

EC **ENCYCLOPAEDIA
CINEMATOGRAPHICA**

FILM E 2188

**Kwoma (Neuguinea, Sepik)
Töpfern und Verzieren eines Zeremonialgefäßes**

**Kwoma (New Guinea, Sepik)
Construction and Decoration of a Ceremonial Vessel**

INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM • GÖTTINGEN

ISSN 0341-5910

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN

SEKTION

ETHNOLOGIE

SERIE 10 · NUMMER 25 · 1980

FILM E 2188

**Kwoma (Neuguinea, Sepik)
Töpfern und Verzieren eines Zeremonialgefäßes**

**Kwoma (New Guinea, Sepik)
Construction and Decoration of a Ceremonial Vessel**



INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM · GÖTTINGEN

Angaben zum Film – Film Data

Stummfilm, 16 mm, farbig, 180 m, 16¹/₂ min (24 B/s). Hergestellt 1973, veröffentlicht 1979.

Das Filmdokument ist für die Verwendung in Forschung und Hochschulunterricht bestimmt. Die Aufnahmen wurden von Dr. C. KAUFMANN, Museum für Völkerkunde Basel, hergestellt. Bearbeitet und veröffentlicht durch das Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, D. KLEINDIENST-ANDRÉE, M.A.; Schnitt: G. BAUCH.

Silent film, 16 mm, colour, 180 m, 16¹/₂ min (24 f/s). Produced 1973, published 1979.

The film is a research document and has been issued for use in research and higher education. The film was shot by Dr. C. KAUFMANN, Museum für Völkerkunde Basel. Edited and published by the Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, D. KLEINDIENST-ANDRÉE, M.A.; cutting: G. BAUCH.

Zitierform – Form of Citation

KAUFMANN, C.: Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Töpfern und Verzieren eines Zeremonialgefäßes. Film E 2188 des IWF, Göttingen 1979. Publikation (deutsch u. englisch) von C. KAUFMANN, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 25/E 2188 (1980), 35 S.

Anschrift des Verfassers der Publikation – Address of the Author of the Publication

Dr. C. KAUFMANN, Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde Basel, Postfach 1048, CH-4001 Basel.

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN

Sektion BIOLOGIE

Sektion ETHNOLOGIE

Sektion MEDIZIN

Sektion GESCHICHTE · PUBLIZISTIK

Sektion PSYCHOLOGIE · PÄDAGOGIK

Sektion TECHNISCHE WISSENSCHAFTEN

NATURWISSENSCHAFTEN

Herausgeber: H.-K. GALLE · Schriftleitung: E. BETZ, I. SIMON

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN sind die schriftlichen Ergänzungen zu den Filmen des Instituts für den Wissenschaftlichen Film und der Encyclopaedia Cinematographica. Sie enthalten jeweils eine Einführung in das im Film behandelte Thema und die Begleitumstände des Films sowie eine genaue Beschreibung des Filminhalts. Film und Publikation zusammen stellen die wissenschaftliche Veröffentlichung dar.

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN werden in deutscher, englischer oder französischer Sprache herausgegeben. Sie erscheinen als Einzelhefte, die in den fachlichen Sektionen zu Serien zusammengefaßt und im Abonnement bezogen werden können. Jede Serie besteht aus mehreren Lieferungen.

Bestellungen und Anfragen an: Institut für den Wissenschaftlichen Film
Nonnenstieg 72 · D-3400 Göttingen
Tel. (05 51) 2 10 34

CHRISTIAN KAUFMANN, Basel:

Film E 2188

Kwoma (Neuguinea, Sepik) Töpfern und Verzieren eines Zeremonialgefäßes

Verfasser der Publikation – Author of the Publication: CHRISTIAN KAUFMANN

Mit 6 Abbildungen – With 6 Figures

Inhalt des Films:

Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Töpfern und Verzieren eines Zeremonialgefäßes. In der Nähe eines Wohnhauses und vor dem Küchen- und Vorratshaus einer seiner Frauen baut YABOKOMA einen kleinen Zeremonialtopf (*aumar*) in Spiralwulsttechnik auf. Das Gefäß wird ohne Werkzeug von Hand ausgeformt. Nach einer kurzen Trocknungsphase an der prallen Sonne verziert der Töpfer die ganze Außenfläche. Dazu schneidet er die Grundlinien der Muster als einfache Kurvenlinien ein und hebt dann den lederharten Ton in Kerbschnitttechnik aus der Topfwand heraus. Die Musterung setzt sich im wesentlichen zusammen aus: gebogenen durchgehenden Linien (*pok*, Liane), Kreisen mit eingeschriebenen Zickzackmustern (*ngumasək*, einer kastanienähnlichen Baumfrucht), bogenförmigen gezackten Linien in den spitz auslaufenden Zwischenräumen zwischen den Grundlinien sowie den als Zackenbändern um Gefäßboden und Gefäßrand verlaufenden Begrenzungslinien (*ngalangala*). Zum Schluß wird der Topf von UKUMIMƏ, der zweiten Frau des Töpfers, zusammen mit weiteren Tongefäßen im offenen Feuer gebrannt.

Summary of the Film:

Kwoma (New Guinea, Sepik) – Construction and Decoration of a Ceremonial Vessel. Using the technique of coiling with foundation, YABOKOMA constructs a small ceremonial vessel (*aumar*) near a dwelling-house and in front of one of his wives' kitchen and storehouse. The vessel is modelled by hand, without the use of tools. After the vessel has been dried briefly in the sun, the potter decorates its whole outer surface. To do this he cuts the main lines of the pattern in plain curves and then, employing the chip carving technique, lifts the clay out of the wall of the vessel. The main elements of the patterning are: continuous curved lines (*pok*, liana), circles with rickrack motifs inside (*ngumasək*, a chestnut-like fruit that grows on trees), curved serrated lines in the tapering spaces between the main lines, and serrated bands running around the bottom and top edges of the vessel (*ngalangala*). Finally UKUMIMƏ, the potter's second wife, fires this and other clay vessels in the open fire. (For English version see pp. 22–33.)

Résumé du Film:

Kwoma (Nouvelle-Guinée, Sepik) – Façonnement et décoration d'un récipient cérémoniel. A proximité d'une habitation et devant une case servant de dépôt et de cuisine à l'une de ses femmes, YABOKOMA façonne un vase cérémoniel (*aumar*) au moyen d'un procédé par lequel des bourrelets en terre glaise sont mis en spirale et lissés par la suite à la main, sans aucun outil. Après un bref temps de séchage en plein soleil, le potier décore entièrement la surface extérieure du vase. A cet effet il exécute par incision simple les lignes curviformes de base des motifs et extrait ensuite par entaille l'argile devenue dure comme du cuir. Les motifs se composent principalement des éléments suivants: lignes continues courbes (*pok* = liane), cercles contenant des motifs en zig-zague (*ngumasək*, un fruit semblable à la châtaigne), lignes curviformes dentées remplissant les espaces entre les lignes principales des motifs, ainsi que lignes en zig-zague bordant la base et le bord du récipient (*ngalangala*). Finalement, UKUMIMĀ, la seconde femme du potier, fait cuire le pot avec d'autres récipients dans un feu ouvert.

Allgemeine Vorbemerkungen

Die Kwoma in Nord-Neuguinea

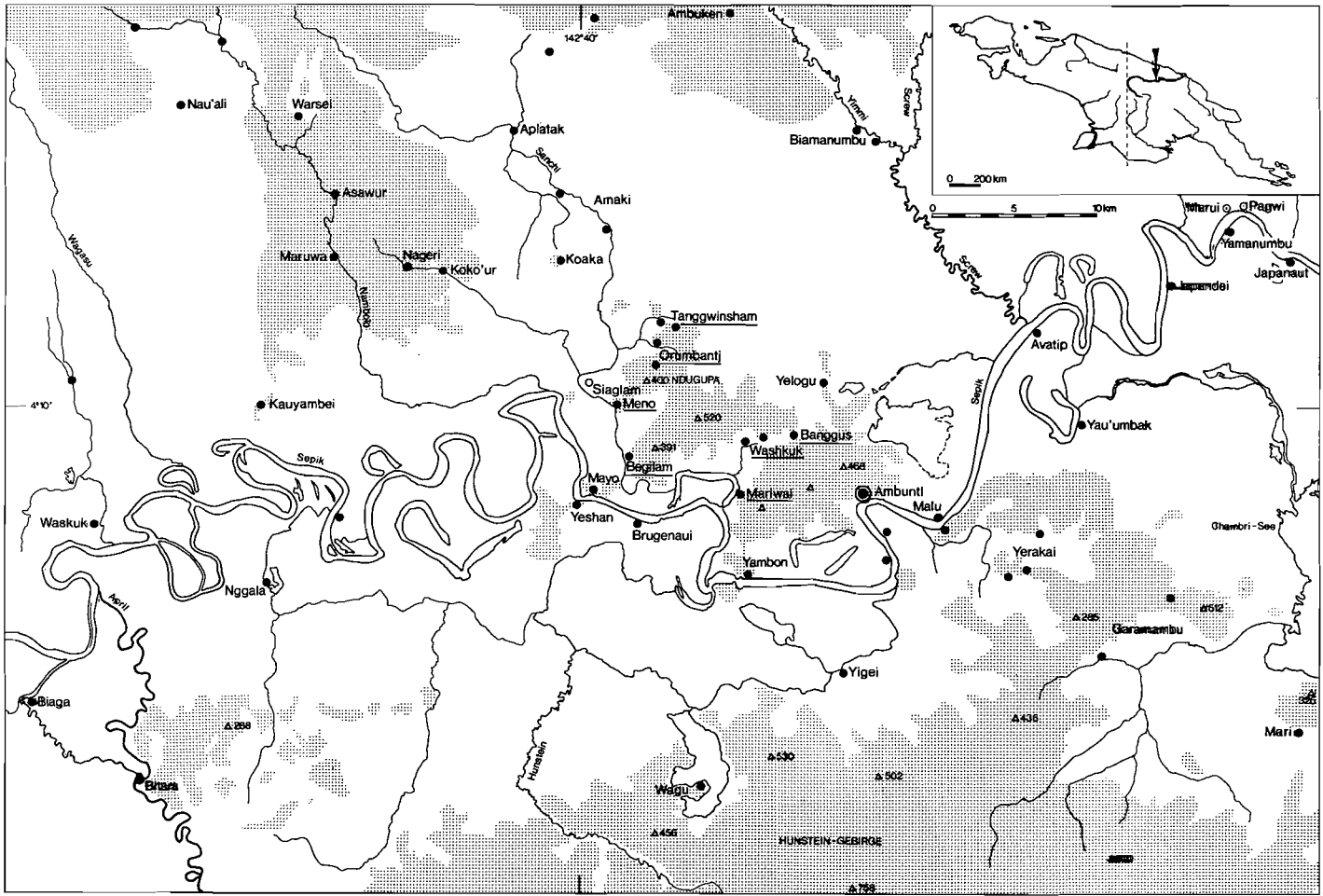
Das traditionelle Siedlungsgebiet der Kwoma (Kuome, eigentlich *koma*, Berg-Leute) liegt im Hügelland von Washkuk, nordwestlich der Regierungsstation Ambunti, und gehört zur östlichen Sepik-Provinz von Papua-Neuguinea. Etwa 2000 Kwoma leben verteilt auf vier Siedlungsgruppen in einem rund 140 km² großen Gebiet, das sowohl steil geneigte, dicht bewaldete Hügel und Bergzüge (drei Erhebungen erreichen 400 m ü. d. M. und mehr) als auch offene, in der Hochwasserzeit zu Seen sich ausweitende Sumpfgebiete umfaßt. Letztere liegen im Einzugsgebiet des Sanchi-Flusses bzw. im Rückstaubereich des oberen Sepiks. An der dem Sepik zugewandten Südgrenze des Kwoma-Gebiets finden sich überdies fischreiche Lagunen, d.h. alte Flußschleifen, die vom Hauptstrom durch natürliche Verlagerungen des Flußbettes abgeschnitten worden sind. Im Norden wird das Kwoma-Gebiet von einer großen bewaldeten Ebene, dem Wohngebiet der Nukuma, und einzelnen Flächen offenen Graslands begrenzt. In jener Zone liegt nach Ansicht der Geologen die Grenze zwischen den Ausläufern der zentralen Gebirgskette von Neuguinea und der Südabdachung der nördlichen Küstenkette. Die Washkuk-Hügel sind demnach die nördlichen, über den Sepik-Strom hinausgreifenden Ausläufer des Hunstein-Gebirges.

