



Band 12

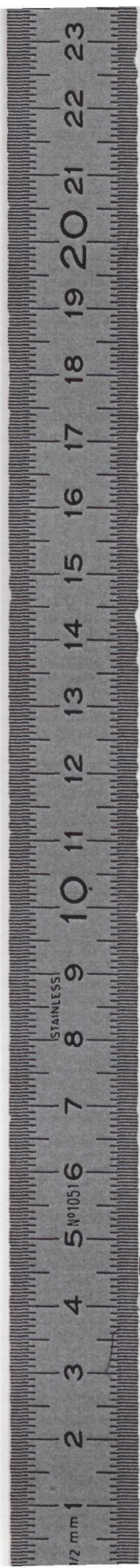
Basler Beiträge zur Ethnologie

Christian Kaufmann

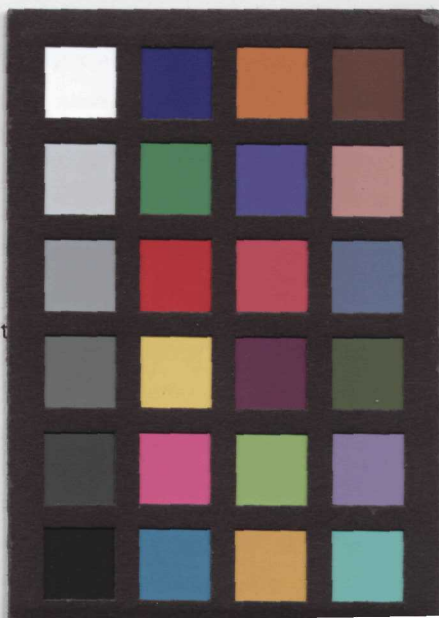
Das Töpferhandwerk der Kwoma in Nord-Neuguinea

Basel 1972

Pharos-Verlag Hansrudolf Schwabe AG



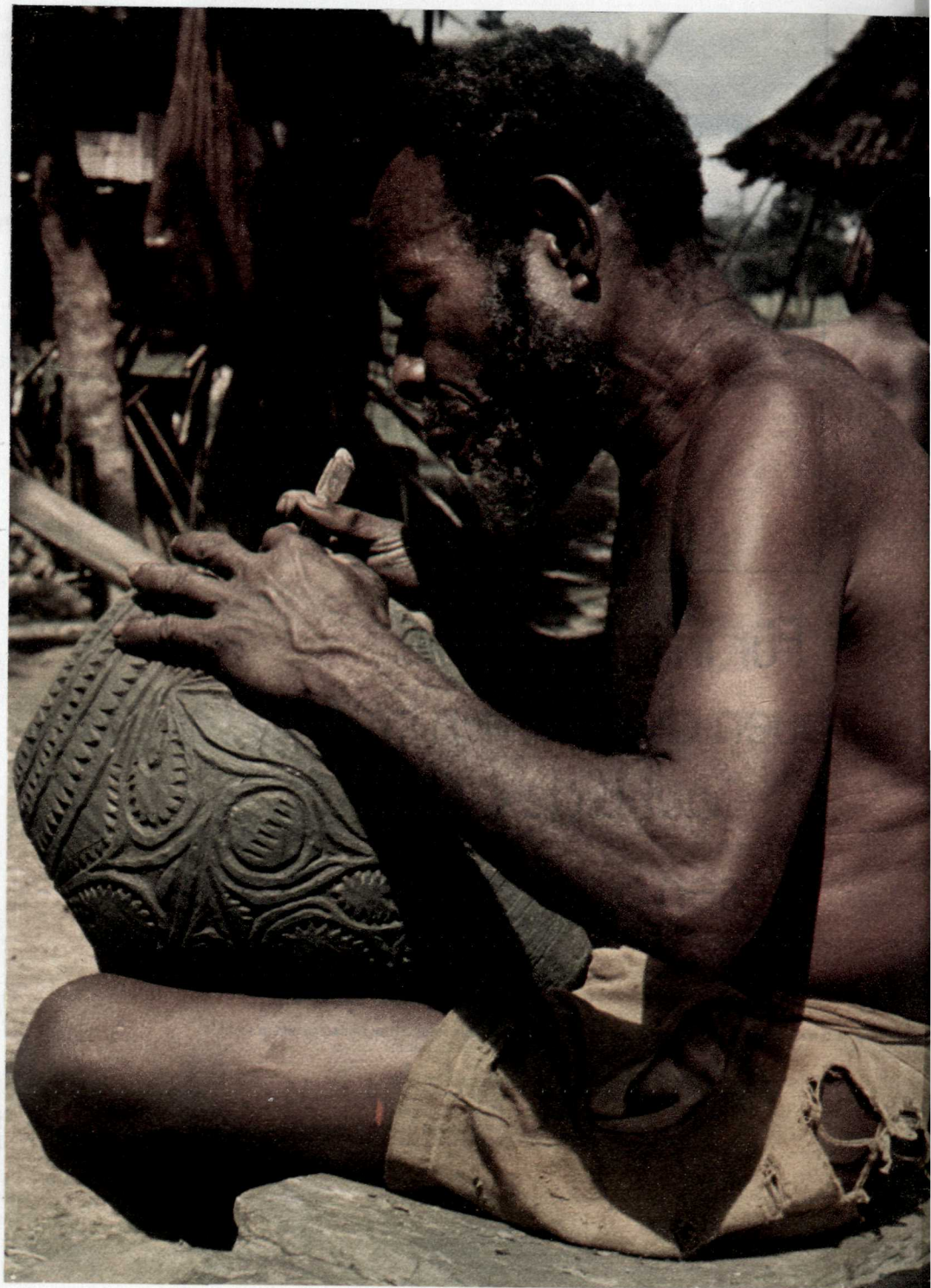
hlagbild:
hnitt aus der Kerbschnitt
(Frontispiz)



Umschlagbild:

Ausschnitt aus der Kerbschnittverzierung eines Zeremonialgefäßes
(vgl. Frontispiz)

Christian Kaufmann
Das Töpferhandwerk der Kwoma
in Nord-Neuguinea



Der Töpfer Yabokoma aus Meno beim Verzieren eines Zeremonialgefäßes

Basler Beiträge zur Ethnologie

Band 12

Christian Kaufmann

Das Töpferhandwerk der Kwoma in Nord-Neuguinea

Beiträge zur Systematik primärer Töpfereiverfahren

Pharos-Verlag Hansrudolf Schwabe AG

Basel 1972

Basler Beiträge zur Ethnologie
herausgegeben von der *Geographisch-Ethnologischen Gesellschaft Basel* und vom
Museum für Völkerkunde und Schweizerischen Museum für Volkskunde Basel

Band 12, 1972

Redaktion: Prof. Dr. A Bühler

Adresse für Tauschsendungen:
Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde Basel,
Augustinergasse 2, CH-4051 Basel

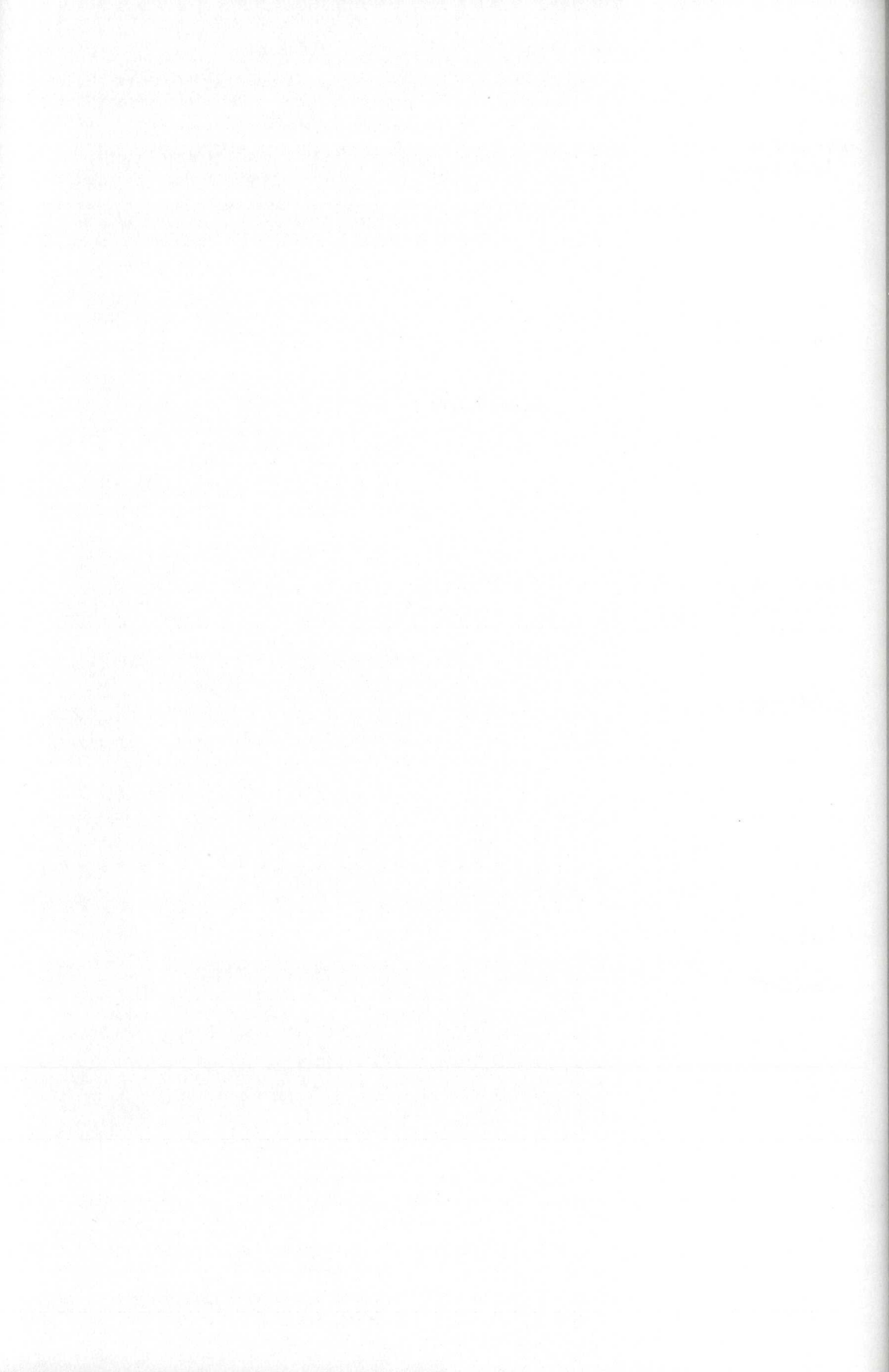
Als Dissertation unter dem Titel «Studien zur technologischen Völkerkunde und zur Töpferei der Kwoma in Nord-Neuguinea» von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel genehmigt auf Antrag der Herren Prof. Dr. A. Bühler und PD Dr. M. Schuster.

Basel, den 28. Juni 1969

Prof. Dr. H. Trümpy, Dekan

© 1972 Pharos-Verlag Hansrudolf Schwabe AG, CH-4002 Basel
Alle Rechte, auch die der photomechanischen Wiedergabe, vorbehalten
Photos: Hans Weber (Museumsgegenstände) und Christian Kaufmann (Feldaufnahmen), Basel
Zeichnungen, Diagramme, Karten: Susanne Grisel und Christina Preiswerk-Schäublin, Basel
Gestaltung der Bildseiten und des Einbandes: Robert Hiltbrand, Basel
Frontispiz: Titelblatt der Zeitschrift PRO, Basel, Nr. 4/1970
Offsetfilme: Schuler & Co., Freiburg i. Br.
Clichés: Steiner & Co., Basel
Bilderteil: Offsetdruck H. Grauwiller, Liestal
Druck: Bopp und Schwabe AG, Basel
Printed in Switzerland

Meinen Eltern



Inhaltsverzeichnis

| | Seite |
|---|-------|
| Vorwort | 11 |
| A. Einführung | |
| I. Thema und Ziel der Arbeit | 13 |
| II. Zur Forschungsgeschichte | 17 |
| 1. Das ethnologische Interesse für die materiellen Erscheinungsformen der Kultur | 17 |
| a. Forschungen vor 1914 | 17 |
| b. Entwicklungen seit 1914 | 26 |
| c. Zur Umschreibung der Begriffe | 29 |
| 2. Technologie der Keramik im Spiegel der archäologisch-ethnographischen Forschung | 29 |
| 3. Studien zur Töpferei im Umkreis des Sepik-Gebietes und die Arbeit der Expedition 1965—1967 | 33 |
| B. Grundbegriffe und Methoden der Untersuchung | |
| I. Voraussetzungen | 39 |
| II. Betrachtungsweisen | 45 |
| 1. Fünf Wege und zwei Ebenen der Betrachtung | 45 |
| 2. Richtung der Betrachtung in Raum und Zeit | 53 |
| III. Grundbegriffe und ihre Benennungen | 58 |
| 1. Ethnische Gruppen und Kulturen | 58 |
| 2. Komplex und Tradition | 59 |
| 3. Struktur und Erscheinungsform | 61 |
| 4. Aufbauteil und Element | 68 |
| IV. Technische Grundlinien der einfachen Töpfereiverfahren | 77 |
| 1. Ausgangspunkt und Voraussetzungen | 77 |
| 2. Systematik | 81 |
| a. Grundsätzliches zur Theorie der Werkverfahren | 81 |
| b. Bearbeitung von Ton | 84 |
| 3. Anwendung der Systematik | 94 |
| 4. Das Verhältnis von Tendenz und Realisierungsformen am Beispiel der Tonbearbeitung | 97 |
| | 7 |

| | Seite |
|---|-------|
| V. Zusammenfassung und Übersicht über die bei der weiteren Untersuchung anzuwendenden Verfahren | 101 |
| 1. Rückblick | 101 |
| 2. Das Problem der Typologie: formale Definition und historische Interpretation | 103 |
| 3. Ausblick | 107 |
| C. Beschreibender Teil | |
| I. Das Sepik-Gebiet: Überblick über die geographische und kulturelle Situation | 111 |
| II. Die Kwoma und die Nukuma | 123 |
| 1. Kultureller Hintergrund | 124 |
| 2. Töpferei-Komplex | 128 |
| III. Die Werkverfahren | 130 |
| 1. Beschaffen der Töpfererde | 130 |
| 2. Aufbereiten des Rohmaterials | 132 |
| 3. Formen des Gefäßes | 133 |
| a. Ablauf der Arbeit | 134 |
| b. Weitere Verfahrensweisen | 137 |
| c. Beobachtete Abweichungen | 138 |
| d. Besondere Merkmale | 139 |
| 4. Verziern | 145 |
| a. Stehenlassen von Wülsten in Rohform | 145 |
| b. Einstechen, -ritzen und -schneiden | 145 |
| c. Einkerben | 146 |
| d. Plastisches Verziern | 149 |
| e. Besondere Verhaltensweisen | 150 |
| 5. Trocknen und Brennen | 151 |
| 6. Bemalen | 154 |
| 7. Einheimische Töpferei-Terminologie | 155 |
| IV. Form und Verwendung | 158 |
| 1. Gefäßtypen | 158 |
| 2. Verzierung: Form und Bedeutung | 162 |
| 3. Verwendung | 169 |
| a. Aufbewahren | 169 |
| b. Kochen | 169 |

| | Seite |
|--|-------|
| c. Zeremonielle Verwendung von Gefäßen und religiöse Bedeutung der Speisen | 170 |
| d. Rolle der Keramik im Kult | 175 |
| V. Ökonomische, soziale und religiöse Aspekte der Rollen von Töpfern und Töpferinnen in der Gesamtkultur | 185 |
| 1. Wirtschaftliche Bedeutung | 185 |
| 2. Gesellschaftliche Bedeutung | 188 |
| 3. Religiöse Bedeutung | 191 |
| VI. Töpferei bei den benachbarten Gruppen | 197 |
| 1. Nukuma | 197 |
| a. allgemeine Unterschiede | 197 |
| b. Formen | 197 |
| c. Verzierungen | 198 |
| d. Verwendung und Bedeutung | 198 |
| 2. Yauangget | 199 |
| 3. Yassean-Mayo | 201 |
| 4. Andere Gruppen | 201 |
| VII. Einblicke in den geschichtlichen Hintergrund | 205 |
| 1. Scherbenfunde | 205 |
| 2. Vertreibung anderer Bevölkerungsgruppen | 206 |
| 3. Beziehungen zu Aibom | 207 |
| 4. Verhältnis Tonplastiken - Holzskulpturen in geschicht- licher Sicht | 207 |
| VIII. Zusammenfassung | 209 |
| D. Schluss | 211 |
| English Summary | 212 |
| Anhang: Schlüssel zu Topfkatalog | 216 |
| Literaturverzeichnis | 230 |
| Abbildungsverzeichnis | 244 |
| Verzeichnis der Sammlungs- und Inventarnummern sowie der Grössen- angaben zur abgebildeten (bzw. im Text erwähnten) Keramik | 256 |
| Register | |
| 1. Autoren- und Namensverzeichnis | 259 |
| 2. Sachverzeichnis | 263 |

| | Seite |
|---|----------|
| 1. Diagramme | |
| 1 Verhältnis zu Kulturercheinungen | 46 |
| 2 Synchronische Betrachtung | 54 |
| 3 Diachronische Betrachtung | 55 |
| 4 Versuch einer geschichtlichen Rekonstruktion | 56 |
| 5 Komplexe und Traditionen | 60 |
| 6 Strukturen und Erscheinungsformen | 66 |
| 7 Aufbauteil und Element | 70 |
| 8 Richtung und Art der Einwirkung von Werkzeugen | nach 80 |
| 9 Perkussion Anwendung und Wirkung | 83 |
| 10 Anwendung von Elementarmitteln in der Töpferei | 85 |
| 11 Werkzeug-(Hand-)funktionen und Phasen des Formens | 87 |
| 12 Möglichkeiten der Bearbeitung von Ton beim Töpfern | 90 |
| 13 Tendenz und Realisierungsformen | nach 96 |
| 2. Karten | |
| 1. Karte des Sepik-Gebietes | 113 |
| 2. Karte der Sprachgruppen im Sepik-Gebiet | 119 |
| 3. Stammesgebiet der Kwoma und ihrer Nachbarn | 122 |
| 3. Abbildungen | |
| Block 1 (Abb. 1— 62) | nach 128 |
| Block 2 (Abb. 63—158) | nach 144 |
| Block 3 (Abb. 159—270) | nach 160 |

Vorwort

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in drei Teile. Der erste ist einer mit Absicht allgemein gehaltenen Standortbestimmung gewidmet. Der zweite erläutert Grundbegriffe und Methoden der Untersuchung. Im dritten werden Ergebnisse der eigenen Feldforschung zur Stellung der Töpferei im Rahmen einer einheimischen Kultur in Nord-Neuguinea dargelegt.

Professor Alfred Bühler hatte mich mit seinem lebhaften Interesse für das Handwerk von Naturvölkern dazu angeregt, die Töpferei des Sepik-Gebietes zum Ziel von ethnographischen Untersuchungen an Ort und Stelle zu machen. Die Gelegenheit dazu ergab sich im Rahmen der vom Museum für Völkerkunde Basel noch unter dem damaligen Direktor, dem inzwischen leider verstorbenen Prof. Carl A. Schmitz, geplanten und 1965—1967 unter der Leitung von Dr. Meinhard Schuster durchgeführten Forschungsreise nach Neuguinea. Im Laufe der Expedition, an der auch Frau Gisela Schuster teilnahm, konnten wir die bereits in Basel vorhandenen Sammlungen von Keramik aus verschiedenen Teilen des Sepik-Gebietes (Slg. Speiser 1930, Slg. Bühler 1955/56 und 1959, Slg. Forge 1962) ergänzen und vor allem auch ethnographisch dokumentieren.

Meine Teilnahme an dieser vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützten Reise wurde durch den grosszügigen Beitrag der Janggen-Pöhn-Stiftung, St. Gallen, und durch meine Eltern ermöglicht; dafür sei auch an dieser Stelle ganz herzlich gedankt. Zum Ankauf von Sammlungsobjekten standen uns Mittel der Fritz-Sarasin-Stiftung zur Verfügung, während die phototechnische Ausrüstung dank der Unterstützung durch Dr. W. Hanhart vervollständigt werden konnte. Auch hat sich die Zusammenarbeit mit dem Institut für den wissenschaftlichen Film in Göttingen als sehr fruchtbar erwiesen.

Dankbar möchte ich aber auch der uneigennütigen und grossherzigen Unterstützung durch die Missionare und Missionshelfer der Catholic Mission Wewak (S. V. D.), insbesondere durch Miss L. Jansen, P. E. Jansen, P. Heinemans, P. Brouwer und P. Ruyter gedenken. Ohne das Entgegenkommen von Familie Dr. Gauchat (Sydney) hätte ich die Arbeit ebensowenig erfolgreich durchführen können wie ohne das Vertrauen und die Mitarbeit der einheimischen Informanten — hier seien in erster Linie Wondamari, Yessomari, Yabokoma und Lucas Meshopa, alle aus Meno im Hügelland von Washkuk, genannt. Von Seiten der australischen Verwaltung wurden wir stets wirkungsvoll unterstützt, wobei vor allem J. K. McCarthy, C. B. E., damals Direktor des Department of District Administration, und Roy Mackay, Preparator in Charge, Public Museum and Art Gallery of Papua and New Guinea (beide in Port Moresby) zu erwähnen sind.

Für verschiedene Anregungen und Hilfeleistungen bin ich auch meinen in Australien wirkenden Kollegen, vor allem Margaret Tuckson (Sydney-Wahroonga), David Moore, Curator of Anthropology (Australian Museum Sydney), Jim Specht, Ph. D. und J. Peter White, Ph. D. (damals beide Canberra) verpflichtet.

Die Auseinandersetzung mit methodischen und theoretischen Fragen ist ganz wesentlich durch wiederholte Diskussionen mit Dr. Eberhard Fischer (Heidelberg) angeregt worden. Einige Jahre zurück liegt mein erster Versuch, mich in die technologischen Fragestellungen einzuarbeiten — wesentliche Hinweise kamen damals von Herrn Alfred Mutz, alt-Gewerbelehrer (Basel). Frau Prof. Elisabeth Schmid (Basel) hat besonders die Vorbereitungen zur Feldarbeit durch aufbauende Hinweise gefördert.

Kritische Anregungen haben neben verschiedenen Kommilitonen vor allem meine verehrten Lehrer, Alfred Bühler und Meinhard Schuster, sowie meine Frau beigesteuert. Auch der im Feld und zu Hause stets zuverlässigen Unterstützung durch die Mitarbeiter des Museums — ich nenne Fräulein M. Grauwiler und die Herren H. Weber, K. Hofer, H. Holenweg und F. Imhof — sei schliesslich an dieser Stelle gedacht. Allen genannten Persönlichkeiten und Institutionen danke ich für ihre Unterstützung herzlich.

Bei der Drucklegung der Arbeit konnte ich leider die wertvollen Anregungen verschiedener Kollegen sowie die inzwischen erschienenen neueren Arbeiten nur noch am Rande berücksichtigen. An die Kosten der Herausgabe leistete der Dissertationsfonds der Universität Basel einen namhaften Beitrag, wofür hier ebenfalls herzlich gedankt sei.

Basel, den 15. Mai 1969/7. Oktober 1971

Christian Kaufmann

A. Einführung

I. Thema und Ziel der Arbeit

Unter den materiellen Erscheinungsformen der verschiedenen Kulturen nehmen die Gegenstände aus gebranntem Ton — vor allem in abendländischer Sicht — oft eine bedeutende Stellung ein. Das Wort «Keramik» lässt uns je nach persönlichem Geschmack sofort an griechische Vasen, römische Terra sigillata, chinesisches und europäisches Porzellan, peruanische Tiergefäße, vielleicht auch an Heimerberger Geschirr, an Bauernkrüge aus Portugal oder an die Scherben von Urnen aus der Hallstatt-Zeit denken. Nur wenige werden auf Anhieb auch einfache Tongefäße aus dem Bereich naturvölkischer Kulturen oder gar europäische Suppenteller aus Steingut mit einbeziehen, was bereits deutlich zeigt, wie stark wir in unserer Wertung den Anteil des Künstlers und des Kunsthandwerkers berücksichtigen und wie leicht wir darüber vergessen, dass die grosse Mehrzahl dieser Gegenstände für einen bestimmten Verwendungszweck geschaffen worden ist.

Die wissenschaftliche Darstellung der Töpferei eines fremden Volkes wird daher an wesentlicher Stelle die Funktion dieser Gegenstände innerhalb der betreffenden Kultur zu berücksichtigen haben. Die Art, wie solche Tonwaren im täglichen Leben wie auch bei Festen verwendet werden, die Bedeutung, die ein Gegenstand aus Ton sowohl für denjenigen Menschen hat, der z. B. einen Topf aus Ton formt, als auch für denjenigen, der in diesem Topf kocht, oder für den, der eine Tonfigur im Rahmen eines Kultfestes aufstellt und sie besonders schmückt — dies alles ist für das Verständnis wichtig, soll die Darstellung mehr bieten als einen Katalog von Kuriositäten.

Den technischen und handwerklichen Gesichtspunkt wird eine völkerkundliche Studie über Töpferei ebensowenig vernachlässigen dürfen. Nun gibt es zwar allgemein zur Technologie naturvölkischer Kulturen eine Reihe von Beschreibungen. Bei genauerem Zusehen sind aber auch von den Berichten über Töpfereiverfahren nur wenige als Grundlage für weitere Untersuchungen verwendbar. Dies gilt besonders für jene Fälle, in denen eingehende Schilderungen fehlen und man sich stattdessen auf kurze, oft mit ungenauen Begriffen konstruierte Angaben stützen muss.

Die Unvollständigkeit der Quellen ist in doppelter Hinsicht zu bedauern: einmal, weil die Kenntnis dieser einfachen technischen Verfahren zusammen mit der überlieferten Kultur der betreffenden Völker in zunehmendem Masse verloren geht, und dann, weil der Mangel an ausreichenden Beschreibungen jeden gründlichen Vergleich von Verfahren und materiellen Erscheinungsformen aus verschiedenen Kulturen sehr erschwert, wenn nicht gar verunmöglicht. Eine derartige Entwicklung birgt daher einerseits die Gefahr in sich, dass der Völkerkunde wie auch ihren Nachbarwissenschaften, so vor allem der Urgeschichte, in Zukunft wesentliches Anschauungsmaterial fehlen wird. Die einfachen technischen Verfahren,

unter denen das Töpfern (ohne schnell rotierende Scheibe) einen wichtigen Platz einnimmt, gehorchen nicht bloss den Gesetzen der klassischen Physik, sondern sie werden wesentlich auch durch Gegebenheiten der natürlichen und kulturellen Umwelt geprägt. Auf diese Zusammenhänge hat André *Leroi-Gourhan* mehrfach hingewiesen, vor allem auch, indem er gezeigt hat, bis zu welchem Punkt die Form einfacher Werkzeuge durch die bei der Anwendung zur Geltung kommenden physikalischen Gesetze bestimmt wird und wo der dominierende Einfluss der Umwelt einsetzt. Die Kenntnis der in einer Kultur üblichen technischen Verfahren ist daher für das Verständnis dieser Kultur als Ganzes eine ebenso unerlässliche Voraussetzung wie zum Beispiel die Kenntnis der gesellschaftlichen und religiösen Ordnungsprinzipien. Andererseits ist das Vorhandensein ausreichender Quellen die Voraussetzung für historisch fundierte Vergleiche über die Grenzen der eigenen Wissenschaft hinweg — zum Beispiel dann, wenn es darum geht, Formen von jungsteinzeitlichen Töpfen aus Ostasien wissenschaftlich exakt mit den Formen von erst neulich hergestellten Tongefässen einer naturvölkischen Kultur in Neuguinea zu vergleichen oder aus völkerkundlichen Berichten über Töpfereiverfahren in Afrika Hinweise auf die möglichen Herstellungsweisen prähistorischer Keramik in Europa zu gewinnen.

Die Töpferei ist nach unserem heutigen Wissen eine der wesentlichsten neolithischen Kulturerscheinungen. Das Erfinden und Entwickeln einfacher Verfahren zur Herstellung von dauerhaften Gefässen aus Ton — ein Vorgang, der sich möglicherweise in der Zeit zwischen rund 12 000 und 8000 vor Christus mehrfach abgespielt hat — kann rückblickend als einer der grundlegendsten Fortschritte menschlicher Technik bezeichnet werden. Die Entwicklung der Töpferei war nämlich in einzelnen Fällen eng verbunden mit der Weiterentwicklung der Verfahren zum Brennen der Töpfe. Je besser man die Technik des Brennens zu beherrschen lernte — je genauer man also die Temperatur und die atmosphärischen Bedingungen des Feuers zu kontrollieren vermochte —, eine desto hervorragendere Güte erreichten die gebrannten Tonwaren. Damit wurden die ersten Schritte zur Beherrschung chemisch-physikalischer Vorgänge getan. Wo gleichzeitig auch günstige materielle, wirtschaftliche und soziale Voraussetzungen geschaffen worden waren, da konnten dann im Rahmen der frühen Hochkulturen die Bearbeitung der Metalle erfolgreich entwickelt und die für den weiteren Fortschritt der Technik so wichtigen Werkzeuge aus Metall geschaffen werden. Erst auf dieser Stufe der technischen Entwicklung wurde — so müssen wir heute aufgrund der archäologischen Funde annehmen — die Töpferscheibe erfunden und damit die Produktion von Tongefässen in grosser Zahl sowie eine straffere Typisierung der Formen ermöglicht.

Aus denselben, oben für die technischen Verfahren angestellten Überlegungen lohnt es sich, das einfache Töpferhandwerk auch im Blick auf den dahinter stehenden Menschen völkerkundlich zu beschreiben. Die Kenntnis der sozialen Rolle der Töpferin oder des Töpfers, ihrer besonderen Verhaltensweisen sowie der Art ihrer Arbeitsteilung ist in Verbindung mit dem Wissen, das wir über die Funktion der fertigen Tongegenstände zusammentragen können, wichtig für das Verständnis der Töpferei innerhalb der örtlichen Gesamtkultur. Für diese Art der Betrachtung

wäre es zweifellos ideal, über eine Reihe von Darstellungen zu verfügen, die jeweils alle in einem Stamm ausgeübten Handwerke berücksichtigen — etwa wie die von *Fischer* (1967) für die westlichen Dan in Liberia. Wenn hier ein anderer Weg gewählt wurde, so geschah dies nicht zuletzt im Hinblick auf die bereits in verschiedenen Museen vorhandenen Sammlungen von Tonobjekten aus dem Sepik-Gebiet. Dahinter steht auch die Idee, der zukünftigen archäologischen Forschung gerade mit jenem Material, das für sie wegen seiner Haltbarkeit von ganz besonderem Interesse ist, eine möglichst breite Basis für Vergleiche zu schaffen.

Dass ich diesem Ziel mit der vorliegenden Arbeit erst einen einzigen Schritt näher gekommen bin, ist nicht allein meine Schuld. Beim Überprüfen jener für die Auswertung des ethnographischen Materials notwendigen Begriffe und Verfahrensweisen haben sich derart viele Unklarheiten und Unstimmigkeiten ergeben, dass zuerst einmal der Versuch gewagt werden musste, die für den Fortgang der Arbeit grundsätzlich wichtigen Fragen zu klären. Wie weit dieser Versuch wenigstens teilweise gelungen ist, mag man anhand des methodologischen Teiles B entscheiden. Im Teil C lege ich in beschränktem Umfang ethnographisches Material aus einer der untersuchten Stammeskulturen vor; die weiteren Ergebnisse meiner Feldarbeit sollen später in gleicher Weise aufgearbeitet werden.

Der ganze Komplex der Töpferei im Sepik-Gebiet soll dann so dargestellt werden, wie er 1965—67 bei sieben verschiedenen Lokalkulturen jeweils in seiner individuellen Eigenart beobachtet werden konnte. Zuerst werden (in dieser Arbeit) die Beispiele aus dem Dorf Meno im Stammesgebiet der Kwoma (Hügelland von Washkuk) vorgeführt. Als Kontrastbeispiel sowohl in der Töpfereitechnik als auch im allgemeinen kulturellen Hintergrund wird sich später das Töpferzentrum Aibom im Gebiet des mittleren Sepik anschliessen. Danach soll die Töpferei einer Reihe von vier Dörfern besprochen werden, die sprachlich alle zur gleichen Familie gehören, ihrer Lage und Kultur nach aber verschiedene Typen repräsentieren. Schliesslich werden in einem letzten ethnographischen Teil verschiedene Angaben zu anderen Formen der Töpferei und der Keramik im Sepik-Gebiet und in seiner unmittelbaren Nachbarschaft zusammenzutragen sein.

Die Darstellung der Verfahren und Formen soll in einer Art und Weise erfolgen, die es erlaubt, die Beschreibungen einander vergleichbar zu machen, ohne aber die individuellen Eigenheiten zu vernachlässigen oder sie gar einzuebnen. Die betreffende Lokalkultur soll daher im Rahmen der Beschreibung der jeweiligen Töpfereiverfahren ebenfalls kurz charakterisiert werden. Folgende Fragen sind also zu behandeln: Wie entstehen die verschiedenen Lokalformen der Sepik-Keramik? Welche Formen kommen vor? Wer verziert die Töpfe? Wie werden sie verziert und was bedeuten die Verzierungen? Welchen Gebrauch machen die Erzeuger von den Töpfen? Welches ist die soziale Stellung der Töpfer und der Töpferinnen im Rahmen der traditionellen Kultur? Hat die Töpferei eine wirtschaftliche Bedeutung? Bestehen Beziehungen zwischen dem Herstellen und Verwenden von Töpfen und Tonobjekten einerseits und der Religion andererseits? Hat die Töpferei für den töpfernden Menschen eine geschichtliche Bedeutung? Ist sie für ihn mehr Kunst oder mehr Technik?

Erst wenn die Antworten auf diese grundlegenden Fragen vorliegen, wird es

möglich sein, die Materialien aus dem Sepik-Gebiet unter sich und mit ethnographischen Daten aus anderen Gebieten zu vergleichen. So wird man die Formen der Gefäße und der technischen Verfahren (sowie die Beziehungen zum jeweiligen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und religiösen Hintergrund) untersuchen und — wo möglich — auf die zugrundeliegenden Ordnungsprinzipien zurückführen. Aus dem Vergleich sowohl der individuellen Erscheinungsformen als auch der daraus abgeleiteten Ordnungsprinzipien sollen vorläufige Hinweise gewonnen werden, die angeben, wie weit die sich aus der Darstellung des Materials aufdrängenden historischen Fragen mit dem heutigen Wissen gelöst werden können. Insbesondere muss versucht werden, konkrete Angaben zur Siedlungsgeschichte des Sepik-Gebietes und damit auch zu einem Ausschnitt aus der Siedlungsgeschichte Ozeaniens zu gewinnen.

II. Zur Forschungsgeschichte

1. Das ethnologische Interesse für die materiellen Erscheinungsformen der Kultur

a. Forschungen vor 1914

Ein recht starkes, aus mannigfachen Antrieben erwachsendes Interesse für die materiellen Erscheinungen der naturvölkischen Kulturen können wir vor allem bei den völkerkundlich orientierten Forschern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und weiter bis etwa 1914 feststellen. Allein für die Südsee wären hier die Sammlungen vieler Völkerkundler wie zum Beispiel *Biró, Haddon, Mikloucho-Maklay, Reche, Thilenius* und *von den Steinen* zu berücksichtigen. Dazu gehören aber auch die Gegenstände und die zugehörigen Angaben, die von zahlreichen frühen Missionaren gesammelt worden sind. Dieses Interesse war wohl einerseits dadurch gegeben, dass das Sammeln von Gegenständen bei fremdartigen Kulturen viel einfacher war als das Erlangen von Angaben über die Gesellschaftsstruktur oder gar über das religiöse Denken — nur in den wenigsten Fällen hatte man ja damals schon direkte Kenntnisse der Sprachen dieser Völker. Andererseits ist nicht zu vergessen, dass sowohl für manche Forscher als auch für die wissenschaftlich interessierten Betrachter in Europa die grundsätzliche Einheit der Wissenschaften vom Leben in der Natur, vom Menschen und von der Kultur zumeist noch selbstverständlich gewesen ist. Das Sammeln von Gesteinsproben, von Schnecken und von Kulturgütern wurde vom selben methodischen Ausgangspunkt her unternommen. Dass sich das für die Qualität der völkerkundlichen Sammlungen nicht nur nachteilig ausgewirkt hat, verdient hervorgehoben zu werden.

Dem Interesse des reisenden und sammelnden Forschers an den Gegenständen entsprach aber auch die Neugier des Publikums zu Hause. Den europäischen Betrachter des späten 19. Jahrhunderts mochten die von den Forschungsreisenden mitgebrachten, höchst merkwürdigen und fremdartigen Gegenstände als einfache Kuriositäten, aber auch (im Sinne des allgemeinen Evolutionismus) als Zeugnisse einer von der eigenen Kultur längst überwundenen Stufe des Daseins ansprechen. Diese Haltung ist nicht allein charakteristisch für das späte 19. Jahrhundert; wir können sie im Gegenteil als Teil einer ethnozentrischen Weltanschauung wohl für viele menschliche Gesellschaften voraussetzen. Die ethnozentrische Geschichtsbetrachtung ist dabei keineswegs an die Kenntnis des abendländischen Entwicklungsbegriffs gebunden.

So finden wir eine genaue Entsprechung zum Beispiel in der hier zu behandelnden Kultur: Als Merkwürdigkeit wird da im Tonfall der kulturellen Überlegenheit und des Stolzes erzählt, dass die Nachbargruppen nicht einmal Gefäße aus Ton kannten und dass die eigenen Ahnen ihre Tongefäße früher einmal mühsam über den Knien oder gar mit den Ellbogen geformt hätten. Auch hier bestätigt das Interesse für das Merkwürdige zugleich die eigene Position: Wieviel klüger als unsere Nachbarn und als unsere eigenen Ahnen sind wir doch!

