

ISSN 0341-5910

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN

SEKTION

ETHNOLOGIE

SERIE 10 · NUMMER 4 · 1980

FILM E 2187

**Kwoma (Neuguinea, Sepik)
Herrichten und Bemalen einer Männerhaus-Ziertafel**

**Kwoma (New Guinea, Sepik)
Preparing and Painting a Decorative Panel for a Men's House**



INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM · GÖTTINGEN

Angaben zum Film – Film Data

Stummfilm, 16 mm, farbig, 219 m, 20 min (24 B/s). Hergestellt 1973, veröffentlicht 1978.
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, 219 m, 20 min (24 f/s). Produced 1973, published 1978.
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) – Herrichten und Bemalen einer Männerhaus-
Ziertafel. Film E 2187 des IWF, Göttingen 1978. Publikation (deutsch u. englisch) von
C. KAUFMANN, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 4/E 2187 (1980), 28 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 PSYCHOLOGIE · PÄDAGOGIK

Sektion ETHNOLOGIE

Sektion TECHNISCHE WISSENSCHAFTEN

Sektion MEDIZIN

NATURWISSENSCHAFTEN

Sektion GESCHICHTE · PUBLIZISTIK

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 2187

**Kwoma (Neuguinea, Sepik)
Herrichten und Bemalen einer Männerhaus-Ziertafel**

Verfasser der Publikation – Author of the Publication: CHRISTIAN KAUFMANN

Mit 7 Abbildungen – With 7 Figures

Inhalt des Films:

Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Herrichten und Bemalen einer Männerhaus-Ziertafel. Im Sagosumpf nahe ihres Wohnhauses beschaffen YABOKOMA, der angesehenste Künstler des Dorfes Meno, und eine seiner Frauen als Ausgangsmaterial für Malflächen die Basis-teile von Blattstengeln der Sagopalme. Daraus richten sie in gemeinsamer Arbeit die Malflächen zu und grundieren diese mit Tonschlick. Anschließend stellt der Künstler die Farben bereit, zeichnet das Muster mit Wasser vor und beginnt, die Farben in der Reihenfolge Weiß, Gelb, Rot aufzutragen. Ein jüngerer Mann beteiligt sich spontan an der Arbeit. Das Ornament bezieht sich auf *ábugimbi*, den Fliegenden Hund (*Pteropus*).

Summary of the Film:

Kwoma (New Guinea, Sepik) – Preparing and Painting a Decorative Panel for a Men's House. In the sago swamp near the house in which they live, YABOKOMA, the most highly respected artist in the village of Meno, and one of his wives procure bases of sago-palm leaf-stems to be used as painting surfaces. Together they prepare these surfaces and prime them with clay slip. Then the painter gets his paints ready, uses water to make a preliminary sketch and finally begins to apply the paints—first white, then red, then yellow. A younger man spontaneously begins taking part in the work. The ornament is related to the *ábugimbi*, the flying fox (*Pteropus*).
(For English version see pp. 18–26.)

Résumé du Film:

Kwoma (Nouvelle-Guinée, Sepik) – Préparation et peinture d'une planche décorative pour une maison de réunion des hommes. Dans un marécage à sagoutier situé à proximité de leur habitation, YABOKOMA, le peintre le plus réputé du village de Meno, et une de ses épouses sont occupés à s'approvisionner en bases de branches de sagoutier destinées à servir de "toile". Ensemble ils préparent les surfaces à peindre et les enduisent d'une première

couche en argile délayée. Puis l'artiste prépare les couleurs. Après avoir esquissé les motifs à l'eau, il commence à appliquer les couleurs dans l'ordre suivant: blanc, jaune, rouge. Un jeune homme participe spontanément aux travaux. L'ornement se rapporte à *ábugimbi*, la roussette (*Pteropus*).

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.