Abb. 1. Karte des Washkuk-Hügellandes und der angrenzenden Gebiete zwischen Sepik-Ober- und Mittellauf

Die Bezeichnungen der Kwoma-Dörfer sind unterstrichen. Die Ränder der gerasterten Flächen entsprechen dem Verlauf der 40-m-Höhenlinie; ▲ markieren die Spitzen der Erhebungen. (Gezeichnet nach Vorlagen der Serie 1 : 100'000, Flugaufnahmen und eigenen Beobachtungen)

Fig. 1. Map showing the Washkuk Hills and adjacent regions between the upper und middle course of the Sepik

Names of Kwoma villages are underlined. Margins of screened surfaces correspond to the course of the 40-m-contour line; ▲ mark the peaks of elevations. (Drawn according to copies of the 1 : 100'000 series, aerial and personal observations)



5

Sprachliche und kulturelle Zugehörigkeit

Von ihren wichtigsten Nachbarn am Sepik, den Manambu von Avatip, Malu und insbesondere Yambon sowie von den Iatmul der Exklave Brugenau, unterscheiden sich die Kwoma sehr deutlich sowohl sprachlich als auch in ihrem kulturellen Erscheinungsbild. Gegenüber den Fluß-Leuten erscheinen sie überdies zierlicher gewachsen. Im Vergleich zu den benachbarten, sprachlich und kulturell nah verwandten Bewohnern von Mayo und Yeshan treten die Unterschiede im Äußeren weniger deutlich zutage. Die Kwoma verstehen sich selbst als eine lose kulturelle Einheit, deren Grenzen, außer zu den nächstverwandten Nukuma im Nordwesten hin, deutlich festgelegt sind. Die Nukuma unterscheiden sich von den Kwoma vor allem durch einen abweichenden Dialekt und besonders einprägsam durch eine eigenständige Form des künstlerischen Ausdrucks (vgl. KAUFMANN [8]; NEWTON [15], Abb. 148).

Aspekte der einheimischen Kultur

Da eine allgemeine Charakterisierung der kulturellen Situation der Kwoma für die Zeit vor der Entstehung der hier veröffentlichten Filme schon mehrfach versucht wurde (WHITING and REED [22]; WHITING [21]; KAUFMANN [9], S. 123–128), beschränke ich mich im folgenden auf einige grundsätzliche Darlegungen insbesondere zur traditionellen Lebens- und Wirtschaftsform sowie zur Akkulturation in der Kontaktzeit. Die zum mindesten skizzenhafte Kenntnis gerade dieser Aspekte scheint mir sowohl für ein Verständnis der sozialen Situation der gefilmten Persönlichkeiten als auch für die adäquate Interpretation der Bildinformationen wichtig. Für eine Darstellung der Rollen von Kunsthandwerk und Künstlern im Rahmen der Gesamtkultur verweise ich auf eine gleichzeitig vorbereitete Publikation (KAUFMANN [12])¹.

Die Kwoma sind ein sich selber versorgendes Pflanzervolk in der Zone des tropischen Regenwaldes. Die mittlere jährliche Niederschlagsmenge beträgt 2552 mm (HAANTJENS et al. [7], S. 61); Regen fällt fast täglich, wenn auch viel weniger intensiv als in der Nähe der hohen Gebirgsketten. Juli bis September sind relativ trocken. Bestimmend für den jahreszeitlichen Wechsel des Wasserstandes in den Flüs-

¹ Die Daten wurden während eines zwölfmonatigen Forschungsaufenthaltes im Dorf Meno aufgenommen. Begleitet von meiner Frau, ANNEMARIE KAUFMANN-HEINIMANN, hielt ich mich als Konservator des Museums für Völkerkunde Basel im Rahmen eines Forschungsprojektes des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung vom Mai 1972 bis Juni 1973 in Neuguinea auf. Ich danke den Behörden des Kantons Basel-Stadt für den Forschungsauftrag, den Behörden von Papua New Guinea für die Forschungserlaubnis, dem Schweizerischen Nationalfonds für die Übernahme der Forschungskosten, der Fritz Sarasin-Stiftung Basel für einen Zuschuß zum Dokumentieren und Erwerben von Sammlungsobjekten, Councillor MAURAMIS und den Einwohnern von Meno (Saserman) und weiteren hier nicht namentlich Genannten für hilfreiche Unterstützung, Gastfreundschaft und Anteilnahme.

sen und Sümpfen und damit auch für die Schwankungen im Bestand der zahlreichen Stechmücken sind allerdings weniger die direkten Niederschläge als die Verhältnisse in den Einzugsgebieten des Sanchi-Flusses und des oberen Sepiks.

Die Kwoma sichern sich ihre Ernährung wie manche Bevölkerungsgruppe Neuguineas nicht nur aus dem Ertrag ihrer Pflanzungen, wo sie vor allem Knollenfrüchte, Bananen und Gemüse anbauen, sondern auch aus der rationellen Nutzung der Bestände an wildwachsenden und angepflanzten Sagopalmen sowie aus dem Hegen von Nutzpflanzen, die außerhalb der Pflanzungen gedeihen (Kokospalme, Pandanus, *Gnetum-gnemon*-Strauch u. a. m.). Die Pflanzungen werden an den Abhängen der Hügel angelegt; die Sagopalmen gedeihen an sumpfigen Plätzen, die sich meist in Tälern und am Fuße der Hügel befinden. Pflanzland, Sagosümpfe, Siedlungsplätze und die Landreserven im hochgewachsenen Sekundärwald sind Eigentum der einzelnen Klane einer Siedlungsgemeinschaft. Das Hegen halbwilder Schweine durch Aufzucht von Jungtieren und die Jagd auf wildlebende erwachsene Tiere dieser Art sowie auf Kasuare, Vögel und Kleinwild, insbesondere Baumsäuger, bildeten im traditionellen Kulturbild der Kwoma eine wichtige Ergänzung der bäuerlichen Lebensform. Heute gewinnt bei abnehmendem Bestand an Jagdwild der Fischfang, z. T. mit eingeführten Netzen, ständig an Bedeutung.

Die gesellschaftliche Ordnung ist gekennzeichnet durch patrilineare Abstammungsrechnung (vom Typ Omaha) mit der Patriline als dem Kern der im Idealfall in einem Weiler zusammenwohnenden Gruppe; es herrscht patri- bzw. virilokale Wohnfolgeregelung. Die traditionelle Aufteilung der Dörfer (*ákakópa*) als der Wirtschafts-, Kult- und Schutzgemeinschaften in einzelne Weiler (*ákama*), die von den anwesenden blutsverwandten und den angeheirateten Mitgliedern des landbesitzenden Klans bewohnt wurden, ist heute nur noch in Fragmenten erkennbar. Eine stärkere Vermischung der einzelnen Lokalgruppen ergab sich aus dem von der australischen Mandatsverwaltung geförderten Zusammenrücken zu geschlossenen dörflichen Siedlungskomplexen an nichttraditionellen Siedlungsplätzen.

Innerhalb des abstammungsmäßig heterogenen, weiter gefaßten Siedlungs- und Schutzverbandes, hier Dorf genannt, spielen Altersklassen und – über den Vorgang der stufenweisen Initiation damit verknüpft – Kultgemeinschaften eine wichtige Rolle. Das offizielle politische Leben des Dorfes wickelt sich in der Männergemeinschaft und meist in einem der Versammlungshäuser (*kúrumbu*) des Dorfes ab; allerdings dienen auch unregelmäßig und aus verschiedenem Anlaß stattfindende Versammlungen der Regelung gemeinschaftlicher Angelegenheiten und Beziehungen. Vieles spielt sich zudem in informellen Gesprächen vor den Häusern der einflußreichen Männer ab. Dort sind auch die Frauen mit von der Partie.

Charakteristisch für die Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern in der Kwoma-Gesellschaft ist ein kooperatives Element. Bei manchen Arbeiten, etwa in der Pflanzung und bei der Sagogewinnung, ist das Zusammenwirken von Mann und Frau, im Sinne einer echten Arbeitsteilung nach Aufgaben, strikte zu erfüllende Norm. Bei anderen verwirklicht es sich spontan, z. B. beim Vorbereiten der Malflächen im Film E 2187 [26]. Das Ausmaß der Arbeitsteilung zwischen den Männern kann in diesem Rahmen nur gestreift werden. Hauptsächlichste Ordnungsprinzipien sind die Zugehörigkeiten zu Altersklassen und Kultgruppen sowie verwandt-

schaftliche Bindungen durch Abstammung, Heirat und Nominaladoption. Ähnliches gilt, allerdings weniger pointiert, für die Arbeitsteilung zwischen den Frauen. Aufgrund des vorliegenden Materials ist es noch nicht möglich, ein umfassendes Bild von der Rolle der Frau in der Kwoma-Gesellschaft zu zeichnen.

In der Gesellschaft der Männer dominieren die einflußreichen, erfahrenen „großen Männer“ (*harpa ma*). Sie verdanken den Aufstieg zu ihrer Position im Einzelfall ebenso sehr den eigenen Fähigkeiten und ihrer Tüchtigkeit in einer Reihe von gesellschaftlichen Rollen wie dem, was wir als Charisma und schicksalhafte Fügung bezeichnen mögen und was sie in den Augen der einheimischen Gesellschaft als im Umgang mit religiösen Kräften Erfahrene ausweist. Im übrigen sei an dieser Stelle auf den Aspekt der einheimischen Religion, so wie sie uns aus der Mythologie und Kunst sowie aus dem Verhalten bei Kultfesten und im täglichen Leben entgegentritt, summarisch verwiesen.

Gesamthaft gesehen treten in der von Dorf zu Dorf unterschiedlichen Ausprägung der Kwoma-Kultur manche Formen und Überlieferungen auf, die wiederholte Kontakte mit verschiedenen Ausstrahlungszentren im Sepik-Gebiet als wahrscheinlich erscheinen lassen. In Form von Tauschhandelsketten, Kriegsallianzen, kleinen und großen Wanderungsbewegungen und daran anschließenden Verschmelzungen waren sie ein Kennzeichen der geschichtlichen Entwicklung in vor-europäischer Zeit.

Akkulturation in der Kontaktzeit

1912 stellten die Mitglieder der vom deutschen Kolonialamt an den Kaiserin-Augusta-Fluß (Sepik) ausgesandten Expedition den ersten direkten und zum Teil gewaltsamen Kontakt der Weißen mit den Kwoma (Kuome) her (BEHRMANN [4], S. 254–262), nachdem bereits 1887 die SCHRADERSche Expeditionsequipe in der Nähe, nämlich bei Ambunti gelagert hatte. Die deutschen Forscher besuchten 1912 die Siedlungen auf dem Hauptkamm bis Tanggwinsham – ein Ereignis, das YABOKOMA, der Maler und Töpfer der Filme E 2187 [26] und 2188 [27], als Knabe persönlich miterlebt hat. Obwohl damit die Veränderungen im traditionellen Gesellschafts- und Kulturgefüge in eine ganz neue Richtung gelenkt wurden, kam es vorerst zu keinen drastischen Einbrüchen, von einer weiteren blutigen Auseinandersetzung eines Dorfes mit einer australischen Regierungspatrouille im Jahre 1928 abgesehen (WHITING [21], S. 20).

In der Nähe des ehemaligen Expeditionshauptlagers bei Ambunti entstand 1924 die Regierungsstation gleichen Namens (TOWNSEND [20]). Heute befinden sich dort auch ein Flugplatz, ein Spital, eine Regierungsschule und eine von der Regierung kontrollierte Missionsschule sowie die Niederlassungen mehrerer Missionen, ferner ein Laden, ein Postbüro, ein Gefängnis, die Wohnungen der Regierungs- und anderen Angestellten und schließlich der Sitz des Ambunti Local Government Council, des Regionalparlaments.

