

CHRISTIAN KAUFMANN und ANNEMARIE KAUFMANN-HEINIMANN

FILM D 1693

**Malerei der Kwoma in Papua-Neuguinea
Ausdrucksform und Technik**

Publikation von CHRISTIAN KAUFMANN

Sonderdruck

Publ. Wiss. Film., Ethnol. 20 (1998), 429–463.

CHRISTIAN KAUFMANN: Malerei der Kwoma in Papua-Neuguinea – Ausdrucksform und Technik. Film D 1693 von

CHRISTIAN KAUFMANN und ANNEMARIE KAUFMANN-HEINIMANN.

ISSN 0341-5910



GÖTTINGEN 1998

INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM

CHRISTIAN KAUFMANN, Basel

Malerei der Kwoma in Papua-Neuguinea Ausdrucksform und Technik

Film D 1693 von CHRISTIAN KAUFMANN und
ANNEMARIE KAUFMANN-HEINIMANN

Allgemeine Vorbemerkungen

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 lebten 1972 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. M. und mehr) als auch offene, in der Hochwasserzeit zu Seen sich ausweitende Sumpfbereiche 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 Fluss-Schleifen, 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 den Iatmul der Exklave Brugenai, 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, 1968, und Newton, 1971: 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, 1938/39; Whiting, 1941; Kaufmann, 1972, 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. Eine Darstellung der Rollen von Kunsthandwerk und Künstlern im Rahmen der Gesamtkultur steht noch immer aus (Bowden, 1983; Kaufmann, 1986; 1988; 1992, S. 64–76; 1992 b, S. 73–82; E 2287; Kaufmann und Kaufmann-Heinimann, D 1479)¹.

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 (heute: Museum der Kulturen 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.

Die Kwoma sind ein sich selber versorgendes Pflanzervolk in der Zone des tropischen Regenwaldes. Die mittlere jährliche Niederschlagsmenge beträgt 2552 mm (Haantjens et al., 1972, 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 (Kokospalmen, 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, Sago-sümpfe, Siedlungsplätze und Landreserven im hochgewachsenen Sekundärwald sind Eigentum der einzelnen Klane einer Siedlungsgemeinschaft. Das Hegen halbwilder Schweine (*Sus scrofa*) durch Aufzucht von Jungtieren und die Jagd auf wildlebende erwachsene Tiere dieser Art sowie auf Kasuare, Vögel und Kleinwild, insbesondere Baumsäuger, bildeten traditionell für die Kwoma eine wichtige Ergänzung der bäuerlichen Lebensform. Inzwischen hat bei abnehmendem Bestand an Jagdwild der Fischfang, z.T. mit eingeführten Kunststoffnetzen, sehr an Bedeutung gewonnen.

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-, Schutz- und Kultgemeinschaften in einzelne Weiler (*ákama*), die von den anwesenden blutsverwandten sowie den angeheirateten Mitgliedern des landbesitzenden Klans bewohnt wurden, ist heute nur noch in Fragmenten erkennbar. Eine stärkere Vermischung der einzelnen Lokalgruppen und eine Relativierung der Kultgemeinschaften ergaben sich aus dem von der australischen Mandatsverwaltung und den Missionen vor 1975 stark geförderten Zusammenrücken zu geschlossenen dörflichen Siedlungskomplexen an nichttraditionellen Siedlungsplätzen.

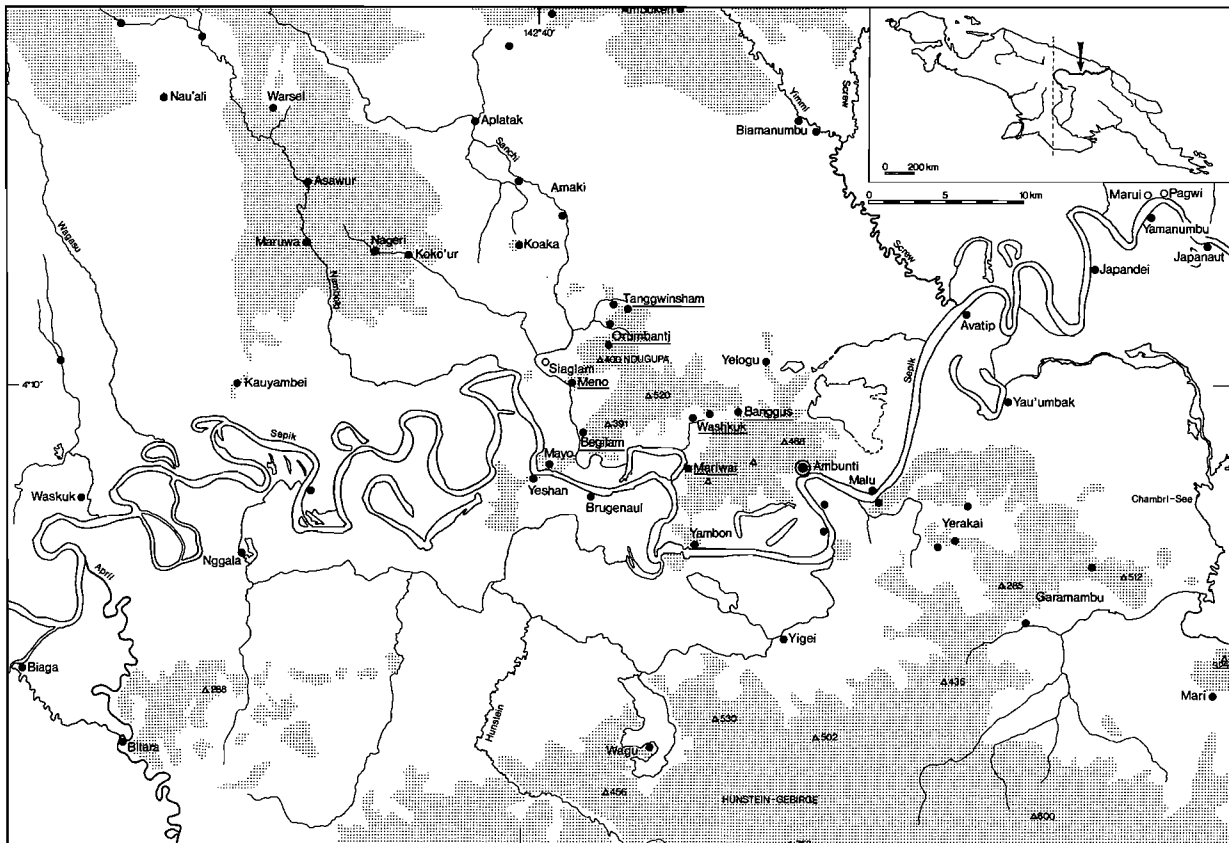
Innerhalb des abstammungsmäßig heterogenen, weiter gefassten traditionellen Siedlungs- und Schutzverbandes, hier Dorf genannt, spielen Altersklassen und – über den Vorgang der stufenweisen Initiation damit verknüpft – Kultgemeinschaften eine wichtige Rolle. Das offizielle politische Leben des Dorfes wickelt sich in der Männergemeinschaft und meist in einem der Versammlungshäuser (*kürumbu*) 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, strikt zu erfüllende Norm. Bei anderen verwirklicht es sich spontan, z. B. beim Vorbereiten der Malflächen (vgl. auch Kaufmann, Film E 2187). 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 (vgl. Williamson, 1990, S. 386).

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 Tätigkeit 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

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 1:100000, Flugaufnahmen und eigenen Beobachtungen. Zeichnung: C. Schäublin, Museum für Völkerkunde (jetzt Museum der Kulturen), Basel.



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 voreuropäischer Zeit.

