebd. 2000, S. 375)

Heute wird *kai kai* vor allem als Bestandteil des Tapati praktiziert. Dabei tragen die TeilnehmerInnen traditionelle, aus *mahute* oder Muscheln gefertigte Kostüme. Die begleitenden Rezitationen sollten nur in Rapanui erfolgen und auch nur von Rapanui präsentiert werden. Es wird auch erwartet, dass jeder Teilnehmer dem Publikum und der Jury die Bedeutung und den Namen des dargestellten *kai kai* erklärt. Schließlich werden Rezitation, Darbietung, Bedeutung und Kostüme von der Jury bewertet (vgl. FORTIN, 2009a, S. 88f.).

- **Riu, ute**

Das Wort *riu* bezeichnet ursprünglich in Rapanui generell jede Art von Lied. Abarca identifizierte 29 verschiedene Typen von *riu* und unterschied sie nach Funktion bzw. Betonung (vgl. BENDRUPS, 2019, S. 39). Heute beschränkt sich diese Deutung ausschließlich auf Gesänge mit rituellem Hintergrund (vgl. FISHER, 1997, S. 147). Jede Familie oder jeder Clan präsentiert eine Gruppe von A-Capella SängerInnen, die ein oder zwei traditionelle Lieder vortragen. Die Stücke werden nach ihrem Inhalt klassifiziert: Tangi (Lieder der Erinnerung), Haka Kio (Dank), Ate Manava Mate (Liebe), Ate Manava More (Schmerz) oder 'Ei (Spott) (vgl. MUNICIPALIDAD DE RAPA NUI, 2020a).

Zusätzlich zu den genannten Liedgattungen, finden sich in den Wettbewerben des Tapati auch geliehene Formen. Einige von ihnen sind mittlerweile mit den alten, ererbten Traditionen verschmolzen und fast nicht mehr von ihnen zu unterscheiden. Die tahitianische *ute* etwa, ein geistliches Lied oder eine traditionelle Ballade, die zur Gitarrenmusik gesungen wird, hat Eingang in die musikalischen Wettbewerbe des Tapati gefunden (vgl. FELBERMAYER, 1972, S. 268f.). Die formalen Merkmale von *ute* unterscheiden sich stark von anderen Formen der auf Rapa Nui praktizierten Gesänge. Sie gliedern sich in mehrere, unabhängige Gesangsteile innerhalb strenger Acht-Takt Phrasen mit standardisierter Melodielinie. Während die meisten *riu* mehrere Wiederholungen sowie melodische Abwandlungen enthalten, gibt *ute* den SängerInnen die Möglichkeit, am Ende jeder Phrase Pausen einzulegen. Zeitgenössische Interpreten halten *ute* für ein durchaus schwieriges Genre, da dieser Stil bestimmte Harmonien erfordert. Der Gesang beginnt normalerweise mit der Intonation durch den *hatu*, der, abhängig von der Anzahl der teilnehmenden SängerInnen, eine oder zwei Antwortphrasen folgen (vgl. BENDRUPS, 2019, S. 109). Daneben wird jeweils allabendlich auch eine aktuelle Musikgruppe präsentiert, deren Stil polynesisch aber auch Reggae Rhythmen umfasst und einen guten Einblick in die auf der Insel praktizierte, musikalische Vielfalt bietet. Besonders seit dem ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts ermöglichen die Kombination aus kommerziellem Erfolg in Chile, internationaler Aufmerksamkeit, der Zugang zu professioneller Aufnahmetechnologie und die Zusammenarbeit mit anderen Musikern der Rapanui Musik die Folklore-Stereotype zu überwinden. Dies führte etwa dazu, dass nun nicht mehr ausschließlich erwartet wurde, Folklore zu

reproduzieren. Durch die Erarbeitungen eines breiteren musikalischen Spektrums gelang es zudem eine breitere Definition dessen, was als authentisch bezeichnet wird, zu erreichen. Diese Entwicklung wurde außerdem durch die Schaffung neuer Orte und Kontexte von Musikaufführungen verstärkt, die nicht nur der Tourismusindustrie geschuldet war, sondern auch von der eigenen Rapanui-community angenommen wurde (vgl. ebd 2019, S. 153f.).

- ***Koro Haka Opo***

Während der 1970er und 1980er-Jahre, also in der Phase, in der sich das jährliche Tapati Festival zu einem festen Bestandteil des kulturellen Lebens auf der Insel entwickelte, wurde der Wettkampf der conjuntos zu einer zentralen Säule der folkloristischen Darbietungen ausgebaut. Einen besonderen Höhepunkt stellt dabei der Abend der koro haka opo dar, an dem die Chöre der KandidatInnen in einem Gesangswettbewerb gegeneinander antreten. Jeder Chor muss seine Fähigkeit unter Beweis stellen, Lieder abwechselnd mit dem anderen Chor zu interpretieren, ohne dabei bereits vorgetragene Stücke zu wiederholen oder Fehler zu machen. Die Präsentationen, die oft auch von Tänzen oder szenischen Darbietungen begleitet werden, können bis in die frühen Morgenstunden dauern (vgl. BENDRUPS, 2019, S. 100; MUNICIPALIDAD DE RAPA NUI, 2020a).

In Bezug auf Musik bildet Tapati Rapa Nui den wohl bedeutendsten Kontext für traditionelle Aufführungspraktiken wie koro haka opo und repräsentiert somit einen ganz wichtigen Raum für die Aufrechterhaltung und Weitergabe von *riu*, *pata'u ta'u*, *kai kai* sowie anderen historisch bedeutenden Genres. Tapati ist aber auch als Bühne und Sprungbrett für neue, junge Künstler von Bedeutung, wie etwa 1995, als sich aus dem siegreichen Tapati-conjunto das Ensemble Kari Kari formierte, das zu einer der am längsten bestehenden und etabliertesten traditionellen Aufführungstruppen auf Rapa Nui zählt (vgl. ebd. 2019, S. 102).

- **Upa Upa**

“Was mir nicht gefallen hat, war der Kerl mit der Ziehharmonika, der gehört hier nicht her, das war irgendwie ein Stilbruch. Die haben damals ganz sicher keine Ziehharmonika gehabt“ (TOURISTIN, ZITIERT IN HAUSWALD, 2014, S. 182)

Was hier von einer Touristin als störend und nicht authentisch bezeichnet wird, hat auf Rapa Nui eine Tradition, die zumindest an den Beginn des letzten Jahrhunderts zurückreicht. So hatten die Rapanui bereits ihr eigenes Wort, um sich auf das Akkordeon zu beziehen und nannten es *upa upa*, nach dem "um-pah" -Klang, den das Instrument erzeugt, wenn es in einer konstanten Blasebalg Bewegung gespielt wird. Fälschlicherweise wurde immer wieder behauptet, die *upa upa* sei eine Aneignung auf der Osterinsel aus den 1950er-Jahren gewesen. Das Instrument



ABB. 24: UPA UPA

hatte jedoch eindeutig eine frühere Präsenz auf Rapa Nui, insbesondere in religiösen und rituellen Kontexten. Ein Foto aus dem Jahr 1924 von der Beerdigung eines Kleinkindes, zeigt den *upa upa*-Spieler etwa

vollständig in das Ensemble integriert. Die weiße Leinenkleidung der Gruppe sowie Kostüme mit Blumengirlanden lassen religiöse Hintergründe vermuten. Seit dieser Zeit wird die *upa upa* auch verstärkt mit Kirchenmusik in Verbindung gebracht und zur Begleitung des Kirchenchors in der Messe sowie in anderen kirchenmusikalischen Kontexten verwendet (vgl. BENDRUPS, 2019, S. 61ff.)

Im Programm des Tapati sind *upa upa* Wettbewerbe seit vielen Jahren fixer Bestandteil. Die TeilnehmerInnen präsentieren traditionelle, aber auch neue Kompositionen, wobei die Qualität des Vortrages, Virtuosität und Interpretation als Kriterien der Bewertung durch die Jury gelten.

„El acordeón es un instrumento que se introdujo a la isla igual que la guitarra. Teniendo los isleños bastante facilidades de aprender a tocar este instrumento, fue rápidamente utilizado para acompañar los cantos en especial en la fiestas. Generalmente, el rapanui es hábil en la ejecución de instrumentos, pero particularmente en el uso del acordeón demuestran pasión por la música.” (TAPATI RAPA NUI OFICIAL, 2018)

- **Tango Rapa Nui**

Die Ursprünge des Tangos auf Rapanui gehen auf die Ankunft des chilenischen Gouverneurs Bagolini, der 1931 nach Rapa Nui kam. Der Älteste der Rapanui, Jorge Edmunds, der damals elf Jahre alt war, erinnerte sich daran, dass es die Tochter des Gouverneurs, Marita, war, die in der Familie die Hauptförderin des Tangotanzes war. Laut Edmunds, machte Marita den Tangotanz auf Rapa Nui populär, indem sie Tanzunterricht für Kinder anbot und gemeinschaftliche Tänze rund um die Sammlung von Grammophaufnahmen der Familie organisierte. Diese Tangotanzsitzungen waren so populär, dass sich diese Form im Alltag der InsulanerInnen etablieren konnte. InselbewohnerInnen tanzten Tango mit oder ohne

musikalische Begleitung und entwickelten allmählich einen eigenen Stil der die Jahre überdauerte und auch heute noch unter *upa upa*- oder Gitarrenbegleitung mit großer Begeisterung getanzt wird. Die



ABB. 25: TANGO RAPANUI

standardisierte Tango-Rapanui-Gitarrenbegleitung liefert dabei einen Grundrhythmus, der völlig anders ist, als alles, was allgemein von einem Tango-Orchester gespielt wird. Dennoch bleibt das Metrum des Tanzes ebenso erhalten wie die Geste des Saltito, des "kleinen Sprungs", der jeden Vierertakt markiert (vgl. BENDRUPS, 2019, S. 78).

Mit dem Auftreten anderer populärer Musikarten wurde der Tango Rapanui als eine Art "traditionelle" Aufführung neu interpretiert, was von dem Dokumentarfilmer und Autor Ad Linkels um die Jahrtausendwende beobachtet und wie folgt beschrieben wurde:

*“Tango Rapanui [...] zeichnet sich eher durch entspanntes Gitarrenspiel als durch intensives Bandoneonspiel aus. Die Melodie und der Rhythmus unterscheiden sich stark vom argentinischen Tango, aber im Tanz selbst gibt es Haltungen und Bewegungen, die der argentinischen Form deutlich ähneln, nicht zuletzt durch die Tatsache, dass er von einem Paar ausgeführt wird, das sich fest umarmt - ungewöhnlich im polynesischen Tanz.”* (Ad Linkels zitiert in ebd. 2019, S. 81)

In den 2000er-Jahren schließlich tauchte der Tango Rapanui im Rahmen des Tapati Festivals als traditionelle Kategorie der Abendbewerbe auf, bei denen junge Tänzerinnen und Tänzer ganz formell, ursprünglich meist in weiß gekleidet waren und eine standardisierte Choreographie von Bewegungen und Haltungen demonstrierten, die keinem anderen polynesischen Tanzstil ähnelt. Die vorausgezeichnete Musik, die zur Begleitung dieser Tanzwettbewerbe verwendet wurde (und immer noch wird), stammt aus einer LP-Aufnahme des Ensembles Tararaina aus den 1970er-Jahren (vgl. ebd. 2019, S. 81). Wegen der großen TeilnehmerInnenanzahl traten die Paare beim Tapati 2020 in zwei Gruppen an. Es wurden jeweils zwei Tänze vorgeführt, die anschließend von der fünfköpfigen Jury mit Punkten zwischen 1 und 10 bewertet wurden.

- **He 'a'ati ori**

Dieser Wettbewerb bildet den Höhepunkt der abendlichen Darbietungen auf der Bühne von Hanga Vare Vare, bei dem Familien der an der Wahl zur Queen of Tapati teilnehmenden Kandidatinnen jeweils drei Tanzgruppen (Kinder, Jugendliche und Erwachsene) aufbieten, die gegeneinander antreten und von einer Gruppe von SängerInnen und MusikerInnen begleitet werden. Die Inszenierung versammelt Dutzende von TänzerInnen und MusikerInnen in traditionellen Gewändern, die aus Federn, mahute oder Muscheln gefertigt sind. Dieser Bewerb erfordert die wohl

aufwendigste und längste Vorbereitungszeit, die meist schon kurz nach Ende des Tapati für das nächste Jahr beginnt. Materialien für die Kostüme müssen gesammelt und hergestellt, TeilnehmerInnen im Familienkreis gesucht und motiviert und



ABB. 26: PROBEN IN DER SPORTHALLE

Choreografien für die verschiedenen Auftritte konzipiert werden. Die finalen Proben finden dann vor allem im Januar, also ca. vier Wochen vor Beginn des Tapati, in der Sporthalle statt. Neben dem zeitlichen, ist vor allem auch der finanzielle Aufwand enorm, zumal einerseits die Materialien finanziert werden müssen, aber auch für die kulinarische Versorgung während der Probenzeit aufzukommen ist.

Die Aufführungen während des Tapati ziehen dann auch die größte Zuschauermenge an und werden außer von den TouristInnen, vor allem auch von den Rapanui mit Spannung erwartet, Kostüme und Ausführung kritisch beurteilt.

- **La Farándula**

Einer der großen Höhepunkte, die farándula, entwickelte sich ebenfalls aus der kontinentalen Tradition der Fiesta de la Primavera. Bereits zu Beginn in den 1960er-Jahren übernommen, wurde diese kurzzeitig durch die Inszenierung der Ankunft des König Hotu Matua am Strand von Anakena ersetzt. Da diese Aufführungen aber immer wieder unter Witterungseinflüsse zu leiden hatten, kehrten die OrganisatorInnen wieder zu dieser Form zurück.