Die mit diesen heutigen Einrichtungen verbundenen Umwälzungen im Gesellschaftsgefüge der Kwoma setzten erst in den dreißiger Jahren ein. Eine größere Zahl von einheimischen Männern wurde für die Arbeit auf den Plantagen an den

Küsten von Neuguinea und auf den Inseln des Bismarck-Archipels rekrutiert. Die australische Verwaltung ernannte für jedes Kwoma-Dorf einen ihr geeignet scheinenden Mann zum einheimischen Dorfcchef, in der Lingua franca, dem melanesischen Pidgin, *luluai* geheißen; jedem Dorfcchef wurde ein Übersetzer, *tultul*, beige-sellt. Im Zweiten Weltkrieg blieben die Kwoma wohl von direkter militärischer



Abb. 2. Bau des neuen Männerhauses von Mene in Gemeinschaftsarbeit. Die Männer bewegen sich auf dem Baugerüst (oben links: YESSOMARI), um eine Firstpfette auf die herausragende Tragkonstruktion des Daches aufzulegen

Fig. 2. Co-operative work on the construction of the new men's house in Mene. Men are moving on the scaffold (top left: YESSOMARI) in order to place a purlin onto the prominent supporting structure of the roof

Besetzung durch die Japaner, nicht aber von mannigfachen anderen Folgen verschont. Angeworbene Arbeitskräfte, die bei Kriegsausbruch an der Küste weilten, konnten nicht in ihre Heimat zurückkehren; sie wurden Hilfssoldaten, Offiziersburschen oder Haushalthilfen wie z.B. YESSOMARI, der Schnitzer und Pflanzler der Filme E 2286 [29], E 2288 [31] und E 2289 [32].

Einen ersten Höhepunkt scheint der Akkulturationsprozeß Mitte der fünfziger Jahre erreicht zu haben, als die meisten Ansiedlungen auf Betreiben der australischen Regierungsbeamten in die Nähe der befahrbaren Flußläufe verlegt worden sind. Dabei gab man die letzten traditionell gebauten Kulthäuser auf und begann, sich in manchem der Lebensweise der Flußbewohner anzupassen.

Ab 1962 (Besuch der ersten kritischen UNO-Beobachtungsmission im Mandatsgebiet; West-Neuguinea von den Niederlanden via UNO zu Indonesien) verstärkte die australische Verwaltung ihre Präsenz im Sepik-Gebiet sowohl aus politischen

als auch aus militärischen Gründen. Mit der Möglichkeit einer kulturellen Selbstdarstellung gegenüber den Reportern der stark ausgebauten lokalen Radiostationen begann das Selbstbewußtsein zu erstarken. Gegenüber Maßnahmen der Verwaltung sowie gegenüber der Mission ging man nun vermehrt auf kritische Distanz. Zur selben Zeit faßten aber auch europäische Händler verstärkt Fuß im Kwoma-Gebiet. Sie ermunterten die Einheimischen zur Jagd auf Krokodile und begannen, Schnitzereien anzukaufen. Damit wurden Hoffnungen auf einen baldigen wirtschaftlichen Aufstieg geweckt. Nach verschiedenen erfolglosen Versuchen, Nahrungspflanzen wie Erdnüsse und Trockenreis für den Verkauf anzubauen, zeichnete sich beim Anbau von Kaffee erstmals eine reale Chance ab. Bei den älteren einflußreichen Männern, zum mindesten von Meno (Saserman), herrschte deshalb während meines ersten Aufenthaltes (1966) eine Stimmung des baldigen und endgültigen Abschieds von den überlieferten Lebens- und insbesondere Religionsformen vor.

Erstaunlicherweise entwickelte sich die Situation in der Zeit bis zum zweiten Aufenthalt (1972/73) indessen in Richtung auf eine Wiederbelebung der alten Kunst- und Kultformen. Diese Haltung wurde durch das Zusammentreffen mehrerer Faktoren wesentlich gefördert, einmal von amtlicher Seite durch die Ermutigung aller Formen des kulturell-politischen Eigenausdrucks im Hinblick auf die staatliche Selbstverwaltung (ab 1.12.73) und Unabhängigkeit (die Papua-Neuguinea inzwischen auf den 16.9.1975 gewährt wurde), dann auch dadurch, daß von seiten australischer Händler und Unternehmer bei der einheimischen Bevölkerung wiederum hohe ökonomische Erfolgserwartungen geweckt wurden, indem man die Möglichkeiten, ausländische Touristen auch in abgelegene Gebiete zu lotsen, in den rosigsten Farben zu schildern wußte. Schließlich war für die Entwicklung des politisch-kulturellen Selbstverständnisses gerade der Bevölkerung des besuchten Dorfes Meno die Haltung des damaligen S.V.D.-Priesters in Ambunti sehr wichtig, gelang es ihm doch, die Eigeninitiative der Einheimischen zielbewußt zu fördern.

In den Kwoma-Dörfern wurden wieder traditionelle Männerhäuser (*kúrumbu*) mit reichem künstlerischem Schmuck errichtet. Im äußeren Erscheinungsbild der Individuen allerdings, d.h. vor allem in ihrer Kleidung und Haartracht sowie in manchen Verhaltensformen, etwa bei der formellen Begrüßung oder beim Essen, setzte sich der Trend, die fremden Werte zu den eigenen zu machen, unaufhaltsam fort. Gingen früher z.B. beide Geschlechter völlig nackt, so wurde die 1966 als Minimum geltende Bekleidung – der Fransenschurz bei den Frauen und das Lententuch bei den Männern – 1972 bereits von der neuen Norm, den genähten Baumwollkleidern bei den Frauen und – in Ansätzen – den Shorts (mit einem Hemd) bei den Männern abgelöst.

Dorfstruktur

Das Dorf Meno zählte 1972 190 Einwohner und 13 weitere Angehörige, die auswärts weilten. Meno und das Nachbardorf Begilam (140 Einwohner) haben sich aus der Muttersiedlung Saserman auf dem Berg Ndugupa aufgespalten. Dies ist die Folge der Tätigkeit von einander konkurrierenden Missionen, den Protestanten und

Sekten in Begilam und den Katholiken (S.V.D.) in Meno. Beide Dörfer wählen gemeinsam einen Vertreter (Councillor) ins Regionalparlament, der zugleich die Funktionen eines Mittelmannes zur Verwaltung, eines koordinierenden Dorfchefs und, neuerdings, eines Friedensrichters auszuüben hat. Eine von der katholischen Mission begründete Primarschule befindet sich seit 1972 auf der Flur Siaglam, zwischen Meno und dem benachbarten Orumbantj.

Filmische Dokumentation von Aspekten der Kwoma-Kultur

Mit den knappen Hinweisen auf traditionelle Kultur und Entwicklungen in jüngerer Zeit ist die Situation skizziert, die im Dorfe Meno den Hintergrund für die Dreharbeiten bildete. Die Männer des Dorfes hatten bei unserer Ankunft unter der Leitung der beiden „großen“, d.h. einflußreichen Männer (*harpa ma*) YABOKOMA und YESSOMARI eben damit begonnen, ein neues Kult- und Versammlungshaus (*kúrumbu*) auf der Schulter des Hügels Beko im Osten des Dorfes zu errichten. Für unsere Untersuchungen des Kunsthandwerks war so ein glücklicher Rahmen gegeben, erlaubte dieser Umstand doch auch Einblicke in die ungestellte Zusammenarbeit der Männer beim Männerhausbau und bei der Gestaltung der Schnitzerei am Bau. Zudem ergaben sich bei der Teilnahme am Aufrichtefest für die Balkenkonstruktion des Hauses (noch ohne Dach) überraschende Einblicke in die mythische Funktion des Kult- und Versammlungshauses. Die Zubereitung einer Pandanus-Suppe im Haushalt von YESSOMARI für die Speisung der am Bau beteiligten Mitarbeiter konnte im richtigen Rahmen gefilmt werden (Film E 2104 [25]); die gefilmten Arbeitsprozesse des Schnitzens (E 2286 [29]) und Malens (E 2187 [26]) paßten, obwohl zeitlich vorgezogen, ebenfalls in den allgemeinen Zusammenhang der Aktivitäten beim Männerhausbau. Daß die Arbeit in den Pflanzungen (E 2288 [31], E 2289 [32]) ohnehin zum normalen Lebensablauf im Dorf gehört, braucht nicht betont zu werden. Die ebenso wichtige Aufgabe, Sagostärke, die in Form von verschiedenen Sago- und Suppengerichten vermutlich mehr als die Hälfte des Bedarfs an Kohlehydraten deckt, aus Sagopalmen zu gewinnen, konnte filmisch nicht in befriedigender Qualität erfaßt werden.

Auf die Wichtigkeit, die die Kwoma auch heute noch den zeremoniellen Tauschhandlungen im Zusammenhang mit Verheiratung und Tod beimessen, wurden wir erst im Laufe der Feldarbeit aufmerksam. Wir versuchten, einen Ausschnitt aus Anlaß des öffentlichen Geschehens bei der Übergabe eines Brautpreises mit der Kamera zu erfassen (Film E 2189 [28]). Gefilmt, aber nicht ediert wurden der Ablauf eines Kultfestes im Nachbardorf Washkuk sowie weitere Variationen der Maltechnik.

In unserer Film-Dokumentation ist einzig das Anfertigen von Tragtaschen in Maschenstofftechnik (Film E 2287 [30]) eine ausschließlich frauliche Aufgabe. Die Arbeits- und Aufgabenteilung zwischen Männern und Frauen im Rahmen der Pflanzungsarbeiten konnte nur angedeutet werden; das wichtige Beispiel der Sagogewinnung fehlt, wie erwähnt. Beim Töpfern beschränkt sich der Film E 2188 [27] darauf, die Rolle des Töpfers und Kunsthandwerkers zu erfassen.

Das Töpferhandwerk im Rahmen der Kwoma-Kultur

Die Arbeitsweisen der Töpferinnen und Töpfer der Kwoma sowie die Formen der Keramik bildeten bereits das Thema einer umfassenden Studie (KAUFMANN [9], S. 128–204). Im Überblick sei hier festgehalten, daß sowohl Frauen als auch Männer töpfern, wobei Individuen beider Geschlechter im mittleren Lebensabschnitt religiös verankerten Beschränkungen unterworfen sind. Diese untersagen den gebärfähigen Frauen, insbesondere aber den Schwangeren, und auch den jungen Männern den Umgang mit dem feuchten Ton¹.

Frauen stellen in der Regel die Keramik des täglichen Gebrauchs her, wobei sie in schwierigen Fällen von männlichen Töpfern, ihren Ehemännern oder ihren – wirklichen bzw. klassifikatorischen – Brüdern unterstützt werden. Männer stellen dagegen in der Regel die Keramik für den zeremoniellen Gebrauch her, wozu auch plastisch ausmodellerte Gegenstände gehören (KAUFMANN [9], Abb. 214–226 und Nachweise S. 177f.). Das Töpfern gilt im Grunde als Männerarbeit; ein Teil der Arbeit wird an die Frauen delegiert – so wenigstens sehen es die Kwoma-Männer und werden darin von ihren Frauen bestärkt.

Einen im einzelnen noch unvollständigen Überblick über die Verbreitung einzelner Verfahren der Töpferei und des Verzierens von Töpfen im Bereich von Nord-Neuguinea bietet KAUFMANN [23], S. 6ff. Vergleiche der technischen Vorgänge erlauben die Filme aus Aibom (SCHUSTER [35] und [36]), Kwaiwut (KAUFMANN [23]) und das hier besprochene Dokument.

Die Töpferei und das Verzieren von Tongefäßen schaffen insbesondere für Kwoma-Männer die Möglichkeit, sich im handwerklichen Bereich und im Rahmen der kulturell überlieferten Formen auch individuell auszudrücken. Die Töpferei hebt sich durch diesen persönlichen Aspekt deutlich von der Schnitzerei und Malerei ab, wie ein Vergleich mit den entsprechenden Filmdokumenten (KAUFMANN [26] und [29]) eindrücklich zu belegen vermag. Töpferei und Malerei werden im Film überdies von derselben Persönlichkeit, YABOKOMA, vorgeführt.