Dass es sich tatsächlich um eine Art der Geschichtsbetrachtung handelt, zeigt

ein zweites Beispiel aus der Kwoma-Kultur deutlich: Ein Mann fand zusammen mit seinem Sohn vor rund dreissig Jahren nahe beim Dorf im Boden ein grösseres Stück eines Tongefässes. Er erkannte, dass sich dieses Fragment in der Art der Bearbeitung des Tones, in der Dicke des Scherbens und in der Form von den Tongefässen der eigenen Kultur deutlich unterschied. Folgerichtig brachte er seinen Fund mit einer geschichtlichen Erzählung in Verbindung, die berichtete, wie der eigene Stamm früher einmal aus seinem heutigen Wohngebiet eine fremde Bevölkerungsgruppe vertrieben hatte. Der Bodenfund bestätigte ihm aufs neue, dass diese Geschichte richtig sein müsse (s. S. 205).

Es ist hier nicht der Ort, am Beispiel der Keramik ausführlich der Frage nachzugehen, wie sich aus diesem Interesse am Merkwürdigen und am fremden Einzelstück ein echtes historisches und völkerkundliches Interesse an den fremden Kulturen als Ganzheiten entwickelt hat. Ein paar Andeutungen mögen genügen.

Von manchen prähistorischen Fundstellen in Europa kennen wir prächtige Importstücke aus fremden Kulturen. So fand man zum Beispiel im keltischen Fürstengrab von Klein-Aspergle (Württemberg) zwei attische Trinkschalen (Moreau 1958, Tf. 24). Nicht vergessen sei dabei, dass das Interesse am Fremdartigen für einen regelmässigen Import allein nicht genügt; es braucht dazu auch die entsprechenden Kontaktmöglichkeiten durch Handel, Krieg, direkte Beeinflussungen (Mission) und allenfalls Wanderungen einzelner Gruppen oder Völker. Ohne die Vermittlung von orientalischen Händlern hätten römische Terra sigillata-Gefässe und römische Öllämpchen nie nach Südostasien gelangen können (Solheim 1967, S. 901 f.).

Vom Erwerb fremdartiger Kostbarkeiten und Seltenheiten, wie ihn europäische Fürsten und vornehme Bürger vor allem vom Zeitalter der Renaissance an für ihre Kuriositätenkabinette pflegten, zur geistigen Auseinandersetzung mit den Inhalten und Werten fremder Kulturen und von da zum wissenschaftlichen Sammeln dessen, was von diesen Kulturen materiell erzeugt wird, ist ein weiter Weg. Als Ausschnitte aus einer ersten umfassenden ethnographischen Sammlung können die auf den Reisen von James Cook (1728—1779; insbesondere auf der zweiten Reise 1772—1775) zusammengetragenen und heute über verschiedene Museen verstreuten Objekte gelten. Wesentliche Gruppen davon befinden sich seit 1798 in Göttingen (Plischke 1937 b, S. 26) und seit 1806 in Wien (heute Museum für Völkerkunde; Moschner 1955, 1967, S. 15).

Leider sind wir gerade über die Herausbildung des technologischen Interesses in unserer Wissenschaft schlecht unterrichtet. Nevermann (1958³, S. 232) verweist auf den Klassiker Lafitan und auf Weule. Die Angaben dazu bei Mühlmann (1968², S. 93) sind äusserst knapp. Er erwähnt einzig die auch ethnographisch bedeutsame Sammlung von Johann Friedrich Blumenbach (1752—1840) in Göttingen, ferner die Gründung des ersten europäischen ethnographischen Museums in Petersburg (1837), dann die Gustav Klemm'sche Privatsammlung in Dresden (1843). 1848 folgt das von J. C. Thomsen gegründete Dänische Nationalmuseum in Kopenhagen und erst 1868 das Museum für Völkerkunde in Berlin. Auch die Übersicht bei Frese (1960, S. 37—72) gibt kaum Auskunft über den hier besonders interessierenden Aspekt, da dort die ideengeschichtlichen Grundzüge im Vordergrund stehen.

Es drängen sich somit einige Ergänzungen auf. Prüft man etwa bei P. François *Lafitau*, S. J. (1724²) die Einstellung zur Technologie nach, so zeigt sich, dass er zwar präzise, aber doch nur am Rande über speziell technologische Fragen berichtet (vgl. die knappen Aussagen zur Töpferei S. 79 f.). Im Zentrum stehen die Religion und die von ihm vermuteten historischen Beziehungen zwischen dem Abendland und Amerika. Wichtig ist aber doch, dass er die materiellen Erscheinungen der Kultur als gleichberechtigt und mit gleicher Sorgfalt behandelt. *Lafitau* ist wissenschaftlich in seiner Zeit keineswegs eine derart isolierte Erscheinung, wie man manchmal annehmen möchte (vgl. *Rassem* 1951, S. 33 f.). Auf diese Zeitströmung weist auch die Tatsache, dass die Anfänge des ethnographischen Museums in Petersburg in die Zeit der Gründung der Kunstkammer durch Peter I. (1714) zurückreichen. Bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts scheinen dort bedeutende Sammlungen bestanden zu haben (*Potapov* 1966, S. 150 f.), die z. B. 1779 durch Teile der Cook-Sammlung von Hawaii wesentlich ergänzt wurden.

Es ist aus verschiedenen Gründen wohl mehr als nur Zufall, dass der Göttinger Universitätsprofessor *Blumenbach*, der vergleichender Anthropologe und vor allem Schädelforscher war (*Mühlmann* 1968², S. 58 f.; *Plischke* 1937 a), als einer der ersten in Deutschland Interesse für die materiellen Erzeugnisse fremder Kulturen gezeigt hat. Er zeichnete sich aus durch die Gründlichkeit, mit der er sich sein Wissen erarbeitet hatte, und durch die überlegene Art und Weise, in der er seine Kenntnisse an seine Schüler u. a. dadurch vermittelte, dass er selbst Gegenstände aus dem «Academischen Museum» vorführte und besprach¹. In beidem unterschied er sich deutlich von Christoph *Meiners* (1747—1810), dem damaligen Philosophen an der Universität Göttingen, der durch seine fast zu vielseitigen psychologischen und kulturgeschichtlichen Interessen auffiel. Die Stellung des Polyhistor *Meiners* in diesem Zusammenhang objektiv zu bewerten fällt allerdings schwer; sicher ist, dass auch er bei aller Oberflächlichkeit sehr anregend gewirkt hat (*Ihle* 1931; *Mühlmann* 1938, S. 28 f., 1968², S. 59—61).

Im Rahmen einer weiteren bereits bestehenden Lehr- und Forschungstradition hat ein anderer Kollege von *Blumenbach* und *Meiners*, der umfassend gebildete und vor allem durch *Linné* geprägte Ökonom Johann *Beckmann* (1739—1811), den Begriff «Technologie» im modernen Sinn geprägt und erstmals umschrieben (*Timm* 1964, S. 31 ff., insbes. 43—47; *Fries* 1911, S. I f.). In seiner 1777 erschienenen «Anleitung zur Technologie» verwendete er den Begriff bereits im umfassenden Sinn. Er grenzte die Technologie,

«welche alle Arbeiten, ihre Folgen und ihre Gründe vollständig, ordentlich und deutlich erklärt»,

und die er manchmal auch «Kunstgeschichte» nennt, deutlich von der «Naturkunde» ab. Er verstand unter Technologie die Gewerbekunde und wollte eine Systematik der «Bearbeitung der Naturprodukte» bieten (*Timm* 1964, S. 44 f.).

¹ Aus der Reihe der «Schüler» von *Blumenbach* seien hier Alexander von *Humboldt* und Johann Ludwig *Burckhardt* (Scheich Ibrahim) erwähnt.

Die Ziele seiner Tätigkeit waren nicht historisch, sondern ähnlich wie in Frankreich, wo angeregt von *Vauban* (1633—1707) und *Boulainvilliers* (1658—1722) vor allem bei den Etatisten und den Physiokraten, in einem grösseren Rahmen auch bei den Enzyklopädisten ähnliche Bestrebungen festzustellen sind, auf das Praktische ausgerichtet (*Rassem* 1951, S. 22—34). *Beckmann* wollte im Rahmen der aufgeklärten Staatswissenschaften («Landwirthschaft, Polizey und Cameralwissenschaft») Wissen und Einsichten vermitteln².

Beckmann und andere Wissenschaftler dieser Richtung haben auf verschiedene Zeitgenossen und Nachfahren stark eingewirkt. So kündigte kein Geringerer als Johann Reinhold *Forster* (1729—1798), der zusammen mit seinem Sohn Georg (1754—1794) als Ethnograph an der zweiten Reise von *Cook* (1772—1775) teilgenommen und dabei erstmals systematisch nicht nur Beobachtungen, sondern auch Objekte gesammelt hatte (*Mühlmann* 1938, S. 39—42; 1968³, S. 53—55), an der Universität Halle (an der Saale) mehrfach Vorlesungen über Technologie an. Diese ersten technologischen Lehrveranstaltungen in der Völkerkunde, in denen *Forster* wohl aus seinen reichen Materialien geschöpft hätte, kamen leider — was bei der wenig historischen Ausrichtung der damals allgemein gelehrten Technologie verständlich ist³ — wegen Mangels an Hörern nie zustande (*Timm* 1964, S. 51).

Die Bedeutung des älteren *Forster* für die Völkerkunde ist bis jetzt nur ungenügend untersucht worden. Er nimmt zusammen mit seinem besser bekannten Sohn in der Geschichte unserer Wissenschaft eine ausgesprochene Schlüsselstellung ein, verstand er es doch, die Ansätze der verschiedensten Richtungen fruchtbar zu machen; er ist also vielleicht weniger originell, als *Mühlmann* annimmt, dafür aber vielseitiger und wichtiger, als er in dessen Schilderung erscheint. Einmal steht *Forster*, zwar schottischer Abstammung, aber Preusse von Geburt (*Dove* 1878, S. 166), von Beruf Theologe (wider Willen) und Naturforscher, vor allem Botaniker (aus Berufung), durchaus im Rahmen der modernsten wissenschaftspolitischen Strömungen seiner Zeit in Europa. Dann aber ist er der erste Ethnograph, der die aus-

² Die Richtung seiner Bemühungen verdeutlicht der Untertitel: «Zur Kenntniss der Handwerke, Fabriken und Manufacturen vornehmlich derer, die mit Landwirthschaft, Polizey und Cameralwissenschaft in nächster Verbindung stehen, nebst Beyträgen zur Kunstgeschichte.» Dabei ist «Polizey» dem heutigen Begriff «Verwaltung» gleichzusetzen. Aus der Vorrede ergibt sich, dass *Beckmann* in erster Linie aus praktischen Gründen den Bestand der technischen Kenntnisse aufnehmen wollte, um daher erstens mögliche Verbesserungen, vor allem zur Steigerung der Produktivität vorzuschlagen und zweitens die gesamte Wirtschaft langsam in den Griff (der noch ungebrochen im Dienste der Obrigkeit stehenden) Wissenschaft zu bekommen. Interessant ist vor allem sein Versuch, eine «natürliche Ordnung der Handwerke und Künste» aufzustellen. Er geht dabei von den «Verfahren» aus sowie von den «Gründen, auf denen diese beruhen». Aufgezählt werden, verteilt auf 51 Ordnungen, nicht weniger als 324 Handwerke und Künste. Die Wissenschaften rechnet er zusammen mit den dabei erfassten Handwerken und Künsten zu den Gewerben.

³ Der damalige Dozent für Kameralistik in Halle (Saale), Georg Friedrich von *Lamprecht* (1760—1820; Professor bis 1791), war selbst ein sehr bedeutender Technologe — aber eben ein staatswissenschaftlich und nicht ein kulturwissenschaftlich orientierter. Deshalb darf sicher eher in der anderen Forschungsrichtung Forsters als in der von *Timm* (1964, S. 51) angeführten «eigenartigen Lehrweise dieses Dozenten» der eigentliche Grund für den Misserfolg gesehen werden (vgl. dagegen *Dove* 1878, S. 171f.).

sereuropäischen Völker mit Methode zu erforschen beginnt, dessen Ergebnisse also nicht mehr vom reinen Zufall der Beobachtung abhängen:

«My object was nature in its greatest extent; the Earth, the Sea, the Air, the Organic and Animated Creation, and more particularly that class of Beings to which we ourselves belong. The *History of Mankind* has often been attempted; many writers have described the manners and characters of individuals, but few have traced the history of men in general *considered as one large body...*» (Forster 1778, Preface S. 2; Hervorhebungen von mir)⁴.

Interessant ist die wissenschaftspolitische Situation vor allem in bezug auf die Ethnographie. Wie *Rassem* (1951) unter dem programmatischen Titel «Die Volkstumswissenschaften und der Etatismus» überzeugend dargelegt hat, ist die Entwicklung der volkskundlichen Interessen seit *Boulainvilliers* und *Vauban* eng mit der Herausbildung eines modernen staatspolitischen Denkens (Etatismus) in Frankreich verknüpft. Bezeichnend dabei ist, wie sehr sich etatistische und «kosmopolitisch»-liberalistische Konzeptionen gerade in den praktischen Fragen gleichen. Die frühe Volkskunde ist keineswegs das ungeschlechtlich gezeugte Kind abstrakter geistiger Tätigkeit; die volkskundlichen Interessen erwachen im Gegenteil am frühesten und umfassendsten bei jenen praktischen Neuerern, die ernsthaft und planmässig zu Werk gehen wollen. Sie sehen, dass ein moderner Staat überhaupt erst auf dem Fundament des Wissens um das Vorhandene (das Volk, seine Sitten, seine Art zu leben, zu arbeiten und zu wirtschaften) aufgebaut werden kann — eine Einsicht, der man heute, im Zeitalter der Entwicklungshilfe, wieder weiteste Verbreitung bei den massgebenden Politikern und Ökonomen wünschen muss. Die dialektische Wechselbeziehung von energischem Wirken zur Verbesserung der bestehenden Welt und Wissen um den ganzen Reichtum der Tradition ist manchem Theoretiker und Praktiker der Wirtschaft und des Staates im 18. Jahrhundert durchaus bewusst. Erst im oberflächlichen, weil unzulässig vereinfachenden Denken der Revolutionszeit geht diese Einsicht sowohl auf der revolutionären wie auf der reaktionären Seite verloren. Als wie potentiell gefährlich genau diese Einsichten empfunden wurden, zeigt die Tatsache, dass *Vauban* selbst — als königlicher Marschall und angesehener Beamter — seine wichtigste Denkschrift nur als Privatdruck erscheinen liess und sie aus Angst vor der Reaktion des auf die Verteidigung

⁴ Forster beruft sich im Vorwort ausdrücklich auch auf *Isaac Iselin*. *Iselins* Bedeutung für die Völkerkunde ist von *Speiser* (1926) aufgezeigt worden.

In den «Observations» von Forster lässt sich verfolgen, wie ihn die direkte Anschauung der verschiedensten Kulturformen vor der Vorwegnahme unilinear evolutionistischer oder kulturhistorischer Denkversuche bewahrt.

Die Technologie findet ihren Platz im 8. Abschnitt des 6. (dem Menschen gewidmeten) Kapitels: «Instruction, Private and Public. Origin and Progress of Manufacture, Arts and Sciences.» (S. 435 ff.). Forster umschreibt seinen speziellen Ausgangspunkt wie folgt: «All the ideas, all the improvements of mankind relative to sciences, arts, manufactures, social life and even morality ought to be considered as *the sum total of the efforts of mankind ever since its existence*.» (S. 295). Die technischen Kenntnisse werden unter dem Aspekt «Erziehung» an Beispielen von Tahiti behandelt; damit ist ein einheitlicher Überblick über Technik, Kunst und Wissenschaft möglich.

seiner Vorrechte bedachten Adels nur an ausgewählte Bekannte verteilte (*Rassem* 1951, S. 34). Es sei daran erinnert, dass ähnliche Gründe den älteren *Forster* um die Auswertung seiner Expeditionsergebnisse gebracht zu haben scheinen (*Rassem* 1951, S. 76).

Im zentralistisch orientierten Frankreich konnten sich diese etatistischen Ansätze am ehesten und wirkungsvollsten in der Praxis herauskristallisieren. Theoretischen Widerhall aber fanden sie ebenso an den Universitäten einzelner fortschrittlicher deutscher Länder. Der praktische Aspekt stand auch hier meist im Vordergrund, ohne dass dabei der historische Gesichtspunkt negiert worden wäre. Er wurde im Gegenteil zuweilen ausdrücklich gepflegt, so zum Beispiel von *Meiners* (*Ihle* 1931, S. 6). Ein wichtiges Ziel war, das Bestehende zu registrieren, damit die Länder in Zukunft zum Wohle der Untertanen und der Fürsten erfolgreicher regiert werden könnten. Aus diesem Grund waren es zuerst die Ökonomen, die sich im Auftrag ihrer Landesherren damit beschäftigten. So entwickelte sich die Kameralistik zu einem wichtigen und einflussreichen Wissenschaftszweig. Es waren aber nicht nur die Ökonomen, sondern auch manche benachbarte Wissenschaftler, die diese Gedanken übernahmen und sie im Sinne der Aufklärung ausbauten. Die Göttinger Schule der «ethnographischen Statistiker» (*Rassem* 1951, S. 29) sollte später am berühmtesten werden⁵; zu ihr gehörten neben *Schlözer*, *Spittler* und anderen direkt oder indirekt auch *Meiners*, *Blumenbach* und *Beckmann* (vgl. *Ihle* 1931, S. 6, 146). *Timm* weist im übrigen auch nach — dies sei hier noch am Rande vermerkt —, dass *Karl Marx* in seinen Auffassungen über die Technologie und die Aufgaben des technologischen Unterrichts ganz wesentlich von dieser deutschen Schule des ausgehenden 18. Jahrhunderts beeinflusst worden ist (*Timm* 1964, S. 60—62, vgl. zu den Nachwirkungen *Semenov* 1964, S. 1) — was ein überraschendes Schlaglicht auf gewisse Grundprobleme des etatistisch-kameralistischen und des sozialistischen Denkens wirft.

Vor diesem Hintergrund wird es weiter nicht mehr erstaunen, dass *Forster* zusammen mit seinem damals 11jährigen Sohn 1765 im Auftrag des Zaren die deutschen Auswanderergemeinden an der Wolga besuchte. Seine Aufgabe war es, Vorschläge zur Verbesserung der Situation dieser Kolonien auszuarbeiten, also angewandte Völkerkunde zu treiben. Wie weit der ältere *Forster* später selbst in Kontakt mit der Göttinger Richtung kam, muss offen bleiben; von Georg weiss man es mit Sicherheit (*Plischke* 1937 a, S. 53—60).

Für die Völkerkunde noch wichtiger als diese ersten ethnographischen, aber primär statistisch-ökonomisch ausgerichteten Erfahrungen von J. R. *Forster* war neben seinem lebhaften naturwissenschaftlichen Interesse seine theologische Ausbildung in Halle, wirkte dort doch damals *Siegmund J. Baumgarten* (1706—1757) als theologischer Lehrer. Diesem begegnen wir als Verfasser einer wissenschaftlichen Einleitung, die er zu einer «Allgemeinen Geschichte von America» verfasst hat. Das ganze Werk ist von *Johann Friedrich Schröter* (1710—1783) herausgegeben worden (1752, 1753). Entscheidend ist dabei, dass der erste Band eine voll-

⁵ Statistik hier im Sinne von demographischer, geographischer, ökonomischer sowie volks- bzw. völkerkundlicher Beschreibung des Vorhandenen.

ständige deutsche Übersetzung von *Lafitans* 1723 erschienenen «Mœurs des Sauvages Américains...» enthält. *Forster*, der von 1748—1751 in Halle studierte, muss mindestens das von *Schröter* und *Baumgarten* vorgelegte völkerkundliche Material gekannt haben; ja es wäre nicht einmal ganz abwegig zu vermuten, dass er selbst an der Übersetzung von *Lafitans* Schrift mitgewirkt haben könnte⁶. Und *Lafitau* wiederum stand als Jesuit der «etatistischen» Richtung gar nicht so fern (*Rassem* 1951, S. 34, 76). Auf jeden Fall verbindet Johann Reinhold *Forster* in seiner Person und Arbeit die aufs Praktische gerichteten Ansätze der Etatisten, überträgt sie auf die Arbeit bei den Naturvölkern und behält gleichzeitig die allgemein philosophischen und historischen Fragen deutlich im Auge.

Dieser Abschnitt sollte in Andeutungen die Schlüsselstellung des älteren *Forster* in der Geschichte der Völkerkunde aufzeigen. Sein Sohn Georg (1754—1794) arbeitete grundsätzlich in gleicher Richtung, wobei er seinen Ansatzpunkt philosophisch klarer formulierte (zusammengefasst von *Rassem* 1951, S. 80 f.)⁷:

«...Die Unzulänglichkeit des Menschen, die sonst, in der christlichen Religion, weithin etwas Unabänderliches ist, soll, schon im Diesseits, schrittweise aufgehoben werden. Die Gesellschaft bzw. der wahre Staat ist ein Institut zur Beförderung dieser Aufgabe. Der gegenwärtige, despotische Staat des Ancien Régime wird vielfach als Hindernis dieser grossen Erziehung angesehen.»

Doch nun zurück zur Technologie. *Beckmanns* Umschreibung des Begriffes «Technologie» ist, allen anderen Nachwirkungen zum Trotz, gerade im deutschen Sprachgebrauch immer stärker eingeeengt worden. Dies geschah nicht zuletzt unter dem Einfluss der im 19. Jahrhundert in Deutschland wirkenden Technologen, die ihr Fachgebiet mehr nach den Gesichtspunkten der technischen Verfahren unterteilten und so das Verbindende, zum Teil ganz bewusst, zurückstellten⁸. Dagegen hat sich im angelsächsischen Bereich die ursprüngliche weite Bedeutung gehalten (vgl. *Timm* 1964, S. 47 ff., insbes. S. 63). Aus diesem Grund empfiehlt es sich, und von der Sache her drängt es sich auf, heute unter «Technologie» wieder die Kenntnis der Rohmaterialien, der Werkzeuge und der Arbeitsprozesse sowie das Wissen um deren «Folgen und Gründe» (s. o. *Beckmann* 1777) zusammenzufassen und die dem Fortgang der Erkenntnis hinderliche Unterscheidung in «Ergologie» und «Technologie» (vgl. die unglückliche Definition bei *Hirschberg* 1966, S. 5) aufzugeben.

Diese weit gefasste Technologie könnte heute eine Brücke des Erkennens sein, wenn sie, auf die Realien bezogen und geisteswissenschaftlich orientiert, ein Zentrum für Lehre und Forschung bildete. Der Historiker *Timm* formuliert:

⁶ Zum Beispiel findet man bereits hier den — von *Mühlmann* (1938, S. 34) *Meiners* zugeschriebenen — Ausdruck «Feldbau» (für Frz. culture des champs): *Schröter* 1752, S. 314.

⁷ Bemerkenswert ist noch, dass von Georg *Forster* einige direkte Linien geistiger Beeinflussung zu Wilhelm und vor allem zu Alexander von *Humboldt* führen (*Mühlmann* 1938, S. 42—52, 58; 1968², S. 54—58; *Plischke* 1937a, S. 53—60; *Dove* 1878, S. 169, 177 f.).

⁸ Die Reaktion auf diese Haltung zeigt sich deutlich bei Gottfried *Semper* (vgl. Prolegomena zu 1860).

«Es geht aber — wie wir glauben — zur ‚Bewältigung‘ der Technik nicht darum, die Technik stärker heranzuziehen [gemeint ist: an der Universität], sondern vielmehr mit einer erneuerten Technologie eine organische Verbindung zwischen den technisch und den nicht-technischen Wissenschaften anzustreben. ... Gewiss sollte die Technologie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht mehr ‚rein erzählend oder belehrend auftreten‘, wie *Karmarsch* es bereits vor einem Jahrhundert seinen Vorläufern anlastete, sie muss ... wieder — ähnlich wie in den USA — in Verbindung zu allgemeinen Erscheinungen der Wirtschaft und Gesellschaft gestellt werden.» (*Timm* 1964, S. 62 f.)⁹

— wobei hinzuzufügen ist, dass es nicht nur darum gehen kann, die Art dieser Zusammenhänge aufzudecken und ihr Wesen zu ergründen: Von nicht geringer geistesgeschichtlicher Bedeutung scheint vielmehr auch ihr Werden, ihre Geschichte zu sein. Das durch die Einengung des deutschen Begriffs der Technologie entstandene Vakuum muss heute besonders schmerzlich empfunden werden. Umso mehr erstaunt es, dass die grundlegenden Arbeiten des Völkerkundlers und Urgeschichtlers *André Leroi-Gourhan* (1943, 1945, 1964, 1965 a) bei uns noch immer nicht die richtige Beachtung gefunden haben — ein Hinweis fehlt z. B. bei *Timm* völlig. *Leroi-Gourhan* führt die französische, im 17. Jahrhundert begründete «polytechnische» (*Rassem* 1951, insbes. S. 22) und auch die jüngere deutsche «technologische» Tradition in glänzender Weise weiter und verbindet sie mit den gesellschafts- und geisteswissenschaftlichen Problemen unserer Zeit.

Durch den historischen Rückblick sollte verständlich geworden sein, warum wir erst dem evolutionistischen Positivismus des späten 19. Jahrhunderts, jener Zeit also, die dank den Vorarbeiten der Romantiker (vgl. z. B. *Mühlmann* 1968², S. 67—70) die Geschichte als eine notwendige Dimension der Gegenwart begriffen hatte, die ersten umfassenden und gut dokumentierten Sammlungen und Berichte verdanken können. Oft haben dabei Naturwissenschaftler und Ärzte Hervorragendes für die Völkerkunde geleistet. Auch die knappste Aufzählung von Namen müsste sich zu einer Quellengeschichte unserer Wissenschaft ausweiten (vgl. *Mühlmann* 1968², S. 85—139). Dennoch seien hier stellvertretend — wobei ich mir der Zufälligkeit der Auswahl bewusst bin — drei Persönlichkeiten genannt: *Adolf Bastian* (1826—1905), *Karl von den Steinen* (1855—1928) und *Franz Boas* (1858 bis 1942). Die ersten beiden waren Ärzte, der letztere eigentlich Geograph; alle drei waren sie nicht einem unilinearen Evolutionismus verpflichtet, sondern vielmehr historisch orientiert. Die fremde Welt der aussereuropäischen Völker kannten alle drei aus eigener Anschauung, wobei *Bastian* einerseits als Theoretiker (z. B. 1860, 1881) und andererseits als einer der Begründer des Berliner Museums für Völkerkunde, *von den Steinen* dagegen als vorbildlicher Feldforscher (1894, 1925/1928) hervorgetreten ist, während bei *Boas* Feldforschung und theoretische Arbeit erstmals zu einem überzeugenden Ganzen zusammengewachsen sind (z. B. 1897).

⁹ *Karl Karmarsch* (1803—1879) war ab 1830 Leiter der «Polytechnischen Schule» in Hannover und Vertreter einer «mechanischen Technologie». Hier aus seiner «Geschichte der Technologie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts», München 1872, S. 881 (zitiert nach *Timm* 1964, S. 62).

Angesichts dieser Gemeinsamkeiten vermag es nicht zu erstaunen, dass alle drei in Berlin während kurzer Zeit zusammen gearbeitet haben (1884—1887), bevor dann *Boas* endgültig in die USA ging, um dort die amerikanische Völkerkunde zu begründen (vgl. dazu jetzt *Westphal-Hellbusch* 1969, insbes. S. 160—168).

Stärker positivistisch-evolutionistisch, aber zugleich noch deutlich in der alten technologischen, durch die Aufklärung geprägten Tradition stehend, hat Heinrich *Schurtz* (1863—1903) gearbeitet (1900 a; 1900 b, S. 6). «Materielle» und «geistige» Kultur sind für ihn nicht voneinander unabhängige Bezirke des menschlichen Lebens. Sie bedingen sich beide gegenseitig in ihrem Fortschritt, der schliesslich zu einer völligen Befreiung des Menschen von den um ihn und in ihm wirkenden Gesetzen der Natur durch die Entwicklung der Vernunft in der Persönlichkeit führen muss.

«Jede neue Gestalt eines von Menschen umgebildeten materiellen Dinges bedeutet zugleich einen Fortschritt des Geistes, jede neue Idee ruft auf irgend einem Gebiete neue Formen hervor.» (*Schurtz* 1900 b, S. 470).

«So wird denn in Zukunft das Pendel der Kultur zwischen weisser und gelber Rasse hin und her schwingen, bis die Menschheit sich endlich an ihren gesamten Wohnraum, die mütterliche Erde, vollkommen angepasst hat. Dann kommt die glückliche Zeit, in der die Utopien zur Wirklichkeit werden, die Zeit, in der die Menschheit nichts mehr zu ersinnen hat, in der sie neue Anregungen nicht mehr braucht und nicht mehr sucht, in der sie gemächlich still steht, um nun gründlich zu rasten, — und dann vielleicht beginnt die wahre Götterdämmerung der Kultur.» (op. cit., S. 93).

Im allgemeinen Rahmen dieser Richtung sind für die Südsee vor allem die Berichte und die über mehrere Museen verstreuten Sammlungen von *Otto Finsch* (1839—1917) zu nennen. Dieser Forscher studierte die handwerklichen Tätigkeiten (u. a. 1888, 1893, 1914), ganz besonders aber die Töpferei (1882, 1903). Aus dem Bereiche Afrikas stammt dagegen eine erste Monographie über ein einzelnes Handwerk. Wir verdanken sie einem belgischen Anonymus, der die damals bekannten Materialien über die Töpferei im Kongo-Gebiet zusammengestellt hat (*Céramique* 1907, vgl. dazu *Drost* 1967, S. 16).

In der theoretischen Ethnologie haben die Objekte und damit die technologischen Fragestellungen erstaunlich lange nicht die dem ethnographischen Wert entsprechende Beachtung gefunden — obwohl der Fragebogen von *Luschan* (1904³) zahlreiche präzise und gut gestellte Fragen zur Technologie enthält. Die Gründe dafür sind einerseits wohl in der oben umrissenen Geschichte unserer Disziplin im 19. Jahrhundert zu suchen und liegen andererseits auf der Hand: Man wollte, wohl zu Recht, in erster Linie über Sozialstruktur und Religion der fremden Völker orientiert sein.

Es ist verständlich, dass diejenigen Forscher, die hier eine Ausnahme bilden, von der Urgeschichte her beeinflusst worden sind. Dort hat die Frage nach der Technik, insbesondere nach der Technik der Herstellung von Stein- und Knochengeräten sowie nach den Verfahren zur Anwendung dieser Werkzeuge seit jeher

eine grosse Rolle gespielt. Als hervorragende Beispiele dieser Richtung seien die Arbeiten von Ludwig Pfeiffer zitiert (1912, 1920). An ihnen, wie auch an dem fast gleichzeitig erschienenen «Lexikon der Technik» von Franz Maria Feldhaus (1914), wird aber auch deutlich, wie sehr die aufs Ganze gerichteten und im Detail vielleicht etwas oberflächlichen Zielsetzungen der alten Technologen zugunsten von detaillierten Studien der Verfahren aufgegeben wurden. Auf ethnologischer Seite wären hier etwa Karl Wenle (1864—1926) und Arthur Haberlandt (1889 bis 1964) zu nennen. Auch bei ihnen geht es in erster Linie um das Erarbeiten und Vermitteln der notwendigen Detailkenntnisse; das Ausarbeiten von auch theoretisch fundierten Synthesen musste damals notgedrungen unterbleiben. Bei Wenle, dem Direktor des Völkerkundemuseums in Leipzig und (ab 1920) ersten Ordinarius für Völkerkunde in Deutschland, ist der Einfluss des von ihm an der Universität mitvertretenen Nachbarfaches Vorgeschichte deutlich zu erkennen (Krause 1928, Plischke 1954). Daraus und aus seinem Studiengang erklärt sich wohl, warum er sich in seinen Überblicken (1910, 1911, 1912, 1921⁹) ohne Umschweife auf die von den Männern gebrauchten Waffen und Werkzeuge (meist aus dauerhaftem Material) sowie auf die von ihnen entwickelten und beherrschten Techniken beschränkt hat. Die zum mindesten in der äusseren Form vergänglichen Produkte sowie die Verfahren der Töpferei und auch der Weberei sind dagegen als Frauenarbeiten ganz zur Seite gerückt worden. Haberlandt seinerseits führte in seiner Dissertation über «Prähistorisch-Ethnographische Parallelen» (1912) die Arbeiten anderer Forscher fort und verknüpfte deren Methode mit dem von Bastian bereits 1860 (I. S. 109, 160, 166—252) formulierten Ansatz, Elementargedanken als Ausgangspunkt für die Entwicklung von Kulturformen herauszuarbeiten und die Entwicklung selbst dem Einfluss von Gesellschafts- und Völkergedanken zu unterstellen¹⁰. Alle diese verschiedenen Ansätze verband aber gründlich erst Leroi-Gourhan zwei Generationen später.

b. Entwicklungen seit 1914

In der Folge wurde die eben umrissene, auf die materiellen Erscheinungsformen der Kultur ausgerichtete Forschungsrichtung wieder in den Hintergrund gedrängt. Dies geschah nicht zuletzt wegen der etwas einseitigen Art, in der die Möglichkeiten, wie und warum die «materielle Kultur» und die einfachen technischen Kenntnisse der naturvölkischen Kulturen zu erforschen seien, sowohl von den Befürwortern als auch von den Gegnern zuweilen bewertet wurden. Einzig dem persönlichen Einsatz von verschiedenen Museumsleuten, wie zum Beispiel Birket-Smith, Blackwood, Bühler und Speiser, ist es zu verdanken, dass im 20. Jahrhundert weiterhin und systematisch Dokumente zur materiellen Ausrüstung der technisch einfachen Kulturen gesammelt wurden und dass dabei das Schiffchen der Forschung sicher zwischen der Skylla des Kuriositätensammlers und der Charybdis des Theoretikers hindurchsteuerte. Damit ist wichtiges Quellenmaterial für die

¹⁰ Haberlandt verweist auf den Ethnologen Richard Andree und den Prähistoriker Moritz Hoernes (1909). Dazu treten noch die Vorstellungen der Konvergenztheorie von Ehrenreich und Thilenius (Lit. bei Haberlandt).

zukünftige völkerkundliche Forschung sichergestellt worden. Angesichts der beschränkten Mittel, die diesen Forschern zur Verfügung standen, ist es leicht verständlich, dass dem Sammeln von Gegenständen oft der Vorrang vor einer umfassenden ethnographischen Dokumentation eingeräumt werden musste. Dadurch wurden die wissenschaftlichen Quellen für diese in mehrfacher Beziehung wichtigen Kulturen nicht so reich und vollständig gesichert wie es zu wünschen wäre.

In den theoretischen Arbeiten dieser Zeit hat die materielle Ausrüstung der Kulturen nur vereinzelt die richtige Beachtung erhalten. Wohl haben die Forscher der kulturhistorischen Richtung — von Leo *Frobenius* über Bernhard *Ankermann* und Fritz *Gräbner* bis hin zum Beispiel zu Bengt *Anell* (1955) — immer wieder Gegenstände aus verschiedenen Kulturen vergleichend untersucht. Meist hat man dabei aber den kulturellen Hintergrund, vor allem die Abhängigkeit der Einzelerscheinung vom Ganzen zu wenig berücksichtigt. Einzig die nicht so eindeutig einer bestimmten überkommenen Schule verpflichteten Forscher, wie zum Beispiel *Sayce* (1933), *Montandon* (1934), *Nevermann* (1958³), *Kroeber* (1939) und *Herskovits* (1948), waren hier vorsichtiger, ihr Ansatz daher fruchtbarer. Grundlegend sind in unserem Zusammenhang die Arbeiten von *Thurnwald* (1927 a u. b, 1928). Aber erst mit den gründlichen Werken von *Leroi-Gourhan* (1943 und 1945) erfolgte der entscheidende Durchbruch.

Der französische Ethnologe und Urgeschichtler ging als erster grundsätzlich von den materiellen Erscheinungen der Kultur und von deren physikalisch-chemischen Voraussetzungen aus, ohne dabei in einen einseitigen Materialismus zu verfallen. Im Gegenteil, es erschien ihm als wesentlich, diese physikalisch-chemischen Voraussetzungen und die in vielen menschlichen Tätigkeiten wirksamen technischen Prinzipien deutlich abzugrenzen, um nachher die individuellen, geschichtlich bedeutsamen Leistungen der einzelnen Kulturen umso klarer erfassen zu können.

Unabhängig von *Leroi-Gourhan* haben Alfred und Kristin *Bühler-Oppenheim* aus denselben Beweggründen — Schaffung von Grundlagen für das Katalogisieren und Vergleichen von Museumssammlungen einerseits und Abgrenzung der kulturhistorisch überhaupt vergleichbaren Erscheinungen andererseits — eine Systematik der textilen Techniken (1948) entwickelt und sind so zu Resultaten gekommen, die sich mit den von *Leroi-Gourhan* für die Werkzeugtypen erarbeiteten Kategorien in ein sinnvolles System bringen lassen (*Bühler* 1947)¹¹.

Am Beispiel der grundlegenden Arbeit von Margarete *Schurig* über die Töpferei in Ozeanien (abgeschlossen 1926, erschienen 1930) kann gezeigt werden, wie einseitig vor dem Bekanntwerden der eben erwähnten neuen Richtung kulturhistorische Fragen in den Vordergrund gerückt wurden und wie sehr sich damit das Feld der Betrachtung einengen musste (s. u. S. 34). Auch vernachlässigte man in zunehmendem Masse die direkte Methode, den wirklichen Bestand im Feld aufnehmen. Dieser Tendenz versuchten die Funktionalisten auf der anderen Seite ganz entschieden entgegenzuwirken. Sie massen dabei aber gerade — von Ausnah-

¹¹ Bibliographie mit allen Arbeiten zur Technologie in: *Baer* 1965; vgl. ferner die Führer zur Ausstellungsreihe «Mensch und Handwerk» im Museum für Völkerkunde Basel (Das Werkzeug, 1958; Töpferei, 1959; Verarbeitung und Verwendung von Stein und Muschelschalen, 1962).

men wie Raymond *Firth* (1936) abgesehen — den einzelnen Gegenständen als den materiellen Erscheinungen der Gesamtkultur nur wenig Bedeutung zu. So kommt es, dass wir in den besten Beschreibungen vom Leben, Fühlen, Denken und Glauben einzelner Naturvölker keine oder nur spärliche Angaben über technische Verfahren finden (z. B. *Fortune* 1932, S. 208).