Sprachliche und kulturelle Zugehörigkeit

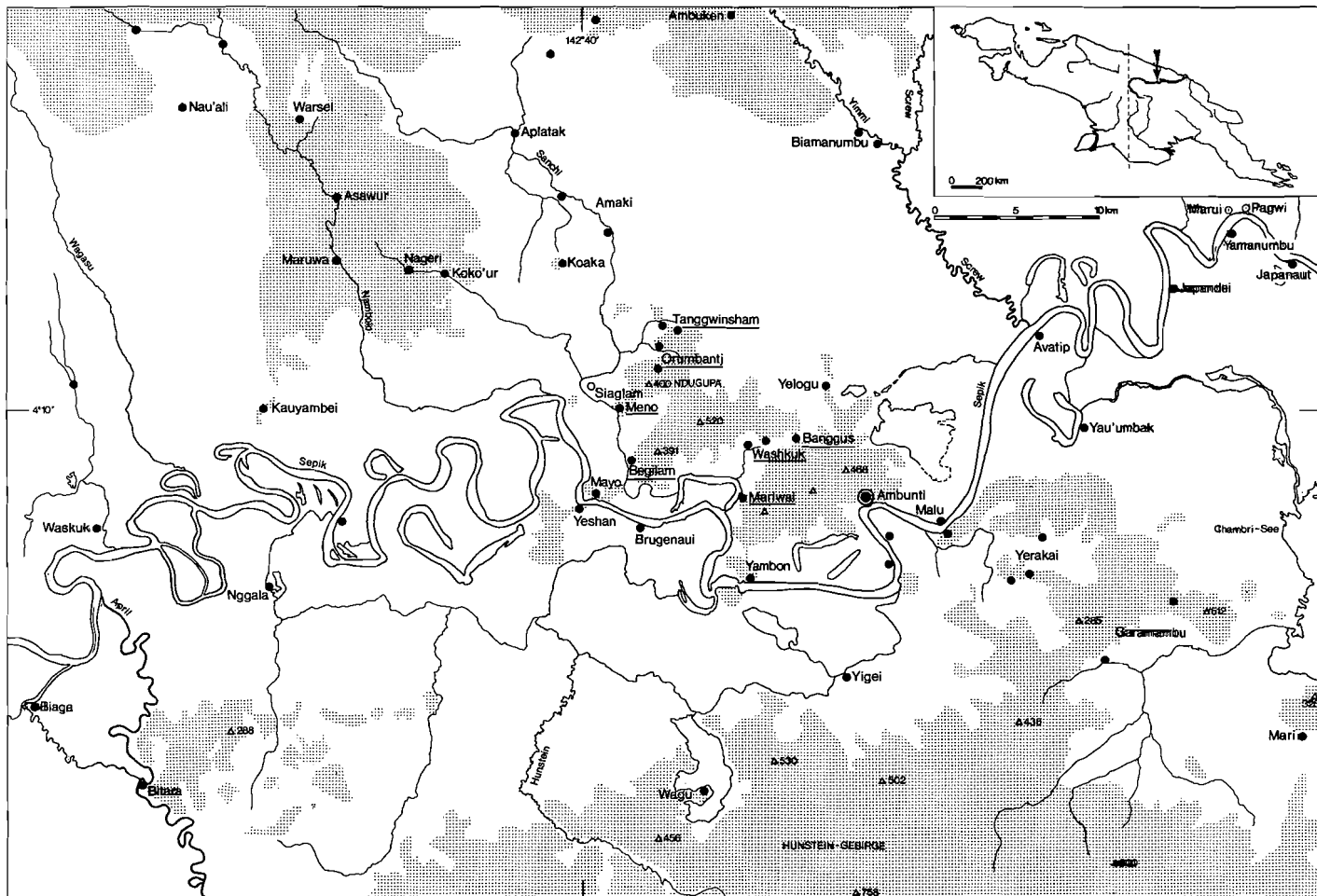
Von ihren wichtigsten Nachbarn am Sepik, den Manambu von Avatip, Malu und insbesondere Yambon sowie von den Iatmul der Exklave Brugenau, unterscheiden sich die Kwoma sehr deutlich sowohl sprachlich als auch in ihrem kulturellen Erscheinungsbild. Gegenüber den Fluß-Leuten erscheinen sie überdies zierlicher 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

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)



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 Flüssen 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

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.

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 wildelebende 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 verwandtschaftliche 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 Dorfchef, in der Lingua franca, dem melanesischen Pidgin, *luluai* geheißen; jedem Dorfchef wurde ein Übersetzer, *tultul*, beige-sellt. Im Zweiten Weltkrieg blieben die Kwoma wohl von direkter militärischer 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 Pflanzer 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.