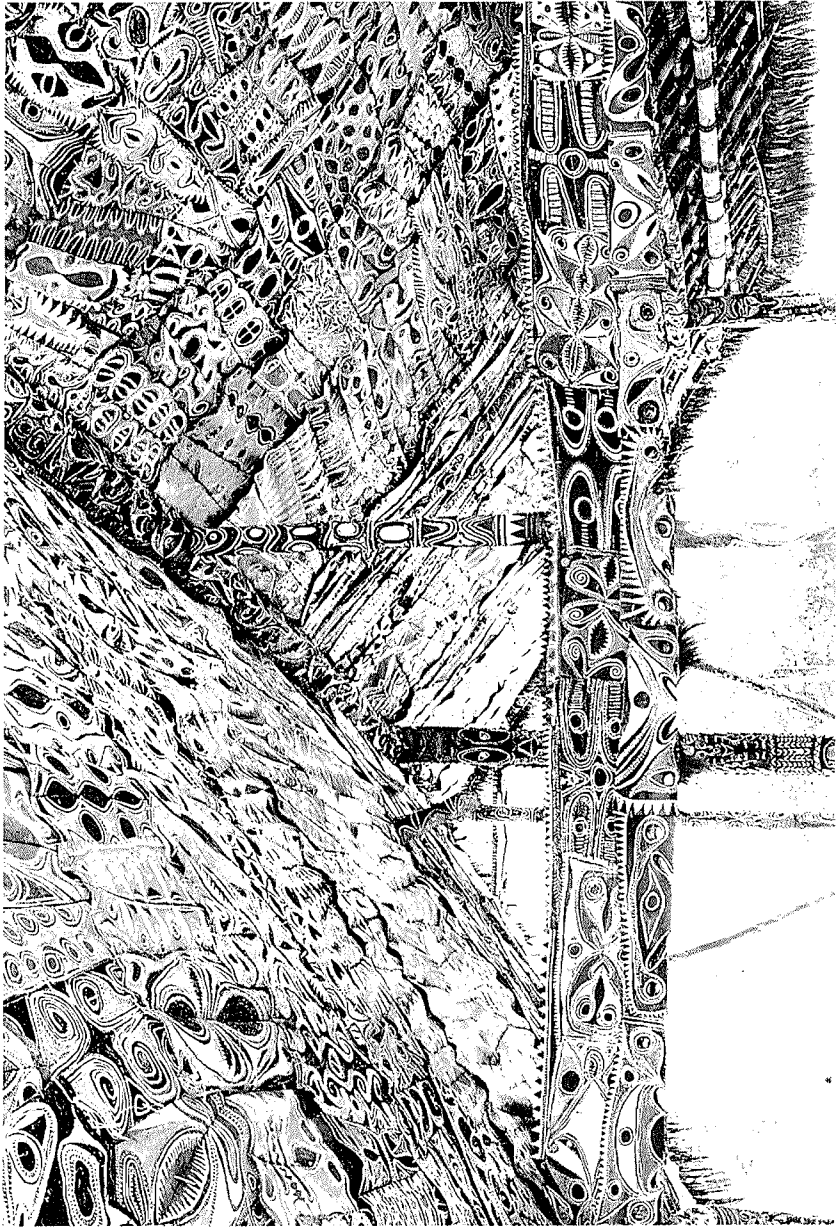
Die äußeren Formen der Kultur der Kwoma haben sich insbesondere in den 1950er und den 1980er Jahren rasch gewandelt; dies trifft an erster Stelle auf die Alltagskleidung der Männer und Frauen zu und gilt auch für Erscheinungsbild und Funktion der Zeremonialhäuser (Bowden, 1990, S. 487–489; Kaufmann, 1979, S. 313-315), weniger aber für die Rolle der zeremoniell zur Schau gestellten Wertgegenstände (Kaufmann, 1986, S. 151ff.).

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 Ndu-gupa aufgespalten. Dies ist die Folge von einander konkurrierenden Missionen – protestantische und freikirchliche vor allem in Begilam, die katholische S.V.D.-Mission in Meno. Beide Dörfer wählen gemeinsam einen Vertreter (Councillor) ins Regionalparlament, der zugleich die Funktionen eines Mittelsmannes zur Verwaltung, eines koordinierenden Dorfschefs und eines Friedensrichters auszuüben hat. Eine von der katholischen Mission begründete Primarschule befindet sich seit 1972 auf der Flur Siaklom (Siaglam), zwischen Meno und dem benachbarten Orumbantj.

Abb. 2. Das Versammlungshaus für den Regionalrat (Council Chamber) ist in Ambunti um 1970 im Stil eines großen Initiations-Zeremonialhauses eingerichtet worden. Während bei den Pfosten auch benachbarte latmul-, Manambu- und Ngala-Dörfer beteiligt waren, sind die Malereien das Werk einer größeren Zahl von Kwoma-Malern.

Foto: A. und C. Kaufmann-Heinmann



Filmische Dokumentation von Aspekten der Kwoma-Kultur

Mit den obigen Hinweisen auf das Fortleben der kulturellen Traditionen und zugleich den Umbruch des sozialen und weltanschaulichen Gefüges ist die Situation charakterisiert, die im Dorf 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 der künstlerischen Werkverfahren war so ein glücklicher Rahmen gegeben, erlaubte dieser Umstand doch auch Einblicke in die ungestellte Zusammenarbeit der Männer beim Kulthausbau und bei der Gestaltung der Schnitzwerke 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 (Kaufmann, Film E 2104). Die gefilmten Arbeitsprozesse des Schnitzens (Film E 2286) und Malens (Film E 2187) passten, obwohl zeitlich vorgezogen, ebenfalls in den allgemeinen Zusammenhang der Aktivitäten beim Männerhausbau. Weitere Aufnahmen erlauben einen vergleichenden Einblick in das handwerkliche Gestalten insbesondere beim Töpfern und Verzieren eines Zeremonialgefäßes (Film E 2188). Den Dreharbeiten lag das Konzept zugrunde, die ganzheitliche Lebensführung am Beispiel der Rollen führender Männer bildlich zu dokumentieren. Es sollte ein Einblick vermittelt werden in das Verknüpfen von Alltagsleben, spirituellen Vorstellungen und Zeremonialleben. Neben einer ausführlichen Dokumentation der technischen Abläufe der Arbeiten in der Pflanzung (Filme E 2288 und E 2289, beide schwarzweiß) entstanden daher die im Übersichtsfilm über die Rollen des Pflanzers und des Künstlers verwendeten Aufnahmen (Kaufmann und Kaufmann-Heinimann, Film D 1479), unter Einschluss knapper Ausschnitte der Tätigkeiten zur Gewinnung von Sagostärke sowie des Ablaufs eines Yams-Festes der *yena-* und *mindja-*Kultvereinigungen.

Auf die Wichtigkeit, die die Kwoma den zeremoniellen Tauschhandlungen im Zusammenhang mit Verheiratung und Tod beimessen, wurden wir erst von unseren Gewährsleuten hingewiesen. Wir versuchten, einen Ausschnitt aus Anlass des öffentlichen Geschehens bei der Übergabe eines Brautpreises mit der Kamera zu erfassen (Film E 2189). Als Wert-

symbole werden vor allem Netztaschen, von Frauen angefertigt, und Muschel- und Schneckenschalen eingesetzt, wobei letztere auf Maschenstoffunterlagen befestigt sind, die ausschließlich von Männern angefertigt werden (vgl. Kaufmann, 1986, S. 146–148).

Von allen gefilmten Tätigkeiten ist einzig das Anfertigen von Tragtaschen in Maschenstofftechnik (Film E 2287) eine selbständige frauliche Tätigkeit. Den Kwoma-Frauen fallen, anders als in benachbarten Kulturen, nur wenige in sich geschlossene Arbeitsbereiche zu; charakteristisch ist vielmehr eine Verflechtung geschlechtsspezifischer Arbeiten innerhalb einzelner Tätigkeitsbereiche. Dass der Anteil der Frauenarbeit weniger deutlich im Filmbild erfasst werden konnte, ist nicht nur der Voreingenommenheit der Filmenden zuzuschreiben, sondern auch dem Umstand, daß die Arbeitsprozesse der Frauen weniger einprägsam vorzuführen sind. Das von den Filmen vermittelte Bild ist in diesem Sinne einseitig. Im übrigen haben die Bewohner von Meno-Saserman die ihnen 1983 vorgeführten Einzelfilme als gültige Darstellung der gezeigten Kultur Aspekte anerkannt.

Der vorliegende Film ist in der didaktischen Absicht entstanden, durch einen Vergleich der Arbeitsabläufe des Malens auf unterschiedlichen Malunterlagen eine klarere Vorstellung von der Vielfalt der mit der Malerei der Kwoma verbundenen Vorstellungen zu vermitteln. Er ergänzt die Studie zu den Rollen hervorragender Männer als Pflanzler und Künstler (Kaufmann und Kaufmann-Heinimann, Film D 1479).

Malkunst und Malerhandwerk der Kwoma

Ohne Malerei gäbe es nach den Kriterien der Kwoma keine plastische Kunst. Alle selbständigen Schnitzwerke werden für die Verwendung im Funktionszusammenhang bemalt. Dies gilt für die figürlich beschnitzten Bauteile des Kult- und Männerhauses (*kúrumbu*) ebenso wie für die Kultfiguren (Kaufmann, 1968, Abb. 1–6, 10, 18; Newton, 1971, S. 97). Auch die mit Geistergesichtern (*áragumaka*) verzierten Holzschilde (*mé-woi*), die meist im neutralen, d. h. schwarz grundierten und verrußten Zustand in die Museumssammlungen gelangt sind, wurden für geplante Angriffe und für festliche Gelegenheiten bemalt (Schuster et al., 1970, S. 92 f.). Selbst die beschnitzten Zwischenschäfte der Pfeile sind, wie überall im Gebiet des oberen Sepik, farbig gehalten. Einzig die Kerbschnittmuster der Holzspeere, die geschnitzten Verzierungen von Dechselgriffen und die beschnitzten Knochendolche sind in der Regel ohne Farbauftrag geblieben; auf diese Weise ist der unselbständige Charakter dieser Verzierung

gen betont worden: sie erfüllen primär ihren Zweck als Schmuck, nicht als Bilder. Man zögert, die in der Regel ebenfalls unbemalt gehaltenen Kerbschnittverzierungen auf den Zeremonialtöpfen aus Ton (Kaufmann, 1972, Abb. 207–217, 219–222; Ausnahme bemalt siehe Schuster, 1968, Abb. 71) ebenso zu qualifizieren. Die Gegenüberstellung mit den für die Verwendung im Kult farbig gefassten Tonköpfen (Kelm, 1966, Abb. 106) bestätigt aber die mit Hilfe der Kombination zweier Gestaltungstechniken vorgenommene, nach europäischem Verständnis grundsätzliche Trennung in selbständige Bilder (plastische Grundform plus Bemalung) und unselbständige Verzierungen (nur plastische Form oder nur Bemalung). Das Bemalen der Gesichter von Teilnehmern beider Geschlechter an Yams- und anderen Kultfesten markiert exakt den Übergang: Die Gesichts- und Körperbemalungen lassen die Menschen zu Bildern der urrechtlichen Wesen werden; gleichzeitig aber dient der ganze Schmuck der Festteilnehmer auch dazu, die als anwesend gedachten Geistwesen zu erfreuen.