Auch die mehr sozial- und individual-psychologisch orientierten Forscher konnten, da sich ihre theoretischen Fragestellungen sehr differenziert hatten, nicht mehr alle Aspekte der Kultur gleichmässig genau erforschen. Ihre Berichte über die materielle Ausrüstung und paradoxerweise gerade über die künstlerisch gestalteten Objekte sind sehr unvollständig — so für den Sepik zum Beispiel bei Margaret *Mead* (1935, 1938, 1940) und *Bateson* (1932 und 1936). Dass die Kunst vernachlässigt wurde, ist umso erstaunlicher, als Ruth *Bunzel* in dieser Richtung bereits 1929 einen neuen, bis heute noch immer wenig beachteten Weg einschlug. Sie untersuchte in einer Pionierarbeit bei den Pueblo-Indianern im Südwesten der USA den Einfluss der Persönlichkeit auf die handwerkliche Tätigkeit und insbesondere auf die Verzierung von keramischen Gefässen. Auf diese Weise gelang ihr eine eindringliche Schilderung des künstlerisch-handwerklichen Teils der Rolle der Pueblo-Töpferin (*Bunzel* 1929, 1938). Demgegenüber lieferte *Mead* (1963) zur Frage der künstlerischen Tätigkeit für das Sepik-Gebiet leider nur einen einzigen und überdies bloss einem Randgebiet gewidmeten Beitrag.

Aus dem Bereich der ethnologischen Kunstforschung interessieren in unserem Zusammenhang vor allem noch die Beiträge von Hans *Himmelheber* (1960, 1963), der sich seinerseits von den Pionierarbeiten der Ozeanisten Emil *Stephan* (1907) und Augustin *Krämer* (1925) angeregt weiss. Eberhard *Fischer* setzt diese Richtung fort und intensiviert gerade sowohl die Persönlichkeitsforschung wie auch die technologische Dokumentation anhand von Material aus Westafrika und Indien (1963b, 1967, 1970; zur Töpferei ferner 1963a). Eine nützliche Zusammenstellung der Grundfragen und methodische Anregungen bietet neuerdings *Haselberger* (1969).

Leider liegt aus Ozeanien bis jetzt kaum vergleichbares Material vor. Aus den wichtigsten Stilregionen Neuguineas ist von den handwerklichen Tätigkeiten einzig die Holzschnitzerei der Asmat in Südwest-Neuguinea durch die gründliche, den technologischen Gesichtspunkt zugunsten des künstlerischen etwas vernachlässigende Monographie von Adrian A. *Gerbrands* (1967) bekannt geworden. Ganz wesentliche Teilaspekte hat Anthony *Forge* (1962, 1966, 1967) am Beispiel einer dem Sepik benachbarten Stammeskultur behandelt. Schliesslich seien noch die Arbeiten von *Bühler* (1960, 1961a), *Tibor Bodrogi* (1961) und Carl A. *Schmitz* (1963b) genannt, die mehrfach auch technologische Fragen behandeln. Ausser dem Standardwerk von Beatrice *Blackwood* («Technology of a Modern Stone Age People», 1950) ist aber keine technologisch orientierte Monographie erschienen¹².

Die grossen Inselbereiche zwischen Neuguinea und Fidji (Polynesien) sind in der technologischen Literatur nur spärlich durch gelegentliche Erörterungen in

¹² Neuerdings zeichnet sich in der Neuguinea-Forschung ein wachsendes Interesse für diese Fragen ab — vgl. *Townsend* 1969, *White* 1968.

Stammes- und Distriktsmonographien sowie durch die knappen Erläuterungen von Carl Laufer (1965) und Bühler (1937b, 1949)¹² vertreten. Für Polynesien sind die grundlegende Arbeit von Firth (1925) sowie die mehr historisch orientierten Monographien über die materielle Kultur einzelner Inselgruppen von Buck (1944, 1957) und Linton (1923) zu erwähnen.

Eine jüngere Richtung in der amerikanischen Ethnologie beschäftigt sich wieder vermehrt mit den Aspekten der Technik im Rahmen von einheimischen Kulturen. Den Ausgangspunkt bilden dabei oft Akkulturationsstudien, bei denen die Frage nach den funktionellen Verflechtungen zwischen dem überlieferten technischen Können und dem Gefüge der Gesamtkultur von der Sache her eine grosse Rolle spielt (z. B. Hammond 1966, Sharp 1952).

c) Zur Umschreibung der Begriffe

Die oben verwendeten Benennungen der Begriffe genau gegeneinander abzugrenzen wird in der Praxis nicht immer leicht sein. «Materielle Erscheinungsformen der Kultur» ist ein Terminus, der zur Be- und Umschreibung, also bei der ethnographischen Arbeit verwendet werden soll. Er sagt nichts aus über die Verwendung und die Bedeutung der betreffenden Gegenstände etc.: Steinbeil und Automobil, zeremoniell verwendeter Topf und Mondrakete, sie alle können in der Beschreibung unter diesem Begriff zusammengefasst werden. Die Kenntnis der materiellen Erscheinungsformen allein ersetzt nie das Wissen von den anderen möglichen Erscheinungsformen der Kultur (vgl. den Versuch von Heider 1967). «Technologie» dagegen meint eine wissenschaftliche Denkweise, die von den Gegenständen ausgehend nach dem technischen Wissen und Können einzelner Kulturen fragt und die — dies ist vor allem zu betonen — von dieser Basis aus die Verbindungen zu anderen Aspekten der behandelten Kulturen wie Wirtschaft, Gesellschaft, Religion aufzudecken sucht, um so das Material für eine umfassendere Behandlung geistesgeschichtlicher Probleme unserer Zeit bereitzustellen. «Technologie» hat dabei — ähnlich wie im Englischen der Begriff «folklore» (vgl. Hultkrantz 1960, S. 135 bis 141) — einen doppelten Sinn: erstens ist es, wie bei Blackwood (1950), die Kunde von den materiellen Erscheinungsformen und dem dazugehörigen Wissen und Können einer einzigen Kultur; zweitens verstehen wir darunter die übergeordnete wissenschaftliche Haltung und Methode, die dieses Einzelwissen ordnet, dabei grössere Zusammenhänge aufdeckt und neue Fragen stellt.

2. Technologie der Keramik im Spiegel der archäologisch-ethnographischen Forschung

«Keramik» meint im Unterschied zum Oberbegriff «Töpferei», der auch die Verfahren, die Person des töpfernden Menschen u. a. m. einschliesst, ausschliesslich die aus Ton geformten und im Feuer gebrannten Produkte des Töpferhandwerks. Die Technologie der Keramik umfasst somit das zur Beurteilung von Topfscherben, Gefässen und modellierten Figuren notwendige Wissen, mit anderen Worten:

Technologie der Keramik entspricht der von der Ur- und Frühgeschichtsforschung gepflegten Art der Betrachtung. Es erstaunt nicht, dass ein einigermaßen kontinuierliches Interesse für die materiellen Erscheinungsformen der Kulturen und insbesondere für die Fragen der Technik eigentlich nur in dieser Wissenschaft festzustellen ist. Die Keramik erfreut sich dabei gerade wegen ihrer scheinbar paradoxen Eigenschaften der Haltbarkeit besonderer Beliebtheit. Tongefässe und Gegenstände aus gebranntem Ton haben ja die unangenehme Eigenschaft, relativ leicht zerbrechlich zu sein; das führt dazu, dass sie oft ersetzt werden müssen. Wie alle Teile einer Kultur sind auch sie in ihren Formen vom jeweiligen Zeitstil der betreffenden Kultur geprägt — ja, da sie nicht haltbar sind, drückt sich gerade in ihnen der Wandel des kulturellen Stils besonders deutlich aus.

«Das hat seinen Grund darin, dass die Form eines keramischen Gefässes in ihren wesentlichen Elementen ohne Zuhilfenahme eines Werkzeugs unmittelbar aus der menschlichen Hand hervorgeht (erst für die Manufaktur und die Fabrik trifft das nicht mehr zu), also so etwas wie eine *Handschrift* darstellt. Wie bei dieser, überlagert sich einem nach Kultur und Zeit gegebenen überindividuellen, durch Tradition geprägten, bewussten Typus eine unbewusste individuelle Ausprägung, die persönliche Empfindung sozusagen. Entsprechend der Bewusstseinslage der Zeit wird der persönliche Anteil geringer oder stärker in Erscheinung treten — vorhanden sein wird er immer, solange handwerklich hergestellt wird. Wie bei einer Handschrift ist es nicht möglich, auch nur zweimal eine vollkommen gleiche Form zu ‚schreiben‘ ...» (Stieber 1967, S. 242 f., Hervorhebung von mir).

Da die einzelnen Scherben im Unterschied zum ganzen Gefäss die für den Archäologen sehr nützliche Eigenschaft haben, sich im Boden manchmal beinahe so gut wie harte Gesteine zu halten — oder gar noch besser! —, eignen sie sich, einmal aufgefunden, ausgegraben und bearbeitet, besonders gut als Hilfsmittel, um die Entwicklung einzelner Kulturen in Zeit und Raum verfolgen zu können. Die Scherben dienen so der weiteren Forschung als «Leitindikatoren» (Narr 1961, S. 253).

Alexandre Brongniart hat bereits 1844 (1854²) erstmals das technische und historische Wissen seiner Zeit über Keramik und Töpferei zusammengetragen. In der Folge hat sich mancher Prähistoriker — ob angeregt oder unabhängig von Brongniart, bleibe dahingestellt — im Zusammenhang mit der gefundenen Keramik über technische Fragen geäußert: so zum Beispiel der durch seine Pfahlbauforschungen berühmt gewordene Ferdinand Keller (in den Jahren 1846 und 1854, nach Grüninger 1965, S. 3 f.) und so auch Jakob Heierli (in einem Bericht aus dem Jahr 1866, nach Grüninger 1965, S. 4). Heierli macht nicht nur Angaben über die Magerung und die vermutliche Herkunft des Tones, sondern auch über die Technik, in der die Gefässe hergestellt worden sein sollen (!). Auf sicherem Boden stand allerdings erst Eduard Krause (1902 und 1903), der von den Beobachtungen an Scherben ausging und die Berichte von verschiedenen Forschern, wie Schliemann, Finsch und Hartt (vgl. Linné 1925, S. 185), über Töpfereiverfahren in Ägypten und Nubien, in der Südsee und in Südamerika heranzog.

Die Beliebtheit der Keramik erklärt auch, warum 1911 mit dem grundlegenden Werk von Louis *Franchet* über die «*Céramique Primitive*», das gleichzeitig als «*Introduction à l'Etude de la Technologie*» gedacht ist, wiederum in erster Linie die Töpfereiverfahren berücksichtigt wurden, noch bevor die ersten Arbeiten zur allgemeinen urgeschichtlichen Technologie (z. B. von *Pfeiffer*) erscheinen konnten. Die naturwissenschaftlichen Methoden der Untersuchung erkannte erstmals Sigvald *Linné* (1925) in ihrer Bedeutung. Er arbeitete, wie vor ihm bereits sein ethnologischer Lehrer Erland *Nordenskiöld*, mit der Keramik aus den Südamerika-Sammlungen im Museum von Göteborg. Von urgeschichtlicher Seite ist diese besondere Forschungsrichtung in neuester Zeit durch die Arbeit von Irmgard *Grüniger* (1965) wieder deutlich gefördert worden.

Im Rahmen der ganzen Forschungsgeschichte ist es nicht so überraschend, dass sich das Interesse an den technischen Fragen vor allem den entwickelteren Verfahren, die die Kenntnis der Töpferscheibe voraussetzen, zuwandte; so zum Beispiel bei Adolf *Rieth* (1938, 1960²) und Lindsay *Scott* (im Handbuch von *Singer* 1955, S. 376—412). Auch in den bereits erwähnten Werken von *Leroi-Gourhan* (1943, S. 218—235; 1964, S. 238—249) und in der Zusammenfassung von *Hirschberg* (1966, S. 15 f., 58—75) spielen die keramischen Erzeugnisse und die Töpfereiverfahren der Naturvölker eine erstaunlich geringe Rolle. Dies dürfte nicht zuletzt auch damit zusammenhängen, dass jene Gebiete, die bis vor kurzem die Siedlungsreviere der Naturvölker waren oder es bis heute sind, erst seit neuester Zeit planmässig archäologisch erforscht werden.

Damit ist nun aber gerade in den Reihen der Urgeschichtler ein neues Interesse an Forschungen wach geworden, die sich der Technik und der materiellen Ausrüstung dieser Kulturen widmen. So ist anschliessend an ein Symposium («*The Application of Quantitative Methods in Archaeology*»), das 1959 zustande kam (*Heizer and Cook* ed. 1960; darin zur Keramik *Matson*), die Idee einer speziell der Keramik und allen damit zusammenhängenden Fragen gewidmeten Konferenz formuliert worden. Eine Gruppe von Fachleuten hat sich bereits 1961 zu einem anregenden Wissensaustausch über «*Ceramics and Man*» zusammengefunden (*Matson* ed. 1965). Eine intensivierte Feldforschung in allen Bereichen soll nach der Meinung der Archäologen zu neuen Fragen und Deutungen in den traditionellen Untersuchungsgebieten anregen. Dann aber erhofft man sich auch, Genaueres über die technischen und sozialen Grundlagen der primären Hochkulturen, z. B. in Mittel- und Südamerika oder in Südostasien, zu erfahren (z. B. *Shepard* und *Solheim* in *Matson* 1965). In konsequenter Fortführung dieser Ideen will eine neuere Richtung das rezente Vergleichsmaterial für archäologische Forschungen gerade im Wohngebiet noch lebender Kulturen sammeln, die als direkte Verwandte und Nachfahren von bereits untersuchten oder später noch zu untersuchenden Vorläufern gelten können (so zum Beispiel die *Golson*-Schüler *Specht* 1967 a und b und *White* 1967 sowie in Deutschland *Vossen* 1969).

Ein erstes Handbuch, in dem wenigstens ein Teil dieser Urgeschichtler und Völkerkundler gleichermassen interessierenden Fragen beantwortet werden, ist von Anna *Shepard* 1956 vorgelegt worden (1961³). Leider fehlt ein entsprechendes Werk in deutscher Sprache noch immer. Die Arbeiten von *Salmang* (1951²) sowie

von *Liebscher* und *Willert* (1955) sind zu einseitig auf den technischen Aspekt ausgerichtet. Zu nennen wären hier ferner die für Archäologen geschriebenen knappen Einführungen von *Henry Hodges* (1964, S. 19—41, mit Bibliographie) sowie die des Volkskundlers *Paul Stieber* (1967, insbes. S. 247—260), ferner die nach Stichworten geordnete Übersicht bei *Gasser* (1969). (Das von 1955 an erschienene Standardwerk der Technologie von *Robert J. Forbes* enthält keinen der Keramik vorbehaltenen Band.)

Manche Anregungen sind auch dem ersten, ganz der Technologie gewidmeten Teil einer von *Dietrich Drost* geplanten Monographie über die Töpferei des transsaharischen Afrikas (1967) zu entnehmen¹³. *Drost* versucht als Völkerkundler, möglichst alle technischen und auch im weiteren Sinne einen Teil der technologischen Gesichtspunkte zu berücksichtigen, was bei der ungleichen Qualität der ethnographischen Quellen natürlich ein schwieriges Unterfangen ist. Es ist zu hoffen, dass es *Drost* gelingen wird, seine breit angelegten und gründlichen Untersuchungen mit wohlfundierten Schlüssen in den historischen Fragen abzurunden. Gerade an diesem Punkt sind andere regionale Monographien in neuerer Zeit gescheitert. So bietet zum Beispiel *Solheim* (1952 a und b und 1964 a, sowie 1968 b) eine interessante Zusammenstellung der in Ozeanien üblichen Töpfereiverfahren vor allem in Form von Tabellen, die die wichtigsten Punkte festhalten. Sein Versuch, ethnographische Zeugnisse mit Hilfe von statistisch-kartographischen Kunstgriffen in historische Quellen umzuwandeln, ist zwar im Ansatz sehr interessant und wohl auch richtig, scheitert aber erstens am Untersuchungsschema und zweitens an den für statistische Auswertungen bis jetzt zu ungenauen ethnographischen Quellen. Ähnliches ist gegen *Gasser* (1969) einzuwenden. Er hat die ethnographischen Berichte über Töpferei in Indonesien aufgrund eines zu einseitig auf den Einfluss der Drehbewegung im Formprozess orientierten Begriffsgerüsts ausgewertet. Er vernachlässigt damit insbesondere die gegenseitigen Abhängigkeiten zwischen der Form der Gefäße und der Technik des Formens. Seine Hoffnung, mit Hilfe dieser Aufgliederung zu mathematisch exakt formulierbaren Aussagen über die Wahrscheinlichkeit kulturhistorischer Beziehungen zu kommen, hat sich nicht erfüllt. Er vergleicht sein in technische Komplexe geordnetes ethnographisches Material dennoch in recht grosszügiger Weise mit den bekannt gewordenen Scherbenfunden und kommt so zu weitreichenden, nur schwer überprüfbaren kulturhistorischen Schlüssen. Immerhin ist auch diese Arbeit zusammen mit den vorher erwähnten als Anregung für weitere technologische Forschungen wertvoll.

Nur indirekt ethnologisch, aber dafür in ihrem unmittelbaren Stil umso lehrreicher und vorbildlicher sind die aus der Zusammenarbeit eines klassischen Archäologen — *Roland Hampe* — und eines Künstlers — *Adam Winter* — entstandenen Monographien über altertümliche und rezente Töpfereitechniken auf Kreta, Sizilien und in anderen Gebieten im Umkreis des Mittelmeeres (*Hampe und Winter* 1962, 1965). Weitere Berichte über Feldaufnahmen mit technologischen Zielsetzungen fliessen neuerdings noch aus einer weiteren Quelle. Industrie-Technologen und Lehrer an Kunstgewerbeschulen beginnen sich auf der Suche nach

¹³ Dazu neuerdings *Drost* 1968.

Anregungen zu neuen Entwürfen und Verfahren — also aus ganz ähnlichen Gründen wie ein Teil der Technologen des 18. Jahrhunderts — für die Materialien, Techniken und Gegenstände technisch primärer, d. h. nach traditioneller Auffassung technisch wenig entwickelter Kulturen zu interessieren. Dieses Interesse hat zum Beispiel die Arbeiten von Hans Wulff (1966) und E. Fischer und Shah (1970) ermöglicht und direkt zu anderen geführt (Tuckson 1966, 1968).

Alle Versuche einer Synthese des vorliegenden ethnographischen und technologischen Materials müssen vorläufig unzulänglich bleiben, da die Feldberichte den Tatbestand sehr oft zu ungenau schildern und die Auswahl nach Gebieten, Stämmen und Techniken zu sehr vom Zufall, d. h. von den persönlichen Interessen der Ethnologen verschiedenster Schulung abhängig sind. Nur wenn man sehr grosse, relativ gleichmässig erforschte Räume für die Betrachtung zusammenschliesst, wie dies durch Drost für Afrika geschehen ist, kann man damit rechnen, einige Hinweise für eine Ausdeutung in historischer Richtung zu erhalten. Die individuellen Unterschiede werden allerdings durch eine derart grosszügige Betrachtungsweise teilweise eingeebnet. Es zeichnen sich zwar die grossen Linien ab, aber das den lebendigen Kulturen Eigentümliche lässt sich dabei nicht mehr genügend eindrücklich schildern.

Diese Forderung nach einer sowohl lebensnahen als auch historisch einigermaßen umfassenden Darstellung könnte heute auf allen Stufen der Forschung nur noch durch eine Gemeinschaft von spezialisierten Forschern erfüllt werden. Nur so wären wir imstande, den funktionellen Zusammenhalt der einzelnen Elemente einer Kultur synchronisch zu erfassen, die Beziehungen zur natürlichen und kulturellen Umwelt aufzuzeigen, die Linien des Weltbildes nachzuzeichnen und die Stellung der Individuen in der Gesamtkultur zu umschreiben. Eine Vielzahl derartiger sorgfältig geplanter Einzelstudien ist notwendig, wenn Belege für die wissenschaftliche Behandlung technologischer, sozialer, philosophisch-religiöser und historischer Probleme bei den technisch wenig entwickelten Kulturen gesichert und damit die Voraussetzungen für die Beeinflussung einiger wohl auch weltpolitisch bedeutsamer Entwicklungs- und Anpassungsprozesse geschaffen werden sollen.

3. Studien zur Töpferei im Umkreis des Sepik-Gebietes und die Arbeit der Expedition 1965—1967

In der geographischen Ausdehnung wird das Arbeitsfeld in Ozeanien durch die Tatsache eingeschränkt, dass in den rezenten naturvölkischen Kulturen von Australien, Polynesien (mit der Ausnahme von Fidji) sowie auch von weiten Teilen Melanesiens und Mikronesiens Töpferei und Keramik völlig unbekannt sind. Dass daher die übrigen Teile Melanesiens und besonders Neuguinea vor allen anderen interessante Forschungsgebiete sein würden, wurde schon früh erkannt. Die ersten gründlichen Berichte über das, was Europäer an einheimischen Töpfereiverfahren beobachtet haben, stammen von Otto Finsch (1882, 1903), G. Glaumont (1895), Richard Neuhauss (1911), Lajos Biró (1901 bzw. ed. Bodrogi 1954) — abgesehen natürlich von Erwähnungen und knappen Beschreibungen, wie sie in

manchem Reisebericht zu finden sind. Ganz vorzüglich hat ein Missionar, Mathias J. Erdweg (1902, S. 350 ff.), die Töpferei in seinem Arbeitsgebiet an der Nordküste von Neuguinea beschrieben.

Besonders hervorzuheben sind die Arbeiten von Rudolf Pösch (1907) und den Missionaren Meyer (1909) und Bamler (1912); es handelt sich nämlich um die ersten bedeutsameren Mitteilungen über Oberflächenfunde von sogenannten prähistorischen Scherben. Als prähistorisch sind diese Funde auch heute noch zu bezeichnen, weil sie an keine in der näheren Umgebung noch lebendige Tradition angeschlossen werden können, ja weil man die Scherben zuweilen in Gebieten fand und findet, wo Töpferei überhaupt nicht mehr bekannt ist. Erst die neuesten Ausgrabungen vermögen hier einige Fragen zu klären (vgl. z. B. Specht 1967 zu den Funden von Meyer). Gerade das Beispiel der Funde von Meyer, ebenso wie das der Sammlung von Finsch, zeigt, wie sehr die Arbeit heute dadurch erschwert wird, dass die von den frühen Ethnographen gesammelten Gegenstände nur zu oft auf die verschiedensten Museen verstreut worden oder gar durch Krieg und Mangel an Interesse ganz verloren gegangen sind.

Einen Markstein in der Geschichte der Forschung bildet noch immer der Versuch von Margarete Schurig (1930), sämtliche Angaben über die Töpferei in Ozeanien zusammenzustellen, systematisch zu ordnen und kulturhistorisch auszuwerten. So verdienstvoll diese in Leipzig bei Weule, Krause und Plischke entstandene Arbeit an sich auch für die weitere Forschung war und noch immer ist, so sehr ist sie doch an der Unzulänglichkeit der Fragestellung, an der unkritischen Übernahme fremder Theorien sowie an der Art der methodischen Durchführung gescheitert. Insbesondere die Schlussfolgerungen, in denen eine «papuanische Wulsttechnik» grundsätzlich und historisch einem «melanesischen Treibverfahren» gegenübergestellt wird, haben zu mancher Kritik und zu manchem Missverständnis Anlass gegeben. Ich hoffe, im theoretischen Abschnitt der vorliegenden Arbeit zeigen zu können, warum diese Gegenüberstellung von hypothetischen Grundverfahren nicht richtig sein kann und warum sie auch immer neue Verwirrung stiften muss (s. unten S. 94 ff.). Bemerkenswert bleibt der im Sinne der Strukturlehre von Krause unternommene Versuch einer systematischen Ordnung des vorliegenden Materials. Bezeichnenderweise hat Schurig im systematischen Abschnitt sorgfältiger differenziert als bei der historischen Auswertung (vgl. 1930, S. 64—86 und S. 105 f.).

Die ersten Filmdokumente zur Töpferei in Ozeanien entstanden auf der Forschungsreise von Pösch 1904—06 (enthalten in Film W 502, Institut für den Wiss. Film Göttingen) und im Laufe der Hamburger Südsee-Expedition 1908—10 (Film B 524, IWFG). Ausführlichere Belege hat erstmals Gerd Koch auf Fidji zusammengetragen (Filme C 663, 664, IWFG; vgl. zur filmischen Dokumentation Catalogue 1970).

Zur Kenntnis der Töpferei in Neuguinea gibt es einige neuere Berichte, die aber meistens über eine wenig eingehende Beschreibung der technischen Vorgänge nicht hinauskommen (z. B. Watson 1955, Schmitz 1959, H. Fischer 1962; Groves 1960 gibt vor allem eine glänzende Schilderung der sozialen Aspekte; am ausführlichsten Missionar Holzknecht 1957. Den neuesten Stand der Forschung

geben: *Countts* 1967, *Moore and Tuckson* 1968). Viel gründlichere Einzelstudien verdanken wir vergleichsweise für Ost-Indonesien dem ebenfalls nicht technologisch orientierten *Freeman* (1961) und für Mexiko dem Musikethnologen *Christensen* (1966). Peter *Lauer* hat inzwischen eine Monographie über die Töpferei der Amphlett Islands, die durch traditionelle Handelsbeziehungen mit der Ostspitze Neuguineas verbunden sind, vorbereitet (vgl. *Lauer* 1970, S. 381).

Zusammenfassende Beiträge über die Töpferei in Ozeanien lieferten seit *Schurig* nur *MacLachlan* (1938, 1939), *Speiser* (1946, S. 42), *Riesenfeld* (1950, S. 630—640) und — wie bereits erwähnt — *Solheim* (1952 a, 1964 a, 1968 b). Die letzten beiden Autoren behandelten in erster Linie technische und abgeleitete formale Aspekte, trafen aber leider eine vorweg interpretierende Auswahl der zu vergleichenden Elemente, so dass ihren kulturhistorischen Schlüssen wiederum nur beschränkter Wert zukommt.

Aus dem Sepik-Gebiet ist bis jetzt nur wenig über Keramik und Töpferei berichtet worden. Für *Finsch* war dieses Gebiet noch zu abgelegen; *Preuss* (1898), *Luschan* (1910), *Schlaginhaufen* (1910) und *Müller* (1911) waren entweder nicht selbst im Stromgebiet oder dann nur kurze Zeit. *Otto Reche* (1913) hat als erster eine grössere, sauber dokumentierte Sammlung ins Hamburgische Museum für Völkerkunde gebracht und sie zusammen mit guten Objekten, die früher schon in verschiedene Museen gelangt waren, auch gleich veröffentlicht. Er weilte aber nicht lange genug an Ort, um ausführlichere Beobachtungen anstellen zu können. Leider ist seine Sammlung im Zweiten Weltkrieg zum grössten Teil zerstört worden. Die ethnographischen Resultate der Kaiserin Augusta Fluss-Expedition, die 1912—1914 das ganze Sepik-Gebiet bereist hat, sind nie in der ursprünglich geplanten Art veröffentlicht worden (Vorbericht des Expeditionsleiters *Roesicke* 1914; manche Einzelangaben bei *Behrmann* 1922, 1924, 1951; *Thurnwald* 1921; Publikation der Sammlungstücke *Kelm* 1966 a und b, 1968, 1969). *Roesicke* hat als erster Forscher das Töpferdorf Aibom besucht und auf das Bestehen einer besonderen Art der Töpferei im Hügelland von Washkuk (Kuome) hingewiesen (1914, S. 514—516).

Selbst dort, wo wir gründliche erste Berichte über Feldarbeit aus den 30er Jahren haben, sind die Angaben zur Technologie sehr dürftig (*Kaberry* 1941, 1942, *Bateson* 1932, 1936, *Whiting-Reed* 1938, *Whiting* 1941, *Mead* 1934, 1935, 1938). Einzig *Blackwood* hat die Töpferei eines Randgebietes etwas ausführlicher behandelt (*Blackwood* 1951). Einen wichtigen Hinweis hat ferner *Tindale* (1940) gegeben. Ferner sind von der Seite der im Sepik-Distrikt tätigen katholischen Missionare verschiedene völkerkundliche Informationen zusammengetragen worden (vgl. z. B. *Höltker* 1941). Die Berichte über materielle Ausrüstung der Kulturen und zur Technologie verteilen sich aber auf die Randbezirke der hier ausführlicher behandelten Region. Ausser *Erdweg* (s. S. 34) hat einzig *Höltker* (1965) zusammenhängend über die Töpferei berichtet.

Erst *Bühler* hat den Fragen der Technik und der Technologie während der Feldforschung (Reisen im Sepik-Gebiet 1955/56 und 1959) wieder grosse Aufmerksamkeit geschenkt (vgl. für Ost-Indonesien 1937 a und 1951/53) — leider ohne sein reiches Material aus dem Sepik-Gebiet zusammenhängend zu publizie-

ren. Aber weder er noch *Schuster* und *Haberland* (1964) konnten sich im Rahmen des jeweiligen Forschungsauftrages damit abgeben, planmässig technische Verfahren zu dokumentieren. So schien es denn gegeben, auf der vom Museum für Völkerkunde Basel 1965 organisierten Expedition mindestens einen Ausschnitt gründlicher zu erfassen. Auch diesmal konnte der technologische Aspekt insgesamt leider nicht in der erwünschten Breite berücksichtigt werden, da die vorläufig unzureichende allgemeine Kenntnis über die Kulturen des Sepik-Gebiets gerade im Hinblick auf die bereits in Basel und anderswo bestehenden Sammlungen der vordringlichen Abklärung bedurften (vgl. *Schuster* 1967)¹⁴.

Meine eigene Arbeit war an Ort und Stelle etwa je zur Hälfte den beiden Teilaufgaben der Expedition, nämlich Dokumentation der bestehenden Sammlungen einerseits, Ergänzung (wo nötig) andererseits, gewidmet. An erster Stelle ist selbstverständlich die Dokumentation der Töpfereiverfahren (in Wort und Bild) zu erwähnen. Eng damit verbunden war das Sammeln von Angaben über die Verwendung und Bedeutung der Töpfereiprodukte im Rahmen der gesamten Kultur. Gleichzeitig bemühte ich mich, die verschiedenen Formen der keramischen Erzeugnisse in den wichtigsten Varianten dadurch zu belegen, dass ich die betreffenden Objekte für die Museen in Basel und Port Moresby erwarb. Notfalls musste ich mich darauf beschränken, einzelne Stücke zu photographieren. Dies gilt besonders für jene Fälle, in denen die angebotenen oder erreichbaren Belegstücke qualitativ zu schlecht waren. Leider ist es ja so, dass jede ethnographische Sammlung, die in ein Museum gelangt, das Ergebnis einer keineswegs nur objektiven Auswahl ist, die der Sammler beim Erwerben laufend trifft. Gewisse persönliche Gefühle der Bevorzugung einzelner Personen oder Produkte oder der Abneigung können dabei oft ebenso mitspielen wie ein gesundes Qualitätsgefühl, das einem gebietet, dem Museum zu Hause keine «liederlichen» Gegenstände zuzumuten. Dabei vergisst dann der Bearbeiter einer Sammlung allzuleicht, dass in der traditionellen Kultur neben den handwerklich und künstlerisch erstklassigen Stücken auch Schülerarbeiten und Pfusch anzutreffen waren. Gerade ein Vergleich der Keramiksammlungen vom Sepik, die sich in den Museen von Basel und Berlin befinden — die eine hauptsächlich nach 1954, die andere im wesentlichen vor 1914 entstanden — ist in dieser Beziehung recht aufschlussreich (vgl. *Kelm* 1966b, Abb. 4—18, 94—116). Im Durchschnitt zeigt sich zwischen den Produkten von 1912 und denjenigen aus der Periode 1955—1967 kein Qualitätsunterschied. Die handwerklichen Fähigkeiten haben sich trotz des Kontaktes mit den industriellen Kulturen Europas, Amerikas und Asiens noch nicht verringert. Beim direkten Vergleich scheint sogar auf den ersten Blick das Gegenteil zuzutreffen (vgl. *Kelm* 1966b, Abb. 4 ff. und unten Abb. 207 ff.). Dieser Umstand lässt sich wahrscheinlich dadurch erklären, dass die Sammlung von 1912 vor allem damals leicht zu erhaltende Objekte umfasst. Wir wissen aber heute, dass zum Beispiel gerade besonders hervorragend gearbeitete Töpfe wohl behütet und vor den Augen der sammeleifrigen Europäer gar versteckt werden.

¹⁴ Der klare Leitfaden von *Sturtevant* 1969² stand mir damals leider noch nicht zur Verfügung.

Das meiste Material zur Kenntnis der Töpferei habe ich im Dorf Meno und in den benachbarten, ebenfalls aus Stammesgebiet der Kwoma und Nukuma gehörenden Ortschaften zusammengetragen. Das Interesse für die zeremonielle Verwendung bestimmter Töpfe hat dort auch zu einem intensiveren Studium der Kultgegenstände aus Holz und ihres religiösen Hintergrunds geführt.

In den sechs anderen Töpferdörfern, die ich besucht habe, konnte ich aus naheliegenden Gründen nicht mit derselben Gründlichkeit alle Möglichkeiten und Variationen der Verfahren und der Verwendung zu erfassen versuchen. Ich beschränkte mich deshalb darauf, den ganzen Vorgang des Töpferns jeweils einmal möglichst vollständig, d. h. wenn möglich mit den Variationen für verschiedene Topftypen in Wort und Bild festzuhalten. In einem Fall, im Dorf Kwaiwut (nordöstlich von Timbunke), drehte ich dazu einen 16 mm Schwarz-Weiss-Film (Encycl. Cinematogr. Nr. 1371). Er zeigt die Entstehung einer Speiseschale vom Tonholen bis zum Verzieren. Ein ergänzender zweiter Streifen (E. C. Nr. 1378) hält das Kochen und die Verwendung derselben Schale beim täglichen Essen fest.

Im Falle von Aibom, dem grössten Töpferdorf im Sepik-Gebiet, ist die Quellenlage dank der intensiven ethnographischen Tätigkeit von Meinhard und Gisela Schuster wesentlich günstiger. Neben Filmen über andere Werkverfahren sind dort zwei Streifen über die Töpferei entstanden, die die Herstellung eines Vorratsgefässes und einer kleinen Bratschale bis und mit Brand bzw. das Bemalen eines Vorratsgefässes zeigen (E. C. Nr. 1368, 1369). Vom ganzen kulturellen Hintergrund können wir uns hier ein ziemlich umfassendes Bild machen, indem der religiöse Aspekt besonders eindringlich zur Geltung kommt. Ein Teilbericht über die zentrale Töpfergottheit liegt bereits vor (Schuster 1969b, dazu Haberland 1969). Ferner hat Douglas Miles (University of Sydney) 1964 den sozialen und vor allem den wirtschaftlichen Aspekt der Töpferei in Aibom näher untersucht. Die Resultate dieser Untersuchung liegen leider noch immer nicht gesamthaft vor (einige Angaben darüber finden sich bei Tuckson 1966)¹⁵.

Insgesamt sind auf dieser Forschungsreise, neben den vier erwähnten Filmen von 1100 m Gesamtlänge, rund 1600 Farb-Diapositive und rund 800 Schwarz-Weiss-Photographien zur Töpferei und zur Verwendung von keramischen Erzeugnissen aufgenommen worden. Sie ergänzen zusammen mit 405 an Ort und Stelle gesammelten Töpfen und Tonobjekten, von denen 61 dem Museum in Port Moresby abgegeben wurden, die in Basel bereits bestehende Sammlung von Sepik-Keramik (329 Stück) in idealer Weise. Gesammelt wurden ferner zahlreiche Töpfergeräte und Tonproben sowie ca. 1500 Topfscherben.

Aus verschiedenen Gründen ist es notwendig geworden, hier im wesentlichen lediglich das Material zur Töpferei der Kwoma (Hügelland von Washkuk) vorzulegen, und auch dies nur mit folgender Einschränkung: Da Eigenart und Bedeutung der Topfornamente sinnvollerweise zusammen mit den entsprechenden Formen in der Malerei und Schnitzkunst der Kwoma bearbeitet und dargestellt wer-

¹⁵ Die anderen von mir besuchten Dörfer sind: Nggala (Suagab) im Gebiet des oberen Sepik, aber kulturell und der Sprache nach mehr zum Mittellauf gehörend; Slai bei Torembi (nördlich des Mittellaufes); Sarkem im Wosera-Gebiet (Süd-Maprik) und Dimeri-Marwat im Waldland zwischen Yuat und Keram (vgl. Schuster 1967, S. 269, 280 f.).

den sollen, wird diesem Aspekt der Töpferei im ethnographischen Teil C nicht die ihm zukommende Bedeutung eingeräumt werden. Ich hoffe, 1972 im Rahmen einer weiteren Forschungsreise Antworten auf die noch offenen und zum Teil auch strittigen Fragen (vgl. *Newton* 1971, S. 82—110) zu finden. Das restliche Material aus den anderen Töpferei-Gebieten soll zwar zu Vergleichszwecken ebenfalls herangezogen, ausführlicher aber erst später veröffentlicht werden. Dieses Vorgehen ist durchaus vertretbar, da ich in den anderen besuchten Gebieten nicht im gleichen Masse auf die funktionelle Verflechtung der Töpferei mit anderen Kultur-aspekten eingehen konnte, dort also mehr technische Verfahren dokumentiert als technologisch gearbeitet habe.

B. Grundbegriffe und Methoden der Untersuchung

I. Voraussetzungen

Die für den Fortgang der Arbeit wesentlichen Begriffe will ich im Rahmen eines skizzierten Gesamtbildes zu umschreiben versuchen. Die zugrundeliegenden Vorstellungen werden sich so am einfachsten von ihren Benennungen abheben lassen (vgl. *Tschohl* 1971, S. 99). Ich gehe diesen, angesichts der Begriffsverwirrung in der Völkerkunde etwas umständlichen Weg in der Meinung, dass bloße Definitionen zwar knapper, aber meist wohl weniger leicht verständlich und daher eher eine Quelle für neue Missverständnisse wären.