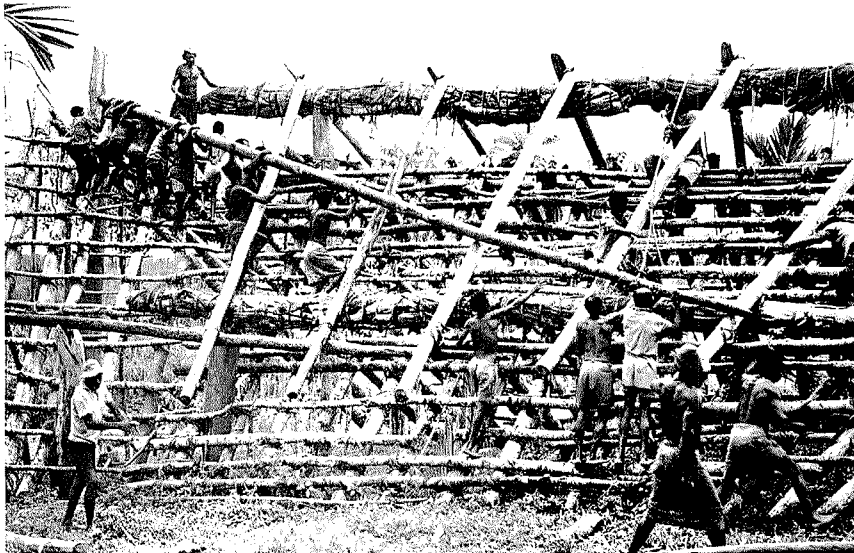


Abb.2. Bau des neuen Männerhauses von Mene in Gemeinschaftsarbeit. Die Männer bewegen sich auf dem Baugerüst (oben links: YESSOMARI), um eine Firstpfette auf die herausragende Tragkonstruktion des Daches aufzulegen

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

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 rosigen 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 (*kurumbu*) 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 Lendentuch 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 koordinierten 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.

Zur Entstehung des Films¹

Für den Zweck der Filmaufnahmen mußten die den Einheimischen geläufigen Arbeitsbedingungen nur wenig verändert werden. YABOKOMA hätte es allerdings vorgezogen, an einem völlig schattigen Platz zu arbeiten.

¹ Die Filmarbeiten wurden ermöglicht durch einen Kredit des Schweizerischen Nationalfonds und durch das Entgegenkommen des Instituts für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen. Ich danke den einheimischen Künstlern YABOKOMA und MESHPOK, 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, sowie der Deutschen Botschaft in Canberra für hilfreiche Unterstützung.

Das Zuhauen und Wässern der Panggalflächen fand am 20. 1. 1973, das Ausdünnen und Pressen am 22. 1. 1973, das Grundieren und Vorbereiten der Farben am 25. 1. 1973 statt. Das Bemalen sollte am Nachmittag des 28. 1. 1973, einem Sonntag, begonnen und zu Ende geführt werden; ein Regenschauer erzwang die Unterbrechung, so daß YABOKOMA die Arbeit erst am Vormittag des 29. 1. 1973 zu Ende führen konnte.

Für die Aufnahmen wurde eine Bolex-H-16-Reflex-Kamera mit Vario-Switar-Objektiv und 120-m-Kassette benutzt. Während der Aufnahmen der vorbereitenden Arbeiten traten verschiedene technische Defekte auf. Gefilmt wurde auf Ektachrome EF 23 ° DIN.

Angaben zur Person der Maler

YABOKOMA war im Zeitpunkt der Filmaufnahme etwa 66jährig und der letzte Mann, der noch völlig traditionell aufgewachsen war; gleichzeitig fiel seine Aufgeschlossenheit für neue Formen, etwa für die Errichtung einer Schule, auf. In seinem Klan (Kəlaua) und im Dorf galt er als sehr angesehen.

MESHPOK, ein jüngerer Kəlaua-Mann, überzeugte durch seine ruhige Art; über seine Lebensgeschichte ist nichts bekannt.

Filmbeschreibung

Zuhauen und Flachpressen der Malunterlagen

YABOKOMA und seine Frau UKUMIME begeben sich in den nahe des Wohnhauses gelegenen Sagosumpf. Dort liegt eine bereits gefällte Sagopalme (*Metroxylon* sp.). Palmdornen, die auf dem Boden liegen, mahnen zu großer Vorsicht. UKUMIME trennt einen Blattstengel vom Stamm und danach den Blattstengel von seiner Basis. Mit einer Eisenaxt beginnt sie, diesen Basisteil zurechtzuhauen. Die Außenhaut mit den darauf sitzenden Dornen (*mangər*, Rücken) sowie das Stengelmark werden mit dem Buschmesser entfernt. YABOKOMA löst seine Frau bei dieser Arbeit ab; sie richtet unterdessen weitere Basisteile oder Panggals¹ zu. Die künftigen Malflächen befinden sich auf der noch konkav gewölbten Innenseite (*wəpu*, hautumspannte Eingeweide) der Palmblattstengel, wo eine feine Haut die Oberfläche bildet.