Zwischen Form und Funktion der Gefäße (*au*) besteht ein enger Zusammenhang. Es lassen sich grob gesagt fünf Leitformen und eine Anzahl von daraus abgeleiteten (oder auch selbständigen) Spezialformen unterscheiden. Kochgefäße sind spitzbodig und zugleich schüsselartig geöffnet; der größte Gefäßdurchmesser ist nur wenig größer als der Mündungsdurchmesser, zuweilen auch gleich groß. Die Höhe des Gefäßes ist ungefähr gleich groß wie der Mündungsdurchmesser oder kleiner als dieser. Besonders charakteristische Formen dieser Gefäßart (KAUFMANN [9], Abb. 184, 187, 190) stimmen in erstaunlichem Maße mit der halbierten Steinschale einer bestimmten Kokosnußvarietät überein. Kokoschalengefäße finden, meist allerdings in der größeren Form ohne Bodenspitze, als Wasserschalen und Schöpfgefäße auch bei den Kwoma häufig Verwendung (vgl. die Filme E 2187 [26] bzw. E 2104 [25]).

¹ Die an diese Regelung anknüpfenden Betrachtungen in KAUFMANN [9], S. 191f., die eine Verbindung mit dem religiösen Hintergrund des Pflanzens von Yams herzustellen suchen, sind in dieser Form als hinfällig zu betrachten.

Bei einer zweiten Leitform innerhalb der Kochgefäße ist die Höhe größer als der Mündungsdurchmesser, das Gefäß im Profil gestreckter. Kochgefäße beider Leitformen werden in verschiedenen Größenklassen für differenzierte Verwendungszwecke hergestellt (vgl. KAUFMANN [9], S.159f. und Abb.184–192 sowie Film E 2104 [25]).

Sagovorratsgefäße (*noukičau*) verwirklichen eine dritte Leitform: spitzbodig (mit Tendenz zu größerer Rundung der Bodenpartie), gestreckte Bauchpartie (Boden bis größter Gefäßdurchmesser) und gedrungene Schulterpartie (größter Gefäßdurchmesser bis Mündungsrand). Der Durchmesser der Gefäßmündung ist dabei wesentlich kleiner als der größte Gefäßdurchmesser, aber immer größer als dessen halbes Maß.

Die Zeremonialgefäße des häufigsten Typs (*aumar*) veredeln diese Grundform zur vierten Leitform: Die ganze Bauch- und Schulterpartie ist zu einer gleichmäßig gerundeten Einheit durchgebildet, die Bodenspitze wird betont (vgl. Abb. 5).

Ein Gefäß dieses Typs, der sich überdies durch die variationsreichen Kerbschnittmuster auszeichnet, wird im Film hergestellt. In der überlieferten Kultur wurden diese Gefäße für eine einmalige Verwendung hergestellt, für die Initiation der Männer in den Akt des Pflanzens der Yamsknollen, eine Lebensstufe, die die meisten erst mit etwa 40 Jahren erreichen konnten. Bei dieser Gelegenheit wurde dem Initianden von seinem Initiationspaten in einem eigens angefertigten *aumar* die besonders krafthaltige Yamsspeise vorgesetzt, die den Empfänger in die Lage versetzte, von nun an selber Yams pflanzen zu dürfen.

Von den bisher erwähnten vier Leitformen der Tongefäße sind zahlreiche Abwandlungen bekannt; es finden sich dabei überdies Formen mit enger Halspartie und mit abgesetztem, d.h. ausladendem Gefäßrand (vgl. KAUFMANN [9], Abb.196ff., 204ff., 219ff.).

Sagobackschalen (*haranngoil'au*) bilden schließlich eine fünfte Leitform: Sie sind schalenförmig, in einzelnen Fällen sogar annähernd plattenförmig, mit gleichmäßig gerundetem Boden, geringer Gefäßhöhe und weit geöffneter, meist ovaler Mündung. Plastische Fortsätze können die ovale Form betonen (vgl. KAUFMANN [9], Abb.193, 194). Anstelle von eigens angefertigten Gefäßen können auch große Scherben von zerbrochenen Koch- und Vorratsgefäßen als Backschalen Verwendung finden. Da Sagofladen bei den Kwoma nur selten, d.h. fast nur während der Trauerzeit für verstorbene Angehörige, gebacken werden, kontrastiert auch die Bedeutung dieser Leitform scharf zur Parallele bei den Iatmul (vgl. SCHUSTER [35] und [38]).

Zur Entstehung des Films ¹

Es war nicht leicht, 1973 einen für die Filmaufnahmen geeigneten Platz zu finden. Der traditionelle Arbeitsplatz eines Kwoma-Töpfers befindet sich im Schatten des Vordaches der alten ebenerdigen Häuser bzw. von nahe dabeistehenden Bäumen

¹ Die Filmarbeiten wurden ermöglicht durch einen Kredit des Schweizerischen Nationalfonds und durch das Entgegenkommen des Instituts für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen.

oder aber im Schatten der heute üblichen Pfahlbauten mit eingezogener Wohnplattform. Die außergewöhnlich weitreichende Überschwemmung der Ufer während der Hochwasserzeit verunmöglichte es, einen ebenen Platz im aufgehellten Schatten der in Ufernähe stehenden Bäume aufzusuchen; so blieb der Kompromiß, daß YABOKOMA grundsätzlich im Schatten des Vordaches zum Kochhaus seiner Frau UKUMIMƏ arbeiten würde, für die Filmaufnahmen aber jeweils in das Sonnenlicht zu rücken hätte. YABOKOMA überwand die damit verbundene unverhältnismäßige Erschwerung seiner Arbeit mit bewundernswerter Ruhe und mit Ausdauer, was der ihm zusätzlich abgeforderte Schweiß im Film deutlich zeigt. Die Qualität des hergestellten Gefäßes litt insofern darunter, als es für YABOKOMA immer schwieriger wurde, das Muster in den allzu rasch austrocknenden und damit zu hart werdenden Ton einzukerben.

Gefilmt wurden die Vorgänge des Töpfern am 21.2.73, das Verzieren am 21.2. und am 23.2.73, das Brennen¹ schließlich am 10.5.73. Die reinen Arbeitszeiten betragen beim Töpfern rund anderthalb Stunden, beim Verzieren rund sechseinhalb Stunden; der gesamte Brennvorgang dauerte von 14.50 Uhr bis 15.50 Uhr. Das angefertigte Zeremonialgefäß befindet sich heute in der Studiensammlung des Museums für Völkerkunde Basel.

Für die Aufnahmen wurden zwei Bolex-H-16-Reflex-Kameras benutzt, von denen die eine mit einer 120-m-Kassette und beide mit Vario-Switar-Objektiven bestückt waren. Gefilmt wurde auf Ektachrome Commercial Farbumkehrfilm 13° DIN, der anfangs schlechten Lichtverhältnisse wegen belichtet wie 16° DIN und forciert entwickelt, das Brennen wurde dokumentiert mit nachgeliefertem Material des gleichen Typs, normal belichtet.

Angaben zur Person des Töpfers

YABOKOMA, der führende Mann des Kəlaua-Klans und der angesehenste Mann des Dorfes Meno, galt bereits 1966 als der beste Töpfer des Dorfes (vgl. KAUFMANN [9], Abb. 35 ff., 86 ff.). Er war zum Zeitpunkt der Filmaufnahmen etwa 66jährig; als letzter Mann seiner Generation war er noch traditionell aufgewachsen und hatte sein Dorf nie für längere Zeit verlassen. Neuen aufbauenden Ideen und Institutionen, etwa der neuen Schule in Siaglam, gegenüber zeigte er sich als aufgeschlossener Förderer.

Den Brand des für den Film hergestellten Gefäßes besorgte UKUMIMƏ, die zweite Frau von YABOKOMA (vgl. KAUFMANN [9], Abb. 27).

tingen. Ich danke YABOKOMA und meiner Frau, die die Filmarbeit im Detail dokumentierte, sowie Frau D. KLEINDIENST-ANDRÉE und Herrn G. BAUCH, Göttingen, für unermüdete Mitarbeit, den Herren Direktoren G. WOLF und H.-K. GALLE, IWF Göttingen, der Deutschen Botschaft in Canberra sowie JOHN T. YABOKOMA und MBANGGAU in Meno für hilfreiche Unterstützung.

¹ Der übliche zeitliche Abstand zwischen Töpfern und Brennen beträgt zwei bis drei Wochen; die Abweichung wurde durch unser Forschungsprogramm bedingt.

Filmbeschreibung

Vorbemerkung

Eine vergleichende Untersuchung verschiedener Verfahren, Töpfe von Hand, d.h. ohne Scheibe und meist ohne oder nur mit rudimentären, die menschliche Hand ergänzenden Werkzeugen herzustellen, ergibt (KAUFMANN [9], S. 94ff.), daß im Vorgang des Töpfens meist verschiedene Phasen unterschieden werden können. Diese gehen, vor allem dann, wenn wie im vorliegenden Fall überhaupt keine separaten Geräte als Werkzeuge verwendet werden, meist nahtlos ineinander über. Für das Töpferverfahren der Kwoma lassen sich in der Beobachtung folgende Phasen unterscheiden:

1. Vorformen: Ausrollen der Tonwürste.
2. Aufbauen 1 und Wiederholung 2 bis n: Die flexible Tonwurst wird spiralg aufgerollt und so die Topfwand aufgebaut. Dieser Vorgang des spiraligen Aneinanderfügens von Tonwulsten (womit die aneinandergefügteten Tonwürste bezeichnet werden) oder Aufwulstens wiederholt sich bis zur Vollendung des Gefäßes; gelegentlich werden Würste oder Teile davon in Form von Ringen oder Ringsegmenten aufgesetzt, das Prinzip des spiraligen Aufbaus also verlassen – dies kann vor allem bei größeren Gefäßen und in der Endphase des Töpfens, beim Aufbau des Gefäßrandes geschehen.
3. Ausformen 1 und Wiederholung 2 bis n: Das beim Aneinanderfügen der Tonwulste auf der Außen- wie auf der Innenseite des Gefäßes entstehende linienförmige Wulstgrübchen wird eingeebnet, die Topfwand wird in Dicke und Verlauf möglichst gleichmäßig ausgeformt; sie erhält dabei die endgültige Form. Die Phase des Ausformens schließt sich an die jeweilige Aufbauphase an; von der Größe des entstehenden Gefäßes sowie von der Arbeitsweise des betreffenden Töpfers hängt es ab, ob der Wechsel in kurzem Rhythmus (Aufbau eines Wulstes – Ausformen) oder in längerem (Ausformen von mehreren Wulsten – Ausformen einer größeren Partie) erfolgt.

Das Verzieren läßt sich, da es hier kaum je ohne separates Werkzeug abgeht – eine Ausnahme bilden die plastisch aufgesetzten Verzierungen der Aibom-Keramik (vgl. SCHÜSTER [35]) –, genauer in einzelne Phasen gliedern. Hier zeigt der verschiedene Gebrauch des Werkzeugs, heute eines Stahlmessers, früher dagegen eines messerartig geschärften Hartholzstabes (KAUFMANN [9], Abb. 110ff., und KAUFMANN [23], S. 15) die einzelnen Phasen im technischen Ablauf und deren Wechsel recht deutlich an:

4. Vorzeichnen.
5. Einkerbten.

Die Wirkung der Muster von Kwoma-Töpfen beruht auf einer eigenartigen Kombination von eingetieften und erhaben stehengelassenen Teilen. Erstere wirken als dunkle (Kontur-)Linien, letztere als helle Flächen. Es handelt sich um eine Art der Kerbschnitttechnik wie wir sie auch von Holzgegenständen, z.B. verzierten Speerschäften, Kampfschilden etc. kennen. Eine in Herstellung und Wirkung der Muster

andere Art kennen die Sawos-Töpfer von Kwaiwut (KAUFMANN [23], Abb. 3); dort werden die eingetieften Linien und Flächen meist durch das Auftragen von Farbe in ihrer Wirkung verstärkt. Bei den Kwoma ist eine Bemalung der Zeremonialtöpfe (*aumar*) bis anhin nur von den Honggwama, der östlichen Untergruppe belegt. Mit Farben werden zudem offensichtlich eher die erhaben stehengelassenen Teile als die



Abb. 3. YABOKOMA beim Einkerbten der Verzierungen mit dem Stahlmesser

Fig. 3. YABOKOMA incising the decorations with a steel knife

eingekerbten hervorgehoben, der Hell-dunkel-Gegensatz zwischen Flächen und Linien also noch verstärkt. Für die Beschreibung der Kwoma-Kerbschnittmuster empfiehlt es sich daher, in Anlehnung an den technischen Herstellungsprozeß grundsätzlich auf die in den Ton eingetieften Teile abzustellen; diese sind in der Umzeichnung (Abb. 6) schwarz wiedergegeben.