Die Völkerkunde muss wie jede andere Sprach-, System- und Geschichtswissenschaft ihre eigenen Methoden der Quellenkritik entwickeln. Die kulturhistorische Schule hat dies in Anlehnung an Vorbilder aus der Geschichtswissenschaft (z. B. an *Bernheim* 1889, 1908⁵ durch *Grübner* 1911) und an die Anthropogeographie (*Ratzel*) erstmals versucht, dabei aber gerade den Vorzug der Völkerkunde, nämlich dass sie bis heute wesentlich aus der direkten Anschauung des Lebens schöpfen kann, nicht genügend beachtet. Zudem ist die kulturhistorische Methode durch *Schmidt* (1937) zu sehr auf eine einseitig zweckgerichtete Auswertung festgelegt worden. Den Fragen der Kritik des bereits vorliegenden Quellenmaterials wurde dabei recht grosse Beachtung geschenkt, die weitere Feldforschung aber in methodischer Hinsicht kaum gefördert.

Die im Rahmen unserer eigenen Kultur letztlich immer — ob wir es wollen oder nicht — historisch orientierte Völkerkunde sieht sich daher nach wie vor der doppelten Aufgabe gegenüber, das in Feldnotizen und Museumssammlungen vorliegende Quellenmaterial einerseits zu bearbeiten und auszuwerten, sich aber andererseits vorher noch darum zu bemühen — und in diesem Streben ist sie den Naturwissenschaften, der Soziologie und der modernen Linguistik vergleichbar —, weiteres primäres und dringend benötigtes Quellenmaterial zu sammeln und vor allem der weiteren Forschung zugänglich zu machen. Quellenedition und Feldforschung sind nach wie vor als gleich vordringlich zu bezeichnen, denn auch die nicht unmittelbar auf das uns aufgegeben Ziel — das fremde geschichtliche Leben erfassen und begreifen zu wollen — ausgerichteten Nachbarwissenschaften müssen sich auf die ganze Breite ethnographischer Quellen abstützen können. In der Methodik der Völkerkunde sollten nicht die Fragen der endgültigen Auswertung, sondern die der Gewinnung und Ordnung des Quellenmaterials in die vorderste Linie gerückt werden. Wenn wir uns nicht an diesen grundsätzlichen Fragen der zahlreichen möglichen Fallen und Irrwege bewusst werden, können auch unsere Schlüsse nie nur annähernd fehlerfrei sein.

Grundsätzliches haben neben anderen in den vergangenen 30 Jahren zur Methodik der Völkerkunde Wilhelm E. *Mühlmann* und Claude *Lévi-Strauss* beigetragen. Hervorgehoben seien hier vor allem die «Methodik der Völkerkunde» (*Mühl-*

mann 1938) sowie die «Structures élémentaires de la parenté» und der Sammelband «Anthropologie structurale (Lévi-Strauss 1949 und 1958). Von beiden Autoren sind seither weitere wichtige Werke erschienen, die zeigen, wie die früher dargelegten Prinzipien angewendet und verfeinert werden können; sie werden hier nur am Rande in die Betrachtung einbezogen.

Hinter den beiden oben genannten grundsätzlichen Vorschlägen zur Methodik stecken natürlich zwei eigene wissenschaftliche und auch philosophische Traditionen. So führt uns Mühlmann zurück auf den Phänomenologen Edmund Husserl und auf die Funktionalisten, deren Ansatz er mit den Zielen einer mehr historisch orientierten Völkerkunde verbinden möchte. Bei Lévi-Strauss dagegen können wir den Ethnologen Boas, den Linguisten Ferdinand de Saussure und die Mitglieder des sogenannten Prager Linguistenzirkels (z. B. Jakobson, Mukarovský, Troubetzkoy) als Ahnherren erkennen¹⁶. Wie weit auf diesem oder einem anderen Umweg auch Anregungen der «kulturwissenschaftlich» orientierten «Strukturlehre» von Fritz Krause (1881—1963) eingeflossen sein könnten, kann in diesem Rahmen nicht untersucht werden (vgl. Krause 1923, dazu 1921 und bes. 1931, S. 142—146). Der ethnologische Strukturalismus lässt sich im übrigen in Ansätzen bis zu Bastian (1860) zurückverfolgen, der ihm mit seiner Unterscheidung der Elementar-, Gesellschafts- und Völkergedanken bereits deutlich eine psychologisch-historische Richtung gab:

«Als der unmittelbare Reflex des Seelenlebens im unbewussten Schaffen wird uns die Religion der Naturvölker die einfachsten Elementarstoffe der Psyche enthüllen, die als solche jedem Denken zu Grunde liegen müssen.» (Bastian 1868, S. 72).

Strukturalistisch orientiert sind aber auch die Beiträge von Leroi-Gourhan, obwohl sie sich in der Terminologie und in der Zielsetzung unterscheiden¹⁷. Sie müssen ebenfalls mit in die Betrachtung einbezogen werden. Allen diesen Richtungen gemeinsam ist der Ausgangspunkt: Kritik der im weitesten Sinne kulturhistorischen Richtungen, die grob gesagt die Geschichte zu einseitig auf weiträumige Wanderungs- und Überlagerungsbewegungen reduzieren und so den Ursprung aller menschlichen Kultur auf eine möglichst beschränkte Anzahl von Urvölkern (bzw. Urkulturen) zurückführen möchten. Den strukturalistischen Bemühungen des 20. Jahrhunderts ist ferner eine funktionalistische Komponente zu eigen — wobei auch Krause in die Urzeit des Funktionalismus zurückweist und möglicherweise sogar Malinowski beeinflusst hat (vgl. Krause 1931, S. 143 und Schmitz 1963 a, S. 2).

An dem bestechend klar durchgearbeiteten und grundlegenden Versuch von

¹⁶ Von diesen wiederum führt aber mindestens eine Ahnenlinie weiter in die deutsche Geisteswelt, insbesondere zu Wilhelm Burkamp (1879—1939) (Mukarovský 1967, S. 11; vgl. z. B. Burkamp 1929). Von hier wiederum zu Husserl, Cassirer u. a. m. ist es nur ein kleiner Schritt.

¹⁷ Man wird mit Interesse vermerken, dass der Begriff «Struktur» bei ihm, soviel ich sehe, nur einmal, nämlich in der Überschrift des ersten Kapitels: «Structure technique des sociétés humaines» erscheint! (1943, S. 23).

Mühlmann interessiert vor allem die phänomenologische Methode der Quellenkritik. Es geht ihm wesentlich darum, auch bei völkercundlichen Untersuchungen vom Prinzip der «wechselseitigen Erhellung» auszugehen, das «Fremdphänomen» dem eigenen Ich gegenüberzustellen (1938, S. 96 ff.). «Erkennbare Wahrheit liegt für uns weder im Objekt noch im Subjekt, sondern in der Erlebnisstruktur» (1938, S. 210). Den «intentionalen Daten» sollen die «funktionalen» gegenübergestellt werden (S. 108—114). Es ist hier leider nicht möglich, alle von *Mühlmann* erarbeiteten Ansätze gründlich und — was die postulierten Kriterien anbetrifft — auch kritisch zu diskutieren¹⁸.

Bei *Lévi-Strauss* stehen die bis dahin nur einseitig oder am Rande behandelten Fragen der Struktur im Vordergrund. Dabei stellt er den Menschen als geistige Erscheinung in den Mittelpunkt der Betrachtung. In methodischer Anlehnung an die linguistische Forschung sucht er seine Strukturen in den Äusserungen jener Bereiche des menschlichen Geistes, die er als «inconscient» bezeichnet — wir würden sagen: in den Äusserungen aus den Bereichen des nicht-reflektierenden Bewusstseins (1958, S. 28, 30, 61). *Lévi-Strauss* schlägt vor, die verschiedenen Formen des sozialen Lebens als Systeme von Verhaltensweisen («*systèmes de conduites*») zu betrachten,

«dont chacun est une *projection*, sur le plan de la pensée consciente et socialisée, des lois universelles qui régissent l'activité inconsciente de l'esprit» (1958, S. 67; Hervorhebung von mir)¹⁹.

Wichtig für das Verständnis dieses Strukturbegriffes ist, dass jede primär feststellbare Struktur zugleich logisch *ordnend* (also Teil der «lois universelles...») und logisch *geordnet* (also «*projection sur le plan de la pensée consciente et socialisée*») ist (vgl. dazu 1958, S. 357, und 1962, S. 26—33). Diese Unterscheidung entspricht der von *de Saussure* postulierten zwischen «signifiant» und «signifié». Die Strukturen haben dabei jeweils den Charakter einer «transformation» (1962, S. 100 ff., 120—126, 173—174, 283—285). Jede Kultur kann auf zahlreiche Strukturen zurückgeführt werden, die sich zudem auf verschiedenen Ebenen feststellen lassen. Nur dadurch, dass man diese nach allen Richtungen weiter untersucht, lassen sich höhere Strukturzusammenhänge aufdecken. Dabei wird der

¹⁸ Einer besonders kritischen Überprüfung bedürfen insbesondere das «Kriterium des historischen Gewichts» — nämlich der Einzel- und vor allem der Führerpersönlichkeit (S. 108—111; vgl. dazu S. 210) — und der Kulturbegriff (S. 170—175, bes. S. 171 f., wo, überspitzt gesagt, Kultur als das Gute und Geistige definiert wird). — Auch *Mühlmann* fordert: «Die additive Auffassung der Kultur als einer Summe von ‚Kulturelementen‘ muss ersetzt werden durch die Struktur Auffassung. Dann wird man auch den Fehler vermeiden, eine Kultur durch Reduktion auf ihre ‚Elemente‘ erfassen zu wollen.» (1962, S. 289). *Mühlmanns* Strukturbegriff bleibt allerdings nebelhaft.

¹⁹ Auf die weiteren Werke von *Lévi-Strauss*, die die Strukturprobleme von der Warte des Religionsforschers und des Philosophen aus erhellen, kann hier nicht eingegangen werden. Festgehalten sei nur noch, dass er sich zwar der dialektischen Methode bedient, sich aber immer deutlicher von den Neo-Marxisten distanziert (vgl. 1962, S. 324—337). *Lévi-Strauss* stellt dabei insbesondere heraus, dass die Geschichte zum Beispiel im System von *Sartre* «genau die Rolle des Mythos» spiele (1962, S. 336). Man ist versucht beizufügen: ... und nicht nur dort!

Primat der stark durch die Auseinandersetzung des Menschen mit seiner materiellen Umwelt geprägten «Infrastrukturen» über die durch Reflexion abgeleiteten und erschlossenen (also geistigen) «Superstrukturen» betont (1962, S. 126).

«Mais en fait, notre but dernier n'est pas tellement de savoir ce que sont, chacune pour son propre compte, les sociétés qui font notre objet d'étude, que de découvrir la façon dont elles diffèrent les unes des autres. Comme en linguistique, ces écarts différentiels constituent l'objet propre de l'ethnologie» (Lévi-Strauss 1958, S. 358).

Man wird die hier zu Tage tretende Abgrenzung gegenüber einem übertreibenden Historismus nicht überbewerten dürfen, denn jede auf das Geschichtliche zielende Darstellung setzt gerade nicht nur die oberflächliche Kenntnis der Verschiedenheiten, sondern auch eine Einsicht in das Spiel der dahinter wirksamen Kräfte voraus²⁰.

Wenn Lévi-Strauss vom Studium der menschlichen Sprache zum Studium der Strukturen des Gesellschaftslebens (vom Gesichtspunkt der Verwandtschaft her) und von dort zur Struktur des menschlichen Denkens (in seinen «wilden» und in seinen «kultivierten» Formen) und so zu den allgemeinen Strukturen der Kulturen vorstossen will, so beginnt andererseits Leroi-Gourhan entsprechend mit dem Studium der Werkzeugformen und der Kunst («arts et métiers» im weitesten Sinne) und nimmt sich dann den Menschen in seinen «prähistorischen» Erscheinungsformen vor, um so die technisch-ökonomischen wie die geistigen Strukturen in ihrer Abhängigkeit von den physikalisch-chemischen Voraussetzungen und den biologischen Bedingungen aufzuzeigen (vgl. u. S. 62—64). Auf diese Weise bemüht er sich, die Grundformen der als eigenständig erkannten geistigen Erscheinungen auch historisch zu erfassen.

Die genannten methodischen Richtungen haben, bei aller Verschiedenheit im einzelnen, auch gemeinsame Ansätze entwickelt. Diese versuche ich für meine Arbeit nutzbar zu machen, ohne im Detail auf die Ansichten jeder Schule einzugehen. Es ist im übrigen erstaunlich, wie wenig sich die Völkerkunde bis anhin — von Gräbner und der Wiener Schule der Kulturhistoriker sowie von Mühlmann abgesehen — mit ihren eigenen grundsätzlichen Verfahrensweisen auseinandergesetzt hat. Das Interesse galt vielmehr der Kulturtheorie und den damit zusammenhängenden Fragen, wobei allerdings auch die Bildung von methodischen Kriterien angeregt worden ist. Erst in allerneuester Zeit bemüht man sich vermehrt um diese Probleme, vor allem auch im Hinblick auf die Feldforschung (Fischer und Zanolli 1968; Strecker 1969).

Um umständlichen Diskussionen darüber auszuweichen, inwiefern die von der Völkerkunde erfassten Gegenstände, Verhaltensweisen und Systeme philosophisch betrachtet real seien und welcher Seins-Kategorie sie nun wohl angehören könnten, wird es sich empfehlen, die Quellenkritik methodisch so aufzubauen, dass wir von den verschiedenen *Möglichkeiten der Betrachtung* ausgehen. Damit soll die Forde-

²⁰ Eine gründliche Übersicht über den französischen Strukturalismus gibt neuerdings Schiwy 1969; vgl. dazu noch Jaeggi 1969.

rung verbunden sein, dass sich das gesamte ethnographisch erfassbare Material nach den gleichen Kriterien ordnen lasse.

Es besteht keineswegs die Absicht, auf diese Weise verschiedene Kategorien von Seinsformen zu bilden; das erklärte Ziel unserer Bemühungen ist es vielmehr, verschiedene Möglichkeiten des Betrachtens und Vergleichens gegeneinander abzugrenzen. Diese Möglichkeiten sind in ihrem Bestand unabhängig von den jeweiligen Arbeitszielen des Forschers: Die Arbeitsziele werden in der dialektischen Auseinandersetzung zwischen Feldforschung und theoretischer Arbeit, zwischen dem Leben der fremden und dem der eigenen Kulturen, zwischen persönlichen Interessen und den existentiellen Nöten der eigenen Gesellschaft bestimmt. Die möglichen Wege des Betrachtens und Vergleichens aber sind bereits im menschlichen Biogramm (dazu *Count* 1958, S. 1066 ff., 1080 f.) angelegt. Aufgabe der Völkerkunde ist es, die verschiedenen Wege immer wieder freizulegen und begehbar zu halten.

Wenn wir erreichen wollen, dass die Schlüsse, die wir beim Betrachten und Vergleichen des Quellenmaterials ziehen, empirisch-objektiv (vgl. *Rudolph* 1968, S. 129), d. h. materiell eindeutig belegbar und jederzeit nachprüfbar sind, dann ist es notwendig, für jeden Fall die Vergleichsbasis anzugeben. Daraus ergibt sich von selbst, dass wir erfolgreich nur mit jenem Material arbeiten werden, das wirklich vergleichbar ist, das sich also vom wissenschaftlichen Betrachter her gesehen auf der gleichen Ebene des Erkennens befindet. Ohne Zweifel werden wir dann den nächsten Schritt tun müssen und die Schlussfolgerungen, zu denen wir auf den verschiedenen Wegen des Betrachtens gelangt sind, wieder miteinander, mit anderen Worten quer zu den verschiedenen Möglichkeiten der Betrachtung, vergleichen.

Hier ist vielleicht der Platz, den Ausgangspunkt für diese Arbeit kurz zu umreißen. Ich betrachte in Anlehnung an *Shirokogoroff* (1935) die Einheit, die eine menschliche Gemeinschaft zusammen mit ihrer materiellen Ausrüstung und mit ihren Verhaltensweisen im weitesten Sinne — dazu gehören auch Sprechen, Glauben und Denken — bildet, als ein dynamisches, das heisst

«sich ständig wandelndes System von Gleichgewichten» (*Shirokogoroff* 1935 in *Schmitz* 1963 a, S. 22).

Dynamisch ist das im Augenblick der Untersuchung herrschende Gleichgewicht, weil sich weder die momentane Grösse der einzelnen Variablen noch die Art, in der sich diese in der Zeit verändern werden, im voraus nach bekannten Gesetzen und gültig berechnen lassen. Ferner ist die Zahl der möglichen Variablen nicht bekannt, d. h. sie ist theoretisch annähernd unendlich gross — wenn man anerkennt, dass die Zahl der möglichen Kombinationen von Faktoren aus dem Bereich der Natur und der Kultur abschliessend nicht zu erfassen ist. Genauere Aussagen sind nur über die allgemeine Art des Gleichgewichtszustandes, also über den momentanen funktionellen Zusammenhang möglich.

Die Möglichkeiten der Entwicklung dagegen können wir bestenfalls mit Hilfe von polaren Grössen abschätzen, wobei vom einen Pol zum anderen jederzeit alle

Arten von Übergängen grundsätzlich möglich sind. Es empfiehlt sich also, zu jedem Begriff — mindestens in der Theorie — den Gegenbegriff zu schaffen und auf seine Richtigkeit zu prüfen²¹. Im Ablauf der Entwicklung in der Zeit wird somit nicht nur jede «positive» Variable ihren «negativen» Partner haben, sondern die einzelnen Variablen werden sich ständig auch wechselseitig und übers Kreuz beeinflussen können. Der im Leben sich unaufhaltsam abspielende Vorgang der Herausbildung kultureller Gleichgewichtszustände ist folglich einerseits dynamisch und andererseits potentiell instabil: In der Entwicklung können sich die Grössen der Variablen unvorhersehbar verändern; es können aber auch als Teilresultat des sich gerade vollziehenden historischen Veränderungsvorganges wie auch anderer natürlicher und kultureller Prozesse die Bedingungen, denen die Variablen unterworfen sind, modifiziert, ja vollständig umgewandelt werden — durch primäre Veränderungen der Voraussetzungen einerseits und durch eine Art von kultureller Rückkoppelung andererseits.

Von hier aus sind nun — wenn man sich grundsätzlich für alle möglichen Entwicklungen der Wissenschaften offen halten möchte — jene Theorien abzulehnen, die schon dadurch, dass sie die Wirklichkeit allein mit Hilfe willkürlich geschaffener Einzelbegriffe zu erklären versuchen (manchmal wohl mit didaktischer Absicht), an der Sache vorbeizielen: so zum Beispiel der einseitige Materialismus, der das Eigenleben des Geistes nicht sehen will, so aber auch einseitige Ideenlehren, die den Geist nicht nur unabhängig von der Materie wissen, sondern auch über das biologische Leben stellen wollen. Alle Versuche in den angedeuteten Richtungen bleiben aber für uns dennoch wertvoll, weil sie uns helfen, die extremen Möglichkeiten der Betrachtung zu erkennen. Die Entwicklung von geistigen und materiellen Erscheinungen in der Kultur folgt (wenigstens nach dem hier dargelegten Denkansatz) nicht einzelnen unabhängigen, ein für allemal feststehenden Gesetzen, sondern sie vollzieht sich nur in der ständigen wechselseitigen Beeinflussung. Diesen Gedanken hat vor allem *Leroi-Gourhan* (1964 und 1965 a) überzeugend am Beispiel der ur- und frühgeschichtlichen Entwicklung des Menschen und der Kultur aufgezeigt.

²¹ Vergleiche zu den Begriffen der Funktionalisten unter diesem Gesichtspunkt *Bateson* 1958², S. 31f.

II. Betrachtungsweisen

Es soll hier kurz auf die möglichen Wege eingegangen werden, die man zur Betrachtung von völkerkundlich wichtigen Phänomenen, d. h. von Menschen und ihrer Kultur, einschlagen kann. Aus der Definition der verschiedenen Möglichkeiten des Erkennens lassen sich die Masstäbe ableiten, mit denen wir die Qualität unseres Quellenmaterials und unserer Arbeit abmessen oder abschätzen können. Ich beschränke mich hier auf die mir als wesentlich erscheinenden Varianten.

1. Fünf Wege und zwei Ebenen der Betrachtung (vgl. Diagramm 1)

Wir können, wenn wir ein Phänomen des Lebens betrachten wollen, vereinfachend gesagt, fünf verschiedene Standpunkte beziehen, nämlich den empirischen, den intentionalen, den funktionalen, den strukturalen und den historischen. Selbstverständlich sind dazu die verschiedensten Übergangstellungen und Vermischungen denkbar und theoretisch auch zu berücksichtigen, doch kann die Notwendigkeit zur Abstraktion in der Praxis nicht schlechthin verneint werden. Ferner muss festgehalten werden, dass eine Völkerkunde, die sich nicht mehr an die Masstäbe abendländischer Wissenschaft gebunden fühlte (was gegenwärtig kaum als Fortschritt zu betrachten wäre), anstelle der historischen die theologische Betrachtungsweise säkularer oder sakraler Prägung setzen könnte.

Grundsätzlich ist in der Völkerkunde ferner davon auszugehen, dass alle Menschen, sowohl der beobachtende Völkerkundler als auch der beobachtende Einheimische, einer dieser Möglichkeiten des Betrachtens huldigen können. Je nach Sachlage wird bei der Quellenkritik also zu prüfen sein, wie die Aussage eines Gewährsmannes und wie die Meinung des Feldforschers zustande gekommen sind.

Empirisch-additiv (1) kann der Völkerkundler die äussere Form der Kultur betrachten, Gegenstände sammeln und messen²²; er kann die Bevölkerung in ihrem Verhalten beschreiben und anthropologisch ausmessen, die Umwelt erfassen und so weiter.

Intentionale (2) und *funktionale* (3) Betrachtungsweisen wurden von Mühlmann (1938, S. 114—170) erstmals methodisch klar getrennt und für den Ge-

²² Empirisch sind — mindestens teilweise — auch die anderen Betrachtungsweisen insofern, als sie sich von der direkten, allgemeinen (somit überindividuellen) und nachvollziehbaren Erfahrung ableiten; sie stützen sich aber nicht ausschliesslich (funktionale Betrachtung) oder nur am Rande darauf.

Als «Völkerkundler» werden alle jene Personen bezeichnet, die haupt- oder nebenberuflich mit völkerkundlichen Methoden arbeiten. Keineswegs soll dabei postuliert werden, dass jeder einzelne Forscher alle erwähnten und andedeuteten Fähigkeiten haben kann oder sich erwerben muss. Auch von daher erscheinen Gemeinschaftsunternehmen als sinnvoll. — Der Gegenbegriff zum Völkerkundler wäre «die Einheimischen», d. h. die Träger der jeweils erforschten Kultur — jener Kreis von Personen also, die im Prozess der Enkulturation das betreffende Wertsystem vollständig in sich aufgenommen haben und danach handeln.

Diagramm 1

Verhältnis zu Kulturerscheinungen, zu Menschen und zu Naturserscheinungen: zwei Ebenen und fünf Wege der Betrachtung

| Ebenen | Wege | | | | |
|--|---|--|---|---|--|
| | 1 empirisch-additiv | 2 intentional | 3 funktional | 4 struktural | 5 historisch |
| 1. Beobachter vorwiegend affektiv geprägte Haltung | 1.1 Angaben, Schilderungen | 1.2 durch Erlebnisbeziehung (Subjekt-Objekt) i. w. S. geprägtes Verhalten, sprachliche Formulierungen dieses Erkenntnisvorganges in Erzählungen, Lebensläufen etc., Formulierungen in der bildenden Kunst, in der Musik etc. | 1.3 reflektierte Einsichten in Wirkungs- zusammenhänge (formuliert in Normen und z. T. in Mythen sowie ausgedrückt im tatsächlichen Verhalten) | 1.4 erkannte und z. B. in Mythen umschriebene Dominanten der kulturellen Ordnung (können in ihrer Wechselbeziehung mit dem «Ethos» einer Kultur als <i>Stil</i> der betreffenden Kultur gesehen werden) | 1.5 Bild von der Vergangenheit (in Mythen, Sagen, Geschichten etc. — vgl. vor allem 1.2) |
| («Ethos») | | | | | |
| 2. Beobachter vorwiegend notativ geprägte Haltung | Aufnahme und Schilderung des Tatbestandes | | | Auswertung | |
| | 2.1 primäre Schilderungen, Messungen etc. | 2.2 direkte Teilnahme an der fremden Kultur | 2.3 ethnographische Schilderung | 2.4 Erkennen der Kulturstile («Patterns», «Eidos»), Formulieren der Kulturtendenzen | 2.5 Rekonstruktion des geschichtlichen Bildes aus 1.1 bis 1.5 und 2.1 bis 2.3 durch 2.4 «ge-siebt» |

brauch in der Völkerkunde definiert. Diese verschiedenen Erkenntniswege sind an sich schon wesentlich früher begangen worden — so zum Beispiel deutlich in den Berichten über die Forschungen auf den Salomonen-Inseln von Richard *Thurnwald* (1912) und Hilde *Thurnwald* (1937). Darauf, dass dieses Problem auch *Durkheim* und *Mauss* bereits bewusst gewesen sei, verweist *Lévi-Strauss* (1958, S. 309 f.). Allerdings werden auch heute noch die auf den beiden verschiedenen Wegen gewonnenen Erkenntnisse oft kritiklos miteinander vermengt.

Die intentionale Betrachtung stellt die indirekte Erlebnisbeziehung zwischen dem Subjekt und dem Objekt (eigentlich zwischen dem Menschen als Subjekt und dem von ihm bewusst oder unbewusst mit sich herumgetragenen Bild des Objektes) in den Vordergrund²³.

Die funktionale Betrachtung dagegen möchte Abhängigkeitsverhältnisse zwischen den Kulturerscheinungen aufdecken. Beim Menschen tritt hier die Gesamtpersönlichkeit zugunsten der verschiedenen Rollenpersönlichkeiten in den Hintergrund. Es muss dabei zwischen einem biologischen, einem mechanischen und einem mathematischen Begriff der Funktion unterschieden werden. Biologische Funktionen können konkret als «Aufgaben», «Leistungen» und «Wirkungen» eines Organs umschrieben werden, mathematische dagegen sind nur abstrakt als Abhängigkeitsverhältnisse von Variablen formulierbar. Mechanische Funktionen gehören dem Zwischenfeld an (vgl. *Bateson* 1958², S. 26—29, 31; *Milke* 1938 b, *Schmitz* 1963 a, S. 95, Anm. 1).

Die funktionale Betrachtungsweise stimmt im Ansatz, aber nicht in der Durchführung, mit den von den klassischen Funktionalisten vertretenen Methoden überein. Eine gewisse Verwirrung könnte hier allerdings deshalb entstehen, weil einer der führenden Funktionalisten, nämlich Alfred R. *Radcliffe-Brown* die gegen- und wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnisse als «Struktur» begriffen hat (und sich darin z. T. mit *Krause* trifft). Strukturen im hier definierten Sinn sind aber mehr als Abhängigkeitsverhältnisse, die sich im täglichen Leben, d. h. im ganzen

²³ Vergleiche dazu *Mühlmann* (1962, S. 118 f.): «Kulturanthropologisch ist nun von entscheidender Bedeutung, dass alles menschliche Handeln mit determiniert ist durch Bilder. Der Mensch verleiht den wahrgenommenen Wirklichkeiten da draussen etwas aus ‚sich selbst‘, etwas, was die Dinge an sich nicht besitzen. Unsere Welt ist ‚konstituiert‘ (nach Husserl). Indem wir die Reizgestalten produktiv umsetzen in Bilder, verleihen wir ihnen einen Sinn, eine Bedeutung und einen Stellenwert, den sie ‚als solche‘ nicht haben. Mit anderen Worten: Die gesamte Umwelt wird symbolisch. Es tritt gleichsam eine zweite Welt neben die erste, eine Welt der Fiktion, wenn man will. Das Erdichtete und Mythisierte, das Dämonisierte und das Dramatisierte wirken auf uns und bestimmen unser Handeln genau so und oft stärker als ein unmittelbar beobachtetes reales Geschehen. Genauer: das wahrgenommene reale Geschehen wird verändert durch die vorgegebene Bildwelt und die damit verknüpften Erwartungen ...»

Aufschlussreich ist, was die Morphologen in der modernen Biologie von einem anderen Gesichtspunkt aus zu dieser Frage beizutragen haben — etwa *Zoller*, der das Problem der *Selbstdarstellung* (*Portmann*) am Beispiel spezieller Blütenformen behandelt und zum folgenden Schluss kommt:

«Wir haben in der phänomenal wahrnehmenden Qualität des Lebendigen erkannt, dass Subjekt und Objekt eine unauflösbare Wirklichkeit bedeuten ...»

Die Fronten der Wissenschaft sind bereits an die Grenzen des Irrationalen gelangt, jedenfalls in der Gestaltforschung bis zum Subjektiven formaler Selbstverwirklichung, die sich in einer nur sinnemässig erfassbaren aktiven Weltbeziehung äussert.» (*Zoller* 1969, S. 198).

äusseren Verhalten einer Menschen- und Kulturgruppe manifestieren (zur Kritik an *Radcliffe-Brown* vgl. *Lévi-Strauss* 1958, S. 333—337 und u. S. 61 ff.).

Die Unterscheidung zwischen intentionaler und funktionaler Betrachtungsweise entspricht — dies sei hier festgehalten, um einen möglichen Irrtum auszuschalten — nicht der von Gregory Bateson (1936) am Beispiel seiner Felderfahrung im Sepik-Gebiet eingeführten Trennung zwischen Ethos und Eidos einer Kultur²⁴. Bevor ich darauf und auf die restlichen zwei Betrachtungsweisen eingehe, muss hier zuerst auf die zwei grundsätzlich verschiedenen *Ebenen der Betrachtung* hingewiesen werden. Es gilt zu unterscheiden zwischen der Ebene des Beobachters und der des Beobachteten. Erstere nenne ich in Anlehnung an *Fischer* und *Zanolli* (1968) die Ebene der vorwiegend notativen Haltung, die auf das objektivierte Erkennen des Fremdphänomens²⁵ gerichtet ist; die zweite dagegen möchte ich im Hinblick auf die Naturvölker versuchsweise als Ebene der vorwiegend affektiven Haltung gegenüber den Phänomenen der Kultur und der Natur bezeichnen (vgl. dazu auch *Bateson* 1936, S. 274—276).

Die beiden Haltungen schliessen sich gegenseitig keineswegs aus, sie sind im Gegenteil in jeder Einzelpersonlichkeit grundsätzlich immer beide vorhanden, wenn auch in unterschiedlicher Weise differenziert. Die Gegenüberstellung soll hier auf keinen Fall andeuten, dass «die» Naturvölker im Unterschied zu den ebenso hypothetischen «Kultur»völkern ein «intuitives», «prälogisches» Weltverständnis hätten — ganz im Gegenteil: Ich möchte damit nur unterstreichen, dass der Beobachter, d. h. der Forscher, beim Beschreiben irgendeiner ethnischen Gruppe und irgendeiner Kultur sowie in der ethnologischen, d. h. vergleichenden Auswertung verschiedener Beschreibungen grössten Wert darauf legen sollte, seine Methoden genau zu umreissen und seine Ergebnisse überprüfbar zu gestalten. Das heisst insbesondere, dass er die beiden erwähnten Ebenen, auf denen das für ihn wichtige primäre Quellenmaterial entsteht, deutlich vor Augen hat. Das allgemein und in jeder Persönlichkeit vorhandene Paar von Gegensätzen müsste im Grunde eher als affektiv-kognitiv formuliert werden (*Bateson* 1958², S. 29 f., 274—276), wobei dann die notative Haltung nichts anderes als die konsequent objektivierte, spezifisch ethnologische Form der kognitiven Haltung wäre.

Wir können das Überwiegen der affektiven Haltung bei den in der Ethnologie vor allem zu berücksichtigenden Naturvölkern vielleicht aus der bei diesen deutlich stärkeren Prägung der Wertvorstellungen und des Weltbildes durch die Phänomene des natürlichen Lebens und der natürlichen Umwelt erklären. Das Gleiche gälte dann für die europäischen Bauern- und Bergvölker, die klassischen Studienobjekte der Volkskunde. Die notwendige Ausdehnung des ethnologischen Blickfeldes auf alle menschlichen Gruppen und Kulturen ruft aber nach einer umfassenderen Definition der beim Beobachteten vorherrschenden und von ihm (nach unserer Meinung) meist eingenommenen Haltung. Wir könnten diese — sofern wir den Extremfall (Ethnologe beobachtet Volkskundler bei der Feldarbeit) einmal beiseite lassen wollen — allgemein umschreiben als die affektive Ausrichtung auf die Werte der eigenen Kultur. Diese so geprägte Haltung wäre dann als Resultat

²⁴ Vergleiche dazu die etwas formalistisch-orthodoxe Kritik von *Wolff* (1944).

²⁵ Begriff nach *Mühlmann* 1938 (vgl. s. v. im Sachverzeichnis S. 269), dazu o. S. 41, 43.

eines langwierigen und komplizierten Lern- und Lehrprozesses zu verstehen. So gesehen lässt sich die Bedeutung der unreflektierten und der reflektierten Traditionen für jede Kultur unmittelbar erkennen.

Beim Beobachter, der in der Regel aus einer fremden Kultur stammen dürfte, überwiegt zum vorneherein meist der Anteil der empirisch-additiven und der funktionalen Betrachtungsweise. Aus der Herkunft des Beobachters ergibt sich eben von selbst, dass er eine gewisse Distanz zu den zu beobachtenden Erscheinungen hat. Diese Distanziertheit ist zwar erwünscht, kann aber nicht zur unabdingbaren Voraussetzung gemacht werden; vielmehr muss sie, wie das Beispiel der Volkskunde besonders deutlich zeigt, im Laufe jeder Feldarbeit immer neu erworben und bei der Ausarbeitung unter Beweis gestellt werden.

Beim Beobachteten dagegen wird in der Mehrzahl der Fälle die intentionale Art der Betrachtung vorherrschen. Aber so, wie auch der Beobachter in eine direkte Erlebnisbeziehung zu Gegenständen, nicht-materiellen Erscheinungen und Menschen im Bereich der untersuchten Kultur treten kann, so wird es andererseits unter den Beobachteten immer wieder einzelne «Denker» (*Radin* 1953, S. 37 ff.) geben, die sich Einsichten in die funktionellen und strukturellen Zusammenhänge ihrer eigenen Kultur erarbeiten können — ganz abgesehen davon, dass die «Beobachteten» selbstverständlich auch den Spiess umdrehen und den «Beobachter» beobachten und auch darüber nachdenken.

Im allgemeinen wird man die intentionale und die funktionale Betrachtungsweise des Beobachteten (vgl. Diagramm 1, Felder 1.2 und 1.3) einerseits und die empirisch-funktionale des Beobachters (Felder 2.1 und 2.3) andererseits besonders gründlich berücksichtigen müssen. Die im eben dargelegten Sinn definierte intentionale Betrachtungsweise widerspiegelt sich am deutlichsten in Aussagen und Erzählungen von Gewährsleuten, z. B. in persönlichen Lebensläufen oder in der Ausschmückung von Mythen. Die funktionale Betrachtungsweise des Einheimischen kommt beispielsweise in einzelnen Mythen zum Ausdruck, die oft sehr drastisch über die Wirkungszusammenhänge aus der Sicht der jeweiligen Kultur berichten, während sich die in unserem westlichen Sinn umschriebene funktionale Betrachtungsweise in den Berichten des Feldforschers niederschlägt²⁶. Der Ethnologe wird, um zu einer möglichst deutlichen Einsicht in die Abhängigkeiten zu kommen, in seiner Schilderung das auf empirisch-additivem und auf intentionalem Weg (vor allem auf der Ebene des Einheimischen) zusammengetragene Material mitverarbeiten müssen. Selbstverständlich ist es nicht so, dass der Beobachter auf seinem rein empirischen Weg nur empirische Aussagen der von ihm studierten Leute sammeln kann. Im Gegenteil: die empirischen, intentionalen und funktionalen Wege kreuzen sich fortlaufend und sollen dies in einer lebendigen Feldforschung möglichst oft tun. Aufgabe des Forschers ist es, sich der Kreuzungsstellen bewusst zu sein. Die drei geschilderten Möglichkeiten des Erkennens bestimmen also weitgehend die Grundzüge der gesamten Methode der *Feldforschung*. Die Trennung in zwei Ebenen geschieht dabei in der Absicht, die Art und Weise, in der unsere

²⁶ Damit zeigt sich auch, dass der Widerspruch zu *Fischer* und *Zanolli* (1968, S. 7, 11) — die der intentionalen Betrachtungsebene nämlich die notative gegenüberstellen — nicht grundsätzlich ist.

Quellen gewonnen wurden und werden, einsichtiger zu machen und so Ansatzpunkte für eine verlässliche Quellenkritik zu schaffen (vgl. den Modellfall von H. Fischer 1967).

Nach der Darlegung der für die Aufnahme und Schilderung des ethnographischen Tatbestandes wichtigen ersten drei Wege und zwei Ebenen der Betrachtung kann ich hier nun die zwei in erster Linie für die ethnologische *Auswertung* wichtigen Betrachtungsweisen, die strukturelle und die historische kurz vorführen.

Struktural (4) nenne ich eine Betrachtungsweise, die sich zum Ziel setzt, die bewussten und unbewussten Prinzipien oder Leitlinien des Verhaltens aufzudecken. Strukturen sind nicht etwas Starres, in einer Kultur für immer Festgelegtes; sie manifestieren sich einmal im sehr variantenreichen, kaum überblickbaren menschlichen Verhalten. Sie bestimmen ferner den Grundgehalt jener Einheiten, die vom Verhalten in konservierbarer Form übrigbleiben (Gegenstände wie zum Beispiel Töpfe, Schnitzereien oder auch nichtmaterielle Kulturercheinungen wie zum Beispiel Erzählungen verschiedensten Inhaltes: Mythen, Erinnerungen an Kultfeste, u. ä. m.)²⁷. Diese Prinzipien sind letzten Endes alle von allgemein biologischen, physikalischen und chemischen Voraussetzungen des Lebens und der Umwelt abhängig. Bei jenen Verhaltensweisen, die zu materiellen Resultaten führen, sind insbesondere die physikalischen und chemischen Voraussetzungen von den Strukturen verhältnismässig leicht zu trennen. Beim religiösen oder intellektuellen Verhalten etwa fällt es dagegen wesentlich schwerer, die biologischen (und damit auch die physikalisch-chemischen) Voraussetzungen von den oft reich verzweigten Prinzipien der Ordnung (vgl. u. S. 61 ff.) abzuheben.