Die grob zugehauenen Stengelteile werden für zwei Tage im Wasser des nahen Flusses eingelegt, das in der Hochwasserzeit bis ans Wohnhaus heranreicht. Für die Arbeiten bis dahin haben zwei Personen je eine Stunde aufgewandt (Blende). Die Panggals haben viel Feuchtigkeit aufgenommen und werden nun, wiederum von der Außenseite her, auf eine einheitliche Dicke reduziert. Mit dem Dechsel bzw. mit dem Buschmesser lösen YABOKOMA und UKUMIME sorgfältig das Stengelmark ab. Die zukünftigen Malunterlagen erhalten nun eine blattartige Form; zuletzt werden auch die Schnittkanten oben und unten begradigt. Dann werden die einzelnen Blätter mit

¹ Panggal ist die eingedeutschte Form des geläufigen Pidgin-Ausdrucks *pangal*, der den Basisteil des Sagoblattstengels bezeichnet. Die Benennung „Palmblattscheide“ entspricht dem Sachverhalt nur teilweise.

der ehemaligen Innenseite nach unten ins Gras gelegt und mit Holzbalken, einem alten Kanuschnabel und Steinen beschwert. Die Arbeit des Ausdünnens von vier Panggals und das Niederlegen zum Pressen dauerten insgesamt eine Stunde.

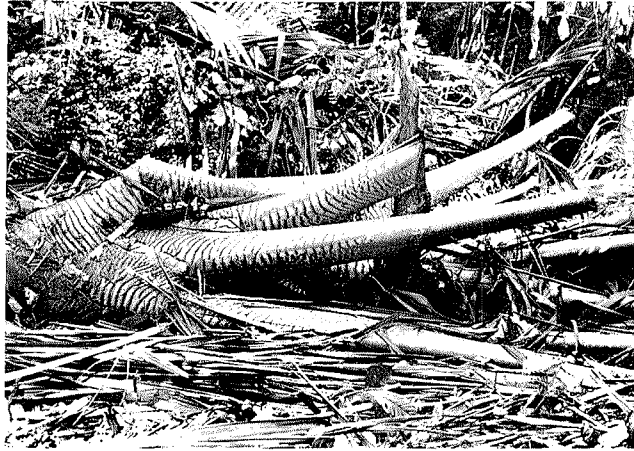


Abb. 3. Gefällte Sagopalme mit dem Ausgangsmaterial für die Malflächen: den vom Stamm abstehenden Basisteilen der Blattstengel; die Palmblattwedel sind hier bereits abgeschnitten

Fig. 3. Felled sago-palm with raw material for painting surfaces: bases of leaf-stems spreading from trunk; palm leaves are already cut off here

Aneinanderfügen der Malfläche und Grundieren ¹

Nachdem die Panggals während dreier Tage gepreßt worden sind, werden sie von YABOKOMA und seiner Frau aufgenommen und zum nebenan liegenden Arbeitsplatz an der Westseite des Wohnhauses gebracht. Mit einem Stück Kokosbast wird die Oberfläche abgewischt. YABOKOMA beginnt, aus zwei Panggals eine zusammenhängende Malfläche zu bilden. Zu diesem Zweck bohrt er mit einem Nagel, den er als Ahle verwendet, Löcher in die aneinanderstoßenden bzw. leicht überlappenden seitlichen Kanten. Mit Lianenfasern werden die beiden Teile verbunden. Während des ganzen Vorgangs wird von der ehemaligen Außenseite, d.h. von der zukünftigen Rückseite der Malereien her gearbeitet.

Unterdessen fängt UKUMIME an, die beiden anderen, einzeln belassenen Panggals zu grundieren. Sie bringt dazu Schalen mit schwarzem Tonschlick und Wasser herbei und verschmiert den Malgrund mit den Fingern auf der Malfläche. Auch YABOKOMA wendet sich nun dem Auftragen des Malgrundes zu. Mit einem Pinsel und einem

¹ Die folgenden Zwischentitel entsprechen den Blenden im Film.

Stück Kokosbast verteilt er Tonschlick auf der feinen Malfläche. Beim Verstreichen achtet er darauf, den Grund gleichmäßig aufzulegen. Diese Arbeiten nehmen eine Viertelstunde in Anspruch.



Abb. 4. YABOKOMA beim Malen
Fig. 4. YABOKOMA painting

Zubereitung der Farben

YABOKOMA bringt aus dem ebenerdigen Kochhaus einen Brocken weißer, kreideähnlicher Farbe sowie einen Klumpen gelben Ockers. Mit einem Messer schabt er Farbstoff in die bereitstehenden Farbschalen (es sind Steinschalen der Kokosnuß). Von einem Fruchtstand des Bixa-Strauches (*Bixa orellana*) kratzt er mit dem Messer aus geöffneten Schoten die roten Fruchtkerne heraus. Er schabt von einem roten Sandsteinbrocken rotes Farbmehl in die gleiche Schale. Mit Wasser werden die Farben angerührt. Pinsel werden vorbereitet und mit den Farben zum Malen bereitgestellt. (Arbeitsaufwand insgesamt 20 min.)