Die Bemalung der reliefgeschnitzten Schilde und allenfalls auch der kerbschnittverzierten Zeremonialtöpfe zeigt eine nur für die Kwoma gültige Auffassung, wonach die erhaben stehengebliebenen Stege und Flächen, nicht aber die eingetieften Linien und Flächen das Gerüst eines Musters und Bildes darstellen (vgl. Schuster, 1968, Abb. 10, 11, 45 mit Abb. 71, und Schuster et al., 1970, Nr. 38 und Nr. 40, ferner das Bemalen des Zeremonialgefäßes in Film E 1371 mit der Schildbemalung im vorliegenden Dokument).

In all den für die Kwoma genannten Fällen, am deutlichsten aber bei den Kultgegenständen, kommt der Bemalung somit inhaltlich entscheidende Bedeutung zu. Die plastische Form, die herauszuarbeiten mit soviel Mühe und Arbeit verbunden ist (vgl. Film E 2286), liefert nur die Grundlage. Die unbemalten Schnitzereien sind zwar, nach der Vorstellung der Einheimischen, die Abbilder der in mythischer Zeit entstandenen eigentlichen Bilder oder Modelle und als solche Träger einer Bildidee; diese bedarf aber, um inhaltlich ausstrahlen zu können, der Bemalung.

Dabei sind die Farben zum einen, vom Standpunkt der einheimischen Betrachter aus, Substanzen, die Assoziationen vermitteln, wobei die assoziierte Wirkung von hinweisend-ordnender Art sein mag, wie beim Weiß, der Farbe der Trauer und der Verbindung mit den schon wieder außerhalb des menschlichen Bereichs weilenden Totengeistern (Weiß kann somit als Farbe des urrechtlichen Lebenszusammenhangs mit der übermenschlichen Sphäre gelten), oder als ein auf der religiösen Ebene vollzogenes Hinausgreifen über den Menschen hinaus zu verstehen ist, wie

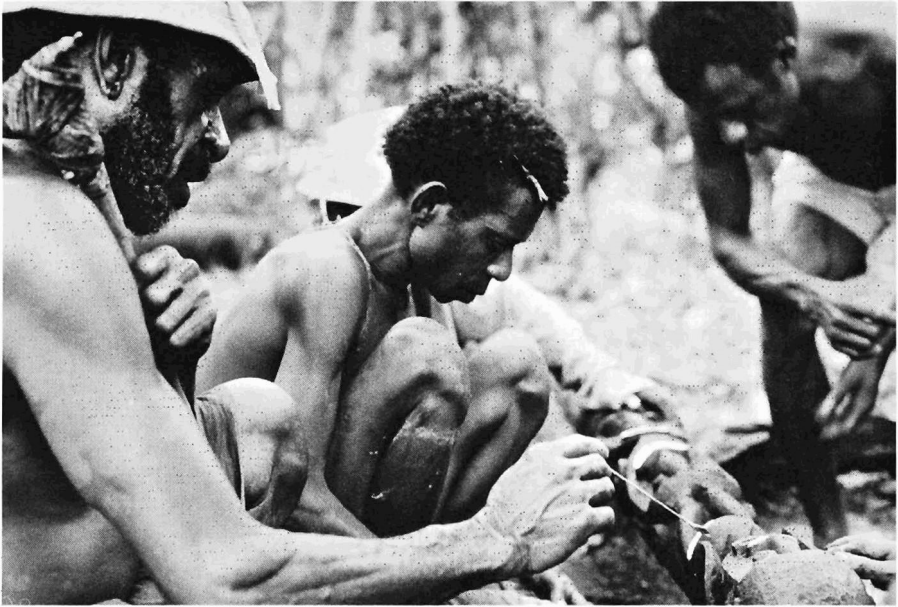


Abb. 3. Malen und Schnitzen sind Tätigkeiten, die in informellen Gruppen ausgeübt werden. Yessomari (lks), Seimes und zwei weitere Maler bereiten die Neubemalung einer Dachpfette für das Männerhaus in Meno-Saserman vor.

Foto: A. und C. Kaufmann-Heinimann

beim Rot, das als besonders „heiß“ und somit für Seelenwesen attraktiv gilt. Die Wirksamkeit kann aber auch als Ausdruck einer unmittelbar an die Mitmenschen gerichteten, positiv formulierten ästhetischen Botschaft erlebt werden, wie beim Grundschwarz, das zugleich als Farbe des kraftstrotzenden Kriegers zu verstehen ist, der sich in seiner Erscheinung dem Vorbild der kraftstrotzenden mythischen Kulturhéroen zu nähern trachtet.

Für die Wahrnehmung des außenstehenden Betrachters wichtiger ist wohl die Form der Bemalung. Sie löst etwa geschnitzte Flächen auf, unterteilt sie, greift aber auch über Begrenzungen der Form, z.B. über ausgeprägte Stirnkanten, hinweg und fasst so verschiedene Teile zu neuen Elementen zusammen, die in der Schnitzerei gar nicht vorgegeben sind. Gerade bei den Skulpturen, die zur Verwendung im kultischen Rahmen bestimmt sind, wird die Bemalung in der Gesamtwirkung wesentlich ergänzt durch weitere Elemente der Farbe und Form: Feder-, Muschel- bzw. Schneckenschalenschmuck sowie Bündel von farbigen Blättern werden ihnen aufgebunden und angehängt.

Die Malmuster, die auf Schnitzereien angebracht werden, sind verschieden von den Formen, die die inneren Dachflächen der Versammlungshäuser bedecken. Diese Malereien auf den flachgepressten Basisteilen von Blattstengeln der Sagopalme (*Metroxylon sp.*), von den Kwoma *mbi* genannt und im folgenden mit dem geläufigen Ausdruck aus dem melanesischen Pidgin *pangal* (eingedeutscht Panggal) bezeichnet, sind die bisher am besten bekannten Zeugnisse der Kwoma-Malkunst (Gardi, 1958, Abb. S. 77, 81; Kelm, 1966, Abb. 128; Newton, 1971, Abb. 140–142, 175; Schuster, 1968, Abb. 29; Schuster et al., 1970, S. 87, sowie Kaufmann, 1979, Abb. 17–21; Kaufmann, 1994, Abb. 229, 870, und Film-Begleitpubl. E 2187, Abb. 6). Selbständige Malereien finden sich auch auf Pfosten (Schuster, 1968, Abb. 51).

Diese Tradition der Kwoma-Männer, Flächen zu bemalen, steht im Sepik-Gebiet nicht isoliert da. Das Bemalen von Panggalunterlagen ist vom oberen und unteren May River (zur Ausstattung von Wohn- und Männerhäusern, Schuster, 1969) über die Yafar (Green River-Gebiet), die Ngala und die Bahinemo im Gebiet des oberen Sepik (jeweils für kleine Ritual- und Zierstücke oder für Maskenaufsätze) über die Inyai-Ewa, die Yimar, Garamambu, Chambri, Iatmul, Sawos bis zu den Abelam (Hauser-Schäublin, 1989a und 1989b) und Arapesh (immer im Zusammenhang von Kulthäusern) sowie in Teilen der Nordküste bekannt, ebenso wie am Yuat-Fluss, bei den Tin dama (Gebiet des Keram und des benachbarten Unteren Sepik) und den Nor-Pondo wie auch bei den Leuten am unteren Ramu (vgl. Hauser-Schäublin, 1989a, Tab. 3–5 und S. 421–467, 482; Hauser-Schäublin, 1989b, Abb. S. 17, 56; Kaufmann, 1994, Abb. 223, 233, 623–625, 628–639, 848–849, 881). Das Bemalen der flachgepressten Panggalunterlagen ist geradezu ein exklusiver gemeinschaftlicher Zug der meisten Sepik-Kulturen, obwohl Sagopalmen ja auch in anderen Tieflandgebieten von Nord-Melanesien vorkommen.

Farben und Pinsel

Die Kwoma malen traditionell mit den Erdfarben Weiß, Gelb, Rot, denen sie in der Regel keine Bindemittel, zum Teil aber pflanzliche Farbstoffe beifügen (z. B. den roten Saft der Fruchtkerne von *Bixa orellana* zur roten Farbe). Bereits in voreuropäischer Zeit soll den Kwoma eine grüne Farbe bekannt gewesen sein, die aus den Schabseln von grünen Bambusrohren und einer weiteren Zutat hergestellt worden ist und die ich 1966 im Dorf Washkuk auf Schnitzereien angewandt sah. In Meno wurde sie in unserer Gegenwart nie hergestellt oder aufgetragen. Für Malereien, die

besonders dauerhaft sein sollen, wurden in den 1970er Jahren zum Teil auch Farbstoffe verwendet, die man in den Kaufläden von Ambunti erworben hat, um sie dann mit Petrol anzurühren. In einem beobachteten Fall wurden diesen neuen Farben auch traditionelle Erdfarbstoffe beigemischt.

Von besonderer Bedeutung ist der im feuchten Zustand fast schwarze, ausgetrocknet eher dunkelgraue Malgrund; das Rohmaterial dazu liefern heute die Maler von Tanggwinsham, die den Tonschlick an einer bestimmten Stelle ihres Sumpfgbietes gewinnen. In Meno beschafften sich 1966 mehrere Männer entsprechendes Material während der Niedrigwasserzeit aus einer dunklen Ablagerungsschicht im Mündungsgebiet eines kleinen Sumpfgewässers; dieser Schlick wies getrocknet einen gegenüber dem Schlick aus Tanggwinsham deutlich helleren Grauton auf.