Aber selbst, wenn wir voraussetzen müssen, dass die geistigen Strukturen ganz wesentlich dadurch bestimmt werden, dass das menschliche Gehirn zusammen mit dem Nervensystem ein kompliziertes chemisch-physikalisches Zellen- und Schaltsystem ist, so bleibt festzuhalten, dass wenigstens die geistig reflektierten Leitlinien des Verhaltens dem Menschen allein eigentümliche Einheiten sind, genauso wie allein der Mensch die wesentlichsten technischen Prinzipien sowie einige Grundlinien biologischen Verhaltens in Praxis und Theorie entdeckt und sich, zum Beispiel schon in der Töpferei und etwa in der Viehzucht, zu Nutze gemacht hat.

Alle diese Prinzipien und Grundlinien lassen sich in absichtlich vereinfachender Darstellung oft als Paare von Gegensätzen formulieren, die die extremen Möglichkeiten angeben, wie das zugrundeliegende Prinzip verwirklicht werden *kann*. Zwischen den beiden Endpunkten sind unzählbare Übergangsformen möglich. Es empfiehlt sich daher meistens, die Leitlinie nicht bloss durch die beiden Endpunkte, sondern auch durch eine Reihe von Durchgangspunkten zu charakterisieren.

Es braucht wohl nicht besonders betont zu werden, dass je nach dem Standpunkt des Betrachters die Struktur einer festgestellten Verhaltensweise ganz ver-

²⁷ Linton spricht von «results of behaviour» und gliedert diese in Erscheinungen psychologischer Art: «attitudes, value systems and knowledge» und in Erscheinungen materieller Art. Sie sind alle nicht als Ergebnisse eines «learned behaviour» zu verstehen, und: «Like the realities of the external environment, they exercise a directive influence on the development of behaviour patterns.» (Linton 1947, S. 22). Die einzelnen «results of behaviour» sind also zugleich wieder Prägeformen, Leitbilder u. ä., somit «signifiant» (vgl. o. S. 41).

schieden definiert werden kann, und vor allem, dass verschiedene Prinzipien sich ohne weiteres überschneiden können. Nicht ganz leicht wird es daher sein, die für wichtig gehaltenen Grundprinzipien herauszuschälen. Dabei sind selbstverständlich deutlich voneinander zu trennen: 1. die von den Kulturträgern (den Beobachteten im Diagramm 1 oben) für entscheidend gehaltenen und 2. die vom Beobachter als wichtig erkannten Prinzipien. Dies ist umso notwendiger, als wir uns hier im vorläufig nicht mit letzter Deutlichkeit zu fassenden Übergangsfeld zwischen Funktionen und Strukturen befinden (s. u. S. 64 f.). Ich schlage versuchsweise vor, die vom Kulturträger selbst herausgestellten Grundgedanken «Kulturakzente» zu nennen, die vom Beobachter erarbeiteten Grundlinien aber «Kultur Tendenzen», die Form ihrer kulturindividuellen Ausprägungen «Kulturstile»²⁸.

Die oben erwähnte grundsätzliche Unterscheidung von Bateson (s. S. 48) bezieht sich nun auf zwei Ausschnitte aus den bisher dargelegten Möglichkeiten. Einmal handelt es sich um kulturelle Wertvorstellungen (formulierte Normen und nicht-reflektiertes, aber kulturell geprägtes Verhalten aller Art: «the standardised system of emotional attitudes» — «ethos»; 1958², S. 119). Diese werden vor allem im Feld «intentionale Betrachtungsweise des Beobachteten» (Diagramm 1, Feld 1.2) und — soweit sich in den Normen und in den Mythen etc. einer Kultur auch reflektierte Einsichten in Wirkungszusammenhänge spiegeln — ebenfalls in der «funktionalen Betrachtungsweise des Beobachteten» (Feld 1.3) erfasst:

«[The thesis of the ethological approach] is that we may abstract from a culture a certain systematic aspect called ethos which we may define as the expression of a *culturally standardised system of organisation of the instincts and emotions of the individuals*. The ethos of a given culture is as we shall see an abstraction from the whole mass of its institutions and formulations and it might therefore be expected that ethoses would be infinitely various from culture to culture — as various as the institutions themselves. Actually, however, it is possible that in this infinite variousness it is the *content* of affective life which alters from culture to culture, while the underlying systems or ethoses are continually repeating themselves...» (Bateson 1958², S. 118).

Dagegen lassen sich die Grundideen und abstrakten, d. h. logischen Bausteine der Kultur («cultural structure», «the system of classification, the eidos of the culture»; S. 121, 275) erst in der strukturalen Betrachtung des Ethnologen (Feld 2.4) freilegen und umschreiben:

«...and I would define cultural structure as a *collective term for the coherent, logical scheme which may be constructed by the scientist, fitting together the various premises of the culture.*» (Bateson 1958², S. 25).

²⁸ Definition der Tendenzen s. S. 62, 64 ff.; zur bisherigen Verwendung des zweiten Begriffs vgl. Hultkrantz 1960, s. v.

Dazu die grundsätzlich wichtige Anmerkung:

«In this definition I certainly am not using the term 'logic' in that strict sense in which it is used in our own culture to describe a discipline of thought in which the species of steps involved are rigidly and consciously controlled. I do mean, however, that the elements of structure are linked together by steps. But it is probable that cultures may vary in the species of steps which link their premises together, and that the word 'logic' must therefore be interpreted differently in every culture. This concept, the *eidos*, of a culture will be elaborated at a later stage in this work.» (loc. cit.)

Bateson selbst schreibt dazu in einem zusätzlichen Nachwort 1958 (S. 296):

«In the 1936 Epilogue, it is demonstrated that *ethos* and *eidos* are only alternative ways of arranging data or alternative 'aspects' of the data.»

Damit ist sicher ein wesentlicher Punkt hervorgehoben. Es gibt, wie wir bereits gesehen haben, allerdings nicht nur zwei Möglichkeiten, ethnographische Daten zu ordnen und zu interpretieren. Mit dieser Einschränkung kann den grundlegenden Bemerkungen von *Bateson* auch heute noch beigepflichtet werden²⁹.

Historisch (5) ist schliesslich jene Betrachtungsweise zu nennen, die eine in sich einmalige, weil nicht umkehrbare und nicht genau wiederholbare Folge von Verhaltensabläufen sowie deren Fixierung und deren Resultate sowohl im Rahmen der kulturellen Wertvorstellungen als auch in ihrer Beziehung zu den allgemeinen kulturellen Ordnungsprinzipien durch Zeit und Raum erfassen und erklären will. Jede Kultur gleicht historisch betrachtet einer komplizierten Persönlichkeit, die es in ihrer Eigenart festzuhalten und zu umschreiben gilt. Wesentlich ist, dass dabei auch auf die Beziehungen zu den grundsätzlichen Prozessen geachtet wird, in denen diese Persönlichkeit gebildet und geprägt wurde und wird. Dieser Zielsetzung kommt im Hinblick auf die Bedeutung der Völkerkunde als Wissenschaft in unserer eigenen Gesellschaft und für unsere eigene Kultur grosse Wichtigkeit zu³⁰.

Strukturele und historische Betrachtungsweisen werden in erster Linie bei der Auswertung des im Felde zusammengetragenen Materials angewendet werden müs-

²⁹ Zur Geschichte der Begriffe: *Eidos* bezeichnet bei *Husserl* (nach Gr. Brockhaus, 3. Bd., 1953, s. v.) das Wesen im Gegensatz zur Tatsache. Zu *Bateson* und dem Problem von Form und Inhalt der Kultur vgl. *Benedict* 1934.

³⁰ Gedanklicher Aufbau von Modellen nicht nur des strukturellen Zusammenhangs, sondern auch des geschichtlichen Lebens von Institutionen etc. — Es sei in diesem Zusammenhang auf Richard *Weiss* hingewiesen. Er hat in seiner «Volkskunde der Schweiz» (1946) und auch mit dem von ihm mitbegründeten «Atlas der Schweizerischen Volkskunde» (ab 1950) auf methodisch klar herausgearbeiteter Grundlage gezeigt (vgl. *Weiss* 1946, insbes. S. 15—53, 58 ff.), dass die historische Betrachtungsweise einen wesentlichen Beitrag zum Selbstverständnis einer Kulturgruppe leisten kann, sofern sie mit Hilfe einer ausgewogenen Kombination verschiedener Arbeitstechniken der funktionellen Verflechtung einzelner Elemente in jedem betrachteten Zeitabschnitt genügend Aufmerksamkeit schenkt.

sen. Sie bestimmen daher weitgehend die Methoden des Verarbeitens und Vergleichens.

2. Richtung der Betrachtung in Raum und Zeit (vgl. Diagramm 2 und 3)

Auf eine weitere Unterscheidung — auf die nach dem zeitlichen Modus der Betrachtung — muss hier hingewiesen werden. *De Saussure* hat auf dieses methodische Kriterium zum ersten Mal grundsätzlich aufmerksam gemacht und dabei zwischen einer *synchronischen* und einer *diachronischen* Betrachtung unterschieden (1916, S. 117—144).

Die erste untersucht zu einem bestimmten Zeitpunkt unter sich zusammenhängende oder ohne inneren Zusammenhang nebeneinander vorkommende Erscheinungen, die sich in einem abgrenzbaren Raum befinden. (Raum hier als Ausschnitt aus der menschlichen Lebenssphäre verstanden.) Entsprechend der Grösse des in die Untersuchung einbezogenen Gebietes kann der Zeit«punkt» in sich eine gewisse Ausdehnung haben.

Die zweite richtet sich auf einen bestimmten Zeitabschnitt und will zeigen, wie sich in diesem Abschnitt einzelne Erscheinungen verändert und entwickelt haben. Bei der ersten Art handelt es sich also um einen Querschnitt durch ein einziges oder mehrere abgegrenzte Systeme, bei der zweiten um einen Längsschnitt in der Zeit durch eine Reihe von nicht notwendigerweise miteinander verkoppelten Erscheinungen.

Es gilt dabei zu beachten, dass auch in der synchronischen Betrachtung gewisse Wandlungen sichtbar werden können. Bereits *Bateson* hat ausgeführt, der Unterschied liege darin, dass diachronische Wandlungen nicht umkehrbar sind und daher als Veränderungen der Bedingungen (parameter) des abstrakt vorgestellten Kultursystems zu betrachten seien, während sich im synchronischen Bild nur die Variablen (und damit die Funktionen) verändern können, d. h. die Wandlungen umkehrbar bleiben (1958², S. 297 f.),

Man wird im Ganzen den so formulierten Gegensatz nicht qualitativ als absolut bewerten dürfen, sondern ihn als nützlichen, aber relativen Hilfsbegriff verwenden³¹. Damit erscheint der Unterschied zwischen dem synchronisch und dem diachronisch erfassten Bild auch im richtigen Licht.

Wiederum schliesst die eine Art der Untersuchung die andere nicht aus; die Übergänge sind im Gegenteil sehr zahlreich und in der Praxis wohl meist dominierend. Aus dem Vergleich mit dem oben (S. 45—52) Dargelegten ergibt sich, dass die empirisch-additive (1) und die funktionale (3) Betrachtungsweise mehr syn-

³¹ Auf dieselbe grundsätzliche Unterscheidung zielt *Leroi-Gourhan* (1943, S. 25 = hier S. 62 ff.) mit der Umschreibung der «logischen» (synchronischen) und der «chronologischen» (historischen) Bewegung in der Entwicklung. Beachtenswert ist, dass er erstere als «mouvement circulaire» bezeichnet (vgl. zu diesem Punkt *Bateson* 1958², S. 287 ff., 297 ff.). *Leroi-Gourhans* Trennung wäre verständlicher, wenn er der «chronologischen» eine «funktionslogische» Bewegung gegenübergestellt hätte. — *De Saussure* schlägt übrigens vor, von «idio-synchronischer» Betrachtung zu sprechen, um den Zusammenhang der zu betrachtenden Erscheinungen unter sich zu betonen (1916, S. 132).

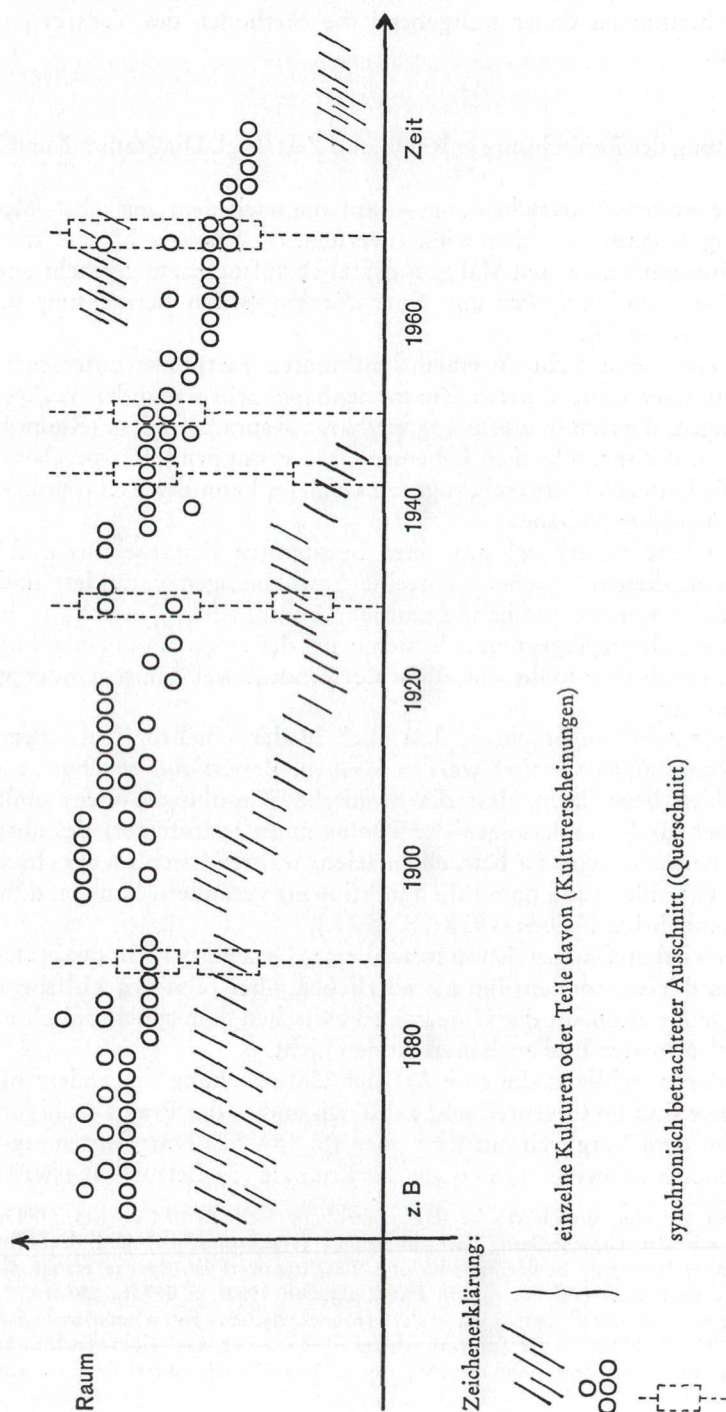
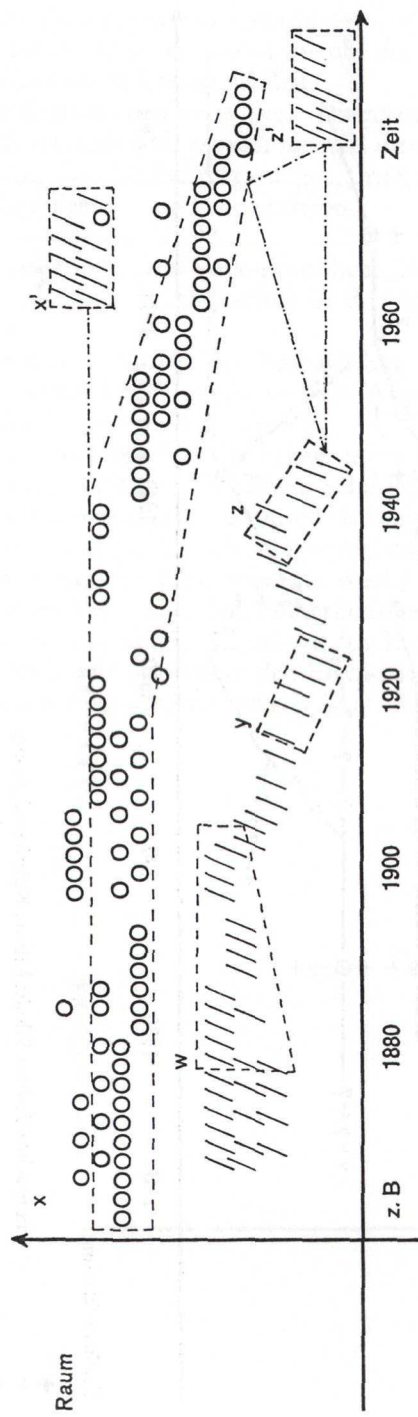




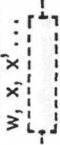
Diagramm 3

Diachronische Betrachtung

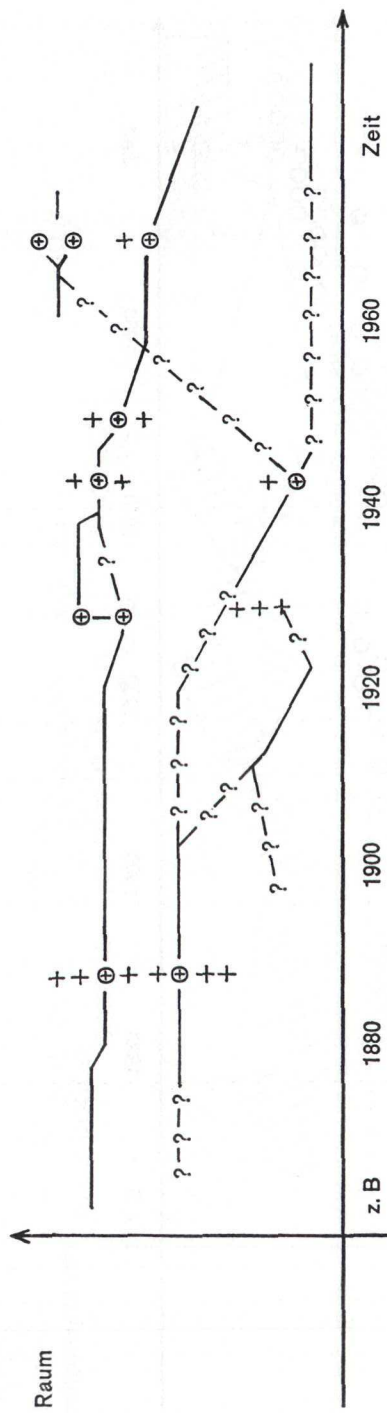


Zeichenerklärung:



 } einzelne Kulturen oder Teile davon (Kulturscheinungen)


 w, x, x' ... diachronisch betrachteter Ausschnitt (Längsschnitt)

Versuch einer geschichtlichen Rekonstruktion (nach Diagramm 2 und 3)



Zeichenerklärung:

- +
- +
- +
- +
- in synchronischem Schnitt belegte Kulturerscheinung
- ⊕
- in diachronischem Schnitt belegte Kulturerscheinung
- ⊕—⊕
- in synchronischem und in diachronischem Schnitt belegte Kulturerscheinung
- ⊕—⊕—⊕
- belegte Rekonstruktion einer historischen Entwicklung
- ?—?—?
- hypothetisch erschlossene historische Entwicklung

chronisch, die historische (5) dagegen vorwiegend — aber nicht ausschliesslich! — diachronisch ausgerichtet ist; dagegen führen sowohl die intentionale (2) wie die strukturelle (4) gleichmässig durch Raum und Zeit.

Eine geschichtliche Betrachtungsweise (vgl. Diagramm 4), die als gründlich untermauert gelten will, muss also, da sie sich niemals direkt aus der Beschreibung des Lebens ableiten lässt, ihre Schlussfolgerungen, Interpretationen und Hypothesen deutlich als solche erkennen und kennzeichnen.

Zusammenfassend zeigt sich, dass völkerkundliche Daten das Ergebnis eines Erkenntnisvorganges sind, der sich methodisch in drei ineinander verflochtenen Modellen darstellen lässt:

1. Nach der allgemeinen Richtung der Beobachtung im Raum (Ausdehnung menschlicher Kulturen auf der Erde) und in der Zeit (Abfolge in der Zeit), d. h. in synchronischer und in diachronischer Betrachtung.

2. Nach der Art, wie von Menschen die Erkenntnisse über Menschen und ihre Kultur (durch Beobachten, Befragen, Teilhaben, Schildern und Reflektieren) gewonnen und interpretiert werden, je nachdem ob der empirisch-additive, der intentionale, der funktionale, der strukturelle, der historische oder ein anderer möglicher Weg der Betrachtung in erster Linie begangen wird.

3. Nach der Art, in der sich dabei der Völkerkundler einerseits und die von ihm erforschten Menschen andererseits gegenüber den Erscheinungen der Kultur, gegenüber den Mitmenschen und gegenüber den Erscheinungen der Natur verhalten, d. h. als Ausdruck einer vorwiegend notativ bzw. einer vorwiegend affektiv geprägten Haltung.

III. Grundbegriffe und ihre Benennungen

1. Ethnische Gruppen und Kulturen

Völkerkunde als Wissenschaft will menschliche Gemeinschaften, die sich aus *Gruppen* von *Einzelpersönlichkeiten* bilden, sowie die individuellen und kollektiven Verhaltensweisen dieser Menschen, ihre materielle Ausrüstung, ihre Gefühls-, Glaubens- und Gedankenwelt, kurz Menschen und die ihnen jeweils eigentümliche Kultur erforschen. Der Einfachheit halber spreche ich dabei im folgenden vom Studium der verschiedenen *Kulturen*, deren Zahl theoretisch unendlich ist, vergesse aber nicht, dass es letzten Endes eine Wissenschaft vom Menschen ist, der wir uns verpflichtet fühlen.

In der Untersuchung wird darauf zu achten sein, dass diejenigen materiellen und nicht-materiellen Kulturerscheinungen, die ein Ethnologe oder ein Prähistoriker zusammen antrifft und die er empirisch als zusammengehörig betrachten möchte, nicht unbedingt auch innerlich zusammenhängen müssen. Wo dies nach der Quellenanlage als sinnvoll erscheint, wird man demnach zwischen *Zivilisationen* (Erscheinungsformen der Kultur, die in Raum und Zeit empirisch zusammen angetroffen werden) und *Kulturen* (Erscheinungsformen der Kultur, die sich auch in der intentionalen, funktionalen, strukturalen und historischen Untersuchung als zusammenhängend erweisen) unterscheiden (vgl. *Leroi-Gourhan* 1943, S. 10 f.). Oft wird es allerdings schwierig sein, hier genau zu trennen, werden doch zum Beispiel auch Produkte unserer westlichen Technik in Naturvolk-Kulturen weitgehend in das traditionelle Wert- und Weltbild eingebaut. Aber gerade bei der Untersuchung von extremen Formen des Kulturkontaktes (Überlagerungen; Diffusion von Ideen und Gütern) wird sich der Hilfsbegriff «Zivilisation» als fruchtbar erweisen.

Im Bereich der sogenannten Naturvölker — wobei als Naturvölker jene *ethnischen Gruppen* bezeichnet werden sollen, die in einer vorwiegend naturgeprägten Umwelt leben³² — werden wir es meistens mit Dorf- und Stammeskulturen zu tun haben. Dies sind die ethnischen und kulturellen Einheiten, die sich in einem dynamischen und unstabilen Gleichgewicht befinden (s. o. S. 43). Die Grösse dieser Einheiten wird durch die Grösse der darin wirksamen zentripetalen und zentrifugalen Kräfte (wie zum Beispiel: gemeinsame Sprache, soziale und religiöse Zusammengehörigkeit oder aber wirtschaftliche Sonderinteressen, religiöse Eigenbrötelei, Betonung von Unterschieden in der Sprache etc.) bestimmt (vgl. *Shirokogoroff* 1935; für die dabei besonders wichtigen religiösen Prozesse *Weidkuhn* 1965).

³² Am Gegenpol steht die westliche Vision der gegenwärtigen und zukünftigen Kultur: Der Mensch wird immer weitgehend durch die von ihm in und mit der Technik geschaffene Umwelt geprägt. Nur an sich selber wird er schliesslich die Erscheinung des natürlichen Lebens noch erfahren können. An diesem Bild lässt sich das Verhältnis Natur-Kultur in seiner extremsten Variante untersuchen (Technik nach dem Vorbild der Natur und als ihre Ergänzung verstanden oder Technik als Verwirklichung der Idee der Kultur an sich? — Vgl. *Schadewaldt* 1960).

2. Komplex und Tradition

Durch beschreibende völkerkundliche Untersuchungen werden quer zur Zeit immer neue Schnitte durch einzelne Kulturen, Teile davon oder gar durch ganze Gruppen von Kulturen gelegt (vgl. Diagramm 2). Dem Forscher wird es im Idealfall gelingen, die Verhältnisse wechselseitiger Abhängigkeit der einzelnen Kulturerscheinungen genau zu umschreiben und dabei erst noch die Ergebnisse der empirischen Beobachtungen und der intentionalen Schilderungen umfassend zu berücksichtigen. Die Gesamtheit der gleichzeitig feststellbaren und einer ethnischen Gruppe funktionell zugehörigen Kulturerscheinungen bezeichne ich als *Kulturkomplex*³³. In der völkerkundlichen Praxis wird es leider nur selten möglich sein, diese Komplexe einigermaßen vollständig zu erfassen. Man wird sich deshalb damit begnügen müssen, in Teilbereichen der Regional- oder Lokalkultur funktionelle Abhängigkeiten festzustellen und, je nach dem Ziel der Forschungen, aus derart als zusammenhängend erwiesenen Erscheinungen entsprechende Teilkomplexe zu bilden. Zum Beispiel wird man so einen religiösen oder einen sozialen, einen technischen oder auch spezieller einen Töpfereikomplex ausscheiden.

Reiht man nun eine beliebige Anzahl synchronischer Untersuchungen einzelner Komplexe in einem begrenzten Gebiet aneinander, so wird in strukturaler und diachronischer Betrachtung festzustellen sein, wieweit einzelne Teile der untersuchten Komplexe oder gar ganze Komplexe über eine längere Zeit bestanden haben oder noch weiterleben. Diese in einem begrenzten Gebiet weiterlebenden Gesamt- und Teilkomplexe bezeichne ich als *Traditionen* (vgl. Diagramm 5).

Damit habe ich zwei Definitionen benützt, die auch in der Urgeschichte Gültigkeit haben (vgl. Narr 1961, Smolla 1960). Es liegt auf der Hand, dass damit der Vergleich von ethnographischem Material (besonders von Sammlungen zur materiellen Ausrüstung, die in dieser Weise geordnet worden sind) mit urgeschichtlichem Material sehr erleichtert wird.

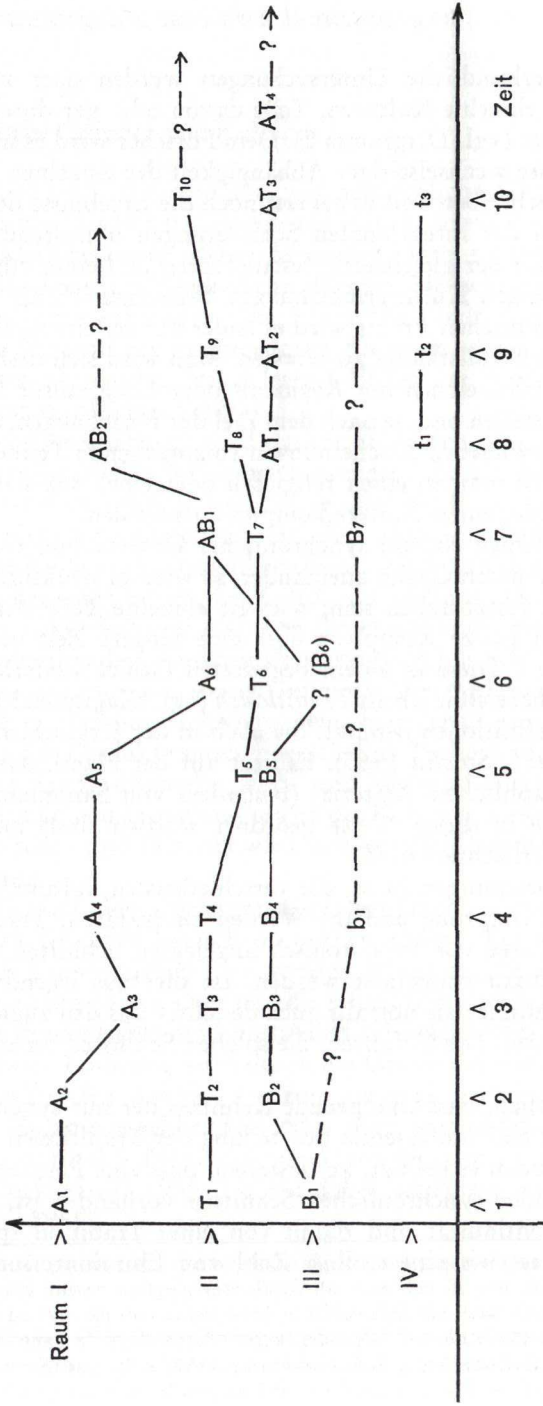
Das Ziel historischer Forschungen ist es, die verschiedensten kulturellen Traditionen zu erfassen, ihren Ursprung und ihr Werden zu erklären. Traditionen können induktiv in einer Folge von synchronisch angelegten Schnitten nachgewiesen und diachronisch zusammengefasst werden. Ist dies aus irgendwelchen Gründen nicht möglich, so können sie notfalls auch deduktiv aus den zugehörigen Komplexen erschlossen werden. Die Gefahren, die solchen Schlüssen innewohnen, sind aber nicht klein.

Es zeigt sich damit deutlich, dass eine genaue Kenntnis der nur synchronisch feststellbaren Komplexe für eine umfassende Beurteilung der Traditionen vorausgesetzt werden muss. Nur wenn es gelingt, zu beweisen, dass eine Erscheinung in mehreren aufeinanderfolgenden synchronischen Schnitten vorhanden ist, können wir von geschichtlicher Kontinuität und damit von einer Tradition sprechen. Theoretisch leuchtet ein, dass wir eine endlose Zahl von Einzeluntersuchungen

³³ Auf die Geschichte dieses sowie der im folgenden verwendeten Begriffe kann hier nicht eingegangen werden. Eine erste Orientierung geben Hultkrantz 1960, s. v. und Schmitz 1967, s. v. (Sachverzeichnis).

Diagramm 5

Komplexe und Traditionen



Zeichenerklärung:

A, B, T, ... Komplexe

A1 — A2 Tradition belegbar

B1 — ? — b1 Tradition möglich

synchronische (empirisch-additive, intentionale und funktionale)
bzw. I >, II > ... diachronische (strukturelle und historische) Untersuchung

benötigen, um die Kontinuität auch nur eines einzigen Gesamt- oder Teilkomplexes exakt nachzuweisen; praktisch ist diese Forderung nicht zu erfüllen. Mit Hilfe von strukturalen Untersuchungen, die sozusagen als Klammer das synchrone und das diachronische Vorgehen verbinden, lässt sich aber die Kluft überbrücken.

3. Struktur und Erscheinungsformen

Strukturale Betrachtungsweise ist der Versuch, kulturelle Erscheinungsformen in folgerichtig aufgebaute und wenn immer möglich aus der Wirklichkeit der Erscheinungsformen selbst abgeleitete Ordnungssysteme einzubetten. Dabei kann auf einen gewissen, meist schwer zu bestimmenden Anteil der Interpretation nicht verzichtet werden — dies darum, weil die Ordnungssysteme noch nicht fertig und offen vor uns liegen, sondern weil wir sie in all ihren Verästelungen zuerst erkennen und freilegen müssen. Besonders dort, wo wir über die innere Ordnung einer Kultur wenig oder gar nicht unterrichtet sind, werden wir uns das Gerüst für die Ordnung vorläufig selbst konstruieren müssen. Die strukturale Betrachtungsweise soll uns helfen, Strukturen oder Prinzipien, Grundlinien und Tendenzen der kulturellen Ordnung und des nicht nur durch die biologischen Voraussetzungen, sondern auch durch die Kultur geprägten menschlichen Verhaltens zu erkennen³⁴.

Dieses Vorgehen müsste es uns ermöglichen, allfällige Lücken im synchronisch beigebrachten Material besser überspringen und überhaupt den Nachweis der Kontinuität der Erscheinungsformen mit einem angemessenen Aufwand an Arbeit erbringen zu können. Der entscheidende und oft nicht genügend beachtete Punkt ist dabei der, dass es für den Nachweis der Kontinuität durch Raum und Zeit nicht genügt, verschiedene synchronisch aufgedeckte und erschlossene Strukturen aneinanderzureihen, miteinander zu vergleichen und daraus das Gemeinsame herauszuschälen. Vielmehr müssen in erster Linie sorgfältig ausgewählte Einzelformen miteinander verglichen werden.

Hier ist der Ansatz von *Leroi-Gourhan* besonders wertvoll (1943, S. 7—42, 327—344). Auch er hat — wie vor ihm *Krause* (s. o. S. 40) und nach ihm *Lévi-Strauss* — mit der Kritik an überspitzt formulierten und in der Anwendung oft «atomistischen»³⁵ Thesen und Arbeitsweisen einer Reihe von kulturhistorisch orientierten Forschern begonnen und daraus seine eigenen Modelle und Kriterien entwickelt. Auch er ist aber Historiker aus Passion (1945, S. 321—472). Methodisch orientiert er sich am Vorgehen der Paläontologie (1943, S. 37) sowie an der

³⁴ Der Begriff «Struktur» wird hier — wenn wir dem inzwischen erschienenen Überblick von *Piaget* (1968, S. 22—23) folgen wollen — auf einen seiner drei grundsätzlichen Aspekte (*structure-mère*) eingeengt.

³⁵ Vgl. dazu *Milke* 1938 a = *Schmitz* 1963 a, S. 232. Damit wird nicht auf den «strukturalen» Atom-Begriff der heutigen Physik Bezug genommen, wie *Lévi-Strauss* selbst (1958, S. 58 in Anm. 1) ausdrücklich bemerkt.

Präzision und Logik der französischen Ingenieurschule. Seine Grundgedanken kommen in den folgenden Ausführungen am deutlichsten zum Ausdruck ³⁶:

«Nos recherches sont du même ordre que celles qu'on peut poursuivre sur certains mollusques qui, dans le cadre de l'espèce, ont des variations individuelles nombreuses et imprévues: au *rythme linéaire* de l'évolution historique qui ajoute à chaque époque une forme nouvelle se superpose, au point de tout brouiller, un *mouvement circulaire*, propre à chaque moment du temps et à chaque point de l'espace. On se trouve en présence de formes bien définies dont les premières relèvent de la chronologie, dont les autres n'offrent de prise qu'à un classement logique qui se modèle sur le classement historique. La perception de ce double mouvement est indispensable pour comprendre le jeu de témoignages que la suite de ce livre présentera souvent comme simples. C'est de la confusion entre les deux mouvements (chronologique et logique) que naissent les théories les plus séduisantes sur l'évolution globale des sociétés humaines...

Il ne faut, par conséquent, pas se méprendre sur la valeur absolue des connaissances historiques que nous possédons sur les sociétés humaines. Notre capital est composé d'une masse énorme de documents très variés, pour la plupart très récents, qui ne représentent que la centième partie de ce qu'il nous faudrait pour tracer notre histoire au cours de ces cents derniers siècles...

Cela explique pourquoi nous ne savons pas grand'chose de l'histoire des peuples, et pourquoi au contraire la science est riche de vues d'ensemble sur les techniques et les institutions...

Ce double aspect porterait à voir dans l'activité humaine deux ordres de phénomènes d'essences distinctes: des phénomènes de *tendances* qui tiennent à la nature même de l'évolution et des *faits* qui sont indissolublement liés au milieu dans lequel ils se produisent ³⁷.

La *tendance* a un caractère inévitable, prévisible, rectiligne; elle pousse le silex tenu à la main à acquérir un manche, le ballot traîné sur deux perches à se munir de roues... Sur le terrain des tendances toutes les extensions sont possibles: lorsqu'un voisin apporte le perfectionnement qui suit *dans l'ordre logique* l'état où se trouve le peuple touché, il l'adopte sans effort et l'ethnologue sans arrière-plan historique, n'a plus de prise sur ce qui peut tout aussi bien être une invention locale qu'un emprunt récent ou millénaire.

Le *fait*, à l'inverse de la tendance, est imprévisible, fantaisiste. C'est tout autant la rencontre de la tendance et des mille coïncidences du milieu, c'est-à-dire l'invention, que l'emprunt pur et simple à un autre peuple. Il est *unique*, inextensible, c'est un compromis instable qui s'établit entre les tendances et le milieu...

³⁶ Mit Ausnahme der ersten drei, für das Verständnis allerdings wichtigen Abschnitte, jetzt deutsch bei Schmitz 1967, S. 332—357. — Die ersten drei Hervorhebungen im 5. und 6. Absatz sind aus dem Original übernommen; alle anderen kursiv gesetzten Stellen wurden von mir hervorgehoben.

³⁷ Es ist wichtig festzuhalten, dass hier die «évolution historique» und spezieller die «évolution technique» gemeint ist. Unter «milieu» versteht Leroi-Gourhan sowohl die natürliche wie die kulturelle Umwelt.

Que tendance et fait soient deux aspects contradictoires et également fidèles de l'activité humaine n'implique pas que le réel soit une synthèse. S'il doit en être ainsi dans l'absolu, l'indigence irréductible de nos connaissances sur l'homme nous interdit de voir dans *la synthèse autre chose qu'une vue intuitive* et très approximative de la réalité. Si l'on considère que la définition de la tendance, comme celle du fait, implique aussi bien l'invention locale que l'emprunt aux plus longues distances (qu'on songe aux Portugais et Hollandais apportant au XVI^e siècle directement d'Europe au Japon un certain nombre d'objets qui, en quatre siècles, sont devenus proprement japonais) on comprend le légitime besoin de contrôle qui s'impose...