*“Había disfraces de television por ejemplo, de Rambo, de marino... Los carros alegoricos eran satelites de los norteamericanos, a esta época, estaban los*

norteamericanos. Estamos hablando de 1967.” (Rodrigo Paoa zitiert in MILIN, 2018, S. 53)

In den letzten Jahrzehnten hat sich die Erscheinung dieses Festzuges allerdings



ABB. 27: VORBEREITUNG ZUR FARÁNDULA

sehr stark gewandelt. Waren es zu Beginn, wie aus o.a. Zitat ersichtlich, Darstellungen und Kostüme die keinerlei Bezug zur Insel hatten, wird heute besonderes Augenmerk auf traditionelle Kostüme und szenische Darstellungen auf den Festzugswagen

(carros alegóricos) gelegt. Während TouristInnen jedoch bei den diversen Wettkämpfen des Tapati die ausschließlich beobachtende Funktion einnehmen, wird gerade bei der farándula besonderer Wert auf die aktive Einbindung der „Anderen“ gelegt. So können die KandidatInnen wichtige zusätzliche Punkte für die Wahl zur Queen of Tapati gewinnen, wenn möglichst viele BesucherInnen motiviert werden können für die eigene Familie am Festzug teilzunehmen. Im

Ausgangsbereich des Umzuges sind zu diesem Zwecke mehrere Künstler im Einsatz, die TeilnehmerInnen und ZuschauerInnen bemalen und mit traditioneller Bekleidung ausstatten. Musikalische Unterhaltung und ein



ABB. 28: FARÁNDULA 2020

*curanto* an dem sich alle gratis bedienen dürfen, machen diesen Tag zu einem Volksfest für die gesamte Inselgemeinschaft. In der Wahrnehmung der InsulanerInnen ist allerdings festzustellen, dass die aktive Teilnahme der Rapanui ständig zurückgeht, was einerseits mit der zunehmenden Kommerzialisierung des

Festivals begründet wird, andererseits der Veränderung der letzten Jahre geschuldet ist. Da 2020 bereits zum zweiten Mal kein eigentlicher Wettkampf um die Wahl zu Queen of Tapati mehr stattfand, sehen viele Rapanui den eigentlichen Zweck des Festivals nicht mehr als gegeben an. So wurde mir auch von mehreren Seiten bestätigt, dass auch die Anzahl der Teilnehmer an der farándula 2020 besonders stark rückläufig war, was zum einen auf o.a. Gründe zurückzuführen ist, zum anderen mit der restriktiven Tourismuspolitik seit 2018 begründet wird.

- **Krönung der ariki Rapa Nui**

Den Abschluss des Tapati Festivals bildet die Krönungszeremonie der neuen *ariki* und ihres *aito* am letzten Tag der zwei Wochen dauernden Veranstaltung. Die ProtagonistInnen ziehen gemeinsam mit ihren Familien auf dem Festgelände von Hanga Vare Vare ein, wo die scheidende *ariki* ihr Amt zurücklegt und die neue die Krone für das kommende Jahr in Empfang nimmt. In den Ansprachen wird noch einmal auf die Wichtigkeit der Bewahrung der eigenen Kultur hingewiesen, die sich in den vielen Wettbewerben und Aufführungen der letzten Tage und Wochen manifestiert hat. Respekt vor den Ahnen, den eigene Wurzeln, den spirituellen Werten, der Liebe zum unmittelbaren Lebensraum, der Erhaltung der Einzigartigkeit der Osterinsel und der Bewahrung der sensiblen Natur sind Themen, auf die nicht erst zum Abschluss des Festes hingewiesen wird.

*„Todos los participantes de la Tapati, tanto en las actividades del día como las de la noche, acompañaron a la pareja en este camino de amor, respeto y unión.*

*Ambos nos enseñaron a todos la importancia de resguardar y revitalizar esta cultura llena de Mana, con orgullo por sus raíces ancestrales y guiada por los valores de Mo'a (respeto), Here (amor) y Tapu (sagrado). Valores espirituales que se suman al respeto, amor y cuidado por esta tierra y el océano que lo rodea.“ (TAPATI RAPA NUI OFICIAL, 2020)*

Ein großes Feuerwerk beschließt den letzten Abend, dem in den vergangenen Jahren noch eine weitaus intimere und - gemäß den Erzählungen der Einheimischen - bedeutendere Zeremonie am nächsten Tag folgte. Bis 2019 war es üblich abseits

des TouristInnengedränges und des Festgeländes von Hanga Vare Vare die Krönung an den Stätten der Ahnen, den *ahu*, zu feiern. Diese „coronación tradicional“ wurde auf dem Gelände des Ahu Tahai zelebriert und sollte nochmals die tiefe Verbundenheit mit der eigenen Geschichte zeigen.



ABB. 29: CORONACIÓN TRADICIONAL – TAPATI 2016

### 6.5.5 Tapati 2020

Das Tapati Rapa Nui Festival 2020 fand in der Zeit vom 31.1.2020 bis 15.2.2020 statt.

Mit der endgültigen Festsetzung des Termins beginnt in der Regel auch die mediale Bewerbung und Berichterstattung über die Vorbereitungen des kommenden Festivals. Dabei wird in den letzten Jahren vor allem die Möglichkeit der unterschiedlichen sozialen Medien intensiv genutzt. So betreibt etwa die Gemeindeverwaltung von Hanga Roa (vgl. „Municipalidad de Rapa Nui“, o. J.) jeweils eine Seite auf facebook (vgl. „Tapati Rapa Nui Oficial“, o. J.) und instagram (vgl. „tapati\_rapanui“, o. J.), auf denen Fotos, Videos, Ankündigungen und Berichte gepostet werden. In einer speziellen App, die von den BetreiberInnen<sup>66</sup> der Internetseite „Imagina Rapa Nui – Easter Island“ gewartet wird, findet sich in drei Sprachen (Spanisch, Französisch und Englisch) neben allgemeinen Informationen zur Insel ein spezieller Teil zum Tapati Rapa Nui Festival. Dieser beinhaltet das gesamte Programm sowie eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Bewerbe.

---

<sup>66</sup> Es handelt sich dabei um Milagros Portocarrero und Javier Ruiz, eine Rechtsanwältin und einen Informatiker, die auf ihrer website [www.imaginaladepasqua.com](http://www.imaginaladepasqua.com) Reiseinformationen zur Osterinsel zur Verfügung stellen

Einen besonderen Stellenwert im Rahmen der Präsentation des Festivals nach außen, nimmt jeweils das Plakat zur Veranstaltung ein<sup>67</sup>, das besonders seit den letzten paar Jahren einen starken Bezug zum Motto der Veranstaltung herstellt. 2017 standen etwa aufgrund des 50. Jahrestages der „Ley Pasqua“ historische Persönlichkeiten der Insel im Mittelpunkt, 2020 finden sich auf dem Plakat, dem Programmheft sowie der Dekoration der Festbühne in Hanga Vare Vare Bilder aller ariki seit 1967.

*„To forge a leading community model, based on an empowered and conscious generation, that in a 20-year period acquires the knowledge that allows it to respect themselves and others, tend to their selfcare, the protection of their environment and their worldview”*

*“Inherit the new generations a sustainable Rapa Nui, a world transformation model that looks out for the respect of the family and the dignity of the individual, safeguarding the balance of the ecosystem, the culture and the legacy of our ancestors”* (MUNICIPALIDAD DE RAPA NUI, 2020a)

Diese beiden Leitsätze findet die BesucherIn des Tapati Rapa Nui Festivals 2020 auf den ersten Seiten des vor Ort aufliegenden Programmheftes. Sie bilden auch den Grundstein und die zentrale Botschaft, die die OrganisatorInnen den TouristInnen und BesucherInnen vermitteln wollen. Einerseits die Betonung der Wichtigkeit, ein Bild von Rapa Nui zu vermitteln in dessen Mittelpunkt die Kultur und die Traditionen der Vorfahren stehen, die es der jungen Generation weiterzugeben gilt. Andererseits der immer mehr in den Vordergrund tretende Aspekt einer fragilen Umwelt, die mit allen Mitteln bewahrt werden muss.

Wie bereits erwähnt, hat sich der Ablauf des Festivals in den letzten beiden Jahren ziemlich verändert, was vor allem der Tatsache geschuldet ist, dass nur noch jeweils eine Familie sich bereit erklärt hat, eine Kandidatin für die Wahl zur „Queen of Tapati“ zu nominieren. Die Gründe und daraus resultierenden Folgen werden im folgenden Kapitel (7) noch eingehend erläutert und diskutiert.

Den Auftakt des Tapati 2020 machte der Einzug auf dem Festgelände von Hanga Vare Vare und die anschließende offizielle Vorstellung der ariki Nani Tuki Pont und

---

<sup>67</sup> Vgl. Anhang 3

ihres *aito*, Pio Haa Riroroko. Zentraler Programmpunkt dabei war die Abhaltung eines zeremoniellen *umu*. Das *umu tahu*, das generell den Beginn eines Projektes – in diesem Fall die Teilnahme am Tapati Rapa Nui Festival – markiert, dient dazu, den *tupuna*, den Ahnen ein *curanto*, das in diesem Fall symbolisch aus einem lebenden, weißen Huhn besteht, zu offerieren. Dieses *umu* markiert zugleich den Beginn des zweiwöchigen Festes, das an einem der letzten Tage von einem *umu hatu*, einem großen *curanto* zu dem jedermann geladen ist, beendet wird. Das gemeinsame Essen und Feiern wird von den Familien der KandidatInnen dazu genutzt allen Helfern und Mitwirkenden für die Unterstützung während der letzten Tage und Monate zu danken.

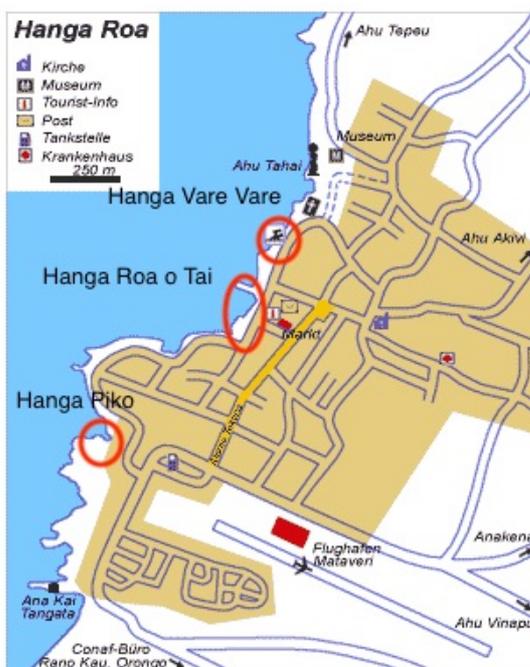


ABB. 30: SCHAUPLÄTZE DES TAPATI IN HANGA ROA

BesucherInnen. Dieser Eindruck einer „Reduzierung“ wurde mir auch in mehreren Gesprächen bestätigt und als Grund für die merklich gesunkenen BesucherInnenzahlen genannt (vgl. GREINDL, 2020; ZSAKAI, 2020).

Die meisten Veranstaltungen fanden im Ortsgebiet von Hanga Roa (siehe Abb. 30) statt, wobei Hanga Roa O'Tai vor allem Schauplatz der sportlichen Bewerbe (Triathlon, Haka Honu, Haka Ngaru, Here Koreha), Hanga Piko jener der künstlerischen sowie der Bootsregatten, und Hanga Vare Vare die Festbühne der abendlichen Folkloreveranstaltungen war. Zum Unterschied zu den vorangegangenen Jahren beschränkten sich die bespielten Orte außerhalb von Hanga Roa auf den Strand von Anakena (*curanto*), das Gebiet um Vaihu im

Nach der feierlichen Eröffnung begannen bereits am nächsten Tag die verschiedenen Wettkämpfe in den unterschiedlichen Disziplinen. Dabei wich die Dramaturgie aufgrund der erwähnten speziellen Gegebenheiten in nicht unbeträchtlichem Ausmaß von dem seit Jahren üblichen Verlauf ab. Waren die Bewerbe früher von der Konkurrenz zwischen den antretenden Familien geprägt, erweckten die meisten eher den Eindruck eines großen Familientreffens mit Vorführung diverser handwerklicher und sportlicher Fähigkeiten zur Unterhaltung anwesender

Südosten der Insel (A'ati hoi) sowie den Hügel Maunga Pu'i, dem Schauplatz des Haka Pei. Diese weitgehende Konzentration auf die urbane Region der Insel und die Trennung einer Aktivität von der historisch damit verbundenen Örtlichkeit, ist in erster Linie auf ökologische Motive und Gründe des Schutzes archäologischer Stätten zurückzuführen. Der Krater des Rano Raraku, in dem bis vor zwei Jahren noch der Triathlon durchgeführt wurde, ist mittlerweile ausgetrocknet und kann somit nicht mehr genutzt werden. Dies ist aber nur der nach außen sichtbare Grund für die Verlegung. Das steigende Umweltbewusstsein und der notwendige Schutz dieses sensiblen Gebietes am Rande der „Geburtsstätte der moai“ sind hier eher ins als Gründe zu nennen, was auch aus anderen ergriffenen Maßnahmen im Rahmen des Tapati zu schließen ist. Ein öffentlicher Gratis-Busshuttle, der zu den Abendveranstaltungen auf drei Linien BesucherInnen aus allen Teilen Hanga Roas zum Festgelände von Hanga Vare Vare bringt, ist eine der Neuerungen der letzten Jahre, die den privaten Verkehr reduzieren soll. Außerdem finden - zusätzlich zu Terminen während des Jahres - an zwei Tagen von Tapati Strandreinigungen statt, zu denen ausdrücklich auch TouristInnen eingeladen sind.

Generell kann zum Ablauf des Festivals gesagt werden, dass, mit

Ausnahme der Abendveranstaltungen, die Bewerbe in sehr familiärem Rahmen ablaufen, was die Kontaktaufnahme erleichtert und es ermöglicht, auch „hinter die Kulissen“ zu blicken. Sponsoren gewährleisten die Versorgung der BesucherInnen mit Getränken, private VerkäuferInnen bieten Speisen und Obst zum Kauf an, es herrscht sehr entspanntes Kommen und Gehen und die Angehörigen und Familienmitglieder sind dabei, mit Ausnahme der farándula, in der Überzahl im Vergleich zu den anwesenden TouristInnen. Kleine Musikgruppen begleiten meist



ABB. 31: SCHAUPLÄTZE DES TAPATI IM NATIONALPARK

die Veranstaltungen und Ankündigungen über Lautsprecheranlagen geben Informationen zum Inhalt und Ablauf der Bewerbe.

Der lokale Fernsehsender ist immer anwesend und präsentiert allabendlich eine tägliche Zusammenfassung auf den drei großen Videoscreens der Festbühne Hanga Vara Vare. Sehr wichtig, und vor allem auch für den Forscher von großem Interesse, ist die rege Interaktion auf den unterschiedlichen Plattformen der social media<sup>68</sup>. Neben einer Vielzahl von Fotos und Videos, Zusammenfassungen und Ankündigungen von Bewerben, sind es vor allem die Diskussionen und Kommentare, die einen Blick hinter die Kulissen erlauben und so durchaus kontroverse Meinungen sichtbar machen.