Vorzeichnen und Bemalen

YABOKOMA zeichnet mit Wasser die Grundlinien vor. Dabei teilt er die Malfläche zuerst mit einer quer zur Achse der Panggals angelegten Linie in zwei Hälften. Er arbeitet in der Hocke. Den mit Wasser benetzten Pinsel, den er zwischen den Fingern der rechten Hand hält, führt er eher zu sich hin als von sich weg. Mit vier halb-ellip-

soidförmigen Bogenlinien gliedert er die beiden Hälften symmetrisch auf. Ein Bogen wird, im Film nicht erkennbar, korrigiert, d. h., die Linie wird nochmals mit Wasser vorgezeichnet und erhält dabei einen anderen Verlauf.



Abb. 5. Pinsel aus Basthaaren der Arekanuß, aufgebunden auf eine Palmblatt-
rippe (L. 11 cm)

Fig. 5. Brush made from an areca nut husk, tied onto the rib of a leaf (L 11 cm)

Mit weißer Farbe beginnt YABOKOMA nun, in gleicher Technik die erste Mittelgerade (Malrichtung zu sich hin) aufzumalen. Parallel dazu entsteht eine gelbe Linie (in Richtung von sich weg). Zum deckenden Auftragen der Farbe muß die gleiche Linie mit dem Pinsel oft nochmals nachgezogen werden; dabei findet zuweilen auch ein Richtungswechsel in der Führung des Pinsels statt. Dies ergibt sich bei den Bogenlinien von selbst.

Es folgt nun das Ausziehen der weißen Bogenlinien. Hier werden wir Zeugen einer kleinen Korrektur, die mit dem Zeigefinger ausgeführt wird. Der Maler streift die am Finger haftende überschüssige Farbe an der Fußsohle ab. Da die Panggalmalerei am Ort liegen bleibt, muß der Maler des öftern seinen Platz wechseln. Die weißen Kreise in den vier Teilflächen verleihen dem vorläufigen Ornament den Charakter eines rohen Gesichts. Auf das Ausziehen der seitlichen Begrenzungslinien folgen mit sicherer Hand die gelben Bogenlinien, die parallel zu den weißen verlaufen. Dabei wird die Stellung des Pinsels geschickt dem Verlauf der Linien angepaßt.

Auf derjenigen Seite, auf der er schon beim Vorzeichnen und Ausmalen jeweils begonnen hat (an der fertigen Malerei links, vgl. Abb. 6), trägt der Maler nun die ersten beiden Kreise in Rot auf. Anschließend wechselt er zu Gelb und nimmt dann Abstand, um sich den Fortgang der Arbeit zu überlegen. Ein Zuschauer, MESHPOK, wird im Hintergrund sichtbar. YABOKOMA hockt sich hin und deutet mit den Fingern auf die nun auszuführenden Ornamenteile. Zwischen ihm und dem Zuschauer entspinnt sich eine Diskussion über die Farbgebung im angefangenen Muster. MESHPOK erhält eine Farbschale und malt nun selbständig mit. YABOKOMA übermalt als Folge der Diskussion ein in Gelb begonnenes dreieckiges Element mit Grundscharz und malt es anschließend rot aus. Die Kreise erhalten das typische Muster aus parallelen Strichen. YABOKOMA zieht nun die ordnenden Linien im senkrechten Mittelfeld mit Wasser aus (was im Film nicht gezeigt wird) und malt sie dann, assistiert von MESHPOK, weiß bzw. gelb aus. MESHPOK korrigiert dabei, was im Film leider ebenfalls nicht zu sehen ist, einmal eine der von YABOKOMA bereits aufgemalten Linien – das geschieht ohne weiteren Kommentar der beiden Beteiligten. Obwohl der jüngere Maler als durchaus selbständige Persönlichkeit auftritt, greift er bezeichnenderweise nie in den Prozeß des Vorzeichnens

ein. In der Mitte oben entsteht in diesem Abschnitt unter den Händen von YABOKOMA ein gelbes Gesicht.

Die letzte Malphase besteht aus dem Auftupfen von Linien (*assa čiču*), die parallel zu den Hauptlinien (*pok*) verlaufen. Auch die Fläche, die das Gesicht umgibt, wird mit