Töpfern¹

YABOKOMA kommt mit einer Wasserschale zu seinem Arbeitsplatz. Junge Hunde scheucht er mit einem Palmesen weg. Dann bricht er sich vom großen Klumpen vorbereiteten Tons ein Stück los und formt daraus eine grobe Wurst, die er in mehrere Teile trennt. Auf dem flachgepreßten Basisteil eines Sagopalmbblattstengels, das

¹ Die folgenden Zwischentitel entsprechen den Blenden im Film.

als Unterlage dient, wälzt der Töpfer das Ausgangsmaterial zu einer ca. 35–40 cm langen Tonwurst aus und beginnt, diese von einem Ende her spiraling aufzurollen. Das beim Aneinanderfügen der Tonwurst an der Peripherie entstehende und ebenfalls spiraling verlaufende Wulstgrübchen verstreicht er auf der oberen Seite der plattenförmigen Rohform. Diese Fläche wird später in nach unten gewendeter Position den äußeren Boden des Topfes bilden.

Eine zweite Wurst wird gerollt und spiraling aufgesetzt. Zu Beginn drückt YABOKOMA beim Aufsetzen den Wulst von innen mit dem Daumen seiner linken Hand fortlaufend an. Den restlichen Teil der vorgeformten Tonwurst legt er direkt auf. Mit seinem rechten Zeigefinger verstreicht er das Wulstgrübchen auf der Innenseite des entstehenden Topfes; so entsteht dort die zusammenhängende ausgeebnete Fläche. Eine kleine Verunreinigung an der Oberfläche pickt er heraus. Anschließend wird in analoger Weise die äußere Seite der bis dahin aufgebauten Rohform des Gefäßes verstrichen.

Durch Wiederholung der gleichen technischen Vorgänge wächst der Topf weiter empor. Das Verstreichen mit dem Zeigefinger wird ergänzt durch das Ausformen der etwa bis auf halbe Höhe gediehenen Wand unter Anwendung von Druck. Dazu stützt der Töpfer die Wand von außen mit seiner Linken, während er von rechts mit einer Werkfläche, gebildet aus der Flanke des eingebogenen rechten Zeigefingers und dem diesem angelegten Daumen (bzw. dem Fingernagel des Daumens) die innere Topffläche in kurzen Streichbewegungen (zu sich hin) bearbeitet. Dadurch wird der Ton endgültig zu einer homogenen Topfwand von gleichmäßiger Stärke geformt und zugleich der Topfrohling als Körper gleichmäßig gerundet. In regelmäßigem Wechsel von Vorformen, Aufbauen und Ausformen entsteht so der Topf. Der obere Rand wird schließlich besonders sorgfältig geformt und dann zusammen mit der äußeren Gefäßfläche geglättet.

Der Topf wird zum Austrocknen für 45 Minuten an die Sonne gestellt, bis der Ton fast lederhart ist.

Verzieren

Das Verzieren beginnt mit dem Einschneiden zweier konzentrischer Kreise an der Topfbasis (Zentrum in Abb. 6). In den inneren Kreis wird mit dem Stahlmesser als Werkzeug ein Zackenkranz eingekerbt. Konzentrisch dazu folgen vier weitere Linien, von denen zwei wiederum zu Zackenkränzen erweitert werden. Dann folgen die entsprechenden Begrenzungslinien parallel zum Topfrand (fünf Linien, davon drei Zackenkränze).

Es wird erkennbar, daß sich das Verzieren abschnittsweise in zwei Arbeitsschritte gliedert: in das einfache Einschneiden der Linien, dem das eigentliche Kerben folgt. Beim Kerben wird durch einen zweiten Schnitt, der im spitzen Winkel durch den Ton hindurch zur Basislinie des ersten Schnitts vordringt, Ton aus der Oberfläche der Topfwand herausgeholt. Im Normalfall, bei den kurvenförmigen Linien, liegen die beiden Schnitte in der Ebene der Topfoberfläche parallel nebeneinander. Im speziellen Fall der Zackenbänder dagegen geschieht das Kerben fortlaufend

dadurch, daß nach dem Einschneiden der Grundlinie pro Zacke je zwei kurze Schnitte von der Zackenspitze aus und im spitzen Winkel zueinander zur Grundlinie geführt werden. Auch im Ton treffen beide Schnitte spitzwinklig aufeinander; so entsteht das klassische Bild der Kerbe in Zackenform, das typischste Kerbschnittornament.



Abb. 4. YABOKOMA beim Einkerbten mit dem Holzmesser, 1966 aufgenommen

Fig. 4. YABOKOMA incising with a wooden knife, photograph taken in 1966

Das Herausarbeiten des Musters im engeren Sinn beginnt mit dem Einzeichnen von zwei Kreisen im freien Bauchband der Topfoberfläche. Auf das Kerben der Kreislinien folgt, wiederum in zwei Schritten, das Einzeichnen der zwischen den Kreisen durchlaufenden Ornamentachsen, die – abgesehen von den Ausnahmen in einem Drittel der Topfoberfläche (vgl. in der Umzeichnung, Abb. 6, die Seite rechts) – die Verbindung vom oberen Rand zum Bodenkreis herstellen. Die einprägsame Benennung dieser Linien als „Lianen“ wird aufgrund des Arbeitsablaufes unmittelbar verständlich.

YABOKOMA muß einmal einen kleinen Abschnitt durch Verstreichen der Linie mit dem Finger korrigieren. Das noch leicht zu berichtigende erste Einschneiden der Grundlinien in den Ton ist dem Vorzeichnen mit Wasser beim Malen (Film E 2187 [26]) vergleichbar. Bemerkenswert ist, daß der Töpfer diesen ersten Schnitt in der Regel mit dem Messer auf sich zu führt, den zweiten aber, den eigentlichen Kerbschnitt, von sich weg. Beobachtet aber nicht gefilmt wurde das gelegentliche Sä-

bern der Schneidkante des Messers durch Abstreichen am Oberschenkel. YABOKOMA teilt Fläche und Musterabschnitte fortlaufend aufgrund seines Augenmaßes ein; Maßübertragungen von einem Vorbild mit Hilfe eines Gerätes oder der Hand finden nicht statt; ein solches Verfahren wurde bei den Kwoma auch nie beobachtet (Ende des 1. Arbeitstages).

Abb. 5. Zeremonialgefäß *aurmar*. Als Hersteller gilt P1'OL NGGAIMINDJA, ein berühmter Töpfer einer früheren Generation. Das Muster wird *mandangarangara* genannt, nach einer Buschspinne, deren Biß giftig sein soll. Ausschlaggebend dafür sind die zangenähnlichen Elemente in Bildmitte; im weiteren erkennt man wie beim für den Film hergestellten Beispiel die Ornamentelemente *pok*, Liane, *ngúmasək*, Baumfrucht, und *ngalangala*, Zackenbänder

Höhe: 31,8 cm
Inv.-Nr.: Vb 22502

Fig. 5. Ceremonial vessel *aurmar*. It is thought to have been made by P1'OL NGGAIMINDJA, a famous potter of an earlier generation. The pattern is called *mandangarangara* after a bush-spider whose bite is said to be poisonous, the decisive distinguishing feature being the pincer-like elements at the centre of the picture. Ornamental elements like those found on the piece produced for the film can also be recognized: *pok*, liana, *ngúmasək*, tree-fruit, and *ngalangala*, serrated bands

Height: 31,8 cm
Inv. No.: Vb 22502



Im Winkel zwischen den parallelen „Lianen“-Linien, den Kreisen und den Begrenzungen oben bzw. unten werden konzentrische Bogensegmente angelegt. Die Ränder der gegen das Bogenzentrum angrenzenden Flächen werden anschließend in Zackenbänder aufgelöst. Es folgt das Ausfüllen der Kreisflächen mit Zackenbändern bzw. mit im Relief stehengelassenen Zickzackbändern. Letztere bauen sich aus zwei mit den Spitzen ineinander verschränkten Zackenbändern auf. YABOKOMA hat am ersten Arbeitstag 2 Stunden 40 Minuten an der Verzierung gearbeitet, dann den Topf an einen schattigen und feuchten Platz im Haus gestellt. Am übernächsten Tag waren zur Fertigstellung 3 Stunden 50 Minuten bei zusehends härter werdendem Ton nötig.



Abb. 6. Umzeichnung der Kerbschnittverzierung des im Film hergestellten Zeremonialgefäßes

Höhe des Gefäßes: 16,5 cm
Äußerer Durchmesser: 18–19 cm
Innerer Mündungsdurchmesser: 13,5–14,5 cm

Fig. 6. Sketch of the chip-carved decoration of the ceremonial vessel produced in the film

Height of the vessel: 16.5 cm
Outer diameter: 18–19 cm
Diameter of the mouth inside: 13.5–14.5 cm

Benennung der Gefäßverzierungen (Abb. 6)

Die Musterung des Zeremonialgefäßes (*aumar*) wurde vom Töpfer zusammenfassend als *áporók*, eine bestimmte Lianenart, bezeichnet.

Elemente des Ornaments sind:

pok „Liane“, d.h. die parallelen Doppellinien, welche die Fläche aufteilen

ngúmasək flache Baumfrucht (in Farbe und Oberflächenstruktur unseren Kastanien vergleichbar), d.h. die Kreise mit Linien, Zacken- und Zickzackbändern

ferner, unbenannt, die Bogensegmente zwischen den Kreisen und den im spitzen Winkel zusammenlaufenden Hauptlinien

ngalangala die Zackenbänder am Gefäßboden und am Gefäßrand¹
uku wančə „Wasserwellen“, das Zickzackband unterhalb des Gefäßrandes

Brennen

Die letzten Einstellungen des Films zeigen, wie der Topf auf einem offenen Stoß aus Baumästen sowie getrockneten Basisteilen von Sagopalmwedeln gebrannt wird. Das glimmende Feuerholz wird von der Herdstelle im Kochhaus von UKUMIMƏ, der

¹ Die mir 1966 gegebene Deutung als gezählter Blattrand einer Pandanusart wurde ausdrücklich als ungültig erklärt; es war 1973 keine Erläuterung der Benennung erhältlich.

zweiten Frau von YABOKOMA, herbeigebracht und unter das Brennmaterial geschoben. Dies geschieht, noch ehe das Brenngut, drei verschiedene Gefäße aus der Produktion von UKUMIMĚ und YABOKOMA, und das deckende Brennmaterial, zu dem auch besonders gut brennende (wohl harzhaltige) Baumrinden gehören, aufgeschichtet worden sind. Bald lodert das Feuer. Nach 27 Minuten ist es niedergebrannt; die Töpfe bleiben weitere 17 Minuten in der Glut liegen und werden dann in noch heißem Zustand mit einer Bambuszange herausgeholt.

Kwoma (New Guinea, Sepik) Construction and Decoration of a Ceremonial Vessel

Translation from German by EILEEN WALLISER, Basle

General Preliminary Remarks

The Kwoma in North New Guinea

The traditional home of the Kwoma (Kuome, actually *koma*, mountain people) is located in the Washkuk Hills, northwest of Ambunti government station, and belongs to East Sepik Province in Papua New Guinea. About 2,000 Kwoma, divided into four communities, live in an approximately 140 km² region containing steep, densely wooded hills and mountain chains (three peaks rise to 400 m above sea level and higher) as well as marshes, which become lakes during the floods. The latter lie in the backwaters of the Upper Sepik and the Sanchi River respectively. Along the southern border of the Kwoma region, which directly faces the Sepik, there are also lagoons full of fish, i.e. old river bends that have been cut off by the natural shifting of the river-bed. To the north the Kwoma region is bounded by a large wooded plain, home of the Nukuma, and by intermittent stretches of grassland. It is in this zone that, in the opinion of geologists, the border between the foot-hills of the central mountain chain of New Guinea and the southern declivity of the northern coastal chain lies. The Washkuk Hills, which extend across the Sepik River, are, thus, the northern foot-hills of the Hunstein Mountains.