...
Le contrôle, avons-nous dit, ne peut s'exercer que sur des faits bien préparés; comme un animal ne peut être connu et classé avec précision que *lorsqu'il a été disséqué et préparé en laboratoire*, le fait ne peut prendre de valeur que lorsque ses détails sont apparents. La méthode des faisceaux de faits n'étant applicable qu'à des peuples bien connus toute recherche débute par l'étude des faits isolés. On peut donner à ces faits isolés assez d'étoffe pour les traiter individuellement comme des faisceaux en dégagant leurs caractères accessoires: comparer des rabots ou des limes provenant de différents peuples n'est profitable que si l'on établit pour chaque objet une liste qui parte du *trait dominant* (rabet ou lime) et s'étende aux *caractères les plus apparents* (bois ou métal à traiter, lame de fer ou de pierre) puis aux *détails les plus particuliers* (fixation du manche, ligatures, sens symbolique de l'outil). Les pièces isolées d'une même série prennent alors une réelle *valeur comparative* et la meilleure preuve se dégage lorsqu'on constate que les séries ne vont plus couvrir le globe terrestre entier mais s'inscrire honnêtement dans des zones bien délimitées. Parvenu à de tels résultats on constate que les *faits* présentent des *degrés de valeurs différentes* et que *ce ne sont pas les caractères du premier degré, généralement liés à la tendance, qui sont les plus intéressants mais ceux du second et du troisième degré, proprement attachés au peuple ou au groupe de peuples dont le fait étudié est issu.*

...
Il est inutile d'insister sur le *danger* que présente pour l'avenir d'une théorie *l'emploi de faits au premier degré*, le cas est assez rare et seuls quelques théoriciens ont pu construire sur d'aussi faibles documents des théories monumentales sur le peuplement général du globe...

...
On voit que *le premier degré du fait correspond à sa fonction*: marteau, harpon, propulseur, danses d'animaux, mariages endogamiques, rites d'expulsion de l'année écoulée; cette énumération implique *l'identification du premier degré du fait à la tendance* puisqu'elle correspond strictement à des *divisions logiques* de l'activité humaine...

D'une telle constatation il apparaît bien que notre méfiance au sujet de la valeur historique du premier degré du fait est justifiée: ce qui relève de la *tendance*, c'est-à-dire des *coupures de commodité* que notre logique introduit dans *l'activité des hommes* n'est rattaché au *milieu*, c'est-à-dire à la *substance histori-*

que, que par le lien d'un mot. Ce premier degré est tout puissant lorsqu'il s'agit d'ordonner les faits en catégories, sa valeur architecturale est précieuse et nous l'emploierons dans ce livre qui n'est qu'une *projection logique* de l'écheveau déroutant des faits observables *sur chaque point du temps et de l'espace*. Mais dans ses seules limites je m'interdis d'avance toute construction historique.» (Leroi-Gourhan 1943, S. 25—36 aus Kap. 1: Structure technique des sociétés humaines.)

Diese Ausschnitte zeigen bereits, wie sehr sich der Tendenz-Begriff von Leroi-Gourhan und der Struktur-Begriff von Lévi-Strauss ergänzen. Gewiss sind auch deutliche Unterschiede zu erkennen. Lévi-Strauss arbeitet als Ethnologe mehr in philosophischer und religionswissenschaftlicher Richtung, Leroi-Gourhan geht in erster Linie von den materiellen Erscheinungsformen der Kulturen aus. Der erstere sucht durch seine Strukturen zu den allgemeinen Gesetzen des unbewussten Denkens (die folglich — absolut gedacht — tatsächlich bestehen müssen) zu gelangen, während letzterer das philosophische Element von vorneherein schon stärker relativiert: Die Tendenzen sind in seiner deutlich empirisch orientierten Ausdrucksart «Schnitte, die unser logisches Denken in vereinfachender Weise durch das menschliche Verhalten zieht» (vgl. oben) oder anders formuliert:

«On peut tirer beaucoup d'un document, même complètement isolé, on peut lui faire dire les choses les plus intéressantes sur son auteur, sur les *grandes vérités humaines* que sont les *tendances*.» (Leroi-Gourhan 1943, S. 38, Hervorhebung von mir.)

Bei aller Verschiedenheit bleibt doch verblüffend deutlich das Gemeinsame der beiden Versuche, nämlich grundsätzliche und von innen heraus logisch aufgebaute Ordnungssysteme herauszuschälen (vgl. Formulierungen o. S. 41 und 62). Der wesentlichste Unterschied besteht darin, dass Lévi-Strauss diese Systeme für Grundbestandteile einer absoluten Wirklichkeit hält, während Leroi-Gourhan festhält, dass die Tendenzen zwar das einzige Werkzeug sind «dont dispose notre esprit pour découper l'univers» und es sich andererseits dabei eben um klare Projektionen unseres eigenen wissenschaftlichen Denkens handelt (1943, S. 39 und 36):

«Il faut employer [cet instrument] à fond pour *cataloguer* avec précision les faits puis l'abandonner sans retour pour grouper les mêmes faits en *tableaux d'histoire* (1943, S. 39).

Tendenz und Realisierungsform

Halten wir das in unserem Zusammenhang Wesentliche noch einmal fest. Leroi-Gourhan unterscheidet zwischen den «tendances» und den zugehörigen «faits» — oder deutsch (nach einem Vorschlag von Bühler 1947, S. 230—232) zwischen Tendenzen und Realisierungsformen³⁸. Als Tendenzen werden die von uns in der Forschung erkannten und formulierten Grundideen einer in den materiellen Er-

³⁸ Jetzt ebenfalls in Schmitz 1963 a, S. 17—32.

scheinungsformen fassbaren kulturellen Entwicklung verstanden. Als Realisierungsform wird die Art und Weise ihrer tatsächlichen Verwirklichung in eben diesen materiellen Erscheinungsformen bezeichnet. Die Tendenzen lassen sich nach den von *Leroi-Gourhan* in seinen beiden ersten Werken herausgearbeiteten Ergebnissen als Strukturlinien eines technischen Determinismus verstehen (1943, S. 334 f., 338—343). Er selbst hat seither versucht, ähnliches auch für andere Bereiche der menschlichen Kultur herauszuschälen («Le geste et la parole», 1964 und 1965 a, «Préhistoire de l'art occidental», 1965 b). Die Tendenzen werden in einer Art von Experiment auf ihre Brauchbarkeit geprüft: alle Realisierungsformen müssen sich logisch in das Erklärungssystem eingliedern lassen. Insofern die Realisierungsformen mit den feststellbaren Erscheinungsformen identisch sind, sind die Tendenzen real. Da wir, selbst wenn wir technische Aufnahmeverfahren zu Hilfe nehmen, kaum fähig sein werden, alle Erscheinungsformen zu erfassen und zu ordnen, kann es voraussichtlich auch kein System von in der Zahl endlichen und in der Qualität absolut realen Tendenzen geben.

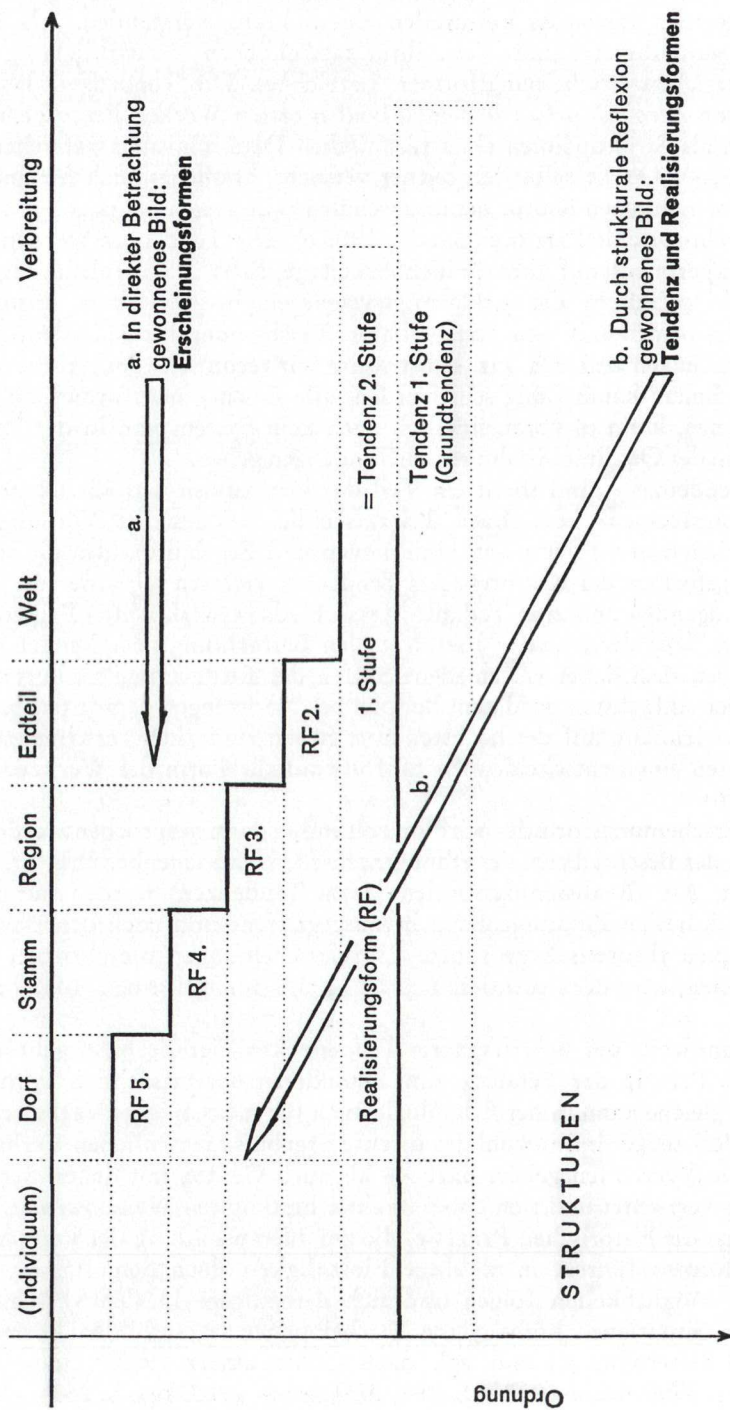
Die «Tendenzen» sind somit ein Teil der hier anvisierten «Strukturen»; die «Realisierungsformen» bezeichnen das tatsächlich festgestellte Verhalten sowie seine materiellen und spirituellen Fixierungen und Ergebnisse, also die speziellen Erscheinungsformen der Kulturen. Als Tendenzen erfassen wir jene zur Verwirklichung drängenden und zum Teil auch tatsächlich verwirklichten Prinzipien, die wir auf dem Weg der (notativ-) strukturalen Betrachtung zu erkennen glauben. Bedeutsam ist, dass dabei verschiedene Stufen der Realisierung zu unterscheiden sind. Auf der einfachsten wird zum Beispiel bei Werkzeugen gerade das technische Prinzip verwirklicht, auf der höchsten aber haben zusätzlich verschiedene kulturelle Faktoren einen entscheidenden Einfluss auf die Form des Werkzeuges (vgl. Diagramm 6).

Von «Erscheinungsformen» wird im folgenden dann gesprochen werden, wenn der Aspekt des Beschreibens, des ethnographischen Tatsachenberichts, im Vordergrund steht. Als «Realisierungsformen» (von Tendenzen) werden nur aus dem weiteren kulturellen Zusammenhang herausgegriffene und nach den darzulegenden Prinzipien theoretisch geordnete Einzelercheinungen umschrieben werden. Im allgemeinen wird der neutralere Begriff «Erscheinungsformen» oft vorgezogen werden.

Die Spannweite des Begriffspaares Tendenz-Realisierungsform geht also vom allgemeinen Prinzip der Tendenz zum besonderen der tatsächlich vorhandenen Form. Das gleiche kann in der Ethnologie auch für menschliches Verhalten gelten, denn die Werkzeuge sind sowohl das direkte Ergebnis menschlichen Verhaltens — auch das Denkverhalten gehört dazu — als auch Geräte, mit denen der Mensch eine Arbeit verrichtet und sich dabei in einer bestimmten Weise verhält. Wegleitend ist, dass die historischen Prozesse, die zur Herausbildung der komplexen Erscheinungsformen führen, in all ihrer Einmaligkeit doch dem Prinzip der beschränkten Möglichkeiten folgen und sich demzufolge in den verschiedensten historischen Situationen konvergente Erscheinungen herausbilden können (s. o. technischer Determinismus und vgl. dazu *Goldenweiser* 1917 = *Schmitz* 1967, S. 293—331, *Thurnwald* 1927 b, S. 294, *Mühlmann* 1962, bes. S. 263). Den Mög-

Diagramm 6

Strukturen und Erscheinungsformen (speziell: Tendenz und Realisierungsform)



lichkeiten zur Verwirklichung einer Tendenz werden im physikalisch-chemischen, im biologischen und im psychischen Bereich gewisse Grenzen gesetzt. Die Folge ist, dass sich die Erscheinungsformen dieser Tendenz in wesentlichen Teilen auch dann sehr ähnlich sehen, wenn sie geschichtlich nicht auf denselben Ursprung zurückzuführen sind. Vergleichende historische Untersuchungen dürfen daher nur mit solchem Material aufgebaut werden, das sich aus Elementen der höheren Realisierungsstufen zusammensetzt (s. o. S. 63). Selbstverständlich werden diese Unterscheidungen bei komplexen Erscheinungsformen wie zum Beispiel bei der Töpferei oder beim Kultanz dadurch erschwert, dass hier die verschiedensten sich überschneidenden Tendenzen zuerst freigelegt werden müssen. Dennoch ist diese Arbeit Voraussetzung, wenn wir unser Material in sinnvoller Weise vergleichen und für geschichtliche Untersuchungen verwenden wollen.

Wendet man den hier theoretisch erarbeiteten Ansatz praktisch an — wie dies *Leroi-Gourhan* am Beispiel des Speerwerfers vorführt (1943, S. 31—36) —, so ergibt sich in der Untersuchung, dass die Realisierungsformen der ersten Stufe weltweit (wenn auch nicht in allen Kulturen gleichzeitig) verbreitet sind; sie entsprechen offensichtlich gewissen Grundaufgaben, die menschliche Kultur zu erfüllen hat.

Entwickelt man einerseits theoretisch den Grundgedanken der Tendenz weiter und sucht man dann in der Masse der Erscheinungsformen nach den auf der zweiten Stufe tatsächlich verwirklichten Formen dieser Tendenz, so zeigt sich, dass ihr Vorkommen auf bestimmte Erdteile beschränkt ist, dass also bereits geschichtliche Prozesse der Verbreitung gewisse Grenzen gesetzt haben. Diese Vorgänge sind auf dieser Stufe nur ungenau zu erfassen. Erst auf der nächsten Stufe wird man eine charakteristische Verteilung der Realisierungsformen auf bestimmte geographische Einheiten (Teile von Kontinenten wie Bergtäler, Flussländer, Inseln etc.) feststellen können; unter Umständen wird man hier sogar mindestens eine weitere Stufe einzuschieben haben.

Im vorliegenden Fall wird es bereits auf der vierten Stufe möglich sein, einzelne Realisierungsformen als einzelnen Stämmen oder Stammesgruppen zugehörig zu erkennen. Entsprechendes gilt auf der höchsten Stufe für den Bereich der Dorfkulturen. Je nach Art und Umfang des Quellenmaterials wird man auch in diesem Abschnitt der Untersuchung mehr oder weniger differenzieren, d. h. mehr oder weniger Stufen als die hier aufgeführten herausarbeiten können.

Die Reihenfolge, in der diese Gedanken hier vorgelegt wurden, entspricht nicht dem wirklichen Vorgang des Untersuchens und Einordnens. Die Tendenzen können selbstverständlich nicht ohne Kenntnis der Erscheinungsformen formuliert werden. Entscheidend ist die Einsicht, dass die Realisierungsformen auf der höchsten Stufe (theoretisch: Kulturen einzelner Individuen) am deutlichsten und überzeugendsten mit ganz bestimmten, genau umschreibbaren historischen Prozessen in Verbindung gebracht werden können.

Verhältnis von Stil zu Tendenz

Stil und Tendenz (bzw. Struktur) einer Kultur sind nicht dasselbe und sollten deutlich auseinandergehalten werden: «Stil» ist in seiner Einmaligkeit die Gegen-

position zur allgemeinen «Tendenz». Mit «Stil» bezeichne ich daher einen Anteil an der einer kulturellen Einheit zugehörigen Art des Verhaltens und an dessen Fixierungen sowie Folgen, jenen Anteil nämlich, der dieser (und nur dieser Einheit) eigentümlich ist. In einem gewissen Sinne meint Stil, so könnte man sagen, die Art der Ausformung der einer einzelnen Kultur eigentümlichen Struktur, die kultur-individuelle Art der Prägung (vgl. o. S. 51).

«Unter Stil verstehen wir die gemeinsame Art, in der Motive (s. u.) in einem Gebiet zu einer bestimmten Zeit dargestellt werden» (*Schefold* 1966, S. 13).

Der Stil einer Kultur lässt sich daher auch erst in der strukturalen Betrachtung, die das Individuelle *einer* Kultur dem Allgemeinen *der* Kultur gegenüberstellt, herauschälen (vgl. Diagramm 1, 1.4).

4. Aufbauteil und Element

Da die Strukturen Grundprinzipien der kulturellen Ordnung sind — in ihrer Vielfalt durch die physikalisch-chemischen Gegebenheiten der Umwelt und letzten Endes auch durch die Art der Denk- und Schaltvorgänge im menschlichen Zentralnervensystem begrenzt —, ist es notwendig, mit Hilfe der Strukturuntersuchung jene Elemente herauszustellen, die gerade der untersuchten Kultur eigentümlich sind³⁹. Sie können (in Anlehnung an *Schefold* und *Schmitz*) als «kulturelle Stilelemente» bezeichnet werden. Dieser Begriff soll dabei nicht als ästhetische Wertung kultureller Formen verstanden werden⁴⁰.

Die Elemente sind, wie Reimar *Schefold* klar definiert hat,

«die letzten Einheiten, in die sich ein Darstellungsmotiv zerlegen lässt; es sind diejenigen Merkmale, die zusammen einen Aufbauteil ausmachen» (1966, S. 23).

Wenn wir zum Beispiel das Darstellungsmotiv «menschliches Gesicht» (wie es von *Schefold* für das Sepik-Gebiet untersucht worden ist) als Tendenz «Darstellung des Gesichts» verstehen, dann dürfte klar sein, was hier gemeint ist: Die Erscheinungsformen der Gesichter auf den Aufhängehaken bestehen aus den Aufbauteilen Nase, Augen, Mund und den zugehörigen Elementen. Für die Nase sind dies zum Beispiel:

³⁹ Die von *Mühlmann* noch vorgebrachten Einwände gegen die Verwendung des Begriffes «Element» sind nach seinen eigenen Kriterien heute hinfällig geworden (*Mühlmann* 1938, Anm. S. 174).

⁴⁰ Versuchsweise hatte ich, um das Kultur-Individuelle zu betonen, zuerst den Begriff «kultureller Schnörkel» eingesetzt; wegen des abwertenden Untertons liess ich ihn schliesslich wieder fallen.

Die Verwendung des Begriffes «Stilelement» impliziert nicht, dass ich mich der von *Schmitz* (1956; zum Begriff bes. S. 110, 114—116) vorgeschlagenen Methode anschliesse. Zur Möglichkeit der Differenzierung dieser Methode vergleiche *Schefold* (1966, S. 19—29).

«II b) Die Aufbauteile des Gesichts

A) Nasenrücken

Elemente:

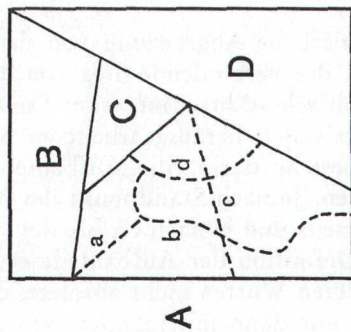
1. Gesamtlänge im Verhältnis zur Gesichtshöhe
2. Tiefe an der Nasenspitze im Verhältnis zur realistischen Nasenlänge
3. Breite im Verhältnis zur Gesichtsbreite
4. Seitliche Abgrenzung von der Gesichtsfläche
5. Krümmung der Profillinie
6. Querschnitt
7. Lage im Gesicht

B) Mund...» (*Schefold* 1966, S. 51).

Die Elemente

«sind selbst nicht mehr weiter unterteilbar. Während ein Darstellungsmotiv als Kombination verschiedener Aufbauteile und ein Aufbauteil als Zusammenstellung bestimmter Elemente gekennzeichnet werden kann, lässt sich ein Element nur in seiner jeweiligen stilistischen Ausformung näher bestimmen. Wir haben schon betont, dass diese Zusammensetzung aus kleineren Einheiten bei Darstellungsmotiv und Aufbauteil die Ursache dafür war, dass ihre Ausgestaltungen einen historisch heterogenen Stilcharakter haben können. Für das Element trifft dies nun nicht mehr zu: In ihm haben wir denjenigen Bestandteil vor uns, dessen formale Ausführung als ganzes unmittelbar durch den Stil geprägt und infolgedessen historisch in jedem Fall homogen ist» (*Schefold* 1966, S. 23).

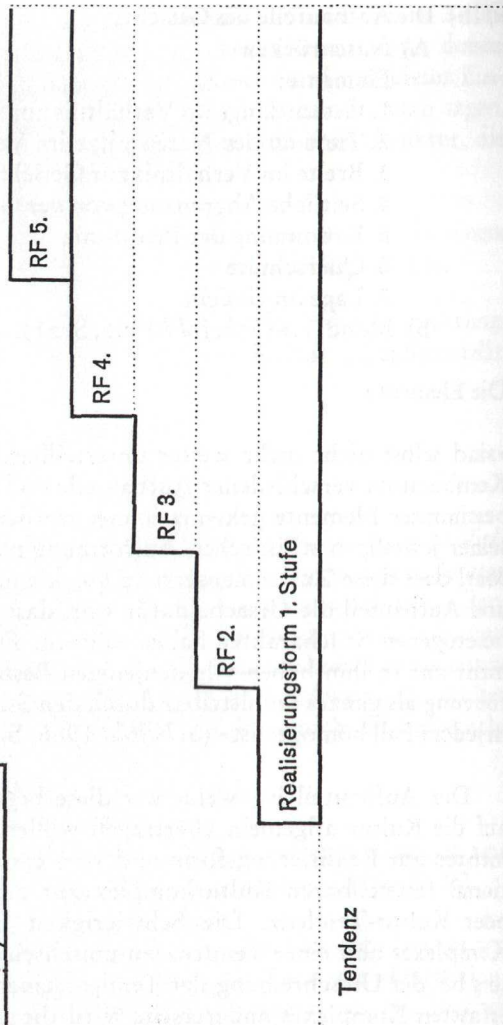
Der Aufbauteil ist, wenn wir diese begriffliche Abgrenzung von der Kunst auf die Kultur allgemein übertragen wollen, der verbindende Steg von den Elementen zur Realisierungsform und vom empirisch-additiv, intentional und funktional feststellbaren Kulturkomplex zur analytisch herausgearbeiteten Struktur oder Kultur-Tendenz. Die Schwierigkeit besteht darin, die Aufbauteile eines Komplexes und einer Tendenz zu umschreiben. Je nach Standpunkt des Betrachters bei der Umschreibung der Tendenz einerseits und je nach Grösse des von ihm erfassten Komplexes andererseits wird die Definition der Aufbauteile etwas anders ausfallen. Die Aufbauteile sind mit anderen Worten nicht absolute, d. h. ein für allemal abgrenzbare Einheiten; sie sind nur dann miteinander vergleichbar, wenn sie in methodisch gleichem Vorgehen herausgehoben worden sind (vgl. Diagramm 7). Erkennen lassen sie sich verhältnismässig einfach dadurch, dass sie sich als Einheiten im Rahmen einer Erscheinungsform wiederholen. Wir können die Aufbauteile geradezu als «Wiederholungseinheiten» oder «sich wiederholende Einheiten» definieren, in Anlehnung an den linguistischen Begriff «*unité de répétition*», der auch schon auf verwandte Kulturerscheinungen angewandt worden ist (vgl. z. B. *Zemp* 1969). Es zeigt sich, dass dieser Begriff nicht nur auf menschliches Verhalten, sondern auch auf die Fixierungen dieses Verhaltens anwendbar ist, ja dass das Verfahren, solche Einheiten zu isolieren, gerade beim Vergleich von materiellen Erscheinungsformen der Kultur längst geübt worden ist. Der hier von



Erscheinungsform:

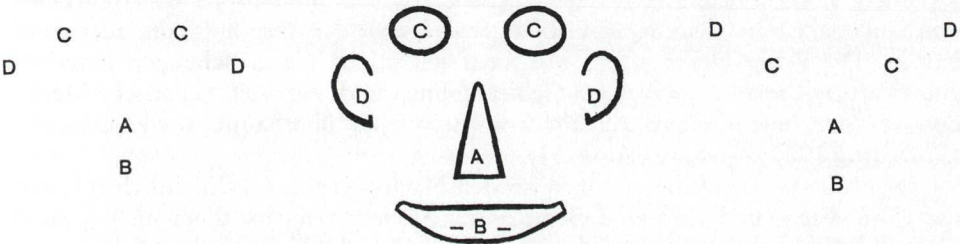
Aufbauteile A, B, C, ...

Elemente a, b, c, ...



Tendenz

Schefold übernommene Terminus «Aufbauteil» ist, wie sich zeigt, eine treffende Übersetzung des mehr oder weniger synonymen, auch der französischen Linguistik entstammenden Ausdrucks «élément constitutif». Um es am Beispiel der Aufhängehaken noch einmal krass auszudrücken: Vergleichen wir verschiedene Aufhängehaken vom Sepik, so werden wir durch einfaches, nicht wertendes Unterscheiden am oberen Teil einzelner Haken immer wieder Nasen, Münder, Augen, Ohren etc. (also die Aufbauteile A, B, C, D,...) feststellen:



Sie heben sich voneinander ab durch die ihnen offensichtlich je eigene Form. Wichtig sind für den Fortgang der Untersuchung gerade diese Unterschiede («les écarts différentiels» — vgl. o. S. 42).

Die spezielle Form eines Elements ist von der Struktur her nur schwer erklärbar. Die Kenntnis des funktionellen Zusammenhangs aller Elemente und Aufbauteile dieser besonderen Kultur ist dazu meist unerlässlich. Vor allem braucht es auch einiges Wissen über das Wertsystem der betreffenden Kultur, d. h. über die intentionale Betrachtungsweise der Kulturträger. Vor diesem Hintergrund sollte die individuelle Form der Elemente auch für uns verständlich werden. Können nun diachronische Reihen von gleichen (kulturellen Stil-) Elementen (a, a', a'', a'''...) an den jeweils gleichen Aufbauteilen (A, A', A'', A'''...) der sich entsprechenden Komplexe (X, X', X'', X'''...) kontinuierlich nachgewiesen werden, so haben wir damit äusserlich zum mindesten deutlich belegt, dass eine Kontinuität besteht und dass das Vorhandensein einer Tradition angenommen werden darf.

Wir wollen aber nicht nur die Elemente der gleichen Aufbauteile miteinander vergleichen, sondern vielmehr mit charakteristischen Kombinationen von Elementen arbeiten:

| | | |
|---|---|-----|
| a ₁ — a ₂ — a ₃ — ... | b ₁ — b ₂ — b ₃ — ... | ... |
| a ₁ ' — a ₂ ' — a ₃ ' — ... | b ₁ ' — b ₂ ' — b ₃ ' — ... | ... |
| a ₁ '' — a ₂ '' — a ₃ '' — ... | b ₁ '' — b ₂ '' — b ₃ '' — ... | ... |
| ... | ... | ... |

die ihrerseits zu verschiedenen Aufbauteilen gehören:

| | | |
|-----|-----|-----|
| A | B | ... |
| A' | B' | ... |
| A'' | B'' | ... |
| ... | ... | ... |

Auf diese Weise können wir schliesslich zeigen, dass nicht allein die Elemente von Aufbauteilen sich in derselben Form in verschiedenen synchronischen Schnitten kontinuierlich nachweisen lassen, sondern dass vielmehr noch die Grundprinzipien der Ordnung selber übereinstimmen. Trifft dies zu, so ist der Nachweis geschichtlicher Tradition einwandfrei gelungen.

Schwieriger und undankbarer ist die in der Ethnologie wohl häufigere Aufgabe, geschichtlichen Zusammenhängen nicht in der zeitlichen, sondern in der räumlichen Ausbreitung nachzugehen. *Schefold* hat am Beispiel der figürlichen Aufhängehaken aus dem Sepik-Gebiet gezeigt, dass der Weg mühsam, aber gangbar ist. Die Frage bleibt offen, wie weit sich solche Untersuchungen innerhalb eines kulturell relativ homogenen Gebiets lohnen und wie weit statistische Methoden bei der beschränkten Anzahl von Beispielen überhaupt anwendbar sind (*Spaulding* 1960; vgl. unten Anm. 51).

Es sei hier nochmals betont, dass für den Nachweis einer geschichtlichen Kontinuität in Raum und Zeit eine Gemeinsamkeit der Struktur allein nicht genügt, denn die Strukturen sind nach der Definition Grundprinzipien der Ordnung, die immer und überall verwirklicht werden könnten. Gelingt es uns, bei zwei verschiedenen Kulturen dieselben grundlegenden Ordnungsprinzipien nachzuweisen, so bestehen immer drei Möglichkeiten:

1. Es liegt ein direkter, aber durch mannigfache kulturelle Prozesse (Entwicklung, Überlagerung, Diffusion etc.) abgeschwächter Zusammenhang vor.
2. Diese Grundideen sind in beiden Kulturen unabhängig voneinander entwickelt und verwirklicht worden.
3. Die Idee A ist aus Kultur Y durch «Stimulusdiffusion» nach Z übertragen worden oder umgekehrt (*Kroeber* 1940 a = *Schmitz* 1967, S. 270 f.).

Mögliche Einwände

Man könnte hier einerseits einwenden, dass bereits *Bastian* mit seiner Unterscheidung von «Elementargedanken» und «Völkergedanken» (wozu als Zwischenstufe noch die «Gesellschaftsgedanken» gehören; vgl. *Bastian* 1881, S. 118, 172 f.) dieses methodische Prinzip aufgestellt und angewendet habe. Andererseits liesse sich kritisieren, dass «survivals» im Sinne von *Edward Tylor* (1873, S. 70—159) unter Umständen auch als Elemente eingereiht werden könnten, ohne dass ihre fehlende Beziehung zu der betreffenden Kultur offensichtlich würde.

Darauf ist erstens zu entgegnen: Beide Kategorien von *Bastian* können noch unter unseren Strukturbegriff fallen. Ich habe Strukturen als die Grundprinzipien kultureller Ordnung und als Leitlinien des Verhaltens (Tendenzen) definiert. Sie lassen sich schwer nach einem bestimmten Schema ordnen, da sie in der Praxis kreuz und quer durcheinander wirken. Man kann sie höchstens — und dies wird für die Forschung zweckmässig sein — nach vorläufigen konventionellen Gesichtspunkten aufgliedern, etwa in technische Strukturen, psychische Strukturen, materielle Strukturen und institutionelle Strukturen, Strukturen des Bewusstseins, Strukturen des Unbewussten und so weiter. Sie lassen sich auch in einfache Grundstrukturen oder primäre Strukturen einerseits und in abgeleitete (Teil-)Strukturen verschiedener Stufen andererseits aufteilen; bei den letzteren macht

sich je nach der Entfernung von der Grundstruktur ein zunehmender Einfluss der verschiedensten kulturellen Prozesse — einmal durch die Verbindung zu anderen Strukturen, zum anderen durch die Dynamik des individuellen Ausprägens — bemerkbar. Diesen Umstand machen wir uns ja zunutze, indem wir beim Individuum mit dem Studium des kulturgeprägten Verhaltens und der wechselseitigen Abhängigkeiten beginnen und dann über die Zwischenstationen, die kulturell geprägten Leitlinien des Verhaltens, zum Gegenpol, zu den Grundstrukturen vorstossen. *Bastians* Völkergedanken entsprechen in etwa diesen kulturell geprägten Leitlinien, seine Elementargedanken dagegen den Grundstrukturen. Folgerichtig kennt er auch Einzelgedanken, die im Individuum wirken (*Bastian* 1881, S. 129, 172)⁴¹. Sie gehören dem Bereich des intentionalen Kulturbildes an. Von hier aus öffnen sich denn auch heute die ersten Einsichten in der strukturalen Betrachtungsweise, deren Fortschreiten aber ohne die Ergebnisse der funktionalen Untersuchungen nicht denkbar ist.

Das führt uns zum zweiten möglichen Einwand, als (Stil-)Elemente im oben definierten Sinn könnten unter Umständen «survivals» von *Tylor* unterschoben werden. Historische Forschung dürfe sich aber nicht auf die vergleichende Untersuchung von Überbleibseln der verschiedensten Kulturen beschränken. Europäische Geistesgeschichte sei schliesslich, extrem formuliert, auch mehr als die Geschichte der besonderen Form des i-Punktes. Dieser Einwand bestünde dann zu Recht, wenn sich erstens einigermaßen objektiv feststellen liesse, welche Elementform nun wirklich ein Überbleibsel ist und welche nicht. Denn das, was dem Historiker als Überbleibsel erscheinen mag, hat in der intentionalen Sicht eines Angehörigen der betreffenden Kultur meist durchaus einen Sinn und ist damit auch geschichtlich bedeutsam. Daraus folgt zweitens, dass es sich bei historischen Vergleichen lohnt, auch den verborgenen Bedeutungen und den funktionellen Zusammenhängen Beachtung zu schenken. Wenn im Endergebnis nicht nur die Stilelemente, sondern auch die Bedeutungen im Rahmen der jeweiligen Kultur, die funktionellen Zusammenhänge, ja sogar die darunter liegenden Strukturen übereinstimmen (oder sich grundsätzlich unterscheiden), so ist damit die Wahrscheinlichkeit für das Vorhandensein (bzw. das Nicht-Vorhandensein) einer historischen Beziehung optimal gross.

Elemente abhängig oder unabhängig voneinander?

Aus dieser Sicht ist der ursprüngliche Ansatz der Kulturkreis- und Kulturschichtentheorie bei *Frobenius* (1900), *Gräbner* (1905) und *Ankermann* (1905) leichter verständlich. Die genannten Ethnologen haben anfänglich versucht, die Verbreitung einer grossen Zahl von Einzelercheinungen (Gesellschaftsformen, Erscheinungen der materiellen Kultur, Sprachformen) festzulegen. Als Resultat dieser ersten Untersuchung ergaben sich die Kulturkreise oder Kulturprovinzen, die durch charakteristische «Erscheinungsgruppen» (*Gräbner*) gekennzeichnet waren. Dann wurde versucht, durch eine historische Interpretation des aufgearbeiteten

⁴¹ *Hultkrantz* (1960, S. 99) weist im übrigen darauf hin, dass der Begriff «Elementargedanke» zwar 1860 durch *Bastian* geprägt worden ist, dass aber schon *Wilhelm Grimm* die Idee deutlich formuliert hat (*Bolte-Polívka* 1932, S. 239, 249, 262 f.).

Materials Aufschlüsse über das Alter der Erscheinungen zu erhalten und so aus der Addition gleichaltriger Elemente eine Reihe von Kulturschichten zu bilden. Man sah in diesem abgeleiteten «historischen» Rahmenwerk damals — vom Standpunkt der späteren Forschung muss man sagen: bedauerlicherweise — die Voraussetzung für die genaue Erforschung der einzelnen Kulturen und ihres funktionellen Zusammenhaltens:

«...Und selbst bei Vergleichung von Erscheinungsgruppen, wo ja an sich die Fehlerquelle geringer ist, bleibt doch die Grundfrage bestehen, ob die einzelnen Elemente, mögen sie auch anscheinend noch so eng miteinander verknüpft sein, nicht zuletzt doch verschiedenen Kulturkreisen, Kulturschichten angehören. Wir müssen nur die Wahrscheinlichkeit bedenken, dass kaum eine unserer heutigen Kulturen einheitlichen Ursprungs ist, und zwar je höher desto weniger.»

«Ich sagte, diese Arbeiten können nur als Wegweiser dienen, um dann durch sorgsame Einzelarbeit zu einer wirklich lebensvollen und innerlich-organischen Darstellung der einzelnen Kulturen zu gelangen» (*Gräbner* 1905, S. 28, 90).

Damit war andererseits aber auf empirischem Weg auch eine gewisse Gewähr dafür gegeben, dass — im Hinblick auf das Ziel: Entwicklungsgeschichte der Menschheit — repräsentative Ausschnitte verschiedener lokaler Teilkomplexe miteinander verglichen und ihre Ausbreitung festgestellt werden konnten. Bereits *Frobenius* wies allerdings in der Diskussion der Vorträge von *Ankermann* und *Gräbner* darauf hin, dass er seinen eigenen Ansatz verbessern müsse und dass danach zu trachten sei,

«Gruppen von gleicher Verbreitung beizubringen, die *inneren, organischen, lebendigen* Zusammenhang besitzen. Was wir aber heute hier besprochen haben, das ist lediglich statistisches Material...» (op. cit. S. 89; statistisch hier noch im Sinne des 18. und 19. Jahrhunderts).

Dieser auch später oft geforderte funktionelle Zusammenhang der untersuchten Erscheinungen birgt aber — das sollte man deutlich sehen — die Gefahr in sich, dass man am Schluss der Untersuchung eine bedeutende Zahl von Übereinstimmungen feststellen kann, ja diese Übereinstimmungen unter Umständen noch nach moderneren statistischen Methoden auswertet (z. B. *Solheim* 1964 a), ohne sich in jedem einzelnen Fall Rechenschaft zu geben, inwiefern diese Übereinstimmungen überhaupt zu historischen Schlüssen herangezogen werden dürfen. Auch hier hat *Frobenius* bereits am richtigen Punkt eingehakt, wenn er auch zu sehr vom Leitbild des organischen Charakters der Kultur geprägt war: Es ging ihm darum, dass man sich nach der Entwicklung der Formen und insbesondere nach den «Umbildungsformen» umsieht:

«So können z. B. die Rundhütten von aussen an mehreren Stellen der Erde ganz gleich sein. Erst die innere Struktur, die Konstruktion, die Umbildung der Konstruktion auf einem Verbreitungswege, auf einer Verbreitungsfläche müssen

wir erkannt haben, ehe wir auf den organischen Zusammenhang schliessen können» (*Frobenius in Gräbner-Ankermann 1905, S. 89*).