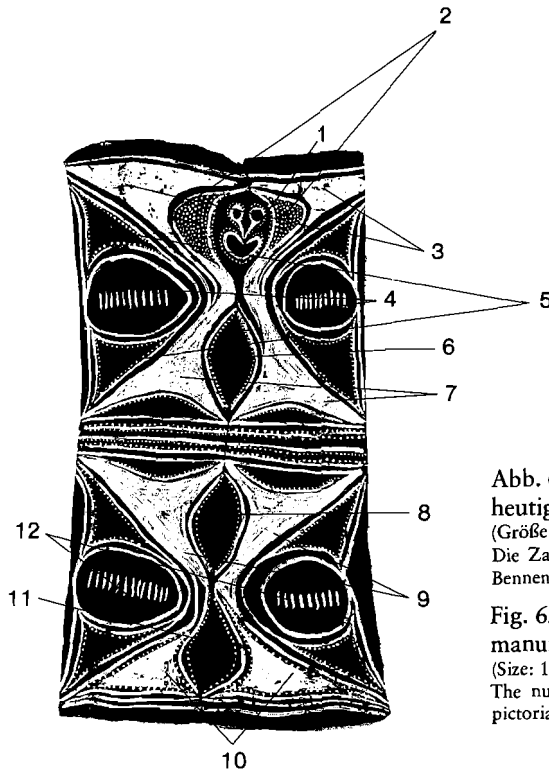


Abb. 6. Die im Film hergestellte Ziertafel im heutigen Zustand
(Größe: 133 auf 70 cm)

Die Zahlen verweisen auf die vom Maler vorgenommene Benennung der Bildelemente

Fig. 6. Actual shape of the decorative panel manufactured during the film
(Size: 133 by 70 cm)

The numbers refer to the painter's denomination of the pictorial elements

weißen Tupfen aufgelöst. MESHPOK verläßt die Arbeit noch vor der Beendigung. Bis dahin hat das Bemalen ohne Unterbruch beinahe drei Stunden gedauert. MESHPOK hat nach anderthalb Stunden spontan eingegriffen. Anschließend muß YABOKOMA nochmals eine Stunde aufwenden, bis er das Werk mit Befriedigung aus der Distanz betrachten kann.

Die fertige Malerei

YABOKOMA trägt nicht wie andere Kunsthandwerker Baumharz auf die schwarzen Flächen auf. Dies sei eine neuere Sitte, meinte er. Zur Bemalung hat YABOKOMA nach der Fertigstellung folgende Auskünfte gegeben:

Die Malerei zeigt das Muster *ábugimbi*, Fliegender Hund, das sich zusammensetzt aus elf einzeln benannten Elementen, nämlich:

- (1) dem Kopf, *másək*, mit (2) den Wangen, *puiya*, und (3) den Ohren, *mám̄bala*;
(4) den (separaten) Augen des Fliegenden Hundes, *mili*, mit (5) den Begrenzungslinien der Augen (unter den Tränensäcken bzw. über den Augenbrauen), *milwoind*;

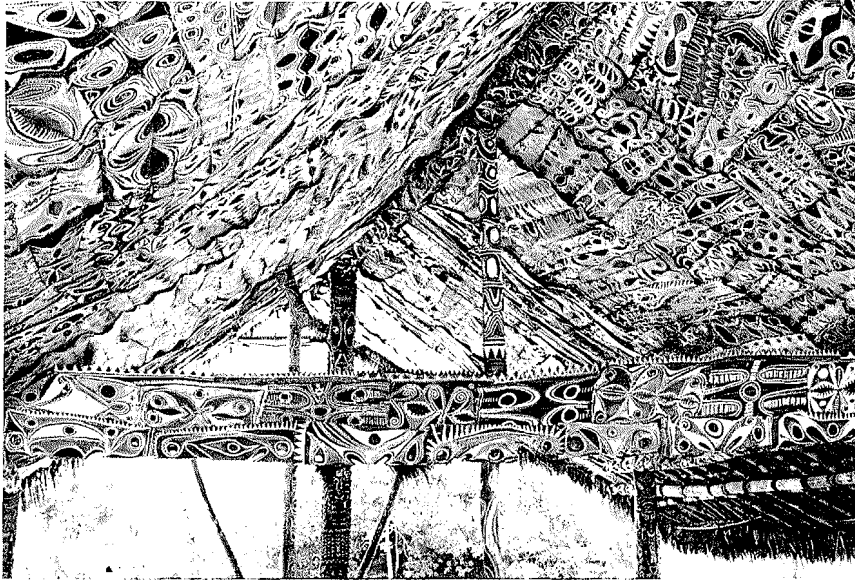


Abb. 7. Die mit Männerhaus-Ziertafeln im traditionellen Stil verkleideten Dachinnenflächen des Versammlungshauses für das Regionalparlament (Local Government Council) in Ambunti

Fig. 7. Inside of roof of the assembly house for the Local Government Council in Ambunti, wainscoted in traditional style with decorative panels for men's houses

- (6) dem Brustbein, *mbórapə*;
(7) der Flughaut, *čipi*;
(8) dem Flügel (Flügelknochen?, Deutung unsicher), *ndərp̄i* (auch *ndəpi*)
(9) wiederum der Flughaut, *čipi*;
(10) den Oberschenkeln (und Gesäßbacken), *kučumbu*, sowie
(11) den Hoden, *ma:ndə*.