Linguistic and Cultural Classification

The Kwoma are distinctly different both linguistically and culturally from their most important neighbours on the Sepik, the Manambu of Avatip, Malu and especially Yambon as well as the Iatmul of the Brugenaui exclave. They also seem to be more delicately built than the river people. The differences in appearance are not so clearly manifested in comparison with the neighbouring and linguistically closely related inhabitants of Mayo and Yeshan. The Kwoma see themselves as a loosely-knit cultural unit with frontiers to everyone but the Nukuma in the northwest, who are their most closely related neighbours, clearly fixed. The main differences between the Nukuma and Kwoma are a divergent dialect and, as a particularly striking distinction, an independent form of artistic expression (cf. KAUFMANN [8]; NEWTON [15], Fig. 148).

Essential Aspects of Local Culture

Since a general characterization of the cultural situation of the Kwoma prior to the production of these films has already been attempted several times (WHITING and REED [22]; WHITING [21]; KAUFMANN [9], pp. 123–128), I shall restrict myself in the following to some basic descriptions, dealing above all with the traditional way of life and form of economy and with acculturation in the period of contact. Some at least sketchy knowledge of this particular aspect seems to me to be important

for both an understanding of the social situation of the personalities filmed as well as for an adequate interpretation of the pictorial material. For an explanation of the roles of artists and their work in the context of Kwoma culture as a whole, see the publication prepared concurrently (KAUFMANN [12])¹.

The Kwoma are a self-sufficient people of planters in the climatic zone of the tropical rain forest. The average annual precipitation is 2,552 mm (HAANTJENS et al. [7], p. 61); rain falls almost every day, though much less heavily than in the vicinity of the high mountain chain. July to September are relatively dry months. But it is conditions in the drainage of the Sanchi River and Upper Sepik more than the actual precipitation that are responsible for the seasonal changes of the water level in the rivers and marshes and thus also for varying the enormous number of mosquitos.

Like various other population groups in New Guinea, the Kwoma do not live solely from their plantations, where they chiefly grow tubers, bananas, and vegetables, but also from an economical use of both wild and planted sago-palms as well as from the tending of useful plants that flourish outside their plantations (coconut-palm, pandanus, *Gnetum gnemon*, etc.). Their plantations are laid out on hillsides; sago-palms grow in swampy areas usually found in valleys and at the foot of hills. Land for cultivation, sago swamps, settlements, and the land reserves in the tall secondary forest are the property of the single clans of a community. The tending of semi-wild pigs by raising young animals and hunting full-grown, wild animals of the species as well as cassowaries, birds, and small game, especially tree mammals, once represented an important supplement to peasant-life in the Kwoma's traditional cultural form. Today, as the amount of game decreases, fishing, partly done with imported nets, is gaining importance.

The social order is marked by the patrilinear line of descent (of the Omaha type), with the patriliney as the core of the group, which ideally lives together in a hamlet; patrilocal and virilocal patterns of residence prevail. The traditional division of villages (*ákakópa*) as economic, religious, and protective communities into single hamlets (*ákama*) inhabited by blood-relations and relations by marriage of the land-owning clan is only recognizable in fragments today. An increased mingling of the single local groups has resulted from the consolidation of hamlets into village complexes in non-traditional settlement areas, which was done at the behest of the Australian Administration of the Mandated Territory.

¹ The filming was done during a 12-month research-expedition in the village of Meno. Accompanied by my wife, ANNEMARIE KAUFMANN-HEINIMANN, I spent from May 1972 to June 1973 in New Guinea in my capacity as a keeper at the Basle Museum of Ethnography and participant in a research project for the Swiss National Research Foundation. My thanks go to the Canton of Basle-Town for the research assignment, to the authorities of Papua New Guinea for the permission to undertake research, to the Swiss National Research Foundation for taking over the costs of the expedition, to the Fritz Sarasin Fund, Basle, for its financial assistance in documenting and acquiring pieces for the museum collection, to Councillor MAURAMIS and the inhabitants of Meno (Saserman), and to the many others who cannot all be named individually here for their helpful support, hospitality and interest.

Within the larger (and from the point of view of descent heterogeneous) settlement and protective community (here called village), age-determined classes and—linked with them by the process of initiation in stages—religious associations play an important role. The official political life of the village takes place within the male community, usually in one of the assembly houses (*kirumbu*) in the village. But meetings held for various reasons at irregular intervals also serve to regulate community matters and relationships. A great deal also occurs in the course of informal conversation in front of the houses of influential men, where women, too, participate.

There is a co-operative element that is characteristic of the way roles are assigned to the sexes in Kwoma society. In certain types of work, for instance during planting or sago harvesting, co-operation between husband and wife in the sense of a real division of labour according to tasks, is a norm that must be strictly adhered to. In other work it results spontaneously, as in the preparation of the surface to be painted in film E 2187 [26]. The extent of the division of labour among men can only just be touched upon in this context. The main principles of order are the membership in age-determined classes and religious groups as well as family ties through descent, marriage, and nominal adoption. The case is similar, though less rigorously so, as regards the division of labour among the women. The material at hand does not permit of an independent analysis of the woman's role in Kwoma society.

Among the men, the influential, experienced “great men” (*harpa ma*) are the dominating factor. Their advancement to this position can be attributed as much to their own abilities and efficiency in a series of social roles as to what we might call charisma and fate and to what, in the eyes of local society, proves them to be experienced in dealing with religious powers. We can at this point only make summary reference to the local religion as we find it in mythology, art, and behaviour at religious festivals and in daily life.

Generally speaking, certain forms and traditions of Kwoma culture, which differs in complexion from village to village, point to contacts with various centres of cultural diffusion in the Sepik region. In the shape of bartering chains, military alliances, major and minor migratory movements, and the subsequent merging of migrators and settlers involved in any single movement, they were a mark of historical development in the pre-European era.

Acculturation during the Contact Period

1912 marked the year that the members of the expedition sent out to the Empress Augusta River (Sepik) by the German Colonial Office became the first whites to make direct contact, some of it violent, with the Kwoma (Kuome) (BEHRMANN [4], pp. 254–262), though the SCHRADER expedition had already camped nearby (at Ambunti) in 1887. The German researchers visited the settlements on the main ridge up to Tanggwinsham—an event which YABOKOMA, the painter and potter of films E 2187 [26] and 2188 [27], personally experienced as a child. Although changes in the traditional social and cultural structure were, as a result, diverted into a com-

pletely new direction, there were no drastic upheavals at first, apart from a further bloody battle between a village and an Australian patrol in 1928 (WHITING [21], p. 20).

In 1924 an eponymous government station was built near the former expedition headquarters near Ambunti (TOWNSEND [20]). Today there are also an airport, a hospital, a government school, and a government-supervised mission school as well as branches of several missions, a shop, a post office, a gaol, the residences of government and other employees, and the seat of the regional parliament, the Ambunti Local Government Council, there.

The upheavals in the social structure of the Kwoma entailed by these modern institutions only began in the 1930's, when a large number of local men were recruited to work on the plantations along the coasts of New Guinea and on the islands of the Bismarck Archipelago. For each Kwoma village the Australian administration appointed a man they deemed suitable to be village chief, or *luluai* in the lingua franca, Melanesian pidgin; each village chief was provided with an interpreter, *tultul*. The Kwoma were spared direct military occupation by the Japanese during the Second World War, but were subjected to a variety of other consequences of the war. Labourers that were at the coast when war broke out could not return to their own territory; they became auxiliaries, batmen, or houseboys, like YESSOMARI, the carver and planter of films E 2286 [29], E 2288 [31], and E 2289 [32].

The process of acculturation seems to have reached its first climax in the mid-1950's, when, at the urging of Australian government officials, most of the settlements were removed to the vicinity of the navigable tributaries of the Sepik River. In the process the last traditionally constructed ceremonial houses were given up and the Kwoma began to adjust their way of life to that of the river population.

From 1962 (visit of the first critical UN observers to the mandate region; West New Guinea transferred from the Netherlands to Indonesia via the UN) on, the Australian administration reinforced its presence in the Sepik region for both political and military reasons. Self-confidence began to grow with the possibility of the culture's portraying itself in front of reporters from the extended network of radio stations. Missionaries and measures taken by the administration were increasingly viewed with critical reserve. At the same time, however, European businessmen began to gain a stronger foothold in the Kwoma region. They encouraged the natives to hunt crocodiles and started purchasing carvings. This awakened hopes of rapid economic growth. Following several unsuccessful attempts to plant food crops like peanuts and dry rice for export, coffee-growing marked the first real possibility. Thus during my first stay (1966), the mood of the older, influential men, at least in Meno (Saserman), was one of being about to take leave forever of the traditional ways of life and especially religious forms.

Amazingly enough the situation developed in the direction of a revival of old forms of art and religion during the period leading up to my second stay (1972/73). This attitude was greatly promoted by the coincidence of several factors: first of all official encouragement of all forms of cultural and political self-expression in view of government autonomy (from 1 December 1973) and independence (which was granted to Papua New Guinea on 16 September 1975); then because Australian

businessmen awakened great expectations of economic success in the local population by painting an extremely bright picture of the prospects of steering tourists to remote regions as well. Finally the attitude of the then S.V.D. priest in Ambunti was very important for the development of politico-cultural self-awareness particularly for the population of the village of Meno, which I visited; he was successful in promoting the personal initiative of the locals.

Traditional men's houses (*kúrumbu*) with elaborate artistic decoration had been constructed in Kwoma villages again. But in the people's outward appearance, especially their clothing and hairstyles as well as certain behavioural patterns (for instance in the formal greeting or at meals), the trend towards integrating foreign values continued inexorably: whereas both sexes had, for example, once gone completely naked, the clothing considered the minimum necessary in 1966—the fringed loin-cloth for women and the loin-cloth for men—had already been superceded by a new norm in 1972, the sewn cotton dress for women and the beginning of the appearance of shorts (with a shirt) for men.

Village Structure

In 1972 the village of Meno had 190 inhabitants plus 13 further citizens living away from the village. Meno and the neighbouring village of Begilam (140 inhabitants) had split off from the main settlement of Saserman on Mount Ndugupa as a result of the activity of competing missions—the Protestants and sects in Begilam and the Catholics (S.V.D.) in Meno. The two villages elect a common councillor to the regional parliament, who also has the function of mediator between the villages and the administration and of a co-ordinating village chief, to which the post of justice of the peace has recently been added. A primary school founded by Catholic missionaries was built on the Siaglam plain, between Meno and neighbouring Orumbantj, in 1972.

Film Documentation of Aspects of Kwoma Culture

The preceding brief references to traditional culture and recent development constitute a sketch of the situation that formed the background to the filming done in the village of Meno. When we arrived, the village men, under the supervision of the two "great", i.e. influential, men (*harpa ma*), YABOKOMA and YESSOMARI, had just begun to build a new cult and assembly house (*kúrumbu*) on Beko Hill to the east of the village. This provided an excellent framework for our research, as insight could thus also be gained into the men's unposed co-operation while building the men's house and designing and executing the carvings on the building. Furthermore, participation in the ceremony for setting up the roof-beam construction of the house (as yet without roof) furnished surprising insights into the mythical function of the cult and assembly house. The preparation of a pandanus soup in YESSOMARI's household for the men involved in the construction could be filmed in proper context (film E 2104 [25]); although handled first, the carving (E 2286 [29]) and painting (E 2187 [26]) filmed also fitted into the general framework of activities surrounding the

building of a men's house. That work on the plantations (E 2288 [31], E 2289 [32]) belongs to the normal course of life in the village need not be emphasized. The equally important task of obtaining sago starch, which probably constitutes more than half of the people's carbohydrate requirements in the form of various sago and soup dishes from sago palms could not be captured satisfactorily on film.