Die nach der Bemalung noch freibleibenden dunklen Grundflächen werden von den meisten Malern in Meno (Yabokoma, der in diesem Film ausführlich dokumentierte Maler, zählt nicht dazu) nach Abschluss der Malarbeit mit einem weißlichen Pflanzensaft überzogen, der farblos austrocknet und die Grundfarbe dunkler erscheinen lässt.

Pinsel werden von Malern aus den Hülfasern der Areca-Nuss hergestellt, die zu diesem Zweck mit Hilfe einer Lianenfaser auf feine Blattrippen, meist von einer Palme, aufgebunden werden.

Malvorgänge

Der Tonschlick für den Malgrund wird in einer Kokossschale (heute oft auch in einer Emailschale) angerührt und mit einem Lappen aus Kokospalmbast – oder auch einem breiten europäischen Flachmalerpinsel –, teilweise gar mit den bloßen Händen aufgetragen.

Die Maler zeichnen die Grundlinien des Malmusters mit Hilfe eines mit Wasser benetzten Pinsels vor; auf diese Weise kann gegebenenfalls der ganze Aufbau einer Bemalung mit wenig Aufwand verändert werden. Bei der Bemalung von geschnitzten Formen entfällt dieser Schritt in der Regel.

Die vorgezeichneten Hauptlinien werden mit weißer Farbe ausgezogen; dabei lassen sich auch die gegenüber der Vorzeichnung allenfalls notwendigen Korrekturen in der Linienführung ausführen. Weitere Unterteilungen werden mit Gelb ausgeführt. Auf Schnitzereien können damit vorab auch die Körperöffnungen bei Augen, Mund und Nase umrandet werden. Es folgen die roten Musterteile, oft nicht nur Linien, sondern auch ausgefüllte Flächen; letztere können allerdings auch mit Gelb ausgefüllt sein.

Malereien mit Gesichtsmotiv zeigen oft einen charakteristischen Kinn- oder Randabschluss in Form eines Zackenbandes, das stets in Weiß gemalt wird.

Den Abschluss der Malarbeit bildet das Auftupfen von begleitenden Punktlinien. Je nach der Intention des Malers folgt dann noch das Überziehen der freien grauen Grundflächen mit Baumharz; dessen Ausstrahlung kann als samt-schwarzer Glanz beschrieben werden.

Einheimische Benennungen der Farben und Malvorgänge

Schwarz	<i>no kél</i>
Weiß (Kreide)	<i>nouku nó:</i>
Gelb	<i>bóndoa nó:</i>
Rot	<i>pápa nó:</i> (wörtlich: Stein-Erde, d. h. aus rotem Sand?-Stein)
	<i>mésək nó:</i> (wörtlich Frucht-Erde, d. h. aus den Fruchtständen der <i>Bixa orellana</i>)
Grundieren	<i>no:kel nəgitu:</i> (wörtlich: Erde-schwarz-einreiben)
Vorzeichnen	<i>ukukuku kotə hič</i>
Malen	<i>nosu:tu</i>
Panggal bemalen	<i>mbisu:tu</i>
Ornamente malen	<i>kurtu</i>
Augenornament malen	<i>mili kurtu</i>
Punktreihe malen	<i>assa čiču</i>
Pinsel	<i>söp kona</i>
Pinselgriff	<i>səa kamba</i> (wörtlich: Kokospalme-Blattrippe)
Pinselfasern	<i>maemb supu</i> (wörtlich: Areca-Palmfruchthülle)

Ornamente und ihre Bedeutung

Es ist hier nicht der Ort für eine vergleichende Studie der gemalten Musterformen nach Motiven, Grundformen und Variationen in der male-rischen Umsetzung sowie nach Benennungen. Im Vergleich zu den Mal-formen der Abelam fällt auf, dass die Formen der Kwoma sowohl als Muster in der Fläche wie auch beim Bemalen von Schnitzereien freier geführt werden, also weniger streng typisiert sind (Hauser-Schäublin, 1971, Abb. S. 13–16, 58, 59, 81). Das Auslegen in der Fläche zeigt aller-dings einen engeren räumlichen Horizont: anders als bei den Abelam-

Fassaden oder Decken greift ein Motiv selten über mehr als zwei Pangaflächen hinaus. Darin sind die Kwoma-Malereien jenen aus dem Gebiet des oberen Sepik, insbesondere des May River vergleichbar und darüber hinaus auch den Kampfschilden dieser Region (Schuster, 1969, Abb. 7; Craig, 1990, Abb. 23–24 und S. 146). Die bemalte Decke eines Kwoma-Zeremonialhauses wird aus unzähligen Einzelelementen in mehr oder weniger zufälliger Anordnung zusammengesetzt; eine visuelle Gesamtidee, wie sie die Komposition einer Geisterhausfassade bei den Abelam prägt, ist nicht vorhanden (Bowden, 1983, Abb. 2–4; Hauser-Schäublin, 1989 a, Abb. 24, und 1989 b, Abb. auf S. 21, 22, 29, 132, 160).

Die über 40 bisher dokumentierten Malmotive der Kwoma lassen sich grob gesagt folgenden Kategorien zuordnen:

- a) pflanzliche Formen, meist Baumfrüchte unterschiedlichen Aussehens (zur pflanzlichen Benennung der Grundformen Linie und Kreis s. unten);
- b) tierische Formen, vorwiegend Insekten, Schlangen, Baumbeutler und Flugsäuger;
- c) weitere Naturerscheinungen wie Sonne, Mond, Sterne;
- d) menschenähnliche Gesichtsformen, auch in axialsymmetrischer Verdoppelung;
- e) Mischformen, die ohne Kenntnis des Inhalts nur schwer zu bestimmen sind und die meist mythische Bilder veranschaulichen.

Zahlreiche Übergangsformen belegen, daß diese erste Aufteilung in die Kategorien eines europäischen Verstehens den Kern der Sache verfehlt, weil es sich um strukturierte Musterformen handelt, hinter denen ein einheimisches Bildsystem steht. Dieses strebt nicht überall Eindeutigkeit an, sondern erzeugt gerne durch Überlagerung formal ähnlicher Formen eine spannungsvolle Mehrdeutigkeit, die das Verwandlungspotential von Seinseinheiten sozusagen spielerisch sichtbar macht.

Bei Befragungen von Kwoma-Gewährsleuten anhand von Photographien von Museumsgegenständen und anhand der vorliegenden Originale hat sich gezeigt, daß die bekanntesten Umrissformen der bekannteren Muster und die Elemente im ganzen Kwoma-Gebiet von einheimischen Männern relativ einheitlich bezeichnet wurden, mit lokalen Variationen. Das (Wieder-)Erkennen und Benennen ist, nach meinen persönlichen Erfahrungen zu schließen, deutlich auch von den Farben und nicht nur von den Umrissformen abhängig; dieses Identifizieren fällt angesehenen Männern, die zugleich meist erfahrene Kunsthandwerker sind, leichter als jungen

Männern. Aber auch Frauen können über ein beachtliches Wissen verfügen, wie uns das Beispiel von Ukumimə, einer der Frauen Yabokomas, lehrte.

Festgehalten sei aber auch die ernüchternde Erfahrung, daß ein- und dieselben Malmuster unter Umständen von verschiedenen Gewährsleuten mit unterschiedlichen Bildvorstellungen verbunden und daher abweichend benannt worden sind. Dabei wurde wiederholt darauf verwiesen, daß eigentlich nur der ausführende Maler selbst die Frage nach Benennung und inhaltlicher Deutung kompetent zu beantworten vermöge (vgl. für eine Schnitzerei Kaufmann, Begleitpubl. E 2286, S. 20–22).

Bei den Benennungen der Formen von gemalten Mustern muss, wie bei den Topfornamenten, unterschieden werden zwischen den Ausdrücken, mit denen die Elementarformen bezeichnet werden, und den Benennungen, die zusammengesetzten Mustern gelten. Eine gerade oder gebogene Linie wird in der Regel *pok*, Liane, eine gepunktete Linie *assa čiču*, Hundespur, ein Kreis aber *ngumasək*, scheibenförmige Baumfrucht genannt. Bei den zusammengesetzten Mustern andererseits gilt es zu unterscheiden zwischen den häufigen Gattungsbezeichnungen wie *áragumáka*, Gesicht eines Geistwesen als Klassenbezeichnung, und den seltener auftretenden Eigennamen von Geistwesen wie Arkai oder Wagatoa. Diese Eigennamen beziehen sich meist nicht nur auf das gemalte Muster, sondern auf die ganze Form einer Männerhausverzierung. *Wagatoa-mbi* ist eine eigentümliche, aus zwei im spitzen Winkel zusammenlaufenden und teilweise ausgeschnittenen Flächen gebildete dreidimensionale Werkeinheit. Ihre Form ist dem Nggala-Klan zugehörig. Mehrere Malereien der gleichen Art werden hintereinander aufgehängt und dies quer zur Achse des Hauses (vgl. Abb. 2). Unter dem gleichen Namen existiert auch eine Schnitzform (Kaufmann, E 2286, S. 22): Beide Formen verweisen auf ein und dasselbe Geistwesen und sind für die Zeremonialhäuser von Saserman besonders wichtig. In anderen Siedlungsverbänden der Kwoma treten an ihre Stelle andere spezifische, z.T. ebenfalls zu dreidimensionalen, z. B. trichterförmigen Werken zusammengesetzte Malereien. Abgesehen von diesen Einzelfällen konnte eine klare Zuweisung von einzelnen gemalten Mustern zum ideellen Eigentum einzelner Klane nicht nachgewiesen werden. D. Newton hat dagegen für Mariwei und Washkuk ganze Listen erhalten (Kaufmann, 1986, S. 333f.). Wohl wurden auch in Saserman von jüngeren Klanmitgliedern auf der Grundlage der sogenannten totemistischen Aufteilung der belebten und unbelebten Umwelt auf die einzelnen Klane zuweilen solche Ansprüche erhoben; sie sind aber von den erfahrenen älteren Malern und Töpfern regelmäßig als zu summarisch widerlegt worden.