Es ist auch heute noch besonders schwierig, das Bestehen von gemeinsamen Traditionen bei räumlich und zeitlich weit auseinander liegenden Kulturen festzustellen. In der Regel wird es da nicht gelingen, genügend Material aus synchronischen Schnitten beizubringen (vgl. Diagramm 4) und so eine lückenlose Kontinuität nachzuweisen. Gerade in diesen Fällen ist es aber besonders wichtig, dass die Formen, die kreuz und quer, durch Raum und Zeit, miteinander verglichen werden sollen, äusserst sorgfältig ausgewählt werden. Ihre Abhängigkeit von Strukturprinzipien muss zum mindesten eingehend abgeschätzt, das Bestehen oder Nicht-Bestehen von funktionellen Zusammenhängen klargestellt werden.

Schliesslich ist festzuhalten, dass die chemisch-physikalischen und die biologischen Voraussetzungen auf allen Stufen von den Strukturen und Tendenzen genau abzugrenzen sind. Die Voraussetzungen bestimmen zwar weitgehend — aber eben nicht ausschliesslich! — die Form der Elemente und Aufbauteile; sie sind also ein wesentlicher Bestandteil der Erscheinungsformen. Man könnte sagen, die Voraussetzungen bilden den Rahmen und ermöglichen es so, die Verwirklichungen der Tendenzen bis zu einem gewissen Punkt voraussagbar zu machen. Die Voraussetzungen sind aber nicht mit den Tendenzen und Strukturen selbst identisch. Im Hinblick auf das Verhältnis zwischen biologischen Voraussetzungen und Strukturen ist es wichtig anzumerken, dass zwischen den hier definierten Tendenzen und den von *Malinowski* oft berufenen Grundbedürfnissen zwei wesentliche Unterschiede bestehen: Erstens glaubte *Malinowski*, die Grundbedürfnisse des Menschen seien biologisch objektiv vorhanden, während die Tendenzen von vorneherein als die aus der Stellung des Wissenschaftlers formulierten Vorschläge zur Interpretation gesehen werden. Zweitens halte ich es für wenig glücklich, Phänomene der Kultur durch das Heranziehen von «Natur»-Tendenzen mehr zu verdunkeln als zu ergründen. Das Naturgebundene bleibt Voraussetzung für das Leben der Kultur, insofern als nur der Mensch die Brücke vom einen zum anderen zu schlagen vermag — übrigens sehr oft, indem er die Natur kulturell imprägniert, z. B. im sogenannt totemistischen Denken. Umgekehrt wird unsere eigene Kultur von manchen Zeitgenossen zunehmend «vertierlicht». Bei den Versuchen, das Phänomen der Kultur an sich allein von der Natur her zu durchdringen, übersieht man aber meistens, dass Kultur insofern eine selbständige, vom natürlichen Leben bedingt unabhängige Lebensform ist, als kulturelle Erscheinungsformen mehr sind denn ausschliesslich biologisch erklärbare Verhaltensformen. Diese Ansicht wird gerade auch von den ernsthaftesten Biologen gestützt:

«Es ist vielleicht eines der Kennzeichen der jetzigen Biologie, dass sie nicht versucht, das Humane gross zu sehen, indem sie das Tierische herunterwertet zu einem mechanisierten Verfahren. Nein, da wir heute von diesem Tierischen ganz besonders hoch denken, sind wir genötigt, das Humane noch höher zu sehen» (*Portmann 1969, S. 166*).

Die Biologie lehrt uns heute zu sehen, wie verblüffend kompliziert und unglaublich genau zum Beispiel das auf die Sterne gerichtete Orientierungssystem ist, das die Grasmücken ohne eigenes Dazutun von ihren fernen Vorfahren ererben (vgl. *Portmann* op. cit.). Gerade daran können wir aber auch erkennen, was das Wesen des menschlichen Orientierungssystems, der Kultur ausmacht:

«Unsere *Erbanlagen* sind mindestens so reich in ihrer Voraussetzung wie bei einer Grasmücke, bei einem Buchfinken oder bei einer anderen Tierform, aber ihr Reichtum ist erweitert dadurch, dass sie auf *Offenheit* hin gebaut sind, eine Offenheit, die im geglückten Menschenleben bis in höchstes Alter fruchtbar besteht» (*Portmann* loc. cit., Hervorhebung von mir).

Dieser Doppelaspekt ist es, der das kulturelle Leben überhaupt erst möglich macht. Die Strukturen der Kultur sind es, die die Offenheit ordnend durchziehen und die sie in ihrem Spiegelbild, eben im Reichtum der kulturellen Formen, als etwas Geordnetes erscheinen lassen.

An dieser Stelle ist einzuhaken, wenn man im Problemkreis «Entwicklung (der Kultur) und Geschichte» (*Mühlmann* 1962, S. 219—299) zu überzeugenden Lösungen gelangen will. Auf die Strukturen zielende Untersuchungen grenzen die Entwicklungsmöglichkeiten ab; Geschichte erhellt und erzählt, wer zu welchem Zeitpunkt, an welchem Ort und wie (d. h. unter welchen Bedingungen) einzelne dieser Möglichkeiten verwirklicht hat. Damit wird die in jeder Form missverständliche Formulierung einer Hierarchie der Entwicklungsvorgänge (vgl. z. B. *Mühlmann* 1962, S. 254 f., 259) überflüssig.

IV. Technische Grundlinien der einfachen Töpfereiverfahren

In diesem Abschnitt werden — in Anwendung des oben Dargelegten — die grundsätzlichen Möglichkeiten behandelt, in technisch einfacher Weise Töpfe herzustellen. Es scheint mir sinnvoll, hier schon den Versuch einer derartigen Systematik vorzulegen. Dies geschieht in der Absicht, die ethnographische Beschreibung der einzelnen Verfahren zu erleichtern und die ganze Darstellung an Klarheit gewinnen zu lassen. Die Möglichkeiten der höheren Töpfereiverfahren, darunter insbesondere der Töpferei auf der freidrehenden Scheibe, sind berücksichtigt, aber ohne dass darauf im Detail eingegangen wird. *Gasser* hat dazu inzwischen eine Systematik vorgelegt (*Gasser* 1969). Diese kann leider, obwohl sie auch einfache Töpfereiverfahren einschliesst, für unsere Zwecke nicht genügen, da sie von dem für die primären Verfahren nebensächlichen Gesichtspunkt der Drehbewegung ausgeht.

1. Ausgangspunkt und Voraussetzungen

Die Art und Weise, in der Menschen Töpfe herstellen und verzieren, kann wie jedes andere menschliche Verhalten beschrieben, untersucht und verglichen werden. Besondere Aufmerksamkeit werden wir dabei den inneren Zusammenhängen, d. h. den zugrundeliegenden Prinzipien zu schenken haben. Ton als vollplastisches Material lässt sich bekanntlich in derart mannigfaltiger Weise bearbeiten und formen, dass es schwer fällt, die einzelnen Vorgänge sinnvoll zu systematisieren. Eine Aufteilung in verschiedene Grundverfahren, wie zum Beispiel «Treiben», «Wulsten» und «Drehen», wird der Wirklichkeit nicht gerecht und hat schon oft dazu geführt — ich erinnere an die Dissertation von *Schurig* —, diese Grundverfahren einzelnen Kulturen, Kulturkreisen oder Kulturschichten als Besitz zuzuweisen und darauf kulturhistorische Theorien aufzubauen. Dem mehrfach geäusserten Vorschlag (z. B. *Shepard* 1961, S. 391ff. und *Schmitz* 1958, S. 50), die Aufteilung in Treib- und Wulsttechnik beizubehalten und sich bei kulturhistorischen Vergleichen auf diejenige Technik zu beschränken, die jeweils für den Aufbau der wichtigsten Partie eines Gefässes angewandt wird, kann ich mich nicht anschliessen. Die Versuchung, die Akzente bei dieser Interpretation falsch zu setzen, ist zu gross. Wie schwierig eine solche Bestimmung werden kann, mag ein aus der Sicht der Ozeanistik neutrales Beispiel aus dem Libanon verdeutlichen (nach *Cresswell* 1964):

Der Boden eines Vorratsgefässes wird zuerst auf der Scheibe gedreht. Dann setzt man den entstehenden Topf auf einen Stein, baut die Wände aus einem mächtigen Spiralwulst auf und formt das Gefäss mit einem Schlegel und einem Widerlager aus Holz, also in klassischer Schlagtreibtechnik, aus. Dem Hals und der Lippe gibt der Töpfer schliesslich auf der Scheibe das endgültige Aussehen. Handelt es sich aber um ein Gefäss, das für die Arbeit auf der Scheibe zu gross gewor-

den ist, so umkreist der Töpfer beim Ausformen von Rand und Lippe das Gefäss seitwärts hüpfend.

Vertreten sind also sicher die Spiralwulst- und die Schlagtreibtechnik. Dazu kommt die Verwendung der Scheibe für das Vorformen und das Ausformen. Und schliesslich wäre noch das merkwürdige Umkreisen des Topfes zu berücksichtigen. Eine Zuschreibung zu einem einzigen hypothetischen Grundverfahren und damit indirekt zu einer historisch fassbaren Kulturschicht oder zu einem Kulturkomplex erweist sich so als unmöglich. Die Kombination verschiedener Verfahren ist hier umso erstaunlicher, als kleine Gefässe zwar ganz auf der Scheibe geformt werden, die Vorratsgefässe aber ihrerseits nicht so gross sind, dass sie nicht auch durchgehend auf der Scheibe geformt werden könnten.

Ein Vergleich von Beschreibungen der verschiedensten Töpfereiverfahren zeigt, dass es umso schwieriger wird, die Verfahren systematisch zu ordnen, je mehr allein mit den primitivsten Werkzeugen, den Händen, gearbeitet wird. Das heisst umgekehrt: Je mehr spezialisierte Werkzeuge verwendet werden, desto leichter lässt sich eine Systematik erarbeiten. *Leroi-Gourhan* hat, wie oben (S. 27) bereits angedeutet, auf diesem Gebiet der Technologie wissenschaftliche Pionierarbeit geleistet, die durch Klarheit und Verständlichkeit besticht. Da es hier aber nicht darum geht, die wenigen beim Töpfern verwendeten Werkzeuge für den Museumsgebrauch und für die weitere wissenschaftliche Bearbeitung zu klassifizieren, es vielmehr unser Ziel ist, die einzelnen Töpfereiverfahren (Arbeitsgänge) für spätere vergleichende Untersuchungen zu ordnen und überschaubar zu machen, müssen wir einen anderen Ausgangspunkt wählen als *Leroi-Gourhan*. Anstatt ausschliesslich darauf zu achten, wie beim Werkzeug die Kräfte bei der Arbeit angesetzt werden, berücksichtige ich auch, wie diese Kräfte beim Töpfern wirken, welche Reaktionen sie hervorrufen. Das heisst, wir müssen von der Art und Weise der Bearbeitung des Tons ausgehen — ein Gedanke, der bereits bei *Leroi-Gourhan* (1943, S. 222) anklingt und sich auch in den Kapitelüberschriften (aber nicht im Text) bei *Shepard* (1961, S. 54 ff., 391 ff.) widerspiegelt.

Auf die physikalisch-chemischen Voraussetzungen der Töpferei kann ich hier nicht ausführlich eingehen. Gründliche Zusammenstellungen finden sich bei *Grüninger* (1965 b, S. 5—8), *Hirschberg-Janata* (1966, S. 15 f.) und bei *Hodges* (1964, S. 19—41), umfassender berichten *Shepard* (1961, S. 6—48, 72—91, 100—224) und *Geiger* (1947). Immerhin sei das Wichtigste nochmals wiedergegeben, wobei der klare und allgemeinverständliche Text von *Grüninger* als Grundlage dient (teilweise wörtlich):

Töpfererde

Das Ausgangsmaterial der Keramik ist Töpfererde (Ton, Lehm, Mergel). Töpfererde ist ein Sediment, das sich durch ein ziemlich dichtes, durch die Korngrösse der Tonminerale (0,00—0,02 mm) bedingtes Gefüge auszeichnet. Dieses Sediment entsteht durch die Verwitterung tonerhaltiger Gesteine. Die wichtigsten chemischen Bestandteile sind Silikate (SiO_2), Tonerden (Al_2O_3) und chemisch gebundenes Wasser. Daneben finden sich eisenhaltige und alkalische Verbindungen sowie organische Substanzen. Töpfererde vermag weiteres Wasser zu binden und

dadurch plastisch, d. h. verformbar zu werden. Die Plastizität verdankt sie dem Umstand, dass die meist kristallinen Tonminerale zwar nicht wasserlöslich sind, aber mit Wasser angemacht werden können. Dabei verhalten sich die aus einer Anzahl von Mineralien bestehenden Kolloide, die die Form von ganz feinen Platten haben, ähnlich wie nasse und aufeinandergeschichtete Glasplatten. Sie lassen sich ohne grossen Kraftaufwand parallel zueinander verschieben, aber nur schwer direkt voneinander trennen. Befindet sich zwischen den Platten zuviel Wasser, so rutschen sie aneinander ab, d. h. die Töpfererde wird zu flüssig; ist dagegen zu wenig Wasser vorhanden, so lassen sich die Platten zu leicht voneinander trennen, die Töpfererde wird brüchig oder zerkrümelt gar.

Die Unterscheidung der Töpfererde in Ton und Lehm erfolgt nach der Korngrösse. Ton stellt das feinste Material ($\phi < 2 \mu$) dar, während Lehm sich durch eine zusätzliche Menge von gröberen Bestandteilen auszeichnet. Mergel hingegen ist ein kalkhaltiger Ton (Kalkgehalt 25—75 %).

Der Ton kommt in der Natur selten rein vor; er ist meist mit Verunreinigungen (Quarz, Feldspat, Glimmer, Erze, Kalk, Fossilien) durchsetzt. Dank seiner Bildsamkeit und Feuerfestigkeit ist er das geeignete Ausgangsmaterial zur Töpferei. Seine weltweite Verbreitung macht ihn leicht zugänglich und praktisch unerschöpflich.

Magerung

Tone, die wenig oder gar keine körnige Beimengungen enthalten, sind fett. Sie zeichnen sich im Gegensatz zu mageren Tönen durch ihre hohe Plastizität aus. Der Ton kann von Natur aus die richtige Zusammensetzung von plastischem und unplastischem Material haben. Ist dies nicht der Fall, so wird er vielfach mit unplastischem Material absichtlich gemagert. Die Aufgabe der natürlichen und künstlichen Magerung ist es, dem Ton bis zum Brennen ein vom Wassergehalt unabhängiges Gerüst zu geben und damit das beim Trocknen eintretende Schwinden und Reißen zu verhindern.

Die gebräuchlichsten Magerungsmittel sind allgemein Quarzsand, zerstoßener Granit, lokal auch Augit, Kalzit, Asbest, Glimmer, Graphit, Muschelschalen, Silextrümmer, Häcksel (zerhacktes Stroh) etc. Ob Kalk als künstliches Magerungsmittel zugegeben wird, muss von Fall zu Fall ermittelt werden. Meistens dürfte es sich um eine natürliche Verunreinigung des Tons handeln; denn nur selten ist der Ton von Natur aus kalkfrei. Hinzuzufügen ist, dass auch zerstoßene Topfscherben als Magerungsmittel dienen können.

Eine weitere Möglichkeit, einen geeigneten Ton zu erhalten, wird durch das Mischen von magerem und fettem Ton erreicht. Die Korngrösse der Magerung liegt bei der prähistorischen Keramik Europas bei 1 mm; sie beträgt in Ausnahmefällen bis zu 10 mm. Um ein gleichmässiges, zum Töpfern brauchbares Gemenge zu erhalten, wird der gewonnene Ton mit Anmachwasser versetzt und mit oder ohne Magerung gestampft und geknetet.

Lagerung des Tons

Der Ton kann durch verschiedene Wässerungs- und Lagerungsprozesse verbessert

werden. Ihr Zweck ist es, eine möglichst gleichmässige Plastizität zu erzielen und die organischen Beimengungen durch Ausfaulen zu entfernen. Das Stossen, Schlagen oder Verkeilen des Tones bezweckt das Austreiben von allfälligen Luftblasen (zur Wirkung des Schneidens und des daran anschliessenden Lagerns vgl. Geiger 1947, S. 27).

Trocknen

Ein Gefäss muss, nachdem es geformt und eventuell verziert worden ist, an der Luft getrocknet werden. Während des Trocknens verdunstet das Wasser (Anmachwasser), das zwischen den Poren der Mineralkörner eingelagert ist; dadurch nimmt das Volumen des Tons ab, er «schwindet». Gleichzeitig verliert er weitgehend seine Plastizität. Die Grösse des Schwundes ist durch die Feinheit des Tons bedingt. Fette Tone schwinden stärker als magere. Der Trockenschwund beträgt zwischen 6—13 % des Volumens, bei extrem mageren Tönen im Minimum 3—4 % (Salmang 1951). Geht das Trocknen des fetten Tons zu rasch vor sich, so reisst das Gefäss. Die Ursache dazu dürfte — immer nach Grüniger — in folgendem Sachverhalt liegen: Durch das intensive Verdunsten trocknet die Oberfläche rasch aus und wird hart. Das im Scherbeninneren noch verbleibende Wasser vermag nicht mehr an die Oberfläche zu diffundieren. Somit steigt der Flüssigkeitsdruck stark an, bis die harte Oberfläche an einer Schwächezone zu reissen beginnt. Bei mageren Tönen, wo sich beim Trocknen der Ton zwischen den unplastischen Körnern zusammenzieht, können nicht sämtliche Poren geschlossen werden; die Diffusionsmöglichkeit bleibt erhalten. Die Rissbildung wird dadurch weitgehend verhindert.

Brennen

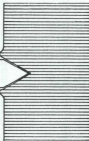
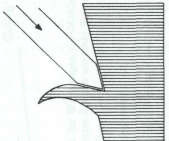
Der Brennvorgang beginnt mit dem Vorfeuer bei Temperaturen bis ca. 250 ° C. Das restliche, chemisch nicht gebundene Anmachwasser, das noch als Wasserhülle den Tonmineralien anhaftet, entweicht. Mit diesem Austrocknen ist ein erneuter Volumenverlust (Brennschwund) verbunden. Beginnend zwischen 300—500 ° C setzt das Vollfeuer ein, das in prähistorischer Zeit in Europa bis maximal 900 ° C anstieg, normalerweise aber eine Temperatur zwischen 500 und 600 ° C erreicht haben muss. In dieser Phase tritt bei einer je nach Tonmineral verschiedenen Anfangstemperatur das Kristallwasser (chemisch gebundenes Wasser) aus. Dadurch wird die chemische Struktur des Tones verändert; er verliert endgültig seine Plastizität und geht in den festen Zustand über (Garbrand). Der Ton bleibt aber weiterhin porös, denn eine Versinterung kann erst bei Temperaturen über 800 ° C eintreten.

Farbe

Die Farbe der fertigen Keramik wird durch den Eisengehalt des Tones, durch die Art der organischen Verunreinigungen und durch die Brenntechnik bedingt. Der Ton enthält meist etwas Eisen — in Form eines Oxydes — als Verunreinigung. Bei oxydierender Flamme (viel Sauerstoff in der Brennatmosfera) verwandelt es sich in Fe_2O_3 — die Scherbenfarbe geht gegen Rot —, bei reduzierendem Feuer (wenig Sauerstoff in der Brennatmosfera) in FeO bzw. Fe_3O_4 — der Scherben färbt sich

Diagramm 8

Richtung und Art der Einwirkung von Werkzeugen (bzw. von deren Arbeitsseiten) auf Werkstoffe

| Kräfte | Richtung der Wirkung | Art der Wirkung | <i>diffus:</i> Werkzeug vom Typ «Hammer und Quetscher», d. h. Arbeitsseite ist flächig (Hammer, Stumpfer, Mahlfleien etc.) | | | |
|---|----------------------|---|--|---|---|--|
| | | | linear | punktförmig | homogen | inhomogen |
| Druck | | | trennen: schneiden spalten | eindrücken: stechen durchstechen, hacken, durchschlagen | drücken, eindrücken, stempeln, pressen | biegen, quetschen, einstiefen, einbeinen, zerkleinern |
| Schlag | senkrecht |  | | | aufschlagen, anmpfen, einschlagen, hämmern | picken, zermalmen |
| Kombination Druck und Schlag oder mit anderen Kräften (z. B. Rotation) | | | | punzen, hindurchtreiben | Stein «bohren» | mahlen |
| Druck | | | trennen: Span ablösen, Schlitzen, hobeln, sägen, schaben, kratzen, schleifen, kerben | einstiefen/einbeinen: Span ablösen, ausstechen, kerben, raspeln, feilen, herauschlagen, etc. | drücken, eindrücken, pressen, treiben | kneten, ziehen, treiben, einstiefen, einbeinen, abtragen |
| Schlag | schräg |  | | | zuschlagen, treiben, einschlagen, abklopfen | zuschlagen, treiben, abklopfen |
| Kombination Druck und Schlag oder mit anderen Kräften | | | spez.: bohren drehseilen | | mahlen, Stein «sägen» | mahlen, polieren, wischen, quirten |

grau bis schwarz. Der Wechsel von oxydierendem zu reduzierendem Feuer wirkt sich in einer Farbänderung (rot-schwarz) der Keramik aus. Eine kurze Oxydation nach einer Reduktion zeigt zwei Farben im Scherben, in dem der Kern dunkel, die Oberfläche aber rot ist. Der gleiche Effekt ergibt sich bei vergleichsweise schwachem Brand, wenn der Ton viele organische Beimengungen enthält; diese verkohlen und werden oft nicht völlig ausgebrannt. Bei sauerstoffreicher Brennatmosphäre ergeben sich dann mehr oder weniger gleichmässig gerötete Oberflächen über einem grauen Kern. Frisch gebrannte Töpfe zeigen zudem auf rotem Grund oft schwarze Flecken, die durch Verrussung beim Brennen entstanden sind.

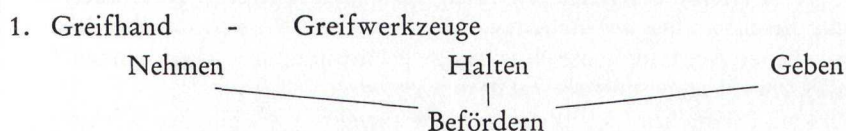
2. Systematik

a. Grundsätzliches zur Theorie der Werkverfahren

Wie oben kurz dargelegt (S. 77 f.), haben wir auszugehen von den Möglichkeiten, in denen ein Werkzeug — und dazu müssen wir auch den Prototyp aller Werkzeuge, die menschliche Hand, rechnen — angewendet werden kann⁴². Betrachtet man ein Werkzeug allgemein als Verlängerung des menschlichen Arms und der Hand, so lassen sich an den Händen die grundsätzlichen Verwendungsarten aller Werkzeuge demonstrieren. Von diesem Gedanken ausgehend hat sich in den letzten Jahrzehnten eine eigene Theorie, die Manufaktologie, entwickelt, die vor allem bei der Konstruktion nicht-automatisierter Maschinen und Arbeitsplätze Anwendung findet. Im Sinne dieser Theorie hat jedes Werkzeug eine *Hand-* und mindestens eine *Arbeitsseite*.

Werkzeugtypen und ihre praktische Verwendung

Wir können, wenn wir F. Herig (1934, S. 31) folgen wollen, bei den Werkzeugen folgende mechanische Funktionen grundsätzlich unterscheiden:

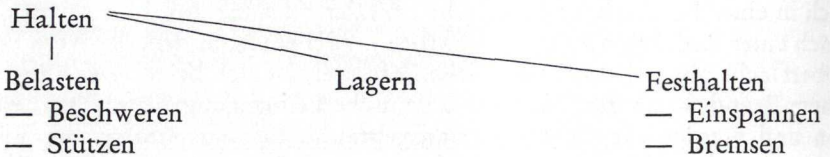


⁴² Man vergleiche dazu die philosophische Definition des Werkzeuges, die Mühlmann (1962, S. 115) gibt: «Für den vieldiskutierten Begriff des Werkzeuges fordern wir sechs Kriterien:

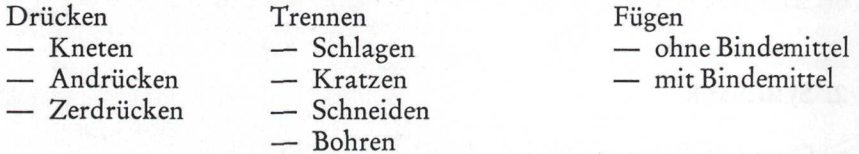
1. Es muss ein ‚Ding‘ sein, also Gegenstandscharakter tragen;
2. es muss *manipuliert* werden;
3. die Manipulation muss *gezielt* (teleitisch) sein: Handhabung, ‚um zu . . .‘;
4. es muss konstant in *wiederkehrenden Situationen* zielstrebig verwendet werden;
5. es muss (folglich) im Falle des Verlustes oder Unbrauchbarwerdens durch ein gleiches (oder ähnliches) Vehikel *ersetzt* werden;
6. es muss (folglich) ein *stehender Bestandteil der technischen Ausrüstung sein*.»

Es sei doch vermerkt, dass diese Definition im ganzen reichlich materialistisch, d. h. zu sehr dem «Ding» verpflichtet ist, und dass daher die Technik in einem recht einseitigen Licht erscheint — man denke nur daran, wie sehr mathematische Formeln gerade in der Technik Werkzeugcharakter haben können.

2. Haltehand — Haltewerkzeuge



3. Formhand — Formwerkzeuge



4. Prüfhand — Prüfwerkzeuge

Tasten und Fühlen

Hier interessiert nun vor allem die dritte Kategorie: Funktion der Formhand und der Formwerkzeuge. Die Perkussionskräfte lassen sich mit der «Formhand» und mit den «Formwerkzeugen» auf verschiedene Art und Weise anwenden. Für unsere Betrachtungsweise ist es wichtig, dass im Schema der Beschreibung festgehalten wird, welches die tatsächliche Wirkung auf den Werkstoff ist. Dies ist im Fall des vollplastischen Töpfertons von besonderer Bedeutung, da ja gerade dessen vielfältige Formbarkeit erfasst werden soll. Der Bearbeitung von Stein, Metall, Knochen, Holz und Leder sind in dieser Beziehung durch Härte, Elastizität (bzw. Sprödigkeit) und Dichte der Materialien engere Grenzen gesetzt. Aber auch dort ist es bei der Beschreibung der Arbeitsvorgänge wesentlich, sich darüber klar zu werden, in welcher Art und Weise Werkzeuge grundsätzlich wirken können (vgl. Diagramm 8). Zwei Fragen sind also zu beantworten:

1. Wie muss man vorgehen, um mit einem Werkzeug die gewünschte Wirkung zu erzielen?
2. Welcher Art ist diese Wirkung, wie reagiert der Werkstoff?

Richtung und Art der Wirkung

Bei den Werkzeugen im weitesten Sinn unterscheiden wir einerseits nach der Richtung, in der die Kraft auf die Oberfläche des Werkstoffes einwirkt, nämlich ob senkrecht oder schräg, andererseits nach der Art, in der die Wirkung erzielt wird, nämlich präzise oder diffus. Die präzise Art zu wirken wird weiter aufgeteilt in lineare und punktförmige Möglichkeiten. Die diffuse Wirkung kann ihrerseits homogen sein, d. h. konzentriert auf eine zusammenhängende Fläche oder entlang einer Linie, oder inhomogen, d. h. unzusammenhängend über eine Fläche verteilt.

Perkussion: Anwendung und Wirkung (nach *Leroi-Gourhan*, 1943, S. 56f.)

¹ Das Originaldiagramm (auch nachgedruckt bei *Schmitz* 1967, S. 352 f.) führt die einzelnen Möglichkeiten in Zeichnungen vor.

² Verwirklichungen dieser beiden Möglichkeiten sind bis heute nicht bekannt geworden.

Werkzeuge, die präzise wirken sollen, müssen eine keilförmige Schneide haben; selbst für Messer, Nadeln und Sägen trifft dies tatsächlich zu. Senkrecht angewandt trennen sie den Werkstoff oder drücken ihn ein und durchstechen ihn; schräg angesetzt lösen derartige Werkzeuge Späne ab. Bedingung für eine präzise Wirkung ist, dass das Werkzeug dem Werkstoff in bezug auf Härte, Sprödigkeit und Dichte genügend überlegen ist. Die Werkzeuge dieser Gattung verändern die Form des Werkstoffes durch präzises Trennen (Abtrennen) und Teilen (Abteilen).

Gerätschaften, die diffus wirken sollen, benötigen dagegen keine Keilform; eine Wirkfläche als Arbeitsseite genügt. Senkrecht angewandt biegen, quetschen, drücken, pressen, stampfen und picken sie; wendet man sie schräg an, so kann man drücken, kneten, zuschlagen, abklopfen, mahlen, polieren, Stein «sägen» usw. Das Werkzeug braucht dem Werkstoff in bezug auf Härte, Sprödigkeit (Elastizität) und Dichte nicht überlegen zu sein. Die Werkzeuge dieser Gattung verändern die Form des Werkstoffes entweder direkt durch Zurechtbiegen, -drücken, -schlagen, -hämmern und -treiben oder durch gezieltes, aber diffuses Trennen und Teilen (Brechen, Mahlen etc. — aber auch Bearbeitung von Silex).


Weiter ist nun in allen Fällen zu berücksichtigen, welcher Art die wirkenden Kräfte sind: ob es sich um Druck- (Zug-) oder Schlagkräfte oder um verschiedene Kombinationen von beiden handelt. Auch mechanisch übertragene Kräfte wie zum Beispiel die bei einer Drehbewegung auftretenden Zentrifugalkräfte müssen daher miteinbezogen werden. Im Unterschied zu *Leroi-Gourhan* geht es also hier nicht allein darum, zu zeigen, auf welche Weise die Arbeitsseite von entwickelten Werkzeugen zur Arbeit angesetzt wird (grundsätzlich stehen 24 verschiedene Möglichkeiten offen — vgl. Diagramm 9), vielmehr soll gleichzeitig der zu bearbeitende Werkstoff in die Betrachtung eingeschlossen werden. Ein Vergleich der beiden schematischen Darstellungen (Diagramm 8 und 9) zeigt, dass *Leroi-Gourhan* entsprechend seinem methodischen Ansatz (Klassifizierung der Werkzeuge) einen Aspekt des hier wiedergegebenen allgemeinen Schemas (Diagramm 8), nämlich die Art der Wirkung, weiter ausgebaut hat. Dafür wird bei ihm die andere Seite, die die Art und Zahl der beteiligten Kräfte zur Darstellung bringt, vereinfacht. Seine Überlegungen beschränken sich auf die Perkussionskräfte «Druck» und «Schlag» sowie auf die Kombination der beiden; dazu gehören bei ihm auch einfache Hebelkräfte (z. B. beim Arbeiten mit dem Hammer).

b. *Bearbeitung von Ton*

Die Herstellung eines Gefäßes lässt sich nach bewährtem Muster in sieben Abschnitte gliedern:

1. Beschaffen des Tones
2. Vorbereiten des Tones (inkl. Lagern)
3. Formen des Gefäßes
4. Bearbeitung der Oberfläche: Überarbeiten und Verziern
5. Trocknen
6. Brennen
7. Dichten und allenfalls Verziern nach dem Brand (Bemalen).

Anwendung von Elementarmitteln in der Töpferei

| Elementarmittel | Gewinnung des Tones | Vorbereitung | Formung | Verzierung | Trocknen | Brennen |
|--|---------------------|--------------|---|------------|----------|---------|
| Indirekt wirkende (mit mechanischen Mitteln modifizierte und übertragene) Kräfte | | |  | | | |
| Feuer | | | | | | |
| Luft | | | | | | |
| Wasser | | | | | | |
| Direkte Einwirkungen physischer Kraft (Perkussion) | | | | | | |

Werkverfahren der Töpferei

Werkverfahren der Töpferei

Dabei handelt es sich nicht immer um klar begrenzte, einzelne Verfahren, sondern die einzelnen Abschnitte sind oft ineinander verzahnt, wobei insbesondere die unter 3., 4. und 5. aufgeführten Tätigkeiten direkt ineinander übergehen können.

Elementarmittel

Halten wir zunächst einmal fest, dass bei einfachen Töpfereiverfahren vier, bei höheren alle fünf von *Leroi-Gourhan* definierten «Elementarmittel» (1943, S. 43 ff.) im Spiel sind (vgl. Diagramm 10):

Direkte Einwirkungen physischer Kraft («les percussions») (1) sind beim Vorbereiten, z. B. beim Kneten oder beim Stampfen, beteiligt.

Das Wasser (2) bewirkt die Plastizität des Tones und dient in einer späteren Phase eventuell zum Anmachen von Schlicker und Farbe.

Durch direkte Einwirkung (Perkussion, 1) wiederum wird der Ton vor allem geformt.

An der Luft (3) lässt man das fertige Gefäß trocknen. Die Luft spielt aber auch beim Verzieren eine gewisse Rolle, indem beispielsweise plastisch aufgesetzte Verzierungen schrittweise antrocknen müssen oder indem das Eintiefen von Verzierungen einen lederharten, d. h. gut angetrockneten Untergrund voraussetzt.

Der Topf wird schliesslich im Feuer (4) gebrannt, wobei die Luft wiederum eine wichtige Rolle spielt (Brennatmosphäre).

Benutzt der Töpfer zum Formen eine richtige Scheibe, so kommt eine auf dem Drehmoment (Kraft mal Hebelarm) beruhende physikalische Kraft (5) ins Spiel⁴³.

Die Perkussion, die ich im Unterschied zur ungenauen Definition bei *Hirschberg-Janata* (1966, S. 42) und zur sinnwidrigen Übersetzung bei *Schmitz* (1967, S. 352: «Mechanische Einwirkungen»), aber in Übereinstimmung mit *Leroi-Gourhan*, als direkte, z. T. durch einfache Werkzeuge modifizierte Einwirkung von (vor allem physischer) Kraft auf den Werkstoff umschreiben möchte, ist für den Vorgang der Formung eines Gefässes zweifellos das wichtigste Elementarmittel (vgl. Diagramm 10). Da der Formprozess das Kernstück des gesamten Töpfereiverfahrens bildet, wird man sich beim Einordnen und beim Vergleichen mit Vorteil auf diesen einen Abschnitt beschränken — wenigstens so lange, bis die grundsätzlichen Fragen geklärt sind.

Die drei Phasen des Formens von Gefässen

Wenn wir auf die oben (S. 81f.) besprochene Aufteilung der grundsätzlichen Ver-

⁴³ Physikalische Kraft = Sammelbegriff für Kräfte verschiedenen Ursprungs (physische Kraft, Schwerkraft, Elastizität etc.), die durch Anwendung mechanischer Prinzipien wie Hebel, schiefe Ebene etc. modifiziert (verstärkt, abgeschwächt, geregelt etc.) und indirekt auf den Werkstoff übertragen werden. (Für den Bereich der Naturvölker brauchen die Wirkungsmöglichkeiten von Elektrizität und Kernenergie nicht beachtet zu werden.) Entscheidend ist die indirekte Übertragung, durch ein vom Kraftproduzenten unabhängiges Gerät — vergleiche die Hebelwirkung beim Hammer (vom menschlichen Arm abhängig) und bei der mechanischen Hammerschmiede (unabhängig) oder beim Diskuswerfer und bei der Töpferscheibe (Rad). Der Unterschied zur Perkussion ergibt sich somit nicht aus der Art der Kräfte selbst, sondern aus der Art ihrer Anwendung; hier mechanische Übertragung, dort direkte Einwirkung. Physische Kraft = Muskelkraft von Mensch oder Tier.

wendungsmöglichkeiten («Funktionen») von Werkzeugen im weitesten Sinne zurückgreifen, so können wir den Vorgang der Formung eines Tongefässes theoretisch in drei Teile gliedern:

1. *Vorformen*: In diesem Abschnitt arbeitet vor allem die «Formhand», unterstützt von der «Greif-» und der «Haltehand».
2. *Aufbauen*: «Greif-» und «Haltehand» haben den grössten Anteil, doch wird das Gefäss mit Unterstützung der «Formhand» im Rohbau fertiggestellt.
3. *Ausformen*: Die «Formhand», mit wesentlicher Unterstützung durch die «Haltehand», besorgt den Ausbau des Gefässes.

Die «Prüfhand» ist in allen Phasen hin und wieder beteiligt, verständlicherweise am meisten in der ersten und dritten.

Diagramm 11

Werkzeug-(Hand-)funktionen und Phasen des Formens

| Funktionen | | | | |
|--------------------------------------|-----------|-----------|-----------|--------------------|
| Prüfhand | ++++++> | | ++++++> | |
| Formhand | XXXXXXXX> | OOOOOOO> | XXXXXXXX> | |
| Haltehand | ++++++> | OOOOOOO> | OOOOOOO> | |
| Greifhand | OOOOOOO> | XXXXXXXX> | ++++++> | |
| | Vorformen | Aufbauen | Ausformen | Ablauf in der Zeit |
| Erläuterung: Anteil am Gesamtprozess | | | | |
| ++++++ | — klein | | | |
| OOOOOOO | — mittel | | | |
| XXXXXXXXX | — stark | | | |

Wird nur mit den Händen, den Universalwerkzeugen, gearbeitet, so gehen die einzelnen Abschnitte oder Phasen meist ohne scharfe Begrenzung ineinander über. Der Mensch kann mit seinen Händen eben gleichzeitig immer mindestens zwei der vier Grundaufgaben erfüllen, für die sich Werkzeuge im weitesten Sinn einsetzen lassen. Man formt zum Beispiel mit der einen Hand und greift mit der anderen, oder man formt mit der einen Hand und stützt mit der anderen, benützt diese aber bei Bedarf auch zum Mitformen. Dazu kommt, dass jede Hand unter Umständen zwei Aufgaben gleichzeitig erfüllen oder unmittelbar von der einen zur anderen übergehen kann. Die linke Hand als «Haltehand» kann gleichzeitig nicht nur die entstehende Topfwand von innen stützen und als Unterlage, als Amboss sozusagen, für die formende rechte Hand dienen, sondern sie kann zugleich selbst einen aktiven Gegendruck ausüben, also selbst mitformen.