ABB. 32: ESSENSSTAND AM FESTGELÄNDE

Höhepunkt des Tages ist die Abendveranstaltung auf dem Festgelände, die mit Ausnahme von zwei Tagen täglich stattfindet und vor allem Einblick in die Musikszene der Insel gibt<sup>69</sup> und als Bühne für die Präsentation überlieferter Traditionen

und Rituale dient. Ein Paar führt durch das Programm, die Ansagen werden in Rapanui und Spanisch gemacht, vereinzelt gibt es auch Erklärungen auf Englisch. Am Gelände selbst befinden sich eine Reihe von Essens- und Verkaufsständen, einige Hütten, in denen die Sponsoren des jeweiligen Tages Informationsmaterial auflegen, sowie Sitzgelegenheiten für mehrere hundert Personen. Der Zuschauerbereich ist dabei in zwei Zonen unterteilt, wobei die ersten Reihen den Familien der KandidatInnen, sowie Festgästen und Mitgliedern der Organisation vorbehalten ist. Da weder die Bühne, noch der Zuschauerbereich überdacht sind, kam es auch 2020 zweimal zum Abbruch bzw. zur kompletten Absage einer Abendveranstaltung aufgrund der Wetterlage.

<sup>68</sup> Vgl. dazu die social media Quellen im Literaturverzeichnis

<sup>69</sup> Die Eröffnung sowie den Abschluss (mit open end) gestalten meist junge, aber auch arrivierte Musikgruppen, die die dabei unterschiedlichsten Musikstile präsentieren

Nach diesem umfangreichen Überblick über Geschichte und Ablauf dieses im pazifischen Raum einzigartigen Festivals, möchte ich noch, bevor ich mich den eingangs aufgeworfenen Forschungsfragen zuwende und einen Ausblick auf die Zukunft des Tapati Rapa Nui werfe, noch die Entwicklung und den Einfluss des Tourismus auf der Osterinsel thematisieren.

### 6.5.6 Die touristische Wahrnehmung

Indigene darstellende Künste verändern und transformieren sich wie jeder andere kulturelle Aspekt einer Gesellschaft mit der Zeit. Diese Veränderungen und Transformationen sind auf mehrere Faktoren zurückzuführen, zum Beispiel die Eingliederung in ein anderes Territorium, Prozesse der Verwestlichung, unter denen die eingegliederte Kultur leidet, das Gefühl des Identitätsverlusts angesichts des Kolonialismus sowie die Auswirkungen der Medien und des Tourismus (vgl. VAN DEN BERG, 2004, S. 1196).

Der Tourismus ist jener Wirtschaftszweig, der wie kein anderer das ökonomische und soziale Geschehen auf der Insel beeinflusst. Eine SWOT Analyse<sup>70</sup> über die Osterinsel als Tourismusdestination führt die folgenden Stärken ins Treffen: (a) das einzigartige kulturelle Erbe, (b) den Status als UNESCO Welterbe, (c) die

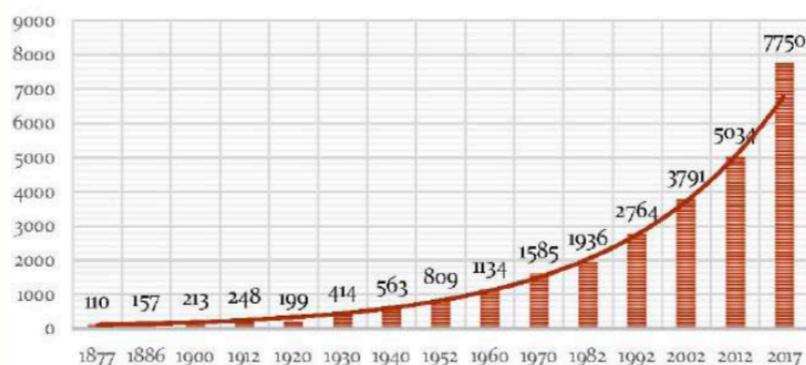


ABB. 33: BEVÖLKERUNGSENTWICKLUNG 1877-2017

geografische Lage, (d) die Tatsache, das nahezu die ganze Insel Teil des Rapa Nui Nationalparks ist, (e) die Sicherheit, (f) das milde Klima, sowie (g) der starke Konsens der BewohnerInnen, die kulturelle Identität

erhalten zu wollen. Dem stehen die Isolation, verbunden mit logistischen Problemen, die Versorgung mit lebensnotwendigen, aber auch „Luxus“-gütern sowie das relativ

<sup>70</sup> Akronym für **S**trengths, **W**eakness, **O**pportunities und **T**hreats, ist ein Instrument der strategischen Planung

niedrige Qualitätsniveau, der im Rahmen des Tourismus erbrachten Dienstleistungen gegenüber (vgl. FIGUEROA & ROTAROU, 2016, S. 1100). Da andere Wirtschaftssektoren wie der Fischfang, die Landwirtschaft und die Viehzucht lediglich zur Deckung des Eigenbedarfs ausreichen, folgte die Entwicklung des touristischen Angebots in den letzten Jahrzehnten seit Öffnung des Flughafens (1967) jener, der konstant steigenden BesucherInnenzahlen. Eine exakte Verifizierung der absoluten Zahlen gestaltet sich allerdings überaus schwierig, da von den verschiedenen Stellen<sup>71</sup> größtenteils lediglich Schätzungen verfügbar sind. Trotzdem lässt sich der Trend der Bevölkerungsentwicklung (Abb. 33) auch in den BesucherInnen- und Nächtigungszahlen wiederfinden. Ausgehend von etwa 4000 jährlichen Nächtigungen 1981, stieg die Zahl um die Jahrtausendwende auf ca. 30.000 an, 2013 sprechen die offiziellen Schätzungen von nahezu 60.000 und 2016 wurde mit etwa 107.000 Touristen eine neue Schallmauer durchbrochen (vgl. ALBA ROQUE, 2018, S. 63; RIVAS, 2017, S. 95). Eine Studie aus dem Jahr 2003 (vgl. HAUSWALD, 2009, S. 64) berechnete die touristische Tragfähigkeit der Insel mit 100.000 Besuchern pro Jahr, wobei die AutorInnen allerdings darauf verweisen, dass dieser Wert nur durch konsequentes und bisher nicht vorhandenes BesucherInnenmanagement erreicht werden kann. Für einzelne, besonders fragile Bereiche des Nationalparks (z.B. Orongo, Rano Raraku) wird lediglich eine maximale BesucherInnenanzahl von 72 pro Tag errechnet. Betrachtet man zudem noch die saisonale Verteilung der Tourismussaison auf die am meist frequentierten Monate September bis Februar, so sind die Probleme, mit denen sich die Verwaltung der Insel konfrontiert sieht, mehr als deutlich zu erkennen. Die infrastrukturelle Entwicklung der Insel konnte mit dieser rasanten Entwicklung in keiner Weise Schritt halten, neben der Überbelastung der archäologischen Stätten, stellen der massiv anfallende Müll und die ungeklärten Abwässer die wohl größten Bedrohungen für das ökologische Gleichgewicht der Insel dar (vgl. HAUSWALD, 2014, S. 154ff.).

Gemäß chilenischer Gesetzgebung zum Schutz indigener Gruppen, haben ausschließlich Rapanui das Recht auf individuellen Landbesitz. Da aus diesem Grund der Großteil der Bevölkerung direkt / indirekt vom Tourismus profitiert und

---

<sup>71</sup> Dazu zählt das staatliche chilenische statistische Amt (INE), das Tourismusbüro (SERNATUR) sowie die chilenische Nationalparkbehörde (CONAF)

somit auch einer ökonomischen Stratifizierung der Gesellschaft Raum bietet, ist es wenig verwunderlich, dass diese Entwicklung der Nächtigungszahlen großteils positiv betrachtet wird (vgl. RIVAS, 2017, S. 95). Allerdings konnte ich während meines Aufenthaltes und aus zahlreichen Gesprächen, die zunehmende Sensibilisierung für Themen des Klimaschutzes und der Nachhaltigkeit deutlich erkennen. Sowohl in der Bewerbung des Tapati Festivals als auch während der zweiwöchigen Veranstaltung selbst, waren die Erhaltung der einzigartigen Naturlandschaft der Insel, die Müllvermeidung und -trennung sowie die Bewahrung der indigenen Identität und Kultur die zentralen Botschaften sowohl an BesucherInnen als auch an die einheimische Bevölkerung.

Um dem unkontrollierten weiteren Anstieg der Besucherzahlen entgegenzuwirken und die Insel vor einem ökologischen Kollaps zu bewahren, trat mit 31.7.2018 die „Ley Residencia y Permanencia en Rapa Nui“ in Kraft, nach der der Aufenthalt für Touristen und KontinentalchilenInnen auf der Insel drastisch eingeschränkt wurde (vgl. YOUNG, 2020, S. 262). Mit dieser Maßnahme, die auf den ersten Blick als Restriktion für den Tourismus interpretiert werden kann, sollte allerdings vor allem aber auch der zunehmenden „Kontinentalisierung“ entgegengewirkt werden. Die Tatsache, dass mehr als 50% der etwa 7.700 BewohnerInnen Non-Rapanui sind, führte besonders in den letzten Jahren immer wieder zu großen Spannungen zwischen Rapanui und „chilenos“, aber auch unter den 36 *mata* der Insel (GREINDL, 2020; vgl. ZSAKAI, 2020).

Die touristische Vorstellung der BesucherInnen von der Insel oszilliert zwischen geografischer Isolation, archäologischer Mystik und Exotik. Während die *moai* an erster Stelle rangieren, folgt das Tapati Festival bereits danach als wesentlichster Motivationsfaktor für den Besuch von Rapa Nui (vgl. HAUSWALD, 2014, S. 161; eigene Erhebungen 2020). Dabei ist auffällig, dass die Gegenwart sowie die soziale Sphäre der Insel im touristischen Marketing und der Rezeption der Touristen praktisch nicht vorkommt. Neben den *moai* als „atractivos arqueologicos“, die auch im Bewusstsein der Indigenen eine vorrangige Stellung einnehmen, wird das kulturelle Angebot historisiert, um es im touristischen Kontext unterbringen zu können. Diese Wahrnehmung soll im folgenden Kapitel aufgenommen und vertieft werden, wenn es um die Betrachtung des Tapati Festivals unter den Gesichtspunkten von Identität und Authentizität geht.

## 7 Tapati Rapa Nui im Spannungsfeld zwischen konstruierter Identität und Authentizität

*„Indigenous traditions, like all traditions, are not fossilized remains of the past, they are constantly being reinterpreted and resignified to accommodate innovations and socio-cultural changes that constantly bombard their lives both from within and without their societies“* (Ramos zitiert in RIVAS, 2017, S. 414)

Ich möchte dieses Zitat der brasilianischen Ethnologin Alcida Rita Ramos, die selbst den Großteil ihrer akademischen Laufbahn in indigenen Kontexten gearbeitet und geforscht hat, an den Beginn dieses abschließenden Kapitels setzen. Es fasst sehr gut die Grundfrage dieser Masterarbeit zusammen und rückt einen besonders wichtigen Aspekt in den Mittelpunkt. Traditionen, und hier im besonderen indigene Traditionen, dürfen nicht unter einem Glassturz betrachtet und als „heilige“ Überlieferungen der Vorfahren aufgefasst werden, sondern sind viel mehr als Teil einer ständigen Aushandlung und Aufarbeitung von Geschichte und Identität anzusehen. Ob auch das Tapati Rapa Nui Festival, das im Mittelpunkt dieser Arbeit steht, als solch ein Ort dieser Aushandlung dienen kann, welchen Stellenwert diesem die beteiligten AkteurInnen beimessen und ob auch Bezüge zu politischen Bewegungen und Initiativen hergestellt werden können, sind die Fragen, deren Beantwortung ich mich in den folgenden Abschnitten zuwenden möchte.

Im Laufe der Zeit hat Tapati viele Veränderungen erfahren. Zum Beispiel fanden früher verschiedene Wettbewerbe an bestimmten Orten der Insel statt: *„Jeder Wettbewerb hatte seinen Platz“* (ANDRADE BUSCAR, 2004, S. 50). Einer der Gründe für die Wahl verschiedener Orte war, dass die Einheimischen an Ereignisse erinnern wollten, die an solchen Stätten stattgefunden haben, um diesen so eine konkrete Bedeutung zu verleihen. Deren Nutzung sollte die Orte in physische und kulturelle Wissensreservoirs verwandeln, die mythische Zeit und die Wichtigkeit, die diesen damals beigemessen wurde, wiederherstellen und eine Verbindung zwischen Leben und Ort bilden (vgl. ebd. 2004, S. 58ff.).

So ist es bestimmt sehr beeindruckend, etwa in Rano Raraku, dem Steinbruch in dem die *moai* aus dem Vulkangestein geschlagen wurden, einen Wettkampf zu

verfolgen, der eine historische Brücke gerade zu jenen Menschen schlagen sollte, die diese Statuen hergestellt haben. Oder am Strand von Anakena, der Bucht, in der nach der Überlieferung Hotu Matua an Land ging, einer Aufführung zu folgen, die diese Geschichte aufleben lässt. Diese physische Manifestation emotionaler Bezüge ist in der Gegenwart aus den unterschiedlichsten, bereits angeführten Gründen zwar zum großen Teil verloren gegangen, trotzdem wird in den Berichten zu Veranstaltungen rund um Tapati immer wieder darauf hingewiesen, wo die Grundlagen und Verbindungen zu den Vorfahren ursprünglich begründet liegen.

Trotz dieser Bemühungen muss aber auch der Tatsache ins Auge geblickt werden, dass die Beweggründe für die ständige Erweiterung und Adaption der Veranstaltung ökonomischer Natur waren. Darauf bezieht sich auch einer der leitenden Organisatoren, Julio Hotus, der auf den hybriden Charakter verweist, den dieses Festival im Laufe der Zeit entwickelt hat. Obwohl die meisten Aktivitäten „traditionell“ und in der Sprache der indigenen Bevölkerung abgehalten werden, steigt der Anteil fremder Elemente die trotzdem als traditionell kommuniziert werden. Beispielsweise die Krönung der Königin mit einer Krone, was sich in keiner historischen Entsprechung nachweisen lässt. Die Schärpe, die der Königin verliehen wird, besteht zwar aus *mahute*, aber es ist eine Schärpe wie sie Gewinnerinnen eines internationaler Schönheitswettbewerbe ebenso tragen (vgl. FORTIN, 2009a, S. 56). Ich möchte hier aber anschließen und diese Elemente weder als Modernisierung verurteilen, noch ihnen fehlende Authentizität vorwerfen, sondern argumentieren, dass diese Entwicklung eine logische ist, bei der eine Kultur Aspekte anderer Kulturen übernimmt und somit zeigt, dass sie Fortschritte macht, wächst und sich bewegt, anstatt zu erstarren und zu sterben. Trotzdem wäre es wichtig, diese Veränderungen und Anpassungen offenzulegen und somit in den richtigen Kontext zu setzen. Dass diese Entscheidung und somit die Offenlegung über die tatsächliche Motivation zur Organisation dieser großen Veranstaltung durchaus kontrovers geführt wird, zeigen die Veränderungen speziell der letzten beiden Jahre mehr als deutlich.