Die unteren Kreise (12) haben ausdrücklich keine Bedeutung; YABOKOMA hat sie nach eigener Aussage „einfach so hingemalt“.

Die Malereien dieser Art, *mbi* geheißen, werden traditionellerweise zur Auskleidung der inneren Dachflächen von Versammlungs- und Kulthäusern, *kúrumbu*, verwendet (Abb. 7).

Kwoma (New Guinea, Sepik) Preparing and Painting a Decorative Panel for a Men's House

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; patrilocality and virilocality 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 (*kúrumbu*) 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, *tutul*. 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 protraying 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 superseded 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 on 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.

Notes on Making the Film¹

Very few changes in normal local working conditions were necessitated by the filming, although YABOKOMA would have preferred to work completely in the shade.

The hewing and watering of the pangal surfaces was done on 20th January 1973, the thinning out and pressing on 22nd January 1973, the priming and preparation of the paint on 25th January. Painting was to be started and finished in the afternoon of Sunday, 28. 1. 1973; a shower interrupted it, so it was only in the morning of 29. 1. 1973 that YABOKOMA could finish his work.

A Bolex-H 16 reflex camera with Vario-Switar lens and 120 m cassette was used for the filming. Various technical defects occurred while the preparatory work was being shot. The filming was done on Ektachrome EF 23° DIN.

Information on the Painters

At the time of filming, YABOKOMA was about 66 and was the last man to have grown up in a totally traditional way; he was, at the same time, strikingly receptive to new ideas, like the establishment of a school. He was highly respected in both his clan (Kəlaua) and village.

What was impressive about MESHPOK, a younger Kəlaua about whose life we do not know anything, was his calm manner.

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 local artists YABOKOMA and MESHPOK, to my wife, who documented the filming in detail, to D. KLEINDIENST-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 for their helpful support.

Description of Film

Hewing the Painting Surfaces into Shape and Pressing Them Flat

YABOKOMA and his wife UKUMIME go to the sago swamp near the house in which they live. There is a felled palm tree (*Metroxylon* sp.) lying there. They have to be very careful because of the palm thorns lying on the ground. UKUMIME separates a leaf-stem from its base and starts to hew the latter into shape with an iron axe. The outer skin with its thorns (*mangar*, back) and the stem pulp are removed with a machete. YABOKOMA takes this work over from his wife; in the meantime she begins to prepare further base sections or pangals¹. The prospective painting surfaces are still on the concave inside (*wɔpu*, entrails encased in skin) of the palm-leaf stem, where a delicate skin forms the surface.

For two days the crudely shaped stem sections are put in the nearby river, which comes very close to the house during the floods. For the work done thus far, two people have each spent one hour. (Fade.) The pangals have absorbed a great deal of moisture and are now to be reduced to a uniform thickness, the work once again being done from the outside. Using an adze and a machete YABOKOMA and UKUMIME carefully remove the stem pulp. The prospective painting surfaces are now shaped as leaves; the cut edges at the top and bottom are straightened. Then the single leaves, with their former inside down, are laid on the grass and weighted with wooden beams, the prow of an old canoe, and stones. The process of thinning out the four pangals and laying them out for pressing has taken an hour altogether.

Joining and Priming the Painting Surface²

After the pangals have been pressed for three days, YABOKOMA and his wife take them to the working area on the west side of their house. The surface is wiped with a piece of coconut-bast. YABOKOMA begins to make a single painting surface out of two pangals. To do this he uses a nail as an awl and drills holes in the adjacent or slightly overlapping lateral edges. The two parts are connected with liana fibres. During the whole operation the work is done from the former outside of the palm-leaf stem, i.e. from the prospective back of the paintings.

In the meantime UKUMIME begins to prime the two other, separate pangals. To do this she fetches bowls with black clay slip and water and spreads the priming coat on the painting surface with her fingers. Now YABOKOMA, too, begins to apply primer. Using a brush and a piece of coconut-bast he spreads the clay slip on the delicate painting surface. He is careful to distribute the slip uniformly. These operations take fifteen minutes.

¹ The common Pidgin word *pangal* corresponds to the Kwoma expression *mbi*, which means the base of the palm-leaf stem. The term "palm-leaf sheath" does not entirely correspond to the facts.

² The intermediate headings correspond to intermediate fades in the film.

Preparing the Paints

YABOKOMA brings a lump of white, chalk-like paint and a piece of yellow ochre from the one-storey cooking house. Using a knife he scrapes paint into the prepared paint bowls (stone shells from coconuts). He scrapes the red seeds out of the opened pods of the syncarp of a bixa bush (*Bixa orellana*) with a knife. He scrapes red paint-powder from a piece of red sandstone into the same bowl. The paint is tempered with water. The brushes are prepared and the paints are put in place for painting. (Total time spent 20 minutes.)