We only became aware of the importance the Kwoma still ascribe to ceremonial exchange in connection with marriage and death in the course of our fieldwork. We tried to capture on film part of the payment of the bride price (film E 2189 [28]). A cult ceremony in the neighbouring village of Washkuk and other variations of the painting technique were filmed but not edited.

The only activity in our film documentation done exclusively by women is the production of carrier bags in knotless netting technique (film E 2287 [30]). The division of labour on the plantation between men and women could only be suggested; as has been mentioned, the important example of sago-starch extraction is missing. As regards the making of pottery, film E 2188 [27] restricts itself to the role of the male potter and craftsman.

The Role of the Pottery Craft in Kwoma Culture

The way Kwoma potters work and the forms of ceramics they make have already been the subject of a comprehensive study (KAUFMANN [9], pp. 128–204). What should be mentioned briefly here is that both men and women make pottery, although individuals of both sexes are subject to established religious restrictions during the middle period of their lives. Thus neither women who are able to conceive, but especially pregnant women, nor young men are allowed to handle damp clay¹.

As a rule, women make everyday pottery, receiving help from male potters, their husbands or brothers—real or classificatory—in difficult cases. Men, on the other hand, generally make the pottery intended for ceremonial use, which also includes sculpturally modelled pieces (KAUFMANN [9], Figs. 214–226 and documentation on pp. 177f.). Pottery-making is basically considered men's work; part of the work is delegated to women—at least this is how Kwoma men see it, and their women confirm them in their opinion.

KAUFMANN ([23], pp. 6ff.) offers a survey (which is not yet quite complete in every detail) of the proliferation of single methods of making and decorating pottery in northern New Guinea. Comparisons of techniques can be made on the basis of films from Aibom (SCHUSTER [35] and [36]), Kwaiwut (KAUFMANN [23]), and the document under discussion here.

The making and decorating of pottery gives Kwoma men an especially good opportunity to express themselves individually in the sphere of handicrafts and within the framework of culturally traditional forms. It is this personal aspect which sets

¹ KAUFMANN's ([9], pp. 191f.) attempt to use this rule as a starting point to establish a relationship with the religious background of yam planting should be considered invalid in the form presented.

pottery-making apart from carving and painting, as a comparison with the relevant film documents (KAUFMANN [26] and [29]) shows quite distinctly. Moreover, it is the same person, YABOKOMA, who demonstrates both pottery-making and painting in the films.

There is a close relationship between the shape and function of vessels (*au*). Roughly five basic shapes and a number of special ones derived from them can be distinguished. Cooking vessels are pointed at the bottom with bowl-like openings at the top; the greatest diameter of a vessel is not much greater than the diameter of the opening and is sometimes the same. The height of the vessel is about the same as or slightly smaller than the diameter of the opening. Particularly characteristic forms of this type of vessel (KAUFMANN [9], Figs. 184, 187, 190) correspond astonishingly much to the halved stone shell of a certain variety of coconut. The Kwoma often use coconut-shell bowls, though usually in their cruder, unpointed form, as water receptacles and serving dishes (cf. films E 2187 [26] and E 2104 [25]).

In a second basic type of cooking vessel, the height is greater than the diameter of the opening, the profile of the vessel is more elongated. Cooking vessels of both basic types are made in various sizes for different uses (cf. KAUFMANN [9], pp. 159f. and Figs. 184–192 and film E 2104 [25]).

The third basic shape comprises sago storage vessels (*noukičau*): pointed bottom (with a tendency towards greater rounding), elongated central section (from the bottom to the point where the vessel is greatest in diameter) and compact shoulder area (from the point of greatest diameter to the opening of the vessel). The diameter of the opening is considerably smaller than the vessel's largest diameter but is always greater than half of the latter.

A fourth basic shape is a refinement of the third and is made up of the most common type of ceremonial vessels (*amar*): the whole central and upper section is modelled into a uniformly rounded unit, the pointed bottom is emphasized (cf. Fig. 5).

It is this kind of a vessel, with diverse chip-carved patterns, that is made in the film. In the traditional culture, these vessels were produced to be used only once, namely when men were initiated into the act of planting yam tubers, a stage in life which most men could only achieve at the age of about 40. On this occasion the initiate's sponsor used an *amar* manufactured especially for that purpose to serve the initiate a particularly power-laden yam dish which allowed the receiver to plant yam on his own from that time on.

Numerous variations of the four above-mentioned basic shapes exist; in addition there are also types with narrow necks and wide rims (cf. KAUFMANN [9], Figs. 196ff., 204ff., 219ff.).

Sago-baking bowls (*haranygoil'au*) make up a fifth and final basic category. They are bowl-shaped, in single cases even approaching platter-shape, have a uniformly rounded bottom, are not very high and have a wide, usually oval opening. Sculptural additions may serve to emphasize the oval shape (cf. KAUFMANN [9], Figs. 193 and 194). Large shards from broken cooking and storage vessels may be used as baking dishes instead of the receptacles made especially for the purpose. As the Kwoma bake sago pancakes very rarely, almost the only time being during the period of

mourning for relatives, the significance of this basic type is also very different from parallels among the Iatmul (cf. SCHUSTER [35] and [38]).

Notes on Making the Film¹

It was not easy to find a suitable spot to film in 1973. The traditional place for a Kwoma potter to work is in the shade of the canopy of old one-storey buildings or of the trees close by, or then in the shade of the pile-houses with dwelling platform common today. During the floods the river overflowed its banks to such an extent that it was impossible to work at a level spot under the trees near the banks in the somewhat brighter shade; the only thing left was a compromise—YABOKOMA would generally work in the shade of the canopy of his wife UKUMIMĀ's cooking house but would move into the sunlight for filming purposes. YABOKOMA overcame this disproportionate increase in the difficulty of his work with admirable calm and perseverance, which is testified to by how very much he perspires in the film. The quality of the vessel produced suffered in so far as it became more and more difficult for YABOKOMA to incise the pattern in the clay which was drying too fast and thus hardening.

The pottery-making was filmed on 21 February 1973, the decoration of the vessel on 21 and 23 February 1973, the firing² on 10 May 1973. The actual time needed to make the vessel was about one and a half hours, to decorate it about six and a half hours; the total firing operation took from 2.50 to 3.50 p.m. The ceremonial vessel made during the filming is now part of the study collection of the Basle Museum of Ethnography.

Two Bolex-H reflex cameras were used for the filming; one of them had a 120 m cassette and both had Vario-Switar lenses. The film used was Ektachrome Commercial 13° DIN (colour reversal film), which, because of the poor lighting conditions, had to be exposed like 16° and developed at an accelerated speed. The firing was documented on material of the same type, which was supplied to us later and exposed normally.

Information on the Potter

YABOKOMA, the leading man of the Kəlua clan and the most highly respected man in the village of Meno, was already considered the best potter in the village in 1966 (cf. KAUFMANN [9], Figs. 35 ff., 86 ff.). He was about 66 years old when the filming

¹ Filming was made possible by a grant from the Swiss National Research Foundation and through the courtesy of the Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen. My thanks go to YABOKOMA and to my wife, who documented the filming in detail, to D. KLEIN-DIENST-ANDRÉE and G. BAUCH, Göttingen, for their untiring assistance, to G. WOLF and H.-K. GALLE, directors of the IWF Göttingen, and to the German embassy in Canberra and JOHN T. YABOKOMA and MBANGGAU in Meno for their helpful support.

² The usual interval between making and firing a vessel is two to three weeks; our research work was the reason for this divergence from the norm.

was done; as the last surviving male of his generation, he had still grown up in the traditional way and had never left his village for an extended period. He was an open-minded supporter of new, constructive ideas and institutions, like the new school in Siagam.

The firing of the vessel produced for the film was done by UKUMIMЭ, YABOKOMA's second wife (cf. KAUFMANN [9], Fig. 27).

Description of Film

Preliminary Note

A comparative study of various methods of making pots by hand, i.e. without a potter's wheel and usually without any additional tools or then only very rudimentary ones, shows that the process of making pottery can generally be divided into various stages (KAUFMANN [9], pp. 94ff.). If, as in the present case, no separate tools are used, these phases tend to merge into one another. For the Kwoma the following stages of pottery-making can be distinguished on the basis of observation:

1. Preparation: rolling out the clay ropes.
2. Building up 1 and repetitions 2 through n: the flexible clay ropes are coiled upwards on themselves in a spiral to make the wall of the pot. This process of continuous spiral coiling of clay ropes is repeated until the vessel is finished; sometimes clay ropes or parts of them are formed into rings or ring segments and are placed on top of one another, which means diverging from the spiral coiling technique—this is done especially on larger vessels and in the final phase of making a pot, when the rim of the vessel is being formed.
3. Final formation 1 and repetitions 2 through n: the indented lines on the inside and outside of the vessel, which have been created through the layering of the clay coils, are smoothed out; the wall of the pot is made as regular as possible both in thickness and shape, thus receiving its final form. The phase of final formation directly follows the respective phase of building up; whether the change from one phase to the other is made at shorter intervals (building up one rope—final formation) or at longer ones (coiling several ropes—final formation of a larger section) depends on the size of the vessel being made and on the way the potter works.

The decorating process, which can hardly be done without separate tools—the attachment of sculptural ornaments on Aibom pottery being an exception (cf. SCHUSTER [35])—is easier to divide into single, distinct stages. The different uses of the tool (today a steel knife as opposed to a sharpened hardwood stick in former times; KAUFMANN [9], Figs. 110ff., cf. KAUFMANN [23], p. 15) clearly indicate the single phases of the technical process and the change from one to the other:

4. Sketching.
5. Carving.

The effect of the patterns found on Kwoma pots is based on a singular combination of incised parts and parts that have been left as they are. The former function as dark (contour) lines, the latter as light surfaces. The technique used is the same kind of chip-carving method we know from wooden objects like decorated spear shafts, shields, etc. The Sawos potters of Kwaiwut (KAUFMANN [23], Fig. 3) use a different method, and their patterns are also different; they heighten the effect of the carved lines and surfaces by applying paint. Up to now the painting of ceremonial pots (*aurmar*) among the Kwoma has been established only for the Honggwama, their eastern sub-group. And it is usually not the carved parts but the raised ones that are highlighted by colours, the contrast of dark and light thus being increased. So it is best to describe the Kwoma chip-carved patterns, in accordance with the technical process employed for them, by focusing on the parts carved into the clay; these are black in the sketch (Fig. 6).

Making the Pot¹

YABOKOMA comes to his working area with a bowl of water. He chases some young dogs away with a palm broom. Then he breaks a piece off a large lump of prepared clay and forms a rough roll, which he divides into several parts. Using the base of a sago-palm leaf-stem pressed flat as a working surface, the potter rolls his material into an approximately 35–40 cm long clay rope and, beginning at one end, starts to coil it up in a spiral. Indented lines are created as the clay rope is coiled up upon itself. He smooths these out on the outside of the dish-shaped crude form. When the crude clay body is inverted, this surface will form the bottom of the vessel.

A second rope is formed and coiled. As he starts winding the coil, YABOKOMA, in a movement continuously repeated with the thumb of his left hand, presses it to the rim below. The rest of the preformed clay rope he just lays on top of the first part. Using his right index finger, he smooths the lines on the inside of the pot to obtain a continuous, even surface. He picks a small impurity off the surface. Then the outside of the crude form of the vessel is smoothed out analogously.

The clay vessel grows steadily as the same technical procedure is repeated. In addition to the smoothing done with the index finger, pressure is applied for the final formation of the wall, which is about half its total height by now. To do this the potter uses his left hand to support the wall from the outside while making short smoothing movements (towards himself) with the flank of his right index finger and the thumb (or thumb-nail). Now the clay has definitively become a homogeneous vessel wall of regular thickness, and the roughed-out clay body is uniformly rounded. The pot is produced by a periodic alternation of the stages of preparation, building up and final formation. As a last step, the rim is formed with particular care and then smoothed out to harmonize with the outer surface of the vessel. The pot is left in the sun to dry for 45 minutes, until the clay is almost as hard as leather.