Als anerkannt können nur ganz beschränkte Ansprüche auf die spezifizierte, ja individualisierte Wiedergabe von dem Klan zugehörigen Wesenheiten oder ideellen Besitztümern gelten, wie z. B. die unteren beiden Gesichter (IV und V) am Zierbalken, die die Geistwesen *Wéapatoa* des Yassi-Klans und *Báryapi* des Tumbuač-Klans vergegenwärtigen. Wohl ist der Fliegende Hund, *ábugímbi*, in Saserman dem *Kələua*-Klan zugeordnet, aber das entsprechende Malmuster steht – im Unterschied zur geschnitzten Form – allen Malern zur Verfügung.

Zur Entstehung des Films

Der Film ist aus mehreren Sequenzen zusammengesetzt, die aus unterschiedlichem Anlass entstanden und bisher wie das Bemalen eines beschnitzten Holzschildes oder einer einteiligen Zierrafel noch gar nicht ediert worden sind (vgl. dagegen Film E 2187 für das Bemalen einer zweiteiligen Zierrafel bzw. Film E 2286 für das Bemalen eines geschnitzten Zierbalkens). Besonders ausführlich wird als Maler Yabokoma aus dem *Kələua*-Klan dokumentiert. Die zum Zeitpunkt der Filmaufnahmen üblichen Arbeitsbedingungen wurden in zwei Belangen verändert: Yabokoma hätte es vorgezogen – genau wie auch die beim Bemalen der Schnitzerei tätigen Männer –, immer an einem völlig schattigen Platz arbeiten zu dürfen. Als weniger einschneidend hat er die Beschränkung empfunden, vor der Kamera weitgehend allein, d. h. ohne jüngere Assistenten, zu arbeiten.

Die Aufnahmen erfolgten am 3. und 4., 20., 22., 28. und 29. Januar sowie am 10. und 22. Mai 1973 in der Siedlung Meno-Saserman; es wurde jeweils mit einer von zwei elektrisch betriebenen Bolex H16 Reflex-Kameras gearbeitet, von denen die eine mit 120-m-Kassetten bestückt war. Als Filmmaterial wurde hauptsächlich Ektachrome Commercial (16° bzw. 13° DIN), zum Teil auch Ektachrome EF (23° DIN) eingesetzt.

Neben Yabokoma, einem zum Zeitpunkt der Filmaufnahmen ca. 66-jährigen führenden Mann des *Kələua*-Klans (1985 verstorben), der über seine handwerkliche Kompetenz hinaus auch als hervorragender Schnitzer, Töpfer und guter Erzähler galt, zeigt der Film auch Ausschnitte aus den Tätigkeiten von Meshpok, Yessomari, Ma'ingge sowie von Ukumimə und weiteren Frauen.

Filmbeschreibung

Wortlaut des gesprochenen Kommentars

Im Bereich des Tropengürtels, im Innern der Insel Neuguinea, im Sepik-Gebiet Papua-Neuguineas, leben die Kwoma, eine Gruppe von etwa 2000 Menschen.

Wie mehrere andere dortige Stammesgesellschaften sind die Kwoma durch ihr künstlerisches Schaffen bekannt geworden.

Die Kwoma sind Pflanzler, die sich ihre Nahrung weitgehend durch den Anbau von Knollengewächsen, Bananen und Gemüse beschaffen.

Dabei hat die Yamsknolle eine besondere religiöse Bedeutung. Mit den wichtigsten Stationen im Jahres- und im Lebenslauf der Yamspflanzler sind die Kultfeste der Kwoma verknüpft, für die jeweils die besten Knollen ausgewählt werden.

Für die tägliche Ernährung am wichtigsten ist die Sagopalme mit ihrem stärkehaltigen Mark.

Auch der rinnenförmige Basisteil der Blattstengel, am Sepik *panggal* genannt, findet vielseitige Verwendung, zum Beispiel als Unterlage im Haushalt oder als Brennmaterial.

Durch Ablösen der Rinde wird das Mark der Palme freigelegt. Um das Sagomehl herauswaschen zu können, wird das Mark zerkleinert.

Die Blattstengel-Abschnitte oder Panggals liefern den Kwoma-Künstlern auch das Ausgangsmaterial für Malflächen.

Yabokoma und Ukumimə, eine seiner Frauen, entfernen zuerst überschüssiges Stengelmaterial, Dornen und Teile des äußeren Gewebes.

Um das Mark des Stengelkerns entfernen zu können, werden die grob zugehauenen Panggalflächen mehrere Tage in Wasser eingelegt.

Und schließlich werden die inzwischen dünn zugehauenen Rinnen flach gepresst.

Die ursprünglich dem Stamm der Palme zugewandte feine Pflanzen-Oberhaut bildet die glatte Oberfläche, auf die gemalt werden kann.

Durch Zusammennähen lassen sich doppelt breite Flächen gewinnen.

Die Malarbeit auf Panggals beginnt damit, daß sie mit einem feinen Ton-schlick überzogen werden.

Yabokoma, über 60 Jahre alt, ist der als Künstler erfahrenste und angesehenste Mann des Dorfes Meno-Saserman.

Der in zwei Schichten aufgetragene Tonschlick stellt, wie bei allen bemalten Gegenständen der Kwoma, den Malgrund für die Farben dar.

Die Farbstoffe werden aus farbigen Erden gewonnen, aus gelbem Ocker und weißer Kreide, sowie aus dem Abrieb von mattrotem Sandstein, der mit dem leuchtend roten Saft der Samen des Bixa orellana-Strauches vermischt wird.

Dieser pflanzliche Farbanteil verblasst nach einigen Tagen oder Wochen, so dass die Kwoma heute auch gern synthetische Farbstoffe verwenden.

Alle Farben werden ausschließlich mit Wasser angerührt. Ein Bindemittel wird nicht hinzugegeben.

Die Pinsel richtet sich jeder Maler selbst aus den Bastfasern der Areca-Nußhüllen her, die er Palmblattrippen aufbindet.

Der Kwoma-Maler hat als Gestaltungsmittel also den grau-schwarzen Untergrund, drei Farben sowie Wasser.

Wir werden nun verfolgen, wie Yabokoma aus dem Wissen um die überlieferten Ornamente und ihre Sinnzusammenhänge die Panggalfläche bemalt.

Zu Beginn entwirft er die Grundlinien des Musters.

Mit einem in Wasser genetzten Pinsel teilt er die Fläche in Hälften – und zieht Bogenlinien aus.

Ohne weiteres ist es in diesem Stadium der Arbeit noch möglich, den Verlauf einzelner Linien zu korrigieren.

Weiß verwendet Yabokoma als erste Farbe.

Gleich darauf wechselt er zur gelben Farbe. Dabei wird der Pinsel vom Maler zuerst vom Körper weg, dann zum Körper hin geführt – ein Richtungswechsel, der sich noch oft wiederholen wird.

An der sicheren Führung des Pinsels ist der Maler mit dem ganzen Körper beteiligt.

Während die Malfläche liegenbleibt, wechselt der Maler immer wieder seinen Platz.

Mit dem Ausziehen des vierten vorgezeichneten Bogen-Segmentes in Weiß ist die Struktur des Musters festgelegt.

Die Binnenformen sind nicht mit Wasser vorgemalt. Gelegentlich sind daher einzelne Fehler zu bereinigen.

An allen Außenkanten der Malfläche werden nun die Begrenzungen der Musterfelder ausgezogen.

Mit viel Überlegung geht der Maler zu Werke, gilt es doch, die Einzelheiten des geplanten Musters allein aus der Vorstellung heraus in die gemalte Form umzusetzen.

Ein kundiger Maler wie Yabokoma verfügt über ein aktives Repertoire von 40 bis 60 Ornamentkombinationen, die mit eigenen Namen belegt sind.

Von Weiß erfolgt wiederum der Wechsel zu Gelb. Damit malt er Parallelen zu den vier Bogensegmenten, vorerst einfache Linien – oder „Lianen“, wie die Kwoma sagen.

In der Umgebung des Malers halten sich wie üblich mehrere Zuschauer auf.

Mit der roten Farbmischung malt Yabokoma in die vier Kreise noch je einen kleineren Kreis hinein.

Damit ist die künstlerische Hauptarbeit geleistet, und Yabokoma beginnt mit Meshpok, einem jüngeren Maler, eine Unterhaltung über die Ausgestaltung des Musters.

Meshpok beteiligt sich am weiteren Malen. In dieser zweiten Phase sind bei den Kwoma oft gleichzeitig mehrere jüngere Maler mit dem Ausfüllen von randnahen Flächen beschäftigt.

Yabokoma selbst übermalt eine von ihm versuchsweise gelb angelegte Fläche wieder mit dem grau-schwarzen Malgrund.