Sketching and Painting

YABOKOMA sketches the basic lines with water, first dividing the field into two halves with a line perpendicular to the axis of the two pangals. He does his work squatting. Holding the moistened brush between the fingers of his right hand, he directs his strokes towards rather than away from himself. He divides the two halves symmetrically with four curved semiellipsoid lines. One arc has to be corrected, i.e. re-sketched with water in a somewhat different position.

Using the same technique (moving the brush towards himself) YABOKOMA now begins to paint the first centre line with white paint. Then a yellow line parallel to it (painting away from himself). To achieve a proper coating of paint the line must be retraced again and again, which may entail a change of direction in the brushwork, something which occurs automatically in the course of making curved lines.

Now the curved white lines are extended. Here we can witness a small correction the painter makes with his index finger. He rubs off the excess paint remaining on his finger on the sole of one foot. As the pangal painting remains stationary, the painter frequently has to change position. The white circles in the four sections of the surface lend the preliminary ornament the character of a crude face. Once the lateral boundary lines have been drawn, the curved, yellow lines are run parallel to the white ones, the position of the brush skilfully being adjusted to the course of the lines.

On the side where both the sketching and painting were begun (at the left on the finished painting, cf. Fig. 6) the painter now draws the first two red circles. Then he changes to yellow and subsequently moves away from the painting to consider how he should continue his work. A spectator, MESHPOK, becomes visible in the background. YABOKOMA squats down and points to the part of the ornament about to be executed. A discussion of the colouring of the partially completed design ensues between him and the spectator. MESHPOK is given a bowl of paint and begins to paint along independently. As a result of their discussion, YABOKOMA covers a triangular element begun in yellow with ground black and then paints it red. The circles are given the typical parallel line pattern. YABOKOMA then extends the dividing lines in the vertical centre field with water (not shown in the film) and then, assisted by MESHPOK, paints them white and yellow. Once MESHPOK corrects a line painted by YABOKOMA—this has unfortunately not been captured on film—neither painter finding any comment necessary. Characteristically enough, although

the younger painter acts as if he were totally independent, he never interferes in the sketching process. At the centre top YABOKOMA designs a yellow face.

The last phase of painting consists in making dotted lines (*assa čiču*) running parallel to the main lines (*pok*). The area surrounding the face is also broken up with white dots.

MESHPOK leaves before work has been completed. Up to that time the uninterrupted painting has taken three hours. MESHPOK has done one and a half hours of spontaneous work. Subsequently YABOKOMA has to spend another hour until he is satisfied with his painting when regarding it from a distance.

The Finished Painting

Unlike other craftsmen, YABOKOMA does not cover the black areas with resin, a practice he calls a relatively recent innovation. When the painting was finished, YABOKOMA provided the following information on it:

The painting displays the *ábugimbi*, or flying fox, design, which is composed of eleven separately named elements:

- (1) the head, *másək*, with
- (2) cheeks, *puiya*, and
- (3) ears, *mámbəla*;
- (4) the (separate) eyes of the flying fox, *mili*, with
- (5) boundary lines under the eyes (under the tear sacs and above the eyebrows), *milwoind*;
- (6) the sternum, *mbərapə*;
- (7) the flying membrane, *čipi*;
- (8) the wing (wing bone?, interpretation unsure), *ndəpəi* (also *ndəpi*)
- (9) another flying membrane, *čipi*;
- (10) the thighs (and buttocks), *kučumbu*, and
- (11) the testicles, *ma:nda*.

The circles at the bottom (12) have no particular meaning; YABOKOMA claimed to have “just painted them there”.

Paintings of this kind are called *mbi* and are traditionally used to decorate the inner surfaces of the roofs of assembly and cult houses, *kúrumbu* (Fig. 7).

Literatur – Bibliography

- [1] BARRAU, J.: Les Ignames 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).
- [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). [19 a] 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.
- [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.
- [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-Präserve »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. 5: Zeichnung C. SCHÄUBLIN, Museum für Völkerkunde Basel; Abb. 2–4 u. 7: Foto A. und C. KAUFMANN-HEINIMANN; Abb. 6: Foto P. HORNER, Museum für Völkerkunde Basel.

Fig. 1 and 5: graphic C. SCHÄUBLIN, Museum für Völkerkunde, Basle; Fig. 2–4 and 7: photography A. and C. KAUFMANN-HEINIMANN; Fig. 6: photography P. HORNER, Museum für Völkerkunde, Basle.