War die Dramaturgie ursprünglich um einen Wettkampf zwischen zwei Familien und um die „Herrschaft“ für das kommende Jahr angelegt und so eindeutig auch als Bezug zum lange praktizierten Ritual des Vogelmannkultes zu interpretieren, gelang

es den OrganisatorInnen ab 2019 nicht mehr, eine zweite Familie zur Teilnahme zu bewegen. Was sind nun die Gründe für diese Entwicklung?

Wie ich den Gesprächen und Beobachtungen entnehmen konnte, ist eine tiefe Spaltung innerhalb der Gemeinschaft zu erkennen. Einer der Hauptgründe, den ich identifizieren konnte, ist die grundsätzliche Ablehnung des Festes in der derzeitigen Form durch viele der 36 *mata* auf der Insel. Die Entwicklung, die ständige Erweiterung, die Aufnahme von Aktivitäten, die mit dem Grundgedanken nicht mehr im Einklang stehen, aber vor allem die zunehmenden Einflüsse „von außen“, womit ausschließlich jene, auf der Insel ansässige Kontinentalchilenen gemeint sind, führt dazu, dass sich immer mehr Rapanui von einer aktiven Partizipation zurückziehen (vgl. ANONYM, 2020). Mit den seit 2018 geltenden Einreiserestriktionen sollte dieser Entwicklung entgegengewirkt werden, dass diese Maßnahme allerdings keine Lösung für ein scheinbar grundlegendes Problem darstellt, zeigen die Aussagen von Agnes, einer seit mehr als 30 Jahren auf Rapa Nui verheirateten Deutschen.

*„Da helfen auch keine Aufenthaltsgesetze. Das Problem sind die Rapanui selbst [...] sie sind eben faul. Sie holen sich die Arbeiter vom Festland, andererseits wollen sie sie aber eigentlich nicht auf der Insel haben.“ (ZSAKAI, 2020)*

Da natürlich jede Familie in unterschiedlichem Maß „demografische Überschneidungen“ mit dem Kontinent aufweist, ist es durchaus verständlich, dass hier große Uneinigkeit innerhalb der Ureinwohner herrscht. Die zunehmende Gruppenbildung - ich möchte nur auf die beiden rivalisierenden Ältestenräte verweisen - führt zu immer mehr, auch offen ausgetragenen, Kontroversen. Ein vorläufig letzter Höhepunkt waren die Untersuchungen und Vorwürfe über Korruption gegen den Bürgermeister und die Führung von Ma'u Henua<sup>72</sup>.

Diesen Riss, der durch die Gemeinde geht und sich auch sehr deutlich während des Tapati manifestiert ortet auch Delphine, eine Belgierin, die über lange Jahre ein Restaurant führte und nun ein Hostal betreibt.

---

<sup>72</sup> Vgl. dazu Kapitel 5.8

*„Das letzte richtige Tapati war als Wai Königin war<sup>73</sup> [...] in den letzten Jahren ist es immer mehr eine Touristenshow [...] den größten Anteil hat dabei der Alkohol. Wie ein großes Saufgelage, bei dem Teilnehmer und Touristen mitmachen [...] seit zwei Jahren ist es etwas besser, seit auf dem Festgelände und bei der farándula kein Alkohol mehr ausgeschenkt wird [...] jetzt hat sich die Lage etwas verbessert“*  
(GREINDL, 2020, S. 1)

Aber auch sie stellt fest, dass gerade der große Festumzug nicht mehr als ein Fest der Rapanui verstanden wird, an dem sich die Gemeinde in ihrer kulturellen Vielfalt präsentiert, sondern ausschließlich als touristische Attraktion zelebriert wird, an dem, außer der Familie der Kandidatin, die InsulanerInnen nur noch wenig Interesse zeigen. Das sei auch sehr deutlich an den TeilnehmerInnenzahlen abzulesen, die 2020 nur noch einen Bruchteil jener der Vorjahre ausmachten. Dabei betont sie allerdings auch, dass die politische Situation in Chile, die 2019/2020 von zum Teil blutigen Demonstrationen und sozialen Unruhen geprägt war und die beginnende Gefahr des Coronavirus vor allem BesucherInnen aus dem wichtigen asiatischen Raum zu Stornierungen veranlasst hat.

In dieser offensichtlichen Spaltung der Bevölkerung ist für mich durchaus eine Instrumentalisierung des Tapati für politische Zwecke zu erkennen. Den indigenen Gruppierungen geht es dabei zwar nicht unbedingt um eine komplette politische Unabhängigkeit von Chile, was auch wirtschaftlich als nahezu unmögliches Projekt anmutet, aber doch um Erlangung einer größtmöglichen Eigenständigkeit. Diese Tendenz manifestiert sich neben immer wiederkehrenden, gewaltsamen Auseinandersetzungen auf der Insel auch in der Ablehnung einer Entwicklung der sich immer weiter fortsetzenden Kommodifizierung der wichtigsten kulturellen Veranstaltung auf Rapa Nui.

Dieser offen ausgetragene Konflikt wurde auch Außenstehenden sehr gut vor Augen geführt, als während des Tapati 2020 die wohl publikumswirksamste Veranstaltung, das Haka Pei, offiziell abgesagt wurde und von Ma'u Henua, die sich als Vertretung und Sprachrohr der indigenen community versteht, dann in Eigenverantwortung durchgeführt wurde. Zur selben Zeit, als am Strand von Anakena das öffentliche *curanto* der Familien von *ariki* und *aito*, Nani und Pio abgehalten wurde, feierte der

---

<sup>73</sup> Gemeint ist hier Waitiare Kaltenecker Icka, die „Queen of Tapati“ von 2018

Verein die Durchführung des Haka Pei, zu dem ebenso die gesamte Bevölkerung zu einem *curanto* geladen war. Diese Veranstaltung wurde auf den offiziellen Ankündigungsportalen mit keinem Wort erwähnt und konnte deshalb nur mit einigen Plakaten und hauptsächlich durch Mundpropaganda beworben werden, was aber nicht verhindern konnte, dass der Zustrom, vor allem aus der Gemeinde der Rapanui, enorm war.

*“We sponsored this event through placing safety barriers for the public and grooming the track for the competitors, in order to avoid accidents that have occurred in previous years. We hope to continue to preserve and rescue the traditions of the Rapanui people...”* („Ma’u Henua celebrates Pei Amo 2020“, 2020, S. 15)

Diese Aktion verdeutlicht in meinen Augen sehr gut, welche Bedeutung dem Festival, und den einzelnen Bewerben beigemessen wird. Ist es bei den Rapanui immer wieder der Verweis auf die Wichtigkeit, sich der eigenen Wurzeln bewusst zu



ABB. 34: FACEBOOK-POST DER QUEEN OF TAPATI 2020

sein (vgl. Abb. 34), die Erfahrungen einer oft grausamen Vergangenheit in Erinnerung zu bewahren, Sprache, Gesänge und handwerkliche Fähigkeiten an die nächste Generation weiterzugeben, finden sich

diese Assoziationen durchaus auch bei anderen AkteurlInnen. Die Auswertung der Fragebögen<sup>74</sup> sowie der Kommentare der Mitwirkenden:

*“Tapati es un festival cultural que tra ido evowaionando para bien, y que esperamos represente cada vez mas la cultura y tradiciones de Rapa Nui”* (Mitarbeiter, Kontinentalchilene)

*“Tapati Rapa-Nui es muy importante para preservar y mantener costumbres y competencias de nustros ancestros”* (Mitarbeiter, Rapanui)

<sup>74</sup> Vgl. Anhang 10.1

*“La Tapati no es un festival, es una instancia para recordar nuestros ancestros y fortalecer nuestra cultura”* (Mitarbeiterin, Rapanui)

*“La Tapati es una fiesta importante para la cultura ya que es una manera de mantener nuestra cultura viva”* (Mitarbeiterin, Kontinentalchilenin),

aber vor allem unter der Gruppe der TouristInnen ergibt ein durchaus konsistentes Bild in dem 85% der Meinung sind, dass das Tapati ein authentisches Bild von Rapa Nui vermittelt und nicht in erster Linie auf die Unterhaltung der BesucherInnen ausgerichtet ist:

*“It is my first time here and I am very surprised of how they love their own culture, and respect the island”* (Touristin, Chile)

*“people from here are very interested in the culture and participation of the activities”* (Touristin, Chile)

*“lo motivado de todo el pueblo Rapa Nui con la festividad, me incanta su cultura y la importancia que tiene para ellos”* (Touristin, Chile)

*“la importancia de la cultura para la mayoría de la sociedad; la unidad que logea entre toda la isla”* (Touristin, Schweiz).

Aber halten diese individuellen Meinungen zum Thema der Tradition, Identität und Authentizität des Gebotenen einer genaueren Überprüfung wirklich stand?

Ana Maria Arredondo, ehemalige Direktorin der High School auf Rapa Nui, beharrt ganz fest darauf, dass die Identität der Rapanui nicht verlorengegangen ist, sondern gerade auch durch Feste wie das Tapati wiedergewonnen wird - unabhängig davon, ob das Gezeigte alt bzw. überliefert ist oder nicht.

*„Everything that today is presented as traditional is valid. It is valid to the extent that it's what has remained in the memory... it's what remained as ancestral... giving an*

*identity and that's what matters!*“ (Arredondo zitiert in M. FORTIN CORNEJO, 2016, S. 76)

Fortin Cornejo (vgl. ebd. 2016, S. 80ff.) geht sogar soweit, dass sie die Inhalte des Tapati ausschließlich in der Überlieferung verortet sieht, und so etwas wie „contemporary creative expressions“ gar nicht existieren würden, da diese nicht von einer Generation zur nächsten weitergegeben wurden und somit wertlos wären. Das Konzept der Tradition kann im Kontext des Tapati durchaus dahingehend interpretiert werden, dass bewusste selektive Nutzung von Überlieferungen im Sinne der Traditionalismusdefinition in Kapitel 3.2 als falsch angesehen wird und nur die Bewahrung und Vermittlung kultureller Praktiken im Rahmen von performativen Handlungen Ziel sein können. Mit der Referenzierung auf überlieferte Situationen, Rituale oder Vorgänge in der Geschichte, sowie deren Wiederholung, lässt sich auch eine sehr gute Verbindung zur Theorie Hobsbawms und dementsprechend „continuity with the past“ herstellen.

Dem Vorwurf eines „Sell Outs“ ihrer Kultur zugunsten ökonomischer Überlegungen, dem sich die Rapanui stellen müssen, möchte ich abschließend mit eigenen Beobachtungen und Erfahrungen begegnen. Wie bereits ausgeführt, steht die indigene Gemeinschaft auf Rapa Nui meines Erachtens an einem wichtigen Scheidepunkt. Wird es gelingen die unterschiedlichen Interessen, aber vor allem die Geschlossenheit unter den Rapanui wieder herzustellen, dann, und nur dann, sehe ich den Fortbestand eines außergewöhnlichen Festivals im Sinne der Vermittlung von Tradition und Einzigartigkeit gesichert. Setzen sich ökonomische Prioritäten, die aufgrund der einseitigen wirtschaftlichen Ausrichtung auf den Tourismus natürlich naheliegend wären, zu Lasten der Bewahrung kultureller und ökologischer Erfordernisse durch, besteht die Gefahr, dass die Osterinsel jenen Beispielen folgt, die ihre Besonderheiten und Alleinstellungsmerkmale zusehends aufgeben und verlieren. Dabei sollten diese beiden Ziele eigentlich keine Gegensätze darstellen, sondern Gegenstand eines Diskurses im Sinne der von Comaroff & Comaroff erwähnten Wiederentdeckung und Wiederbelebung von Traditionen sein, der sich vielmehr der gegenseitigen Vereinbarkeit widmet. Und dann kann es auch nicht mehr um die Frage des entweder – oder gehen, wenn nach Authentizität oder Tradition gefragt wird, sondern darum, wie der zukünftige Weg aussieht.

*„We are a living culture that evolves! The roots are the roots, but we won't stay in caves wearing a Hami. We evolve on a material, cultural and a sentimental level”*  
(VAN DEN BERG, 2004, S. 1198)

## **8 Conclusio**

Ziel dieser Arbeit war es, den Beitrag der kulturellen, folkloristischen Veranstaltungen zur Identitätsbildung indigener Gemeinschaften leisten, zu untersuchen. Am Beispiel eines der bedeutendsten Festivals im pazifischen Raum, dem Tapati Rapa Nui Festival, wurde die Relevanz aus dem Blickwinkel der unterschiedlichen beteiligten AkteurInnen erläutert, wobei festgestellt werden konnte, dass neben den identitätsstiftenden, politischen, aber vor allem ökonomischen Motive in der Interpretation zu berücksichtigen sind.

Die Entwicklung, die das Festival seit seiner Entstehung in den 1960er-Jahren eingeschlagen hat, und die hier ausführlich dokumentiert wurde, kann sehr gut zu diesen Berührungspunkten in Bezug gesetzt werden. Von einer Kopie eines in den südamerikanischen Ländern gebräuchlichen Festes, über den Versuch der Abgrenzung gegenüber der Kolonialmacht, der Entwicklung zu einem beträchtlichen Wirtschaftsfaktor, bis hin zur machtvollen Demonstration der eigenen, einzigartigen Kultur, führte der Weg in die Gegenwart, welche die VeranstalterInnen vor neue Herausforderungen stellt.

Bei der Analyse der Frage, ob es sich beim Tapati nun um eine Präsentation überlieferter, authentischer Traditionen und Inhalte handle, konnte im Lichte aktueller Ereignisse auf der Osterinsel festgestellt werden, dass die Reduzierung auf diese Fragestellung wohl zu kurz greift und der Diskurs viel weiter zu fassen ist. Mit der Entwicklung eines breit gefächerten Programms traditioneller, aber auch der Integration zeitgenössischer Elemente, gelingt es den Organisatorinnen, die InselbewohnerInnen in einen Prozess kultureller Selbstbestimmung und ständiger Aushandlung einzubeziehen. Es konnte herausgearbeitet werden, dass beim Tapati Rapa Nui Festival, wie auch bei vielen anderen pazifischen Festivals, zwar die lokalen Gegebenheiten als treibende Kraft fungieren, der internationale Tourismus

und die kulturelle Kommerzialisierung allerdings sehr präsent sind. Trotzdem wurde von mir argumentiert, dass gerade in den letzten Jahren versucht wird, das Hauptaugenmerk auf die Bewahrung des Erbes der Vorfahren, sowohl in kulturellen Belangen, als auch ökologischen Fragestellungen zu legen. Ob sich diese Tendenz gegen erneut aufkeimende Dekolonisationsbestrebungen durchsetzen kann, wird zu beobachten sein.