Anschließend wendet er sich den bisher noch frei gebliebenen Teilen der Malerei entlang der zentralen Längsachse zu.

Die Panggal-Malereien sind dazu bestimmt, im Männerhaus die im First zusammenlaufenden Innenflächen des Daches zu verkleiden.

Yabokoma geht zwischendurch immer wieder auf Distanz zu seinem Werk, um dieses etwa aus der Perspektive des zukünftigen Betrachters zu überprüfen.



Abb. 4. Yabokoma überträgt das Gesicht eines Wassergeistes (*áragumaka*) auf einen flachgepressten Basisteil einer Palmblattrippe (*Panggal*).

Foto: A. und C. Kaufmann-Heinimann

Mit dem Hinzufügen charakteristischer Merkmale, wie hier der Binnenzeichnung einer „Baumfrucht“, – mit dem Einpassen sinngebender Teile, wie dem vorerst mundlosen Gesicht eines Tieres, – sowie mit dem Aufsetzen der als „Tapsen von Hundepfoten“ bezeichneten Tupfenlinien nähern sich die Malarbeiten dem Abschluss.

Durch ein Zusammenfügen dieser formalen Elemente und der nicht weiter benannten Zwischenflächen ist unter Yabokomas Händen dank der Gruppierung um die zentrale Gesichtsdarstellung das Gesamtmuster *ábugimbi*, Fliegender Hund, entstanden. Dieses Tier steht in einer besonderen, religiös begründeten Beziehung zum Kólaua-Klan, dem Vatersklan von Yabokoma.

Die oben gelben und weiter unten weißen Flächen der Malerei zeigen die Flughäute des fledermausartigen Geschöpfes.

Als dingliche wie auch als religiöse Erscheinung ist das Tier *ábugimbi* ideeller Besitz des Kólaua-Klanes. Das gilt jedoch nicht für das Malmuster gleichen Namens.

Auf Malmuster und alle anderen Formen im gemeinsamen Vorrat der Vorstellungen dürfen alle Künstler unabhängig von ihrer Klanzugehörigkeit zurückgreifen.

Yabokoma hat in diesen Tagen auch zwei Einzel-Panggals bemalt. Darauf hat er *arkai*, ein im Wasser lebendes Geistwesen, dargestellt – und *nggú-masəka*, die Früchte eines bestimmten Baumes, – ein aus gleichförmigen Einzelteilen additiv aufgebautes Muster ohne Augenmotiv.

Bei den Kwoma wurden früher nicht nur die Panggalflächen bemalt, sondern auch in Kerbschnitt-Technik verzierte Kampfschilde aus Holz.

Diese zweite Art der Maltechnik zeigt Yabokoma uns an einem Kampfschild, der aus der Bordwand eines ausgemusterten Einbaumes geschnitzt wurde.

Der Malgrund ist bereits aufgetragen.

Schilde und andere mobile Schnitzereien, wie Figuren für Kultaltäre, bemalen die Kwoma neu vor jeder Verwendung. Erst durch die Bemalung werden diese „richtig“ oder „stark“, wie sie sagen.

Gleich nach dem Anlass der Bemalung wird die Farbe wieder abgewischt werden.

Da die Muster bereits eingekerbt sind, entfällt hier das Skizzieren der Grundlinien mit Wasser.

Das Bemalen beginnt wiederum mit dem Auftragen von Weiß.

Es entspricht der den Kwoma-Künstlern eigenen Auffassung von Kerbschnittmustern, daß die im Relief stehengelassenen Musterteile und nicht die Vertiefungen farbig gestaltet werden.

Yabokoma geht hier abschnittsweise vor, liegen doch die Umrisslinien bereits fest.

Nach den weißen Linien und Zackenbändern malt er im gleichen Sektor die gelben Bogenlinien.

Der üblichen Sequenz der Farben folgend, wendet er sich dann den roten Musterteilen zu.

Im Unterschied zur Malerei auf den Panggalunterlagen schließt der Maler hier erst jeden einzelnen Teil bis hin zum Ausfüllen der Binnenflächen ab, bevor er zum nächsten Abschnitt übergeht.

Mit den Tupfenlinien beendet er seine Arbeit auf der rechten Schildhälfte.

Symmetrisch dazu ist nun die linke Hälfte des Hauptfeldes auszuformen.

An einem Stück wie diesem unterscheidet der Kwoma-Maler dreierlei:

Erstens das in Holz eingekerbte Muster – hier das Ornament eines Geistgesichtes ohne Individualität –

zweitens die Einzelelemente – Geraden und Kurven, mit der Benennung „Lianen“ oder „Baumfrüchte“, die den im Relief stehengelassenen Flächen aufgemalt werden.

Daraus entsteht drittens eine individuelle Ganzheit:

Die drei Augenpaare, die Flügelflächen, der Mund und das separate Geistgesicht werden zu dem Muster *apkwalamboi*, Fischadler, und lassen damit eine mythisch wichtige Figur des Nggølei-Klanes gegenwärtig werden.

Selbst ein erprobter Maler wie Yabokoma verfährt beim Ausmalen der letzten Ornamentfelder, einer Routinearbeit, keineswegs nach einem festen Schema.

Wo der nächste Ansatz mit dem Pinsel erfolgen wird, ist nicht festgelegt.

Einmal stellt Yabokoma auf einer angefangenen Linie versuchsweise Gelb und Weiß einander gegenüber – und entscheidet sich schließlich doch für das zuerst gewählte Gelb – entsprechend der Ausführung auf der gegenüberliegenden Seite des Schildes.

Die gelb umrandete Fläche muß folglich in Weiß ausgemalt werden.

Es gibt aber auch Abweichungen zwischen rechter und linker Schildhälfte, beispielsweise bei der Farbgebung der beiden oberen Augenpaare.

Nun führt Yabokoma die Arbeit im zentralen Teil ihrem Ende entgegen.

Als Letztes sind die beiden Randzonen am oberen und unteren Ende des Schildes zu bemalen – eine Arbeit, die man früher jüngeren Malern, auch Halbwüchsigen, überlassen hat.

Das obere Randfeld ist mit einem geschnitzten Rautenmuster überzogen, das von Yabokoma als „Schwarze Waldameise“ verstanden wird.

Das Bemalen des unteren, mit einem Zickzackmuster versehenen Randfeldes beginnt wie üblich mit dem Ausziehen der Begrenzungslinien.

Anschließend malt Yabokoma die Zickzacklinien in den drei Grundfarben aus.

Dieses flächendeckende Ornament wird, unabhängig von seiner Platzierung und Ausrichtung, stets „Wasserwellen“ genannt.

Indem das zuvor vom Schnitzer geschaffene namenlose Gesicht nun durch Yabokomas Bemalung zur Vergegenwärtigung des mythischen Fischadlers *apkwalamboi*, Vorfahre des Nggölei-Klanes, geworden ist, hat der Kampfschild seine angestrebte Stärke und Kraft erhalten.

Besondere Bedeutung für die Kwoma und die Ausstattung ihrer Männerhäuser haben Schnitzereien, die aus einem Baumstamm herausgearbeitet sind.

Auch sie gewinnen erst durch die Bemalung ihre eigentliche Gestalt. Sie dienen als Träger der in der mündlichen Überlieferung verankerten wichtigen Bildideen.

Diese Ideen sind mit dem Inhalt, d. h. mit den handelnden Personen bestimmter Mythen und Gesänge verknüpft.

Aus dieser Nähe zum mündlich überlieferten Wissensvorrat, der als geistiges Eigentum unter die Klane eines Dorfes aufgeteilt ist, wird verständlich, dass die einzelnen Schnitzformen weitgehend klangebunden sind – im Gegensatz zu den Malmotiven.

Allerdings bezieht sich dieser urheberrechtliche Anspruch mehr auf den zugehörigen Namen als auf die konkrete Form eines Schnitzmotivs.

Auch solche Schnitzereien müssen wiederum sorgfältig mit Tonschlick überzogen werden.

Während die Arbeit unterbrochen wird, darf der Malgrund auf keinen Fall zu stark austrocknen.

Kurz vor dem Bemalen wird noch eine frische Schicht aufgetragen.

Wie auch bei anderen künstlerischen Arbeiten der Kwoma üblich, hat sich unter der Leitung von Yessomari, einem etwa 55 Jahre alten Schnitzer, eine Gruppe von Männern zum Bemalen des Zierbalkens zusammengefunden, darunter auch Yabokoma.

Hier beginnt die Bemalung damit, daß diesmal zuerst in gelber Farbe Augen, Münder und Nasenlöcher umrandet werden.



Abb. 5. Bemalen eines Männerhaus-Zierbalkens. Im Vordergrund Mauramis (re.) und Ma'ingge (lks).
Foto: A. und C. Kaufmann-Heinimann

Anschließend teilen die Maler die Gesichtsflächen durch weiße Grundlinien auf.

Neben der Farbe Rot wird hier in stärkerem Maße auch der dunkle Untergrund in das Wechselspiel der Farbflächen einbezogen.

Die zentralen Ornamente entsprechen der Gesichtsbemalung, die sich die Kwoma-Männer früher bei Festen gegenseitig auf Wangen, Stirn und Nase auftrugen.

Die weißen Zackenbänder, mit denen die fünf Gesichter der Schnitzerei eingefasst sind, weisen diese als Geistwesen aus.

Jedes der Gesichter wird unterschiedlich gestaltet. Die eingedrückte Nase kennzeichnet das Gesicht von *Mbaryapi*, einem dem Yassi-Klan verbundenen Geistmann.