¹ The intermediate headings correspond to the intermediate fades in the film.

Decoration

The decorating begins with the incising of two concentric circles at the base of the pot (Fig. 6, centre). Using a steel knife, the carver chips a serrated wreath in the inner circle. Four further lines are run concentrically, two of which are once again made into serrated wreaths. Then the appropriate border lines are drawn parallel to the rim of the pot (five lines, three of them serrated wreaths).

It becomes recognizable that the decoration is done in sections and can be divided into two operations: the simple incising of lines followed by the actual chip-carving. The chip-carving is done by making a second cut through the clay at an acute angle to the base line of the original cut, thus chipping clay out of the wall of the pot. In the normal case of curved lines, the two cuts are parallel at the level of the surface. But in the special case of serrated bands the chip-carving is done without further outlining, so that after the base line has been cut, two small incisions per serration are made from the point of the serration at an acute angle to one another and extending back to the base line. The two incisions meet at acute angles in the clay, too; by repetition the most typical chip-carved ornament, the classical incised serration, is made.

Working out the pattern in detail begins with the sketching of two circles in the still plain band running around the middle of the pot. Once the circular lines have been carved, the ornamental axes extending between the circles are drawn, once again in two steps; these lines connect the upper rim with the bottom of the pot—apart from the exceptions on one third of the surface of the pot (cf. Fig. 6, right). That these lines are called “lianas” is understandable in view of the working procedure.

At one point YABOKOMA has to correct a small section by smoothing the line with his finger. The first step of incising the basic lines into the clay, which is still easy to correct, can be compared to the sketch done in water preliminary to painting (film E 2187 [26]). It is interesting to note that during the first carving step the potter generally cuts towards himself with the knife whereas during the second stage, the actual chip-carving, he cuts away from himself. What was observed but not filmed was the potter's occasional cleaning of the knife-blade by wiping it on his thigh. YABOKOMA continuously divides up surfaces and pattern sections by eye; he never transfers measurements from a model with the help of a tool or even by hand, nor has an operation of this kind ever been observed among the Kwoma (end of the first working day).

In the angle between the parallel “liana” lines, the circles and the upper and lower border-lines, concentric arc-segments are drawn. The edges of the areas bordering on the centre of the arc are then serrated. At last the circles are filled with serrated bands or with zigzag bands that have been left in high relief. The latter are formed by two serrated bands, the teeth of which fit into one another. On his first working day YABOKOMA worked on the decoration of the pot for 2 hours and 40 minutes and then put it in a shady, damp place in his house. Two days later it took him another 3 hours and 50 minutes to finish his work on the clay, which was becoming appreciably harder.

What the Vessel Decorations Are Called (Fig. 6)

The potter termed the decoration as a whole of the ceremonial vessel (*aumar*) shown in the film *ápopók*, a particular type of liana.

Elements of the ornament are:

pok “liana”; i.e. parallel double lines that divide up the surface
ngúmasək flat tree-fruits (comparable to our chestnuts in colour and surface texture), i.e. circles with lines, serrated and zigzag bands

With no further designation, the arc segments between the circles and the main lines which meet at an acute angle

ngalangala the zigzag bands at the base and rim¹ of the vessel
uku wančə “water waves”, the zigzag band below the rim of the vessel

Firing

The final footage of the film shows the pot being fired in an open pyre of branches of trees and parts of sago-palm frond bases. The smouldering firewood is brought from the hearth of UKUMIMƏ’s cooking-house. This is done before the pots to be fired, three receptacles made by UKUMIMƏ and YABOKOMA, and the actual fuel-wood plus tree bark that burns very well (it is probably resinous) have been piled up. Soon the fire is blazing. 27 minutes later the fire has burnt down; the pots are left in the embers for a further 17 minutes and then pulled out with a bamboo pole.

Literatur – Bibliography

- [1] BARRAU, J.: Les Igname alimentaires des Iles du Pacifique Sud. J. d’Agric. tropicale et de Bot. appl. 3, 7–8 (1956).
- [2] BARRAU, J.: Subsistence Agriculture in Melanesia. Bernice P. Bishop Mus. Bull. 219 (Honolulu 1958).
- [3] BARRAU, J.: Les Plantes alimentaires de l’Océanie, origines, distribution et usages. Thèses Univ. d’Aix-Marseille 71 (1962).
- [4] BEHRMANN, W.: Im Stromgebiet des Sepik. Berlin 1922.
- [5] BURKILL, I.H.: The Organography and the Evolution of Dioscoreaceae, the Family of the Yams. J. Linnean Soc. (Bot.) 56 (London 1960), 367.
- [6] GERSTNER, A.: Der Yams-Anbau im But-Bezirk Neuguineas. Anthropos 34 (1939).
- [7] HAANTJENS, H. A., et al.: Lands of the Aitape-Ambunti Area, Papua New Guinea. Land Res. Ser. 30 (Melbourne 1972).
- [8] KAUFMANN, C.: Über Kunst und Kult der Kwoma und Nukuma (Nord-Neuguinea). Verh. der Naturforsch. Gesell. in Basel 79 (1968).

¹ The interpretation of the pattern as the serrated edge of a type of pandanus leaf, which I had been given in 1966, was later said to be invalid; there was neither an explanation nor a term to be had for it in 1973.

- [9] KAUFMANN, C.: Das Töpferhandwerk der Kwoma in Nord-Neuguinea. Beiträge zur Systematik primärer Töpfereiverfahren. *Basler Beitr. z. Ethnol.* 12 (1972).
- [10] KAUFMANN, C.: Zu Besuch bei den Künstlern der Kwoma. In: HARRER, H., (ed.): *Unter Papuas*. Innsbruck – Frankfurt 1976.
- [11] KAUFMANN, C.: Arts and Artists in the Context of Kwoma Society. In: MEAD, S., (ed.): *Exploring the Visual Art of Oceania*. Honolulu 1979.
- [12] KAUFMANN, C.: Die Kunst der Kwoma. Schnitzer, Maler, Töpfer im nördlichen Neuguinea. Reihe Außereuropäische Künstler und Werkstätten. Zürich (in Vorbereitung).
- [13] LEA, D.: *Abelam Land and Sustenance. Swidden Horticulture in an Area of High Population Density, Maprik, New Guinea*. Thesis Canberra 1964.
- [14] LEACH, E.: *Rethinking Anthropology*. London School of Econ. Monogr. on soc. Anthropology 22 (1962).
- [15] NEWTON, D.: *Crocodile and Cassowary. Religious Art of the Upper Sepik River, New Guinea*. New York 1971.
- [16] O'BRIEN, D.: *Marriage Among the Konda Valley Dani*. In: GLASSE, R. M., and M. J. MEGGITT (ed.): *Pigs, Pearlshells and Women*. Englewood Cliffs, N. J., 1969.
- [17] SCHMITZ, C. A.: *Grundformen der Verwandtschaft*. *Basler Beitr. z. Ethnol.* 1 (1964).
- [18] SEILER-BALDINGER, A.: *Maschenstoffe in Süd- und Mittelamerika. Beiträge zur Systematik und Geschichte primärer Textilverfahren*. *Basler Beitr. z. Ethnol.* 9 (1971).
- [19] SEILER-BALDINGER, A.: *Systematik der Textiltechniken*. *Basler Beitr. z. Ethnol.* 14 (1973). [19a] Engl. Ausgabe: *Classification of Textile Techniques*. Ahmedabad 1979.
- [20] TOWNSEND, G. W. L.: *District Officer. From untamed New Guinea to Lake Success, 1921–46*. Sydney 1968.
- [21] WHITING, J. W. M.: *Becoming a Kwoma. Teaching and Learning in a New Guinea Tribe*. New Haven 1941.
- [22] WHITING, J. W. M., and S. W. REED: *Kwoma Culture. Report on Field Work in the Mandated Territory of New Guinea*. *Oceania* 9 (1938/39).

Filmveröffentlichungen – Filmography

- [23] KAUFMANN, C.: *Kwaiwut (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Töpfern und Verzieren einer Sago-Eßschale*. Film E 1371 des IWF, Göttingen 1974. Publikation von C. KAUFMANN, *Publ. Wiss. Film., Sekt. Völkerkunde · Volkskunde* 5, 4 (1975), 412–431.
- [24] KAUFMANN, C.: *Kwaiwut (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Zubereiten eines Gerichtes (Sago, Gemüse, Käferlarven)*. Film E 1378 des IWF, Göttingen 1974. Publikation von C. KAUFMANN, *Publ. Wiss. Film., Sekt. Völkerkunde · Volkskunde* 5, 4 (1975), 412 bis 431.
- [25] KAUFMANN, C.: *Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Zubereiten einer Pandanus-Suppe*. Film E 2104 des IWF, Göttingen.
- [26] KAUFMANN, C.: *Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Herrichten und Bemalen einer Männerhaus-Ziertafel*. Film E 2187 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von C. KAUFMANN, *Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 4/E 2187* (1980), 28 S.
- [27] KAUFMANN, C.: *Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Töpfern und Verzieren eines Zeremonialgefäßes*. Film E 2188 des IWF, Göttingen 1979. Publikation von C. KAUFMANN, *Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 25/E 2188* (1980), 35 S.
- [28] KAUFMANN, C.: *Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Übergabe eines Brautpreises*. Film E 2189 des IWF, Göttingen.

- [29] KAUFMANN, C.: Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Schnitzen und Bemalen eines Männerhaus-Zierbalkens. Film E 2286 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von C. KAUFMANN, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 5/E 2286 (1980), 37 S.
- [30] KAUFMANN, C.: Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Herstellen einer Tragtasche in Maschenstofftechnik. Film E 2287 des IWF, Göttingen 1979. Publikation von C. KAUFMANN, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 26/E 2287 (1980), 40 S.
- [31] KAUFMANN, C.: Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Brandrodung für den Yamsanbau. Film E 2288 des IWF, Göttingen.
- [32] KAUFMANN, C.: Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Yamsanbau. Film E 2289 des IWF, Göttingen.
- [33] KOCH, G.: Melanesier (Santa Cruz-Inseln, Riff-Inseln) – Pflanzen von Yams. Film E 1428 des IWF, Göttingen 1971. Publikation von G. KOCH, Göttingen 1972, 14 S.
- [34] KOCH, G.: Mikronesier (Gilbert-Inseln, Tabiteuea) – Zubereiten der Pandanus-Präservé »tuae«. Film E 854 des IWF, Göttingen 1967. Publikation von G. KOCH, Göttingen 1968, 15 S.
- [35] SCHUSTER, M. und G.: Aibom (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Töpferei (Backschale, Feuerschale, Sago-Vorratstopf). Film E 1368 des IWF, Göttingen 1975. Publikation von M. und G. SCHUSTER, Göttingen 1975, 26 S.
- [36] SCHUSTER, M. und G.: Aibom (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Bemalen eines Sago-Vorratstopfes. Film E 1369 des IWF, Göttingen 1975. Publikation von M. und G. SCHUSTER, Göttingen 1975, 24 S.
- [37] SCHUSTER, M. und G.: Aibom (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Zubereiten von Brei (Sago mit Kokos). Film E 1377 des IWF, Göttingen 1974. Publikation von M. und G. SCHUSTER, Göttingen 1974, 15 S.
- [38] SCHUSTER, M. und G.: Aibom (Neuguinea, Mittlerer Sepik) – Backen von Sago-Fladen und Sago-Brocken. Film E 1734 des IWF, Göttingen 1974. Publikation von M. und G. SCHUSTER, Göttingen 1974, 16 S.

Abbildungsnachweis – Sources of the Figures

Abb. 1 u. 6: Zeichnung C. SCHÄUBLIN, Museum für Völkerkunde Basel; Abb. 2–4: Foto A. und C. KAUFMANN-HEINIMANN; Abb. 5: Foto H. WEBER, Museum für Völkerkunde Basel.

Fig. 1 and 6: graphic C. SCHÄUBLIN, Museum für Völkerkunde, Basle; Fig. 2–4; photography A. and C. KAUFMANN-HEINIMANN; Fig. 5: photography H. WEBER, Museum für Völkerkunde, Basle.