So möchte ich diese Arbeit mit einem Blick in die Zukunft, und der Anregung, diesem Forschungsthema weiter Aufmerksamkeit zu schenken, beschließen. Die größte Gefahr, die ich im Rahmen meiner Forschungsarbeit feststellen konnte, verortete ich in der aktuellen tiefen Spaltung der indigenen Gemeinschaft auf der Insel. Wohin wird sich das Tapati Rapa Nui Festival entwickeln, wenn es immer schwieriger wird - aus welchen Motiven auch immer - dass es Familien als besondere Auszeichnung betrachten, ihre junge Frauen als ihre Kandidatinnen zu nominieren? Die Probleme der letzten beiden Jahre hinterlassen bereits ihre Wirkung: Immer mehr Rapanui ziehen sich zurück und vermitteln so den Eindruck, dass der ausschließlich touristischen Vermarktung das Feld überlassen wird. Dass auch hier die Entwicklung keine Einbahnstraße ist, zeigen die sinkenden Besucherzahlen seit den Einreisebeschränkungen, aber in noch viel dramatischer Weise die Situation in der aktuellen Coronakrise seit Beginn 2020. Auch hier lässt sich vor allem auf sozialen Medien ein Denkprozess in den Diskussionen erkennen, der eine Rückbesinnung, eine Konzentration auf das kulturelle Erbe und den Zusammenhalt der Gemeinschaft auf der Insel einfordert. So kann diese herausfordernde Situation denn auch als Chance betrachtet werden, die Vision des Tapati mit neuem Leben zu füllen und in dem Sinne, wie es eine Teilnehmerin am Rande eines Wettbewerbes des Tapati 2020 ausdrückte:

*„...schreib das auf! Wir machen das nicht für euch Besucher [...] wir spielen euch nichts vor. Wir LEBEN unsere Kultur jeden Tag“*

## Literaturverzeichnis

- ALBA ROQUE, Ana Pilar (2018): *Isla de Pascua: visualización de la acción del turismo*. Research work ETS Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid, Madrid
- AMIT, Vered (Hrsg.) (2000): *Constructing the field: ethnographic fieldwork in the contemporary world*. London ; New York: Routledge
- ANDRADE BUSCAR, Pablo (2004): *Artífices del imaginario. La Puesta en Escena, una Aproximación a la Construcción de Identidad Rapa Nui*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile
- ANONYM (2020, Februar): *Informelle Gespräche 3*.
- ARREDONDO, Ana Maria (2000): Part 1. Women in Myths and Legends. *Rapa Nui Journal*, 14 (2), S. 42-46
- AYRES, William S., AYRES, Gabriella S. (1995): *Geiseler's Easter Island report: an 1880s anthropological account*. Honolulu, Hawaii: Social Science Research Institute, University of Hawaii at Manoa : Distributed by University of Hawai's Press
- BARNARD, Alan, SPENCER, Jonathan (Hrsg.) (2010): *The Routledge encyclopedia of social and cultural anthropology*. (2. ed.). London: Routledge
- BARTHEL, Thomas S (1958): *Grundlagen zur Entzifferung der Osterinselschrift*.  
Online verfügbar unter: URL:  
<http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=3045338> [10.08.2019]
- BARTHEL, Thomas S. (1960): Rezitationen von der Osterinsel. *Anthropos*, 55 (5/6), S. 841–859
- BARTHEL, Thomas S. (1974): *Das achte Land: die Entdeckung und Besiedlung der Osterinsel nach Eingeborenentraditionen*. München: K. Renner
- BEHRENS, Carl Friedrich (1925): *Der wohl versuchte Südländer - Reise um die Welt 1721/22*. Leipzig: F.A. Brockhaus

- BENDRUPS, Dan (2008): Pacific Festivals as Dynamic Contact Zones. *Shima: The International Journal of Research into Island Cultures*, 2 (1), S. 14–28
- BENDRUPS, Dan (2019): *Singing and survival: the music of Easter Island*. New York, NY: Oxford University Press
- BERNARD, H. Russell (2006): *Research methods in anthropology: qualitative and quantitative approaches*. (4th ed.). Lanham, MD: AltaMira Press
- BREIDENSTEIN, Georg, HIRSCHAUER, Stefan, KALTHOFF, Herbert, NIESWAND, Boris (2015): *Ethnografie: die Praxis der Feldforschung*. (2., überarbeitete Auflage.). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH
- CALIANDRO, Alessandro (2018): Digital Methods for Ethnography: Analytical Concepts for Ethnographers Exploring Social Media Environments. *Journal of Contemporary Ethnography*, 47, S. 571-578
- CHRIST, Karly Gempp (2012): *Hakarongo Mai! Rapanui women and decolonisation for development*. Victoria University of Wellington
- COMAROFF, John L., COMAROFF, Jean (2009): *Ethnicity, Inc*. Chicago: University of Chicago Press
- CONCHA MATHIESEN, Roberto (2017): *Dinámica del Turismo y Transformaciones en los usos del Patrimonio en la Isla de Pascua*. Barcelona: Universitat de Barcelona
- CONRICH, Ian, MÜCKLER, Hermann (Hrsg.) (2016): *Rapa Nui - Easter Island: cultural and historical perspectives*. Berlin: Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur
- CORNEY, Bolton Glanvill (2010): *The voyage of Captain Don Felipe González: in the ship of the line San Lorenzo, with the frigate Santa Rosalia in company, to Easter Island in 1770-1 ; preceded by an extract from Mynheer Jacob Roggeveen's official log of his discovery of and visit to Easter Island in 1722*. Farnham, Surrey : Ashgate,

- CRAIG, Robert D. (2004): *Handbook of Polynesian mythology*. Santa Barbara, Calif: ABC-CLIO
- CRISTINO, Claudio, IZAURIETA, Roberto (2006): Easter Island: Total Land Area of Te Pito o Te Henua. *Rapa Nui Journal*, 20 (1), S. 81
- DELSING, Riet (2015): *Articulating Rapa Nui: Polynesian cultural politics in a Latin American nation-state*. Honolulu: University of Hawai'i Press
- DEWALT, Kathleen (2015): Participant Observation. In: H. Russell BERNARD (Hrsg.): *Handbook of methods in cultural anthropology*. Lanham: Rowman & Littlefield, S. 251-292
- DEWALT, Kathleen, DEWALT, Billie R. (2011): *Participant observation: a guide for fieldworkers*. (2nd ed.). Lanham, Md: Rowman & Littlefield, Md
- EHRlich, Martina, STRAUB, Juergen (2001): *Osterinsel: Rapa Nui - grosser weiter Flecken*. Wiesensteig: Kondor Verlag
- ENGLERT, Sebastian (1948): *La tierra de Hotu Matu'a : historia, etnología y lengua de la Isla de Pascua*. Padre LasCasas: Ed. San Francisco
- ENGLERT, Sebastian (1970): *Island at the Center of the World*. New York: Scribners Verlag
- ENGLERT, Sebastian (2019): *Legends of Easter Island*. (5. Aufl.). Easter Island: Rapanui Press
- ESEN-BAUR, Heide-Margaret (1983): *Untersuchungen über den Vogelmann-Kult auf der Osterinsel*. Wiesbaden: Steiner
- FELBERMAYER, Fritz (1972): Lieder und Verse der Osterinsel. *Zeitschrift für Ethnologie*, 2, S. 268–282
- FIGUEROA, Eugenio B., ROTAROU, Elena S. (2016): Sustainable Development or Eco-Collapse: Lessons for Tourism and Development from Easter Island. *Sustainability*, 8 (11), S. 1093-1118

- FISCHER, Hermann (1999): *Schatten auf der Osterinsel: Plädoyer für ein vergessenes Volk*. (2. überarb. Aufl.). Oldenburg: BIS
- FISCHER, Steven R. (2005): *Island at the end of the world: the turbulent history of Easter Island*. London: Reaktion Books
- FISHER, Steven Roger (1997): Hiva Rapanui: Ancient Song and Dance of Easter Island. *Rapa Nui Journal*, 11 (4), S. 143–149
- FORTIN CORNEJO, Moira (2016): *Tensions and Possibilities. The Interplay of 'Traditional' Cultural Elements and the Creation of 'Contemporary' Rapa Nui, Māori and Samoan Diasporic Theatre*. Wellington: Victoria University of Wellington
- FORTIN CORNEJO, Moira Sofia (2015): Theater on Rapa Nui, Past and Present. *Moe Varua*, 8 (86), S. 5–7
- FORTIN CORNEJO, Moira Sofia (2016): *The Interplay of 'Traditional' Cultural Elements and the Creation of 'Contemporary' Rapanui, Māori and Samoan diasporic Theatre*. Wellington: Victoria University of Wellington
- FORTIN, Moira (2009a): *The Development of Theatre in Easter Island*. Dunedin, New Zealand: University of Otago
- FORTIN, Moira (2009b): Takona: Body Painting in Rapa Nui Performing Arts. *Australasian Drama Studies*, S. 150–163
- FRANCÉ-HARRAR, Annie (1929, 22. Februar): Die Insel der Vogel Männer. *Neue Freie Presse/Chronikbeilage*. Wien
- GATERMANN, Horst (1991): *Die Osterinsel : einsamstes Eiland der Welt ; Kulturgeschichte und Denkmäler*. Köln: DuMont
- GINGRICH, Andre (2005): Kulturelle Identitäten zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Sozialanthropologische Begriffsbestimmungen und ihre Implikationen für Europa. In: Johanna RIEGLER (Hrsg.): *Kulturelle Dynamik der Globalisierung. Ost- und Westeuropäische Transformationsprozesse aus*

*sozialanthropologischer Perspektive* (S. 23–49). Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften

GLEISNER, Christine, MONTT, Sara (2014): *Rapanui. Serie introducción histórica y relatos de los pueblos originarios de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Ograma

GOBO, Giampietro (2008): *Doing ethnography*. Los Angeles, Calif: SAGE

GOFFMAN, Erving (1959): *The presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday

GREINDL, Delphine (2020, Februar): *Informelle Gespräche 1*.

GUPTA, Akhil, FERGUSON, James (1997): Culture, Power, and Place: Ethnography at the End of an Era. In: Akhil GUPTA, James FERGUSON (Hrsg.): *Culture, Power, and Place. Explorations in Critical Anthropology* (S. 1–32). Durham/London: Duke University Press

HAHN, Hans Peter (2013): *Ethnologie: eine Einführung*. Berlin: Suhrkamp

HALBMAYER, Ernst, SALAT, Jana (2011): Qualitative Methoden der Kultur- und Sozialanthropologie. Online verfügbar unter: URL: <https://www.univie.ac.at/ksa/elearning/cp/qualitative/qualitative.pdf> [08.09.2019]

HALL, Stuart (1994): *Rassismus und kulturelle Identität*. (5. Aufl.). Hamburg: Argument

HAUN, Beverley (2008): *Inventing „Easter Island“*. Toronto ; Buffalo: University of Toronto Press

HAUSWALD, Oliver (2009): Tourismus, kulturelle Praxis und das Tapati-Fest auf Rapa Nui (Osterinsel). In: Claudia TRUPP, Alexander TRUPP (Hrsg.): *Ethnotourismus: interkulturelle Begegnung auf Augenhöhe?* (S. 59–79). Wien: Mandelbaum

- HAUSWALD, Oliver (2014): *Indigener Tourismus in Chile: Strategien der kulturellen und touristischen Inwertsetzung*. (Hans HOPFINGER, Hrsg.). München Wien: Profil-Verl
- HINE, Christine (2013): Internet Research and the Sociology of Cyber-Social-Scientific Knowledge. In: Christine HINE (Hrsg.): *Virtual methods : issues in social research on the internet* (S. 1–13)
- HOBBSAWM, E. J., RANGER, T. O. (Hrsg.) (2012): *The Invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press
- Imagina Rapa Nui - Easter Island (o. J.):
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS, CHILE (o. J.): *Censo 2017*. Online verfügbar unter: URL: <http://resultados.censo2017.cl> [26.07.2019]
- JANSSEN, Wilhelm (o. J.-a): Wilhelm Geiseler - Verzeichnis der auf der Osterinsel gesammelten Gegenstände. *osterinsel.de* Online verfügbar unter: URL: <http://www.osterinsel.de/11-wilhelm-geiseler-verzeichniss.htm> [10.08.2019]
- JANSSEN, Wilhelm (o. J.-b): Personen, die auf die Osterinsel Einfluss genommen haben. *osterinsel.de* Online verfügbar unter: URL: <http://www.osterinsel.de/11-personen.htm> [11.08.2019]
- KAHRMANN, Christiane (1995): *Hoffen auf den reichen Strand: Tourismus in der Südsee ; die einheimische Sichtweise*. Berlin: Reimer
- KALTENEGER ICKA, Waitiare (2020, 12. März):
- KARRASCH, Heinz (2005): Rapa Nui. Weltkulturerbe und nachhaltiger Tourismus. In: *Fragile Inselwelten: Tourismus, Umwelt und indigene Kulturen*. Bad Honnef: Horlemann
- KOROM, Frank J. (Hrsg.) (2013): *The anthropology of performance: a reader*. Chichester, West Sussex ; Malden, MA: Wiley-Blackwell, a John Wiley & Sons, Ltd., Publication

- KRENDELÖV, Fedor Petrovič, KONDRATOV, Aleksandr Michajlovič (1990): *Die Geheimnisse der Osterinsel*. (2. Aufl.). Moskau: Verl. Mir [u.a.]
- KRIST, Stefan, WOLFSBERGER, Margit (2009): Identität, Heimat, Zugehörigkeit, Remigration. In: Maria SIX-HOHENBALKEN, Jelena TOŠIĆ (Hrsg.): *Anthropologie der Migration. Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Aspekte* (S. 164–184). Wien: Facultas
- LAMNEK, Siegfried, KRELL, Claudia (2010): *Qualitative Sozialforschung: Lehrbuch*. (5., überarbeitete Auflage.). Weinheim Basel: Beltz
- LEBEGERN, Marcus (2019): *Ko re 'o hē ta 'a re 'o vānaŋa? Qué lengua hablas? Eine empirische Untersuchung zur Sprachkontaktsituation auf der Osterinsel*. (Bd. 04). Regensburg
- LEOPOLD, Peter, HERRGOTT, Ricardo (1994): *Rapa Nui. Die Osterinsel. Alltag und Mythos des entlegensten Eilands der Welt*. Wien: Löwen Edition
- LOHMANN, Dieter, PODBREGAR, Nadja (2012): *Im Fokus: Entdecker: die Erkundung der Welt*. Heidelberg: Springer Spektrum
- MACHOWSKI, Jacek (1928): *Insel der Geheimnisse: die Entdeckung und Erforschung der Osterinsel*. Leipzig: Brockhaus
- MALINOWSKI, Bronislaw (1979): *Schriften: in 4 Bänden. 1: Argonauten des westlichen Pazifik: ein Bericht über unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea*. Frankfurt a.M: Syndikat Autoren- u. Verlagsges
- MA'U HENUA (2020, 9. Februar): *facebook* Online verfügbar unter: URL: <https://www.facebook.com/mau.henua/posts/817800512070240> [29.03.2020]
- Ma'u Henua celebrates Pei Amo 2020 (2020): *Moe Varua*, 145, S. 15–17
- MAZIÈRE, Francis (1967): *Insel des Schweigens. Das Schicksal der Osterinsel*. Frankfurt/Main: Verlag Ullstein GmbH