Ein junger Gehilfe trägt auf die unbemalt gebliebenen Flächen milchiges Baumharz auf. Beim Austrocknen wird dieses schwarz, so dass der Augenhintergrund noch dunkler erscheinen wird.

Zum Abschluss werden die seitlichen Schnitzmuster, die hier mythische Tausendfüßer darstellen, bemalt, – und auf der Rückseite des Balkens wird das Wasserwellen-Muster angebracht.

Erst nach der Einweihung des neugebauten Männerhauses wird der zuständige Künstler Yessomari, als dessen Werk die gesamte Schnitzerei von nun an gilt, deren einzelne Teile benennen und damit den Inhalt festlegen.

In späteren Diskussionen im Männerhaus mag man bei den farbig gestalteten Werken zu abweichenden Interpretationsvorschlägen kommen. Doch wird die Sicht des herstellenden Künstlers letztendlich als die einzige in den Details gültige angesehen.

Damit bleibt im Rahmen der bildlichen Überlieferung gleichzeitig der für eine individuelle schöpferische Gestaltung nötige Spielraum offen.

Eine für alle Dorfbewohner verbindliche Auslegung der künstlerisch geprägten Formen wird bei den Kwoma nicht angestrebt.

English Version of the Spoken Commentary

The tropical belt, the interior of the island of New Guinea, the Sepik region of Papua New Guinea – this is where we will find the Kwoma, a group of approximately 2000 people.

Like various other tribal societies in the area, the Kwoma have made a name for themselves through their artistic work.

The Kwoma are planters and live largely on the tubers, bananas and vegetables they grow.

The yam tuber has special religious significance. Linked with the most important events in the course of a yam planter's year and life, the cult festivals of the Kwoma require the very best tubers to be selected.

The sago palm, with its starchy pith, is the most important element of the daily diet.

The trough-shaped base of the leaf-stem, known in pidgin as *panggal* in the Sepik region, has many uses, for instance as a mat or as fuel.

The bark of the palm is removed to reveal the pith. This must be chopped up before the sago can be washed out.

The sections of leaf-stem, or panggals, also provide the Kwoma artists with their painting surfaces.

Yabokoma and Ukumimə, one of his wives, first dispose of the superfluous stem material, thorns and parts of the outer skin.

To remove the pith from the core of the stem, the roughly hewn panggal surfaces are soaked in water for several days.

And finally the troughs, which have in the meantime been thin-cut to shape, are pressed flat.

The delicate plant skin originally on the inside of the leaf stem forms the smooth surface to be painted on.

Two panggals can be sewn together to yield a surface twice as wide.

The first step in painting a panggal is covering it with a fine clay slip.

At over 60 years of age, Yabokoma is the most experienced artist and, also socially, the most respected man in the village of Meno-Saserman.

Two coats of clay slip will provide the primer for this as well as for all other Kwoma painted objects.

The pigments are made from coloured earths, yellow ochre and white chalk, plus rubbings from mat red sandstone, which is mixed with the bright red juice from the seeds of the Orlean bush.

As the plant content of the paints fades after several days or weeks, today the Kwoma also like to use synthetic pigments.

All paints are mixed with water. No binding agent is added.

Each painter makes his own brushes out of the bast fibres of areca-nut husks, which he ties to palm-leaf ribs.

The Kwoma painter uses a greyish-black surface, three pigments and water to create his works.

Let us now watch Yabokoma as he paints the panggal surface, drawing on his knowledge of traditional ornaments and their significance.

First he sketches his basic design. Using a brush moistened with water, he divides the surface in half and draws curved lines.

At this stage the lines are still easy to correct.

White is the first colour Yabokoma uses.

Then he goes over to yellow.

The painter first moves the brush away from his body and then towards it – a change of direction that will be repeated again and again.

Steady brush strokes involves the painter's whole body.

The painting surface remains stationary, whereas the painter often changes position.

The basic design is established once the fourth sketched arc has been drawn in white.

As the shapes within the four segments have not been sketched in water, minor mistakes may be made and then – corrected.

Now the edges are provided with the boundaries of the painted fields.

The painter gives a great deal of thought to his work, for the details of the planned design exist only in his mind and must now be translated into a painted image.

A well-versed painter like Yabokoma has an active repertoire of 40 to 60 combinations of ornaments, each with its own name.

After using white, he changes to yellow again to draw simple lines – or “lianas”, as the Kwoma call them – parallel to the curved segments.

As usual, a number of spectators are watching the painter.

Yabokoma uses the red paint mixture to draw a smaller circle inside each of the four circles.

This concludes the principal artistic work.

Now Yabokoma begins discussing details of the design with Meshpok, a younger painter.

Meshpok participates in the rest of the painting. In this second phase several young Kwoma painters often fill in the areas near the edges at the same time.

Yabokoma himself re-applies greyish-black primer to an area he had experimentally painted yellow.

Then he starts on the sections along the central axis, which are still blank.

The panggal paintings are intended for the men's house, where they will decorate the inside of the roof along the ridge beam.

Now and then Yabokoma moves away from his work to look at it from the standpoint of a prospective viewer.

The painting moves into its final stages as characteristic features, such as the "tree fruit", are added — and as distinctive elements, like the still mouthless face of an animal, are filled in.

Eventually the dotted lines known as "dog's paw patterns" are applied.

By combining these formal elements with sections bearing no name and grouping them round the central representation of a face, Yabokoma has created the overall pattern of the *ábugimbi*, or Flying Fox.

This animal has a special religiously based association with the Kəlaua, Yabokoma's patrilinear clan.

The parts of the painting that are yellow on top and white further down represent the flying membranes of the batlike creature.

In both its physical and religious aspects the *ábugimbi* is an intangible possession of the Kəlaua clan. But that does not hold true for the painted design of that name.

Artists of all clans can make use of any of the painted designs and shapes in the repertoire.

Yabokoma has also painted two single panggals in the past few days. On them he has shown *arkai*, a water-dwelling spirit being — and *nggú-masəkə*, a tree-fruit rendered as a cumulative pattern of uniformly shaped single parts without an eye motif.

The Kwoma used to paint not only panggal surfaces but also wooden battle shields decorated with chip-carving.

Yabokoma demonstrates the second type of painting technique on a battle shield carved from the side wall of a discarded dug-out.

The primer has already been applied.

The Kwoma repaint shields and other mobile carvings, such as figures for cult altars, every time they are to be used. Only through painting do the objects become, as they put it, "real" or "strong".

Immediately after use the paint will be removed again.

As the patterns are already carved, sketches with water are not necessary.

Once again the painting begins with the application of white.

In accordance with the Kwoma artists' idea of chip-carved patterns, the sections left in high relief are painted, not the carved-out areas.

With the outlines already given, Yabokoma works section by section.

After the white lines and serrated bands, he paints yellow arcs in the same sector.

Following the usual colour sequence, he goes on to the red designs.

Working on a shield as opposed to a panggal, the painter first finishes one part completely, which also means filling out the inner areas, before moving on to the next section.

With dotted lines he finishes his work on the right half of the shield.

Now he must decorate the left half of the main field symmetrically.

Working on a piece of this kind, the Kwoma painter distinguishes three factors:

Firstly, the chip-carved design in the wood — here a spirit face with no individuality —

secondly, the single elements - lines and curves, known as “lianas” and “tree fruits” - which are painted onto the areas that have been left in high relief.

These combine to produce the third factor, an individual whole:

The three pairs of eyes, the wing surfaces, the mouth and the separate spirit face become the *apkwalamboi*, or osprey, pattern, the representation of an important mythical figure associated with the Nggalei clan.

Even an experienced painter like Yabokoma does not follow a set plan when it comes to the routine task of filling in the last decorative fields.

There are no rules prescribing where the brush will go next.

At one point Yabokoma tries out white and yellow on a line that has already been started — and ultimately decides on his original choice of yellow — matching the opposite side of the shield.

The surface outlined in yellow must consequently be filled in with white.

But there are also differences between the right and left halves of the shield, for example the colouring of the two upper pairs of eyes.

Yabokoma is concluding his work on the central part of the shield.

The last step is to paint the two border areas at the top and bottom of the shield – a task that used to be left to younger painters, even youths.

The upper border section has a carved lozenge pattern, which Yabokoma interprets as “Black Forest-Ant”.

When he paints the lower border area, with its zigzag pattern, Yabokoma begins in the usual way, by drawing the outer lines.

Then he uses the three basic colours to make the zigzag lines.

No matter where it is placed, this surface-covering pattern is always called “Water Waves”.

Once the nameless face created by the carver has been painted by Yabokoma to represent the mythical osprey *apkwalamboi*, ancestor of the Nggølei clan, the battle shield possesses the desired strength and power.

Carvings worked from a tree-trunk have special significance for the Kwoma and the way they decorate their men’s houses.

Such pieces too take on their true character only after they have been painted. They serve as carriers of the important symbolic images rooted in the oral tradition.

These images are associated with the figures that appear in certain myths and chants.

This close link with the knowledge that has been passed down orally and, as spiritual property, is divided up among the clans of the village, explains why the individual carved shapes are largely clan-related – as opposed to the motifs used in painting.

However, this “copyright” claim applies more to the name of a carved motif than to its concrete shape.

Carvings, too, must be carefully covered with clay slip.

If work is interrupted, the primer should not be allowed to dry out too much.

Shortly before the painting begins, a fresh coat of primer is applied.

As the Kwoma's artistic projects are normally communal, a number of men have assembled to paint the decorative beam, under the supervision of Yessomari, a carver of about 55. Yabokoma is among them.

Here the first step is outlining the eyes, mouths and nostrils in yellow.

Then the painters separate the areas of the faces with white lines.

Along with the colour red, the dark background is more strongly integrated into the interplay of coloured areas.

The central ornaments correspond to the designs Kwoma men used to paint on each other's cheeks, forehead and nose at festivals.

The white zigzag bands framing the five faces indicate that they are spirit beings.

Each of the faces is made to look different. The flattened nose marks the face of *Mbaryapi*, a spirit man connected with the Yassi clan.

A young helper applies milky resin to the areas that have remained unpainted. When it dries it will be black, making the background behind the eyes look even darker.

Finally the carvings at the sides, here representing the mythical centipede, are painted — and, on the back of the beam, the water wave pattern.

Yessomari, the artist-in-chief — as whose work the whole carving is now regarded — will not identify the single parts, which means defining their exact meanings, until after the inauguration of the newly built men's house.

During later discussions at the men's house, divergent interpretations of the paintings may be suggested. But ultimately only the view of the artist who produced them will be considered conclusive.

This permits the necessary latitude for individual creative freedom within the framework of traditional imagery.

The Kwoma do not seek an interpretation, valid for all villagers, of forms emerging from artistic work.

Bibliographie

Literatur

- Bowden, R. (1983): Yena. Art and Ceremony in a Sepik Society. Pitt Rivers Museum, University of Oxford, Monograph 3.
- Bowden, R. (1990): The architecture and art of Kwoma ceremonial houses. In: Lutkehaus, N. et al. (eds.): Sepik Heritage. Tradition and Change in Papua New Guinea. Durham N.N. and Bathurst N.S.W.
- Craig, B. (1990): Is the Mountain Ok culture a Sepik culture? In: Lutkehaus, N. et al. (eds.): Sepik Heritage. Tradition and Change in Papua New Guinea. Durham N.N. and Bathurst N.S.W.
- Gardi, R. (1958): Sepik. Land der sterbenden Geister. Bern.
- Haantjens, H. A. et al. (1972): Lands of the Aitape-Ambunti Area, Papua New Guinea. Land Res. Ser. 30. Melbourne.
- Hauser-Schäublin, B. (1989): Kulthäuser in Nord-Neuguinea. Abh. u. Ber. d. Staatl. Mus. f. Völkerk. Dresden 43.
- Hauser-Schäublin, B. (1989): Leben in Linie, Muster und Farbe. Einführung in die Betrachtung aussereuropäischer Kunst am Beispiel der Abelam, Papua-Neuguinea. Basel.
- Kaufmann, C. (1968): Über Kunst und Kult der Kwoma und Nukuma (Nord-Neuguinea). Verh. der Naturforsch. Ges. in Basel 79.
- Kaufmann, C. (1972): Das Töpferhandwerk der Kwoma in Nord-Neuguinea. Beiträge zur Systematik primärer Töpfereiverfahren. Basler Beitr. z. Ethnol. 12.
- Kaufmann, C. (1979): Arts and Artists in the Context of Kwoma Society. In: Mead, S. (ed.): Exploring the Visual Art of Oceania. Honolulu.
- Kaufmann, C. (1986): Maschenstoffe und ihre gesellschaftliche Funktion am Beispiel der Kwoma von Papua-Neuguinea. Tribus 35.
- Kaufmann, C. (1988): Reflections on Art, Crafts and Ethnographic Documentation in a Papua New Guinea Society. Visual Anthropology 1.
- Kaufmann, C. (1992): Stil und Kanon. In: Marschall, W. et al. (Hrsg.): Die fremde Form. Ethnologica Helvetica 16.
- Kaufmann, C. (1992): Ozeanien – Menschen in ihrer Umwelt. Führer Mus. f. Völkerk. Basel, Dauerausstellung.
- Kaufmann, C. (1994): Melanesien. In: Kaeppler, A., Kaufmann, C. und Newton, D.: Ozeanien. Kunst und Kultur. Ars Antiqua, Freiburg.
- Kelm, H. (1966): Kunst vom Sepik II. Veröff. d. Mus. f. Völkerk. Berlin (N.F.) 11.
- Newton, D. (1971): Crocodile and Cassowary. Religious Art of the Upper Sepik River, New Guinea. New York.
- Schuster, M. (1968): Farbe – Motiv – Funktion. Zur Malerei von Naturvölkern. Führer Mus. f. Völkerkunde Basel, Sonderausstellung.
- Schuster, M. (1969): Die Maler vom May River. Palette (Sandoz) 33, Basel.

- Schuster, M. et al. (1970): Ethnographische Kostbarkeiten aus den Sammlungen von Alfred Bühler im Museum für Völkerkunde Basel. Basel.
- Whiting, J.W. M. (1941): *Becoming a Kwoma. Teaching and Learning in a New Guinea Tribe.* New Haven.
- Whiting, J.W. M. and Reed, S.W. (1938/39): *Kwoma Culture. Report on Field Work in the Mandated Territory of New Guinea.* Oceania 9.
- Williamson, M.H. (1990): Gender and the cosmos in Kwoma culture. In: Lutkehaus, N. et al. (eds.): *Sepik Heritage. Tradition and Change in Papua New Guinea.* Durham N.C. and Bathurst N.S.W.

Filmveröffentlichungen des IWF

- Kaufmann, C. (E 1371): Kwaiwut (Neuguinea, Sepik) – Töpfern und Verzieren einer Sago-Eßschale. Göttingen 1974. Begleitpubl. von C. Kaufmann. Publ. Wiss. Film., Sekt. Völkerkunde · Volkskunde 5,4 (1975): 412–431.
- Kaufmann, C. (E 2104): Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Zubereiten einer Pandanus-Suppe. Göttingen 1983. Begleitpubl. von C. Kaufmann. Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 12, Nr. 24 (1982), 30 S.
- Kaufmann, C. (E 2187): Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Herrichten und Bemalen einer Männerhaus-Ziertafel. Göttingen 1978. Begleitpubl. von C. Kaufmann. Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 4 (1980), 28 S.
- Kaufmann, C. (E 2188): Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Töpfern und Verzieren eines Zeremonialgefäßes. Göttingen 1979. Begleitpubl. von C. Kaufmann. Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 25 (1980), 35 S.
- Kaufmann, C. (E 2286): Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Schnitzen und Bemalen eines Männerhaus-Zierbalkens. Göttingen 1978. Begleitpubl. von C. Kaufmann. Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 5 (1980), 37 S.
- Kaufmann, C. (E 2287): Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Herstellen einer Tasche in Maschenstofftechnik. Göttingen 1979. Begleitpubl. von C. Kaufmann. Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 26 (1980), 40 S.
- Kaufmann, C. (E 2288): Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Brandrodung für den Yamsanbau. Göttingen 1980. Begleitpubl. von C. Kaufmann. Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 12, Nr. 3 (1982), 36 S.
- Kaufmann, C. (E 2289): Kwoma (Neuguinea, Sepik) – Yamsanbau. Göttingen 1980. Begleitpubl. von C. Kaufmann. Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 12, Nr. 4 (1982), 42 S.
- Kaufmann, C. und Kaufmann-Heinimann, A. (D 1479): Pflanzler und Künstler – Führende Männer bei den Kwoma in Papua-Neuguinea. Göttingen 1983. Begleitpubl. von C. Kaufmann. Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 13, Nr. 25 (1983), 44 S. [deutsch und englisch].

Angaben zum Film

Tonfilm (Komm., deutsch od. engl.), 16 mm, farbig, 277m, 25 ½ min (24 B/s). Hergestellt 1972/73, veröffentlicht 1989.

Die Aufnahmen wurden von Dr. Christian Kaufmann und Annemarie Kaufmann-Heinmann, Museum für Völkerkunde (jetzt Museum der Kulturen), Basel, hergestellt; mit Unterstützung durch den Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung. Bearbeitet und veröffentlicht durch das Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, Dore Kleindienst-Andrée; Schnitt: Regine Feldmann, Evelin Fischer.

Inhalt des Films

Malerei der Kwoma in Papua-Neuguinea – Ausdruckform und Technik. Der Film zeigt drei unterschiedliche Anwendungen der Maltechnik bei den Kwoma, nämlich das Malen in der freien Fläche, d. h. auf den flachgepressten Basisteilen von Blattstengeln der Sagopalme, das Bemalen eines in Kerbschnitt-Technik verzierten Holzschildes und das Bemalen einer dreidimensionalen Schnitzerei. Es malen führende Männer und Künstler allein, zu zweit bzw. zusammen mit jüngeren.

Summary of the Film

The Kwoma as Painters (Papua New Guinea) – Expression, Form, Techniques. The film shows three different ways in which the Kwoma employ painting techniques: painting on flat surfaces, i. e. the flattened bases of sago-palm leaf-stems, chip-carved wooden shields and three-dimensional carvings. The painters are respected men and artists, who will be seen working alone, in pairs and with younger men.

Résumé du Film

Peinture Kwoma en Papouasie-Nouvelle-Guinée – Formes d'expression et techniques. Le film montre trois techniques différentes de peinture chez les Kwoma, la peinture sur une surface libre, c'est-à-dire sur les bases aplaties des tiges de feuilles de sagoutier, la peinture sur des boucliers de bois gravés et la peinture d'une sculpture en trois dimensions. Les peintres sont et des hommes respectés et des artistes, travaillant seuls ou à deux, un plus âgé avec un plus jeune.