- McCAll, Grant (1981): *Rapanui: tradition and survival on Easter Island*. Honolulu: University Press of Hawaii
- McCAll, Grant (1988, November): Chile's Bitter Pacific Legacy. *Pacific Islands Monthly*. Sydney
- MCCORMACK, Coralie (2000a): From Interview Transcript to Interpretive Story: Part 1— Viewing the Transcript through Multiple Lenses. *Field methods*, 12 (4), S. 282–297
- MCCORMACK, Coralie (2000b): From Interview Transcript to Interpretive Story: Part 2— Developing an Interpretive Story. *Field methods*, 12 (4), S. 298–315
- MÉTRAUX, Alfred (1971): *Ethnology of Easter Island*. (Repr. [d. Ausg.] Honolulu 1940.). Honolulu, Hawai'i: Bishop Museum Press
- MÉTRAUX, Alfred (1989): *Die Osterinsel*. (Neuausg.). Frankfurt/Main: Ed. Qumran im Campus-Verl
- MEUSER, Michael, NAGEL, Ulrike (2002): ExpertInneninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht: Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion. In: *Das Experteninterview: Theorie, Methode, Anwendung*. Opladen: Leske + Budrich, S. 71-93
- MIETH, Andreas, BORK, Hans-Rudolf (2012): *Osterinsel*. Berlin: Springer Spektrum
- MILIN, Théo (2018): *Le déploiement de l'identité culturelle Rapa Nui entre contacts et contrôles: le festival Tapati Rapa Nui*. Rennes: Université Rennes
- Moe Varua (o. J.): *Moe Varua* Online verfügbar unter: URL: <https://moevarua.com/en/magazines/> [13.04.2020]
- MÜCKLER, Hermann (2009): *Einführung in die Ethnologie Ozeaniens*. Wien: facultas.wuv
- MÜCKLER, Hermann (2012a): Einführung. Tradition und Traditionalismus. Zur Rolle ind Instrumentalisierung eines Identitätskonzepts. In: Hermann MÜCKLER, Gerald FASCHINGEDER (Hrsg.): *Tradition und Traditionalismus: zur*

- Instrumentalisierung eines Identitätskonzepts* (S. 7–24). Wien: Promedia  
[u.a.]
- MÜCKLER, Hermann (2012b): *Kolonialismus in Ozeanien*. Wien: Facultas.wuv
- MÜCKLER, Hermann, ZIPS, Werner, KREMSEK, Manfred (Hrsg.) (2006):  
*Ethnohistorie: Empirie und Praxis*. Wien: WUV Univ.-Verl
- MUNICIPALIDAD DE RAPA NUI (Hrsg.) (1990): Tapati Rapa Nui 1990.
- MUNICIPALIDAD DE RAPA NUI (Hrsg.) (2020a): Tapati Rapa Nui 2020.
- MUNICIPALIDAD DE RAPA NUI (2020b, 4. Februar): *facebook* Online verfügbar unter:  
URL: <https://www.facebook.com/MuniRapaNui/posts/3453140308093519>  
[29.03.2020]
- Municipalidad de Rapa Nui (o. J.): Online verfügbar unter: URL: [www.rapanui.net](http://www.rapanui.net)  
[29.09.2019]
- Museo Antropologico P. Sebastian Englert (o. J.): Online verfügbar unter: URL:  
<https://www.museorapanui.gob.cl/sitio/Secciones/Quienes-Somos/Historia/>  
[11.08.2019]
- PAKARATI TEPANO, Isabel (2009): Testimonials from the Past. *Moe Varua 2* (20), S.  
9-10
- PALMER, J. Linton (1870): A Visit to Easter Island, or Rapa Nui, in 1868. *The  
Journal of the Royal Geographical Society of London*, 40, S. 167–181
- PIGNET, L. (2000): Kai Kai: Tradition and Innovation on Rapa NUI. In: *Pacific 2000:  
Proceedings of the 5th International Conference on Easter Island and the  
Pacific*. Kamuela, Hawai'i, Los Osos (CA): Easter Island Foundation
- PINK, Sarah, HORST, Heather A., POSTILL, John, HJORTH, Larissa, LEWIS, Tania,  
TACCHI, Jo (Hrsg.) (2016): *Digital ethnography: principles and practice*. Los  
Angeles: SAGE

- POLLARD, Joshua, PATERSON, Alistair, WELHAM, Kate (2010): Te Miro o'one: the archaeology of contact on Rapa Nui (Easter Island). *World Archaeology*, 42, S. 580
- POSTILL, J, PINK, S (2012): Social Media Ethnography: The Digital Researcher in a messy Web. *Media Int. Aust.*, S. 123-134
- REYNOLDS, Kevin (1994): *Rapa Nui - Rebellion im Paradies*.
- RIVAS, Antonia (2017): *Ono Tupuna, the richness of the ancestors. Multiples Landscapes Relationalities in Contemporary Indigenous Rapa Nui*. Berkley: University of California
- ROUTLEDGE, Katherine (1998): *The Mystery of Easter Island: The Story of an Expedition*. Illinois: Adventures Unlimited Press
- SCHECHNER, Richard (2013): *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge
- SCHULZE-MAIZIER, Friedrich (1926): *Die Osterinsel*. Leipzig: Insel-Verl.
- SÖKEFELD, Martin (1999): Debating Self, Identity, and Culture in Anthropology. *Current Anthropology*, 40 (4), S. 417–447
- SÖKEFELD, Martin (2012): Identität – ethnologische Perspektiven. In: Hilarion G. PETZOLD (Hrsg.): *Identität: ein Kernthema moderner Psychotherapie – interdisziplinäre Perspektiven* (S. 39–56). Wiesbaden: VS-Verlag
- STEINER, Hartwig E. (2013): Zeichen des Vogelmannkultes der Osterinsel in den Höhlen auf Motu Nui/Polynesien. *Almogaren*
- STIRLING, Eve (2016): 'I'm always on Facebook!': exploring Facebook as a mainstream research tool and ethnographic site. In: Helene SNEE, Christine HINE, Yvette MOREY, Steven ROBERTS, Hayley WATSON (Hrsg.): *Digital methods for social science. An interdisciplinary guide to research innovation*. (S. 51–66). Basingstoke: Palgrave Macmillan

TAPATI RAPA NUI OFICIAL (2018, 12. Februar): *facebook* Online verfügbar unter:

URL:

<https://www.facebook.com/TapatiRapaNuiOficial/posts/1547052622030905>

[13.04.2020]

TAPATI RAPA NUI OFICIAL (2020, 16. Februar): *facebook* Online verfügbar unter:

URL:

<https://www.facebook.com/TapatiRapaNuiOficial/posts/2676430332426456>

[13.04.2020]

Tapati Rapa Nui Oficial (o. J.): Online verfügbar unter: URL:

<https://www.facebook.com/TapatiRapaNuiOficial/> [29.09.2019]

tapati\_rapanui (o. J.): Online verfügbar unter: URL:

[https://www.instagram.com/tapati\\_rapanui/](https://www.instagram.com/tapati_rapanui/) [29.09.2019]

*Tau Ki Te Huri: Un deporte ancestral de rapa Nui* (o. J.): Online verfügbar unter:

URL: <https://www.13.cl/c/programas/isla-tradiciones/capitulos/tau-ki-te-huri-un-deporte-ancestral-de-rapa-nui> [13.04.2020]

TSANG, Rachel, WOODS, Eric Taylor (Hrsg.) (2014): *The cultural politics of nationalism and nation-building: ritual and performance in the forging of nations*. London ; New York: Routledge/Taylor & Francis Group

TURNER, Victor (1987): *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications

TUTEN, Tracy L., SOLOMON, Michael R. (2014): *Social media marketing*. (1. ed., Pearson new internat. ed.). Harlow: Pearson Education

VAN DEN BERG, Deborah (2004): Performing Arts on Easter Island: Will They Survive or Transform into a Tourist Attraction? (S. 1188–1202). *Changing Island–Changing Worlds*. Island of the World 8th International Conference, Kinmen Island, Taiwan

- VAN TILBURG, Jo Anne (2009, 2. Mai): Writing Routledge: Her Field Notes and Their Value to Science. *Easter Island Statue Project* Online verfügbar unter: URL: <http://www.eisp.org/818/#more-818> [10.08.2019]
- WEISS, Gabriele (1978): Der Vogelkult auf der Osterinsel : eine ethnohistorische Untersuchung. *Wiener Ethnohistorische Blätter, Band 16*
- WENDT, A. (1982): Towards a New Oceania. In: Guy AMIRTHANAYAGAM (Hrsg.): *Writers in east-west encounter: new cultural bearings*. London: Macmillan
- WERNHART, Karl R (2014): Von der Strukturgeschichte zum transkulturellen Forschungsansatz: Ethnohistorie und Kulturgeschichte im neuen Selbstverständnis. In: Karl R WERNHART, Werner ZIPS (Hrsg.): *Ethnohistorie: Rekonstruktion, Kulturkritik und Repräsentation: eine Einführung* (4., gänzlich überarbeitete und erweiterte Auflage., S. 39–51). Wien: Promedia
- WERNHART, Karl R, BINTER, Julia T.S. (2014): Die Quellegattungen und Nachbarwissenschaften der Ethnohistorie. In: Karl R WERNHART, Werner ZIPS (Hrsg.): *Ethnohistorie: Rekonstruktion, Kulturkritik und Repräsentation: eine Einführung* (4., gänzlich überarbeitete und erweiterte Auflage., S. 52–70). Wien: Promedia
- WERNHART, Karl R., LUKAS, Helmut (2011): *Christoph Carl Fernberger. Der erste österreichische Weltreisende 1621 -1628*. Wien: LIT Verlag
- WERNHART, Karl R, ZIPS, Werner (2014): Einführung in die theoretischen und methodologischen Grundlagen der Ethnohistorie. In: Karl R WERNHART, Werner ZIPS (Hrsg.): *Ethnohistorie: Rekonstruktion, Kulturkritik und Repräsentation: eine Einführung* (4., gänzlich überarbeitete und erweiterte Auflage., S. 12–38). Wien: Promedia
- YOUNG, Forrest Wade (2020): Rapa Nui. *The Contemporary Pacific*, 32 (1), S. 262–274
- ZSAKAI, Agnes (2020, Februar): *Informelle Gespräche 2*.

## Social Media Quellen

<https://www.facebook.com/MuniRapaNui/>

<https://www.facebook.com/moeVaruaOficial/>

<https://www.facebook.com/TapatiRapaNuiOficial/>

<https://www.facebook.com/comunidadmauhenua/>

<https://www.facebook.com/mau.henua>

<https://www.facebook.com/culturarapanui1/>

<https://www.youtube.com/channel/UCGvMT8jYbjt4RVMdpOMqu3w>

<https://www.facebook.com/mataoterapanuitv/>

<https://www.facebook.com/ihirani.tukipont.1>

[https://www.instagram.com/tuki\\_pont/](https://www.instagram.com/tuki_pont/)

<https://www.instagram.com/haretavana/>

[https://www.instagram.com/tapati\\_rapanui/](https://www.instagram.com/tapati_rapanui/)

<https://www.instagram.com/wai.kiahio/>

<https://www.youtube.com/channel/UCGvMT8jYbjt4RVMdpOMqu3w>

## Bildquellen

Abb. 1: Wikipedia. Online verfügbar unter URL:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Osterinsel#/media/Datei:Easter\\_Island\\_map-de.svg](https://de.wikipedia.org/wiki/Osterinsel#/media/Datei:Easter_Island_map-de.svg) [80.04.2020]

Abb. 2: CORNEY, Bolton Glanvill (2010): The voyage of Captain Don Felipe González : : in the ship of the line San Lorenzo, with the frigate Santa Rosalia in company, to Easter Island in 1770-1 ; preceded by an extract from Mynheer Jacob Roggeveen's official log of his discovery of and visit to Easter Island in 1722. Farnham, Surrey : Ashgate, S.49

Abb. 3: Wikipedia. Online verfügbar unter URL:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Blackbirding#/media/Datei:Vertrag\\_Arbeitsverpflichtung\\_Peru\\_engl.tif](https://de.wikipedia.org/wiki/Blackbirding#/media/Datei:Vertrag_Arbeitsverpflichtung_Peru_engl.tif) [29.04.2020]

Abb. 4: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020

- Abb. 5: Imagina Rapa Nui. Online verfügbar unter URL:  
<https://imaginaisladepascua.com/en/easter-island-history/>  
[30.04.2020]
- Abb. 6: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2010
- Abb. 7: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 8: Bayou City Press. The World in Print. Online verfügbar unter URL:  
<https://bayoucitypressbooks.com/visiting-the-british-museum/>  
[30.04.2020]
- Abb. 9: Archiv des Museo Rapa Nui (MAPSE)
- Abb. 10: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 11: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 12: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 13: Imagina Rapa Nui. Online verfügbar unter URL:  
<https://imaginaisladepascua.com/en/haka-pei-the-extreme-sport-of-easter-island/> [30.04.2020]
- Abb. 14: Imagina Rapa Nui. Online verfügbar unter URL:  
<https://imaginaisladepascua.com/en/haka-pei-the-extreme-sport-of-easter-island/> [30.04.2020]
- Abb. 15: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 16: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 17: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 18: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 19: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 20: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 21: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 22: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 23: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 24: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 25: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 26: tapati\_rapanui. instagram. Online verfügbar unter URL:  
<https://www.instagram.com/p/B7G5raGAe3i/> [30.04.2020]
- Abb. 27: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 28: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 29: © CésarCK Quelle: facebook.com

- Abb. 30: [www.osterinsel.de](http://www.osterinsel.de) Online verfügbar unter URL:  
<http://www.osterinsel.de/01-tour-01-hanga-roa.htm> [30.04.2020]
- Abb. 31: © RB-DESKKART: [www.welt-atlas.de](http://www.welt-atlas.de) Online verfügbar unter URL:  
[https://www.welt-atlas.de/karte\\_von\\_osterinsel\\_9-403](https://www.welt-atlas.de/karte_von_osterinsel_9-403)
- Abb. 32: Eigene Aufnahme. Wolfgang Kiss, 2020
- Abb. 33: ALBA ROQUE, Ana Pilar (2018): Isla de Pascua: visualización de la acción del turismo. Madrid: ETS Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid. S.61
- Abb.34: Tapati Rapa Nui Oficial. facebook.com Online verfügbar unter URL:  
<https://www.facebook.com/TapatiRapaNuiOficial/posts/2647096322026524>

## Anhang

### Anhang 1 – Fragebögen

Fragebogen A: Mitarbeiter des Tapati bzw. BewohnerInnen der Insel

Fragebogen B: TouristInnen

Geburtsort	Fragebogen A	Fragebogen B
Rapa Nui	7	
Chile (kontinental)	9	3
Belgien	1	1
Österreich		1
Schweiz		1
Frankreich		1
Gesamt	17	7

Fragebogen A:

Mi nombre es Wolfgang, vengo de Austria y estudio antropología social y cultural en la Universidad de Viena.

El siguiente cuestionario se ha producido en el contexto de mi tesis de master con el tema “Tapati Rapa Nui, un festival de identidad indígena o autenticidad construido?” El objetivo del cuestionario es averiguar más sobre la motivación de los participantes en Tapati. ¿El festival y la participación promueven un sentido de comunidad y contribuyen a la transmisión del patrimonio cultural?

1. **Edad:** \_\_\_\_\_

2. **Sexo**

- a. Masculino
- b. Femenino
- c. Otro

3. **Lugar de nacimiento**

- a. Rapa Nui

- b. Chile continental
- c. Otro: \_\_\_\_\_

**4. ¿Cuánto tiempo vives en la isla?**

- a. < 10 años
- b. 10 – 20 años
- c. 20 – 40 años
- d. > 40 años

**5. ¿Qué lengua considera como su "lengua materna"?**

- a. Rapa nui
- b. Español
- c. Rapanui y español igualmente
- d. No sé
- e. Otro: \_\_\_\_\_

**6. Profesión: \_\_\_\_\_**

**7. ¿Cuál es tu conexión con Tapati?**

- a. Partícipe
- b. Turístico
- c. activo en la organización
- d. Espectador
- e. Comida
- f. Tapati no me interesa
- g. Otro: \_\_\_\_\_

**8. ¿Cuántas veces has asistido a Tapati? \_\_\_\_\_**

**9. ¿Cuáles son las razones por las que participa en Tapati?**

- a. mi familia esta participando
- b. mis amigos estan participando
- c. Para mí es importante participar personalmente
- d. Otro: \_\_\_\_\_

**10. ¿Qué eventos de Tapati son particularmente importantes para usted?**

- a. Competencias deportivas ancestrales
- b. Competencias artesanales
- c. Competencias agrícolas
- d. Competencias gastronómicas
- e. Representaciones artísticas y musicales
- f. Farándula y caravana de carros alegóricos
- g. Coronación de la reina de la Tapati

**11. ¿Qué tan importante es para usted que tantos turistas como sea posible vengan al Tapati?**

----- 1 ----- 2 ----- 3 ----- 4 ----- 5 -----

*sin importancia*

*muy importante*

**12. ¿Qué tan importante crees que es Tapati para transmitir la cultura de Rapa Nui?**

----- 1 ----- 2 ----- 3 ----- 4 ----- 5 -----

*sin importancia*

*muy importante*

**13. ¿Crees que Tapati da una imagen auténtica del Rapa Nui?**

----- 1 ----- 2 ----- 3 ----- 4 ----- 5 -----

*Más bien si*

*más bien no*

**14. Qué objetivos del festival son los más importantes para usted (orden del 1 - menos importante al 5 - más importante)**

- mostrar diferentes aspectos de la cultura de la isla
- mantener y fomentar tradiciones, folklore y otros productos culturales
- creación de nuevas expresiones artísticas
- iniciar nuevas generaciones en las formas de las tradiciones rapanui a través de la participación en el evento
- lograr la difusión internacional del cultivo de Rapanui

**15. Lo que quiero decir**

Fragebogen B:

Mi nombre es Wolfgang, vengo de Austria y estudio antropología social y cultural en la Universidad de Viena.

El siguiente cuestionario se ha producido en el context de mi tesis de master con el tema “Tapati Rapa Nui, un festival de identidad indígena o autenticidad construido?” El objetivo del cuestionario es averiguar más sobre la motivación de los participantes en Tapati. ¿El festival y la participación promueven un sentido de comunidad y contribuyen a la transmisión del patrimonio cultural?

**1. Edad:** \_\_\_\_\_

**2. Sexo**

a. Masculino

- b. Femenino
- c. Otro

**3. Lugar de nacimiento**

- a. Rapa Nui
- b. Chile continental
- c. Otro: \_\_\_\_\_

**4. Profesión:** \_\_\_\_\_

**5. ¿Cuál es tu conexión con Tapati?**

- a. Partícipe
- b. Turístico
- c. activo en la organización
- d. Espectador
- e. Comida
- f. Tapati no me interesa
- g. Otro: \_\_\_\_\_

**6. ¿Cómo se enteró de Tapati?**

- a. Agencia de viajes
- b. Historias
- c. Internet
- d. No estoy aquí por tapati
- e. Otro: \_\_\_\_\_

**7. ¿Cuál fue la principal motivación para visitar la Isla de Pascua? (múltiples respuestas posibles)**

- a. Moai
- b. Tapati
- c. Vacaciones en la playa
- d. Visitas a familiares
- e. Deportes
- f. Otro: \_\_\_\_\_

**8. ¿Qué te sorprendió en el festival?**

**9. ¿Qué te molestó?**

**10. ¿Qué competencias te interesan más?**

- a. Competencias artesanales
- b. Competencias agrícolas
- c. Competencias gastronómicas
- d. Representaciones artísticas y musicales
- e. Farándula y caravana de carros alegóricos
- f. Coronación de la reina de la Tapati

**11. ¿Qué tan importante crees que es Tapati para transmitir la cultura de Rapa Nui?**

----- 1 ----- 2 ----- 3 ----- 4 ----- 5 -----

*sin importancia*

*muy importante*

**12. ¿Crees que Tapati da una imagen auténtica del Rapa Nui?**

----- 1 ----- 2 ----- 3 ----- 4 ----- 5 -----

*Mas bien si*

*más bien no*

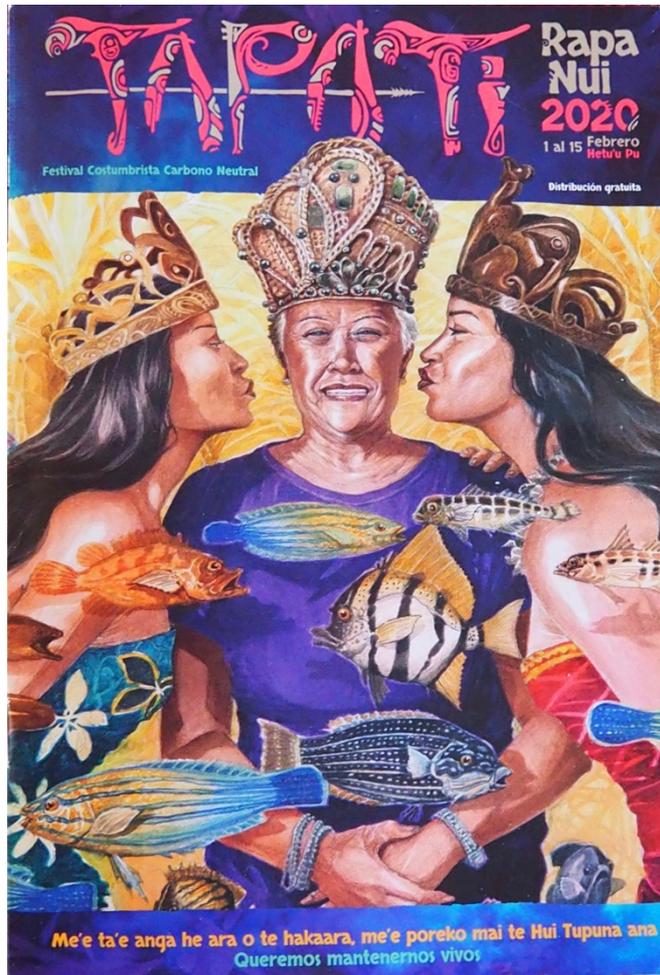
**13. ¿Qué objetivos del festival crees que son los más importantes? (orden del 1 - menos importante al 5 - más importante)**

- mostrar diferentes aspectos de la cultura de la isla
- mantener y fomentar tradiciones, folklore y otros productos culturales
- creación de nuevas expresiones artísticas
- iniciar nuevas generaciones en las formas de las tradiciones rapanui a través de la participación en el evento
- lograr la difusión internacional del cultivo de Rapanui

**14. Lo que quiero decir**

## Anhang 2 – Programm: Tapati Rapa Nui 2020

Dieses zweisprachige Programmheft (spanisch und englisch) wurde zusammen mit einem Flyer auf den einzelnen Veranstaltungen gratis verteilt. Neben einem Rückblick auf die Geschichte der Insel und des Tapati Festes beinhaltet es eine Vielzahl weiterer interessanter Informationen. Gemäß dem diesjährigen Motto, das sich den vorangegangenen *ariki* der letzte Tapati Festivals seit 1968 widmet, finden sich deren Abbildungen sowie Namen im Programmheft. Außerdem werden die wichtigsten „competencias“ näher beschrieben und die *ariki* (Nany Tuki Pont) sowie ihr *aito* (Pío Haoa Riroroko) näher vorgestellt. Einen nicht unbeträchtlichen Teil nehmen schließlich Hinweise bzw. getroffene ökologische Maßnahmen zum Schutz der Umwelt (Gratis Bus-shuttle bei den Abendveranstaltungen;



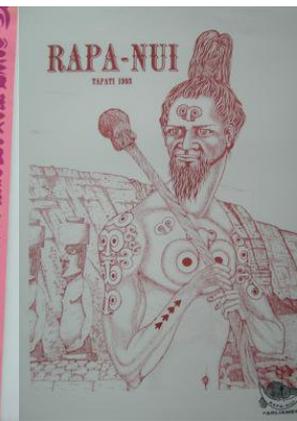
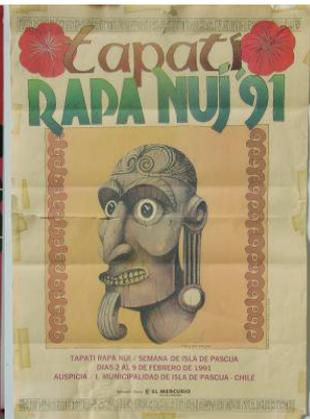
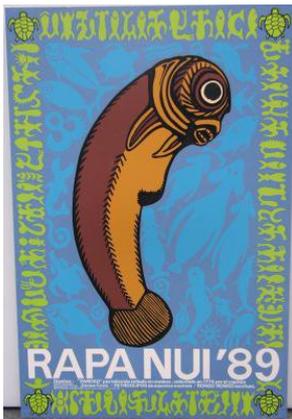
Mülltrennung bei allen Veranstaltungen; speziell organisierte Strandreinigungen während des Festes) ein. Schließlich werden noch die Organisatoren des Festivals sowie die Sponsoren (multinationale, lokale Unternehmen sowie öffentliche Einrichtungen) aufgeführt.

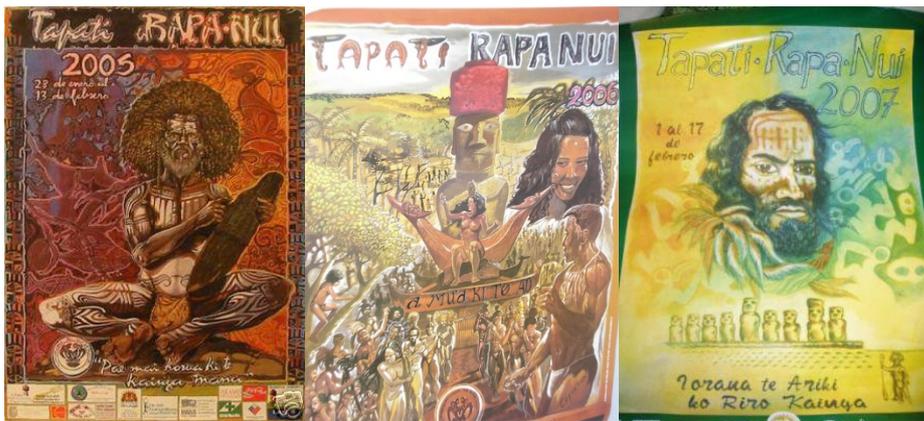
Am Programmflyer lässt sich bereits die Vielzahl und Vielfalt der Veranstaltungen erkennen.

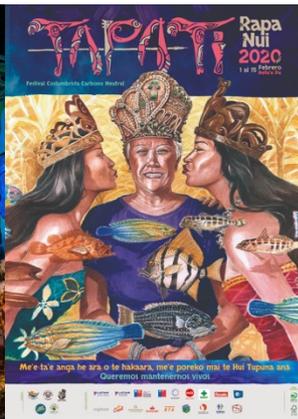
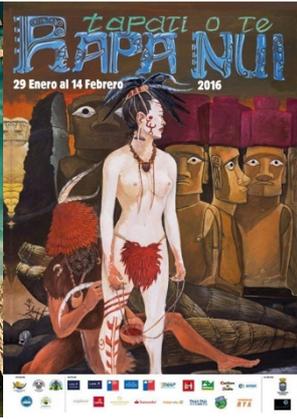
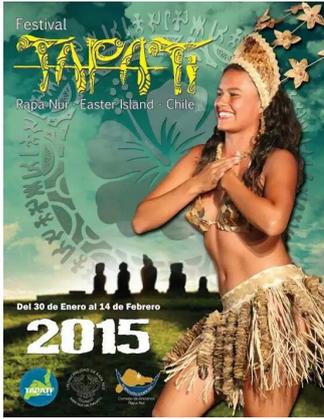
	<p><b>JUEVES 13</b></p> <p><b>HANGA ROA O TŪ / 10:00 HRS.</b>          &gt; Duathlon OPEN          He 'a'ati Duathlon</p> <p><b>FINI OROKOA / 16:00 HRS.</b>          &gt; Competencia de Tiro al Blanco: competidores, niños, candidatas y Alto          He 'a'ati tau ki te huri</p> <p>SPONSORADO RYA</p>	<p><b>VIERNES 14</b></p> <p><b>INSTO MATUPŪ - AVENIDA POINT - TAMAU TOKANA - TE PITI O TE HANGA - POLICARPO TOTO / 17:00 HRS.</b>          &gt; Salida de carro alegórico          He 'a'ati Pene'oa Nani Nani          &gt; Huaridula          He 'a'ati Nani Nani</p> <p><b>NOCHE LIBRE</b></p> <p>Capel</p>	
<p><b>SÁBADO 01</b></p> <p><b>HANGA VIRE VIRE / 14:00 HRS.</b>          &gt; Inauguración oficial "Kona Koa"          Te 'a'ati amata'oa o te "Kona Koa"</p> <p><b>HANGA VIRE VIRE / 21:45 HRS.</b>          &gt; Apertura Oficial / "He Tahu te Anaga" "Uma Tahu"          &gt; Presentación y Discorso de candidata y Alto 2020          He 'a'ati te Uka o te 'a'ati o te 'a'ati          &gt; Discorso Reina 2019          He 'a'ati te Anaga Tapoti Rapa Nui          &gt; Discorso Autoridades          He 'a'ati te Tangata Houmā o te kainga          &gt; Presentación Artística Grupos          He 'a'ati haka o te 'a'ati o te 'a'ati o te himene</p> <p>Santander</p>	<p><b>SÁBADO 15</b></p> <p><b>HANGA VIRE VIRE / 21:45 HRS.</b>          &gt; Cerro Oficial Tapoti Rapa Nui          He 'a'ati Te anaga</p> <p><b>HANGA ROA O TŪ / 12:00 HRS.</b>          &gt; Tradición Rapanui Adultos, Juveniles, Damas, Maestros, Candidatas y Alto          He 'a'ati Rapanui</p> <p><b>HANGA VIRE VIRE / 21:00 HRS.</b>          &gt; Presentación artística Escuela Toki          &gt; Competencia "Hoko Manu niños"          He 'a'ati Manu o te ngapōki          &gt; Competencia para niños          "Cuarta Cuentos Rapa Nui"          He 'a'ati o te ngapōki          &gt; Competencia Ka Kai niños          He 'a'ati kai kai o te ngapōki          &gt; Fiesta Corporal Candidata y Alto          He 'a'ati o te Uka o te 'a'ati o te 'a'ati          &gt; Presentación Artística          He 'a'ati haka o te 'a'ati o te 'a'ati o te himene</p> <p>LATAM AIRLINES          LATAM CARBO</p>	<p><b>LUNES 03</b></p> <p><b>HANGA PŪKO - POLICARPO TOTO - INSTO MATUPŪ (MONOLITO) HANGA PŪKO / 09:00 HRS.</b>          &gt; Comida de las Flores          He 'a'ati Tapoti Tapoti Rapa Nui</p> <p><b>HANGA PŪKO / 12:00 HRS.</b>          &gt; Competencia "Tui Tani" para niños          He 'a'ati Tau Tani mo te ngapōki          &gt; "Ting' ting' mahute" competidores, candidatos, adultos niños          He 'a'ati ting' ting' mahute          &gt; Competencia de Haka en Mahute niños y adultos          He 'a'ati pua mahute          &gt; Competencia Tallado de Remora          He 'a'ati tau Remora</p> <p><b>HANGA VIRE VIRE / 21:45 HRS.</b>          &gt; Competencia Ka Kai adultos          He 'a'ati Kai Kai          &gt; Competencia cantos tradicionales "UTE"          He 'a'ati UTE          &gt; Presentación Artística          He 'a'ati haka o te 'a'ati o te himene</p>	<p><b>MARTES 04</b></p> <p><b>HARÉ UMANGA RAFA NUI / 10:00 HRS.</b>          &gt; Exposición y Pesaje Agrícola          He 'a'ati te kai ho opu</p> <p><b>HANGA ROA O TŪ / 15:00 HRS.</b>          &gt; Desfile sobre olas con Futador de botora          He 'a'ati Nguru          &gt; Desfile sobre olas          He 'a'ati Honu</p> <p><b>HANGA VIRE VIRE / 21:45 HRS.</b>          &gt; Competencia de Carrto Inédito          He 'a'ati Himene ahi          &gt; Presentación Tapes Kikaka candidata y alto          He 'a'ati haka o te 'a'ati Rapa Nui o te Uka o te 'a'ati          &gt; Presentación Artística          He 'a'ati haka o te 'a'ati o te himene</p> <p>Cruz Verde</p>
<p><b>MIÉRCOLES 05</b></p> <p><b>HANGA PŪKO / 11:00 HRS. - 14:00 HRS.</b>          &gt; Competencia de confección de collares de conchitas competidores y candidatas / He 'a'ati hui korone tradicional          &gt; Competencia de confección cuerneros tradicionales competidores / He 'a'ati Hui a Manki          &gt; Competencia Tallado de Koro Rongo          He 'a'ati tau Rongo Rongo          &gt; Competencia Tallado de Moa competidores y Alto          He 'a'ati tau Moa          &gt; Competencia confección de coronas de flores adultos y niños / He 'a'ati hui Itare</p> <p><b>HANGA PŪKO / 16:00 HRS.</b>          &gt; Competencia cantataje polinesio V6 OPEN damas y varones / He 'a'ati hui Itare</p> <p><b>HANGA VIRE VIRE / 21:45 HRS.</b>          &gt; Competencia Tapa tradicional competidores y candidatas / He 'a'ati tau Tapa          &gt; Competencia cantos tradicionales / He 'a'ati Riu          &gt; Conjunto adultos primera etapa / He 'a'ati tau o te muna o te pa'ani</p> <p>Coca-Cola</p>	<p><b>JUEVES 06</b></p> <p><b>HANGA ROA O TŪ / 10:00 HRS.</b>          &gt; Competencia de caza submarina tradicional          He 'a'ati Hui Kai          &gt; Competencia de caza submarina con lanza tradicional          He 'a'ati Ruku Mata o Ora          &gt; Competencia de caza de mercurio para niños          He 'a'ati here korone mo te ngapōki</p> <p><b>HANGA PŪKO / 17:00 HRS.</b>          &gt; Competencia de Regatta          He 'a'ati hui vaka</p> <p><b>HANGA VIRE VIRE / 21:45</b>          &gt; Presentación Tapes Tropic Plumas candidata y alto          He 'a'ati haka o te 'a'ati o te 'a'ati o te 'a'ati          &gt; Competencia de "Hoko"          He 'a'ati Hoko          &gt; Presentación Conjuntos juveniles          He 'a'ati haka o te 'a'ati o te 'a'ati o te 'a'ati</p> <p>ENAP</p>	<p><b>VIERNES 07</b></p> <p><b>HANGA PŪKO / 10:00 HRS.</b>          &gt; Confección de trajes con material tradicional, Kōkōkō - Mahute - Plumas          He 'a'ati hui re kaihu          &gt; Competencia tallado de mangai          He 'a'ati tau mangai          &gt; Competencia tallado de Paia          He 'a'ati tau Paia          &gt; Competencia confección collares de flores adultos niños          He 'a'ati hui Korone Itare</p> <p><b>HANGA ROA O TŪ / 15:00 HRS.</b>          &gt; Natación Adultos, Juveniles damas y varones          He 'a'ati kai</p> <p><b>HANGA VIRE VIRE / 21:45 HRS.</b>          &gt; Presentación Artística grupo HAKAKU          &gt; Presentación trajes típicos mahute candidata y alto / He 'a'ati haka o te 'a'ati Rapanui          &gt; Presentación Conjuntos niños          He 'a'ati haka o te 'a'ati o te 'a'ati o te ngapōki</p> <p>e</p>	<p><b>SÁBADO 08</b></p> <p><b>HANGA VIRE VIRE - HANGA PŪKO / 10:00 HRS.</b>          &gt; Carrera con carguis de bananas Open, Damas y Maestros          He 'a'ati Overgo</p> <p><b>HANGA PŪKO / 12:00 HRS.</b>          &gt; Actividades niños "Tono Pono"          "Nauvanga ngapōki"          He 'a'ati mo te ngapōki</p> <p><b>HANGA PŪKO / 15:00 HRS.</b>          &gt; Competencia Cantataje Polinesio Vh Damas y Varones Open          He 'a'ati hui vaka ama ngapōki - ngapōki</p> <p><b>HANGA VIRE VIRE / 21:45 HRS.</b>          &gt; Competencia de Takona Adultos, He 'a'ati o te muna o te pa'ani          &gt; Competencia de Oras y Festivales          He 'a'ati tau          &gt; Seguridad en grupo conjuntos adultos          He 'a'ati tau o te pa'ani</p> <p>explora</p>
<p><b>DOMINGO 09</b></p> <p><b>ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE RAPA NUI - ANU TANGANA, MANAKAU / 09:00 HRS.</b>          &gt; Limpieza Costera Tapoti Rapa Nui          He 'a'ati mo te 'a'ati hui</p> <p><b>MANAKAU / 14:00 HRS.</b>          &gt; Carrata para la comunidad          He 'a'ati mo te mahinga</p> <p><b>HANGA VIRE VIRE / 21:45 HRS.</b>          &gt; Competencia de Coos          He 'a'ati hui Opa</p> <p>Escudo</p>	<p><b>LUNES 10</b></p> <p><b>HANGA PŪKO / 09:00 A 12:00 HRS.</b>          &gt; Competencia Caza Submarina "Mahingo Ruku"          He 'a'ati o te 'a'ati o te Mahingo Ruku</p> <p><b>HANGA VIRE VIRE / 21:45 HRS.</b>          &gt; Presentación Artística          He 'a'ati haka o te 'a'ati o te himene          &gt; Competencia de Acordón          He 'a'ati haka o te 'a'ati o te himene          &gt; Presentación conjunto juvenil          He 'a'ati haka o te 'a'ati o te himene</p> <p>HANGAROA</p>	<p><b>MARTES 11</b></p> <p><b>HANGA PŪKO / 10:00 HRS.</b>          &gt; Competencia Gastronómica          He 'a'ati tau kai</p> <p><b>HANGA VIRE VIRE / 21:45 HRS.</b>          &gt; Presentación Conjuntos niños          He 'a'ati haka o te 'a'ati o te 'a'ati o te ngapōki          &gt; Presentación trajes típicos          He 'a'ati haka o te 'a'ati o te 'a'ati o te 'a'ati          &gt; Presentación Artística          He 'a'ati haka o te 'a'ati o te himene</p> <p>gasco</p>	<p><b>MIÉRCOLES 12</b></p> <p><b>VAHU / 12:00 HRS.</b>          &gt; Carrera de Caballos          He 'a'ati hui</p> <p><b>HANGA VIRE VIRE / 21:45 HRS.</b>          &gt; Presentación Artística          Maori Tapare          &gt; Competencia de Armonía          He 'a'ati haka o te 'a'ati o te himene</p> <p>TAINA</p>

### Anhang 3 – Plakate 1980-2020









Quelle: [www.facebook.com](http://www.facebook.com)

## **Abstract (englisch/deutsch)**

Rapa Nui, Easter Island, has had a great fascination for research since its discovery in 1722. The focus of interest was and is on the huge stone monuments, the moai, sculptures with a human face, the existence of which raises a multitude of questions to this day. The uniqueness of the stone evidence of Polynesian culture led to its recognition as a UNESCO World Heritage Site in 1995.

Central elements of cultural identity of minorities often do not find enough reverberation in nation states, all the more if the affiliation to this is repeatedly questioned. In the case of Rapa Nui, the island in the South Pacific that has been part of the South American country since its annexation by Chile in September 1888, the rebellion against the ruling powers has manifested itself not only in political protests, but also in cultural terms, particularly in recent decades. This return to tradition and indigenous identity is particularly evident at the annual Tapati Rapa Nui Festival. The origins go back to the late 1960s and are interpreted both as a copy of the Chilean Spring Festival or the Tiura'i Festival in Papeete (Tahiti). However, the correlation between tourist growth and the increasing expansion of the festival also allows an economic interpretation. However, the inhabitants of the island, which currently has around 7,000 inhabitants, point to the primary identity-enhancing function and the space for an active negotiation of ethnicity and cultural identity of the sporting-cultural-folkloristic activities taking place in the two weeks.

To what extent this self-perception can be correct, whether we are dealing with tradition or traditionalism at the Tapati Rapa Nui Festival, should be attempted to be analyzed in the context of this master thesis.

Rapa Nui, die Osterinsel, hat seit seiner Entdeckung im Jahr 1722 eine große Faszination für die Forschung. Der Schwerpunkt des Interesses lag und liegt auf den riesigen Steinmonumenten, den Moai, Skulpturen mit menschlichem Antlitz, deren Existenz eine Vielzahl hervorruft von Fragen bis heute. Die Einzigartigkeit der steinernen Zeugnisse der polynesischen Kultur führte 1995 zu ihrer Anerkennung als UNESCO-Weltkulturerbe.

Zentrale Elemente kultureller Identität von Minderheiten finden in Nationalstaaten oft nicht genug Widerhall, dies umso mehr wenn die Zugehörigkeit zu diesem immer wieder hinterfragt wird. Im Fall von Rapa Nui, jener Insel im Südpazifik, die seit der Annexion durch Chile im September 1888 Teil des südamerikanischen Landes ist, manifestiert sich die Rebellion gegen die herrschenden Mächte neben politischen Protesten vor allem in den letzten Jahrzehnten verstärkt auch auf kulturellem Gebiet. In besonderer Weise zeigt sich diese Rückbesinnung auf Traditionen und indigene Identität beim jährlich stattfindenden Tapati Rapa Nui Festival. Die Ursprünge gehen auf die späten 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts zurück und werden sowohl als Kopie des chilenischen Frühlingsfestes oder des Tiura'i Festivals von Papeete (Tahiti) gedeutet. Die Korrelation zwischen touristischem Wachstum und der zunehmenden Erweiterung des Festes lassen aber auch eine ökonomische Deutung durchaus zu. Die Bewohner der aktuell ca. 7000 Einwohner zählenden Insel weisen jedoch auf die primäre identitätssteigernde Funktion und den Raum einer aktiven Aushandlung von Ethnizität und kultureller Identität der in den 2 Wochen stattfindenden sportlich-kulturellen-folkloristischen Aktivitäten hin. Inwiefern diese Selbstwahrnehmung zutreffend sein kann, ob wir es beim Tapati Rapa Nui Festival mit Tradition oder Traditionalismus in der Definition von Mückler & Faschingeder (2012) zu tun haben, soll im Rahmen dieser Masterarbeit versucht werden zu analysieren.