Bedient man sich einfacher Werkzeuge, die bereits eine besondere, ihrem Verwendungszweck angepasste Form haben, so wird die Unterteilung der einzelnen Phasen schärfer; ja sie kann sich im äusseren Ablauf der Arbeit als kurze Pause zeigen, während der Werkzeuge aufgenommen, weggelegt oder gewechselt werden. In erster Linie kommen dabei Werkzeuge in Betracht, die die differenzierten Arten des Formens erleichtern, z. B. Holzschlegel und Widerlager zum Aus-

treiben oder Fruchtschalensegmente zum Verstreichen und Austreiben oder Schälmesser zum Wegschneiden von überflüssigem Ton.

Die Schwierigkeit, die möglichen Verfahren der Topfherstellung systematisch zu ordnen, liegt nun darin, dass einerseits nicht alle Vorgänge auf der gleichen Begriffsebene zu erfassen sind, da den grundsätzlichen Möglichkeiten der Anwendung von Werkzeugen und Händen nicht je ein einzelner Abschnitt im Vorgang des Töpfers entspricht. Andererseits wird bei vielen Töpfereiverfahren der dreiteilige Grundablauf durch Wiederholungen einzelner Phasen erweitert. Ein Gefäß kann etappenweise aufgebaut werden, so dass sich an ein erstes Ausformen wiederum ein Aufbauen anschliessen kann; ja bei Wulsttechniken wird dazwischen wieder eine Vorformphase zu beobachten sein.

Das direkte Formen des Tones in der ersten Phase, die Aufgaben der «Formhand», sind relativ leicht zu umschreiben: eine Wurst rollen, einen Klumpen zu-rechtkneten, ein Stückchen oder einen Lappen plattdrücken oder einen Fladen, der nachher in die Formschüssel eingedrückt wird, breitschlagen.

Dagegen sind in der entscheidenden zweiten Phase, beim Aufbauen also, die einzelnen Aufgaben («Funktionen») oft nur schwer auseinanderzuhalten, vor allem, wenn ausschliesslich mit den Händen gearbeitet wird. Beim Aufziehen der Topfwand aus einem Klumpen etwa müssen die beiden Hände gleichzeitig halten, stützen, ziehen und drücken; Greifen, Halten und Formen gehen also fast ohne Grenze ineinander über.

In der dritten Phase, beim Ausformen, lassen sich die Aufgaben des Formens leichter aussondern. Aber auch hier kann das Halten und Stützen mit der Hand selbst oder mit einem Stein fliessend in das Formen übergehen; dazu braucht die Hand nur aktiv gegen die Wand zu drücken (Druck und aktiver Gegendruck).

Die verschiedenen Techniken der Verzierung werden (vgl. auch Diagramm 12) nicht berücksichtigt, da wir uns hier ausschliesslich auf den Abschnitt der Formung der Gefässe beschränkt haben (s. S. 84, 97 ff.).

Möglichkeiten des Formens

Aufgrund eines Vergleichs verschiedener Beschreibungen von Töpfereiverfahren aus verschiedenen Erdteilen sowie aufgrund eigener Beobachtungen lassen sich in den einzelnen Phasen etwa folgende Möglichkeiten unterscheiden (die Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit):

Vorformen:

- a. Einen Klumpen, Zylinder, Batzen oder Kegel formen.
- b. Bauteile: Wülste, Stückchen, Fladen, Lappen, Scheiben (für den Boden) formen; dies kann unter Umständen in oder auf Formschüsseln und Formkernen geschehen.

Aufbauen:

- a. Ausgehend von einem Klumpen, Zylinder oder Kegel aufbauen; der Ton wird zuerst «getrieben» — auf der Scheibe «aufgebrochen» —, dann werden die Wände hochgezogen.

- b. Ausgehend von Einzelteilen aufbauen: Übereinanderschichten von Ringwülsten, Aufrollen in Spiralen, Nebeneinandersetzen von Stückchen, Lappen und von Topfelementen, die in oder auf einer Formschüssel bzw. einem Formkern vorgeformt worden sind.

Der Boden eines Gefäßes kann entweder in Phase 1 als Scheibe vorgeformt und das Gefäß in Phase 2 darauf aufgebaut werden. Man kann den Boden auch direkt in Phase 2 mitformen oder ihn gar erst zum Abschluss auf die fertigen Wände aufsetzen (vgl. z. B. *Fischer* 1963 a und 1965, S. 98).

Ausformen:

- a. Mit den Händen oder mit speziellen Werkzeugen wie Schlegel und Amboss die Wände dünn treiben und dem Topf die endgültige, in der Regel stark gewölbte Form verleihen.
- b. Mit den Fingern oder mit einem Werkzeug die Fugen der Innen- und der Außenfläche verstreichen, die Wände dünner drücken, ziehen oder pressen und dabei dem Gefäß die endgültige Form geben.
- c. Die Wandstärke kann durch Wegschneiden von überschüssigem Ton, meist in etwas angetrocknetem Zustand, verkleinert werden.
- d. Randabschluss aufsetzen und ausformen (Hals und Lippe), unter Umständen durch Wegschneiden von Unebenheiten (Lippe), An- und Aufsetzen von Griffen und Henkeln.
- e. Oberfläche (inkl. Weghobeln von Unebenheiten) glätten, anschliessend evtl. polieren.

Diese Arbeiten leiten bereits über zum eigentlichen Verzieren, dem 4. Abschnitt des gesamten Töpfereiverfahrens (s. S. 84, 145—151).

Um die technischen Möglichkeiten des Bearbeitens von Ton schematisch zur Darstellung zu bringen, greifen wir auf den oben für die Werkzeugtheorie erarbeiteten Ansatz zurück (S. 81 ff.). Da das Töpfern bei Naturvölkern sehr oft, zum mindesten im Abschnitt der Formung eines Gefäßes, reine Handarbeit ist, die Hände aber die vielseitigsten Werkzeuge sind, die wir besitzen, brauchen wir für diesen «einfachen» Fall die verschiedenen Wirkweisen (präzis und diffus, vgl. Diagramm 8) nicht zu unterscheiden. Andererseits ziehen wir aber bei den Kombinationsmöglichkeiten die Mitarbeit weiterer, zum Teil auch mechanisch wirkender Kräfte in Betracht (Zug-, Druckkraft, Bewegung in anderer Richtung inkl. Rotation). Aus diesen Überlegungen heraus lässt sich das in Diagramm 12 gezeigte Schema aufstellen.

Berücksichtigt sind die Kräfte, die angewendet werden, um beim Töpfern den Ton in die gewünschte Form zu bringen, die Richtung und die Art, in der diese Kräfte eingesetzt werden, sowie das Resultat, d. h. die Reaktion des Werkstoffes Ton. Diese Übersicht kann selbstverständlich nicht systematisch alle möglichen Verfahrensweisen der Tonbearbeitung einschliessen; es geht hier nur um die Grundformen. Weil das Töpfern eben vorwiegend Handarbeit ist, fällt (wie bereits dargelegt) die Möglichkeit dahin, grundsätzlich alle einzelnen Werkzeugformen und so indirekt auch die Verfahren zu erfassen und zu ordnen. Es muss hier ferner

Möglichkeiten der Bearbeitung von Ton beim Töpfern (Formen eines Gefäßes)

| Richtung der Einwirkung | Kräfte | | Kombination von zwei Kräften | | | | | Resultat: Reaktion des Werkstoffes Ton | |
|----------------------------|--------------------------------------|---|---|---------------------|---|--------------------------|--|---|--|
| | Druck | Schlag | Druck und Zug | | | Druck und Schlag | Druck und Bewegung in anderer Richtung | | |
| | | | Druck und aktiver Gegendruck | Druck und Zug | Rollen | | kontinuier- liche Rotation | | |
| senkrecht | drücken pressen | — Schlegel und Amboss — Ausklopfen in Fladen etc. | kneten | | «Treiben» mit Faust, Stein, Holz, etc. «Werk- zeug» wird in den Ton- klumpen hinein- getrieben | ausrollen von Wülsten | | Ton weicht aus, da er «gedrückt» oder «getrie- ben» wird | |
| | drücken verstreichen mit Druck | | zwischen dem Daumen und den anderen Fingern (oder mit Finger und Werkzeug) kneten, drücken, «ziehen» | | | | aufbrechen und hoch- ziehen auf der Scheibe | Ton wird in die gewünschte Form «ge- dehnt» und «gezogen» | |

vermerkt werden, dass in der schematischen Darstellung auch jene Verfahren nicht mehr berücksichtigt werden, bei denen sich der Töpfer oder die Töpferin eines Werkzeugs vom Typ «Keil» bedient, also z. B. das Wegschneiden von Ton (s. o. Ausformen c. — e. und Diagr. 8). Das Diagramm 12 soll dazu dienen, dass wir uns beim Beschreiben jedes ethnographischen Einzelfalles von neuem Rechenschaft geben, mit welchen Kräften und auf welche Weise Töpfer und Töpferinnen ihr Ziel, das Formen von Hohlkörpern aus Ton, erreichen. Beim näheren Betrachten ergeben sich noch verschiedene Probleme.

Was die Richtung anbetrifft, in der die Kraft einwirkt, so ist zu beachten, dass (wie bei *Leroi-Gourhan*) Kraftwirkungen parallel zur Gefässwand als Extremfall schräger Einwirkungen anzusehen sind. Im ganzen Schema wird selbstverständlich nur das Formen von Ton berücksichtigt, der seine volle Plastizität besitzt. Das Giessen von Gefässen in Formen, wie es vor allem in Europa geübt wird, bleibt aus unserer Betrachtung, die sich im wesentlichen auf die primären Verfahren beschränkt, ausgeschlossen.

Ein besonders heikles Problem bilden in diesem Zusammenhang die Drehbewegungen. In erster Linie müssen natürlich jene einbezogen werden, die einen direkten Anteil am Formprozess haben, zum Beispiel das Drehen der Wülste oder dann das Drehen auf der freidrehenden Scheibe. Dagegen bringen das Drehen des Topfes auf einer Unterlage oder die «Drehbewegung» des Töpfers um den Topf herum keine zusätzlichen Rotations- und Zentrifugalkräfte ins Spiel, die an der Formung des Tones direkt beteiligt sind.

Eine weitere wichtige Frage stellt sich, wenn Formschüsseln oder konvexe Formmodelle sowie weitere ähnliche Hilfsmittel, wie gerundete Schlegel, verwendet werden. Ihre Anwendung und ihre Form müssen bei der Beschreibung auf jeden Fall vermerkt werden. Spielen sie beim Formen eine passive Rolle, so sind sie im Sinne der oben angeführten Unterscheidungen als Halte- bzw. Stützwerkzeuge zu betrachten, spielen sie dagegen eine aktive Rolle, so gelten sie als Formwerkzeuge.

Grundtendenzen in der Technik des Töpferns

Diese Liste der technischen Möglichkeiten ist wahrscheinlich nicht vollständig. Aber auch bei einer grösseren Vollständigkeit könnte sie uns *keinesfalls* helfen, im entwicklungs- oder im kulturgeschichtlichen Sinne zwei verschiedene Grundverfahren zu definieren. Dagegen können wir anhand dieser Listen (dasselbe gilt natürlich auch für andere Werkverfahren, vgl. z. B. für die einfachen stoffbildenden Techniken *Bühler-Oppenheim* 1948 und spezieller für die Maschenstoffe *Seiler* 1971) gewisse technische Tendenzen erkennen. So lassen sich in den ersten beiden Phasen deutlich, in der letzten etwas schwerer, zwei derartige Leitlinien herauschälen:

1. Töpfern aus einem Tonkörper (Klumpen, Zylinder, Kegel) (oft als «Treiben von Hand aus dem Vollen» bezeichnet; schliesst aber in dieser Formulierung die Arbeit auf der Scheibe nicht ein).
2. Aufbauen aus Einzelteilen (Wülste, Lappen etc.) und Ausformen mit Druck- «werkzeugen» (inkl. menschliche Hände!).

Grundsätzlich sind die verschiedensten Kombinationen zwischen den einzelnen oben zusammengestellten Teilverfahren möglich. Eine Anzahl solcher Verbindungen ist in der völkerkundlichen Literatur tatsächlich beschrieben worden (als Überblick für Afrika vgl. z. B. *Drost* 1967; ein besonders ausgefallenes Beispiel oben S. 77 f., die Kombination Aufbauen auf der Scheibe + Ausformen durch Schlagtreiben ist besonders in Indien häufig: *Thurnwald* 1928, S. 224, *Gifford* 1928, S. 368 f., *Fischer* und *Shah* 1970, S. 138 ff.; für Südostasien vgl. *Solheim* 1964 b). Ein Vergleich mit der grossen Zahl der übrigen Verfahren zeigt aber, dass die zum Teil recht erstaunlichen Kombinationen doch die Minderheit bilden. Das Gleiche gilt für das Nebeneinander von zwei völlig verschiedenen Techniken im gleichen Dorf wie es z. B. *Fischer* für die westlichen Dan in Liberia beschreibt (1967, S. 396—398): die Frauen bauen ihre Töpfe zuweilen in Spiralwulsttechnik aus Einzelteilen, zuweilen im Treibverfahren aus dem Vollen auf, während die Schmiede (Gelbgiesser) ihre Schmelztiegel aus dem Vollen treiben (*Fischer* 1965, S. 97—100).

Welches der möglichen Verfahren im Einzelfall angewendet wird, das kann ebensogut strukturell (angemessenes Verfahren für diese oder jene berufliche Rolle etc.) oder durch die Voraussetzungen der natürlichen Umwelt (Art des verwendeten Tones) wie auch funktionell (Grösse des anzufertigenden Gefässes oder zur Herstellung benötigte Zeit) und geschichtlich (traditionelles Verfahren bzw. neu von den Nachbarn übernommene Technik) begründet sein. Zum Beispiel können die an Ort und Stelle vorhandene Tonqualität sowie die Art der bekannten Magerungsmittel einzelne Verfahrensweisen erleichtern oder erschweren. Ebenso ist nicht ganz unwichtig, welchem Verwendungszweck das fertige Gefäss zugeführt werden soll. Kleine Töpfe modelliert man zuweilen auch dort aus einem Klumpen, wo grosse Gefässe aus verschiedenen Einzelteilen aufgebaut werden (so bei den Dan, ferner *Bunzel* 1929, S. 6). Allerdings könnte gerade in diesen Fällen das Nebeneinander der verschiedenen Techniken *auch* historische Gründe haben! Nur dürfen diese historischen Beziehungen — wie hoffentlich aus dem bis dahin Gesagten klar hervorgeht — eben so lange nicht als gesichert gelten, als die gleichen Erscheinungen auch aus anderen («inneren», d. h. struktur-logischen) Gründen auftreten können.

Dünne Topfwände, deren Tongefüge relativ homogen ist, leiten Wärme sehr gut. Man wird deshalb bemüht sein, die Wände durch Anwenden von Druck oder durch Wegschneiden von Ton gerade so dünn zu gestalten, dass die Bruchgefahr in erträglichem Rahmen bleibt. Ist der richtige Ton vorhanden und weiss man ihn richtig auszunutzen, so kann man mit Schlegel und Amboss extrem dünne Wände (Stärke ≥ 3 mm) herstellen. Dieses Verfahren hat zugleich den Vorteil, dass man dem Gefäss eine annähernd sphärische Form geben, d. h. die Öffnung oben sehr klein halten kann. Besonders bei Gefässen zum Aufbewahren und Erhitzen von Flüssigkeiten ist dies ein Vorteil.

Grosse Töpfe dagegen, die sehr oft als Vorratsbehälter für halbflüssige oder feste Nahrung dienen, sollten möglichst stabil und auch bei grösserer Belastung bruchstark sein. Ein Aufbau aus zahlreichen kleinen Elementen wäre daher unvorteilhaft. Die Tendenz, das Gefäss aus möglichst grossen Einzelteilen zusam-

menzufügen und diese nachher in die gewünschte Form zu ziehen und zu treiben, wird sich — wenn ein ausgesprochenes Bedürfnis für grosse Behälter vorhanden ist — am ehesten durchsetzen (z. B. *Koch* 1958, S. 267; unten S. 100). Diese Tendenz zum Aufbau in Zonen gilt selbst für die Herstellung von grossen Gefässen auf der Töpferscheibe. Auch dort kann man in einem Arbeitsgang die Wand nicht höher als maximal ca. 60 cm aufziehen, sonst sinkt sie in sich zusammen. Deswegen baut man auch dort in einzelnen Abschnitten auf und lässt das Gefäss unter Umständen dazwischen mehr oder weniger antrocknen (z. B. *Hampe* und *Winter* 1962, S. 29—32, 36, für Kreta; ferner 1965, S. 10, 12). Die Herstellung eines grossen Gefässes in einem einzigen Arbeitsgang ist nur möglich, wenn man den Ton, wie dies seit dem 19. Jahrhundert in Europa üblich ist, in Hohlformen aus Gips giesst (*Scott* 1955, S. 378, 386).

Neben diesen funktionellen Abhängigkeiten, die zwischen einzelnen Verfahren und den Bedingungen der Umwelt bestehen können, sind — wie angedeutet — auch der jeweilige kulturelle Zusammenhang und die dahinter sichtbar werdenden geschichtlichen Faktoren zu berücksichtigen. Allerdings können wir auf diese Weise nicht entscheiden, welches Verfahren älter und welches jünger ist. Auch kann nicht einfach angenommen werden, die Entwicklung verlaufe immer vom technisch Einfachen zum Komplizierten, das einfachere Verfahren sei auch gleich das ältere. Eine Antwort können hier nur genaue Vergleiche von datierten urgeschichtlichen Gefässen und Scherben mit rezentem Material geben, über dessen Herstellung wir ausführliche Angaben besitzen. So ist die Frage zum Beispiel noch durchaus offen, ob sich das Spiralwulsten technisch aus dem Ringwulsten entwickelt hat, wie *Drost* (1967, S. 101, 252) annehmen möchte, oder ob es sich um eine eigene, unter Umständen während der Jungsteinzeit sogar mehrmals gemachte Erfindung handelt, wie unter anderem Funde aus dem frühen Neolithikum in Japan (ca. 8000 v. Chr., vgl. *Kidder* 1957, S. 8, 14; Fig. 1,1 und 11,1—9) vermuten lassen. Die Frage, ob das Treiben von Hand aus dem Vollen ursprünglicher und daher älter sei als das Aufbauen aus Einzelteilen, ist in dieser Form falsch gestellt. Das Treiben von Hand mag in Afrika (wie *Drost* 1967, S. 96 f. vermutet) älter sein, doch kann daraus entgegen der Meinung von *Drost* nicht der evolutionistische Schluss gezogen werden, dass das auf der ganzen Welt so sein müsse. Mit den Grundtendenzen allein können kulturgeschichtliche Schlussfolgerungen nicht untermauert werden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das hier erarbeitete Begriffschema es uns erlauben soll, die ethnographischen Beschreibungen von Töpfereiverfahren so zu gliedern, dass wir in technologischen und schliesslich auch in historischen Untersuchungen wirklich nur noch Vergleichbares miteinander vergleichen — also zum Beispiel nicht unkritisch das Treiben von Hand aus dem Vollen (Technik des Aufbaus eines Gefässes) mit dem Schlagtreiben (Technik des Ausformens im einen Fall, Verfahren des Aufbaus und Ausformens im anderen Fall).

3. Anwendung der Systematik

Um zu zeigen, in welcher Art und Weise sich mit dem theoretischen Begriffsschema arbeiten lässt, müssten hier einige praktische Beispiele vorgeführt werden. Der Einfachheit halber beschränke ich mich auf das bereits einmal angeführte Beispiel aus dem Libanon (o. S. 77 f.) sowie auf ein neutrales Beispiel aus Neu-guinea und verweise im übrigen auf den beschreibenden Teil dieser Arbeit (unten S. 133—138).

Am ausgefallenen Beispiel aus Beit Chebab (Libanon) lässt sich rasch deutlich zeigen, wie mit Hilfe des theoretischen Gerüsts eine klare Unterteilung des Verfahrens in einzelne Phasen erreicht werden kann (*Cresswell* 1964, S. 188—191):

- | | |
|--|-------------|
| 1. Der Boden des Vorratsgefässes wird zuerst auf der freidrehenden Scheibe gedreht. | } Vorformen |
| 2. Ein mächtiger Wulst (ϕ ca. 7—10 cm, Länge ca. 80—100 cm) wird mit den Händen gerollt. | |
| 3. Nun setzt man den Topfboden auf einen senkrecht stehenden Steinzyylinder und baut die Wände mit dem grossen Wulst, der als beinahe konzentrische Spirale aufgeringelt wird, auf. Die Wand wird während des Aufsetzens eines Wulstes abschnittsweise von Hand etwas hochgezogen. | } Aufbauen |
| 4. Die endgültige Form erhält das Gefäss dadurch, dass man die dicke Wand der Rohform mit einem Schlegel und einem Widerlager aus Holz dünn treibt und sie gleichzeitig in die gewünschte Form drückt. | |
| 5. Dem Hals und der Lippe gibt der Töpfer auf der freidrehenden Scheibe das endgültige Aussehen. Handelt es sich aber um ein Gefäss, das für die Bearbeitung auf der Scheibe zu gross geworden ist, so umkreist der Töpfer zum Ausformen von Rand und Lippe seitwärts hüpfend sein Gefäss. | } Ausformen |

In der gleichen Weise lassen sich alle guten und ausreichenden Beschreibungen von Töpfereiverfahren analysieren und aufgliedern. Ganz wesentlich erleichtert wird eine derartige systematische Aufgliederung, wenn die ethnographische Beschreibung nicht summarisch vereinfacht, sondern in sich schon stark gegliedert ist — wie zum Beispiel in der Arbeit von *Christensen* (1966) über die Töpferei eines mexikanischen Dorfes.

Ein weiteres Beispiel aus der ethnographischen Literatur, das insofern einen doppelten Wert hat, als es im Rahmen der in einem völkerkundlichen Film erreichbaren Objektivität nachprüfbar ist, möge dies verdeutlichen. Es handelt sich um die Töpferei der Azera, eines Stammes im Markham-Tal in Nordost-Neuguinea (*Holzkecht* 1957, *Schmitz* 1959 und Film E. C. Nr. E 184/1958).

| | |
|---|-------------|
| 1. Wülste werden gerollt. | Vorformen |
| 2. Wülste werden spiralig aufeinander gesetzt. | Aufbauen 1 |
| 3. Wülste werden grob verstrichen. | Ausformen 1 |
| 4. Wülste werden spiralig aufgebaut. | Aufbauen 2 |
| 5. Wülste werden grob verstrichen. | Ausformen 2 |
| 6. Innenseite wird mit dem Segment einer Kokosnussschale geglättet; die Topfwand dabei «verdünnt, gestreckt und ausgebaucht». | Ausformen 3 |
| 7. Wand wird im oberen Topfteil mit Schlegel und Amboss ausgetrieben. | Ausformen 4 |
| 8. Rand und Lippe werden geformt. | Ausformen 5 |

Besonders deutlich wird hier die Verschränkung von Aufbau- und Ausformphasen. Bemerkenswert ist, wie dabei Aufbauen in Spiralwulsttechnik, Ausformen mit einem einfachen Druckwerkzeug und Ausformen in Schlagtreibtechnik kombiniert werden.

Das letzte Beispiel hat, so hoffe ich, in einleuchtender Weise gezeigt, warum der Versuch, bestimmte «Grundverfahren» auszusondern und diese als für die Entstehung des Gefässes besonders wichtig zu erklären, von vorneherein zum Scheitern verurteilt ist (vgl. o. S. 34). Zöge man nun erst noch derart zurechtgebogene Fakten zu kulturhistorischen Vergleichen heran, so liessen sich damit die tatsächlich vorhandenen Bezüge nicht eben erhellen. Historisch bedeutsam ist doch gerade die lokale, zuweilen technisch etwas seltsame Kombination der Verfahren. Erst eine vergleichende Untersuchung in grossem Stil wird darauf hinweisen können, wie es in dem zitierten Fall zu der eigenartigen Verbindung von Spiralwulsten und Schlagtreiben gekommen ist (lokale Erfindung, Stimulusdiffusion, direkter Kontakt mit austronesischen Töpferinnen an der Küste?)⁴⁴. Von den technischen Tendenzen her ist eine Kombination von Spiralwulsten und Schlagtreiben nicht unbedingt zu erwarten, aber auch nicht grundsätzlich auszuschliessen. Es kann sich daher sehr wohl um eine lokale Erfindung oder ebenso gut um eine Übernahme aus einem der küstennahen Töpfereizentren handeln. Aufgrund von Untersuchungen an anderen Erscheinungsformen der lokalen Kulturen (*Schmitz* 1960, S. 316 ff.) ist man berechtigt, die zweite Möglichkeit für wahrscheinlicher zu halten⁴⁵.

Das Schlagtreiben als Verfahren des Ausformens mag somit bei den Azera Zeugnis eines grösseren geschichtlichen Prozesses sein. Erst im Rahmen einer umfassenderen geschichtlichen Synthese wird aber die Meinung, dass diese Technik

⁴⁴ Es muss in diesem Zusammenhang erwähnt werden, dass das Töpfern bei den Azera und bei anderen Gruppen im Umkreis weitgehend Männerarbeit ist (*Schmitz* 1960, S. 80–84).

⁴⁵ Nach dem gegenwärtigen Stand der Kenntnisse ist weder die These von *Speiser* (1946, S. 42) — dass die Töpferei ursprünglich von austronesisch sprechenden Völkern nach Ozeanien gebracht worden sei — noch die von *Schmitz* (1960, S. 72 f., 318) postulierte Umkehrung davon — alle Formen der Töpferei seien ursprünglich vor-austronesisch («Kultur B») — zutreffend. Im übrigen ist die Meinung, ausgehend von der Form der Töpfe und von der Art der Herstellung seien zwei Bereiche zu unterscheiden, ein «austronesischer» und ein «melanesischer», bereits von *Gräbner* (1909, S. 746, 759) vertreten worden.

des Ausformens mit Schlegel und Amboss ihren Ursprung — zum mindesten von Ozeanien aus gesehen — in Südostasien habe, relevant werden.

Es ist also festzuhalten, dass grundsätzlich die verschiedensten uns ungewöhnlich scheinenden Kombinationen von technischen Verfahren aus verschiedenen Phasen des Töpferei-Vorganges möglich sind. In der Beschreibung muss angegeben werden, ob in derselben Lokalkultur verschiedene Kombinationen nebeneinander vorkommen oder nicht (z. B. *Koch* 1958; *Schmitz* 1959, S. 4 f.; vgl. *Fischer* 1969 und o. S. 92). Wenn dies der Fall ist, dann sollte erläutert werden, welches Verfahren nach der Meinung der Töpfer und nach der eigenen Beobachtung das üblichere ist (fehlt z. B. bei *Schmitz*). Erst dann können die Belege für weitere Töpfereiverfahren aus derselben Region analysiert und verglichen werden. Dabei wird sich herausstellen, welches die üblichen und häufigsten Kombinationen sind. Ein grundsätzlicher Vorteil dieser Betrachtungsweise scheint mir darin zu liegen, dass die hypothetische Unterscheidung von «Grundverfahren» wie «Treiben» und «Wulsten» damit gegenstandslos wird. Eine derartige technische Unterscheidung für kulturhistorische Vergleiche anzuwenden ist völlig sinnlos, denn sie muss ja zu endlosen Widersprüchen führen. Wie wir gesehen haben, beziehen sich die beiden Etiketten «Treiben» und «Wulsten» auf Vorgänge, die sich gegenseitig in keiner Weise ausschliessen, sich im Gegenteil oft sehr wohl ergänzen können.

Es wäre zweifellos ideal, wenn die Bezeichnungen für die einzelnen Verfahren gleichzeitig eine konkrete Vorstellung von den angewandten Techniken vermittelten. So hat *Drost* (1963) vorgeschlagen, in diesem Sinne Kurzformeln zu prägen. Einen ähnlichen Versuch haben unabhängig davon *Harms* und *Hohnschopp* (1965) unternommen, indem sie die von *Spannaus* (1957), *Koch* (1958) und *Schmitz* (1958) begonnene Diskussion über die Terminologie der Töpferei-Techniken weiterführten. Sie unterscheiden eine Phase des Aufbaus und eine der Gestaltung und bilden dementsprechend mehrteilige Begriffe.

Nach dem hier erarbeiteten theoretischen Ansatz müsste eine solche Bezeichnung mindestens aus drei Teilen bestehen, einem für das Vorformen, einem für das Aufbauen und einem für das Ausformen. Unter Umständen müssten für Phasen, die in anderen Techniken wiederholt werden (vgl. o. S. 94 f.), weitere Teile in den Begriff eingeschoben werden. Allerdings werden dadurch die sprachlichen Ausdrücke sehr unhandlich; sie eignen sich in dieser Form nur noch für tabellarische Zusammenstellungen. Auch ist dabei zu bedenken, dass sie einen falschen Anschein von Genauigkeit erwecken, da gerade die historisch besonders interessanten Verzierungstechniken nicht berücksichtigt werden. Ich schlage deshalb in Anlehnung an *Drost* (1963 und 1967) vor, für Vergleichszwecke Bezeichnungen zu verwenden, die auf das jeweils charakteristische Verfahren des Aufbaus verweisen. Wenn unbedingt (zur Vermeidung von Verwechslungen) notwendig, so kann daran eine weitere Bezeichnung angehängt werden, die auf die Phase des Ausformens Bezug nimmt, so z. B. bei der «Steintreib-Schlagtreibtechnik». Ich betone aber nochmals, dass anhand dieser umschreibenden Benennungen allein keine gültigen Vergleiche angestellt werden können. In solchen Fällen ist unbedingt auf die genaue ethnographische Beschreibung zurückzugreifen.

Es dürfte im Laufe dieses Abschnittes klar geworden sein, dass an eine Zu-

weisung von technischen Grundverfahren an bestimmte Kulturschichten und Kulturkreise nicht mehr ohne weiteres gedacht werden kann. Die Grundverfahren sind nur bedingt individueller Kulturbesitz; unter gewissen Bedingungen ergeben sie sich einfach von selbst. Etwas anderes ist es, wenn sich in einzelnen Kulturen bestimmte differenzierte Verhaltensmuster — im speziellen Fall: Muster im Verhalten beim Töpfern — herausbilden, und dabei bestimmte Kombinationen von technischen Verfahrensweisen bevorzugt werden. Will man derartige Zusammenhänge erforschen und daraus schliesslich auch auf mögliche geschichtliche Entwicklungen und Verbindungen schliessen, so ist es allerdings unerlässlich, zuerst an Ort und Stelle die Variationsbreite der in einer Kultur üblichen Verfahren festzustellen. Nur so wird es in Zukunft möglich sein, oberflächliche Vergleiche von grundverschiedenen Verfahren (nicht nur in der Töpferei) zu vermeiden.

4. Das Verhältnis von Tendenz und Realisierungsformen am Beispiel der Tonbearbeitung

Zum Schluss will ich versuchen, wenigstens andeutungsweise das ganze theoretische Gedankengebäude am Beispiel der Töpferei nochmals nachzuzeichnen. Ich gehe dabei hypothetisch vor, indem ich damit beginne, die Grundtendenz zu umschreiben, so wie ich sie zu erkennen glaube, und dann zu den Realisierungsformen fortscritte. Der heute methodisch richtigere Weg wäre, bei der ganzen Vielfalt (empirische Variationsbreite) der Erscheinungsformen zu beginnen und von dorthin zu den Tendenzen und Strukturen vorzustossen. Immerhin geben sowohl die in der Literatur schon zugänglichen Einzelstudien als auch die eigene ethnographische Erfahrung einen gewissen Rückhalt. Das wesentlichste Ordnungsnetz, das der Strukturen, wird allerdings auch hier noch nicht sichtbar zu machen sein — dazu bedarf es weiter ausgreifender Untersuchungen.

Die auslösende Grundtendenz im Sinne von *Leroi-Gourhan* ist das Beschaffen und Herstellen von Behältern zum Auf- und Zubereiten von Nahrungsmitteln, die erste abgeleitete Tendenz das Herstellen von Behältern aus anorganischem Material. Das plastische Formen von Gefässen aus Ton bildet somit die zweite abgeleitete Tendenz (vgl. Diagramm 13).

Dieser Tendenz entsprechen, wenn wir uns im folgenden vereinfachend auf die für die Formung besonders wichtige Aufbauphase konzentrieren, die Realisierungsformen der ersten Stufe. Es zeigen sich bereits zwei Möglichkeiten: das Aufbauen aus einem Tonklumpen und das Aufbauen aus verschiedenen Teilen (Wülsten, Lappen etc.). Fassen wir die vorläufigen Resultate der diachronischen und synchronischen Betrachtungsweise zusammen, so ist das Töpfern in diesen beiden Grundformen seit dem frühesten Neolithikum bekannt und auch heute noch weltweit verbreitet.

Die Realisierungsformen der zweiten Stufe entsprechen dann jenen bereits zum Teil durch die jeweilige natürliche und kulturelle Umwelt geprägten technischen Grundtraditionen, die wir vorläufig nur durch einen weltweiten Vergleich etwas hypothetisch erschliessen können. In der Aufbauphase ergeben sich folgende Mög-

lichkeiten: Eindrücken eines einfachen Formkerns (Faust, Stein etc.), Aufziehen aus einem Klumpen, Aufrollen von Spiralwülsten, Aufsetzen von Ringwülsten, Zusammenbauen von Stückchen und Lappen (die unter Umständen auf einer konkaven oder konvexen Formschüssel oder einem Formkern vorgeformt werden können).

Erst auf der dritten Stufe wären dann die entwickelten Werkzeuge und Hilfsgeschäfte zu berücksichtigen, wie zum Beispiel: Formschüsseln und Formkerne aus gebranntem Ton, Schlegel aus Holz und Amboss aus Stein oder gebranntem Ton usw. (vgl. Diagramm 13 unten). Gerade die Schlegel- und Amboss-Technik (paddle and anvil) dürfte ihrerseits — wie auch *Drost* (1963, S. 647 f.) vermutet — mit ähnlichen Verfahren der Metallbearbeitung im Zusammenhang stehen. Die Verbreitung in Südostasien und Ozeanien scheint besonders deutlich darauf hinzuweisen (vgl. *Solheim* 1964 a, S. 380 f., und 1967, S. 900 f.). Auch konkave oder konvexe Formschüsseln aus gebranntem Ton setzen bereits eine gewisse Dauer der technischen Entwicklung der Töpferei voraus. Auf dieser Stufe zeigen sich demnach Erscheinungen, die zum Teil in ihren speziellen Formen aus der Geschichte erklärt werden müssen⁴⁶.

Dies gilt in viel stärkerem Masse für die Realisierungsformen von der vierten Stufe an aufwärts, auf denen die ethnographisch in grösseren Kulturprovinzen, in Stammeskulturen (hier beides 4. Stufe) sowie in Lokal- oder Dorfkulturen (5. Stufe) belegten Töpfereiverfahren zu erfassen sind (vgl. Diagramm 13 oben rechts).

Ich habe hier den Weg der hypothetischen Erschliessung von Tendenz und Realisierungsformen gewählt, um das Grundsätzliche deutlich herauszustellen. Der nächste Schritt muss nun dazu führen, umgekehrt von der Vielfalt der empi-

⁴⁶ Es versteht sich wohl von selbst, dass hier die verschiedenen älteren Hypothesen über die Erfindung des Töpfers (als Vorstufe wurde oft das Aus- und Überstreichen von geflochtenen Behältern und/oder von Kürbis- und anderen Schalen angesehen — bes. *Von den Steinen* 1897, S. 208, *Schurtz* 1900 b, S. 321, *Feldhaus* 1914, Sp. 1177 f.) nur noch sehr bedingt in Betracht gezogen werden können. Der wichtigste Einwand scheint mir (abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit im Technischen, vgl. Diagramm 13) noch immer zu sein, dass bis heute keine archäologischen Funde gemacht worden sind, die eindeutige Beweise geliefert hätten. Ebenso problematisch ist der Vorschlag von *Birket-Smith* (1946, S. 123), der die Wulsttechnik beim Töpfern eventuell aus der Rohrbindung beim Flechten (gemeint ist wohl das Wulsthalbflechten) ableiten möchte (vgl. aber auch *Drost* 1967, S. 99 f., 102; *Scott* 1955, S. 376).

Etwas anderes ist es, wenn man das Ganze unter dem Gesichtswinkel der Formen betrachtet. Unzweifelhaft haben sich die Formen der Tongefässe sehr oft an Vorbilder aus der Natur (halbierte Kokosnüsse, Flaschenkürbisse, Hüllblätter von Palmen etc.) und aus der Kultur (Steinschalen, Holzschalen, Metallgefässe etc.) angeglichen — man vergleiche dazu noch immer die grundlegende Arbeit von Carl *Schuchhardt* (1909/1910) (auch wenn er darin die formalen Entsprechungen zu ausschliesslich entwicklungsgeschichtlich sieht und interpretiert). Ob die Formen der Gefässe den Vorbildern bewusst oder unbewusst angeglichen worden sind, kann heute, da es sich um festgelegte Traditionen handelt, nicht mehr festgestellt werden. Ich habe allerdings den Eindruck, dass es sich bei der Angleichung an Vorbilder aus der Natur eher um einen unbewussten Prozess handelt, umso mehr als gerade die natürlichen «Vorbilder» in unbearbeiteter oder wenig bearbeiteter Form oft sogar neben den keramischen Erzeugnissen noch für besondere Zwecke (als Wasser- und Pflanzensaftbehälter und als Essschalen vor allem) verwendet werden. Es dreht sich also letzten Endes um ästhetische Wertvorstellungen, die bei diesem Prozess die entscheidende Rolle spielen, über deren Herausbildung wir aber nur wenig wissen.

risch festgestellten Erscheinungsformen auszugehen und von daher zu den Strukturen vorzustossen. Grundsätzlich ist dabei festzuhalten, dass, ausgehend von der Stellung einer einzelnen Form in diesem Schema und von der Art ihrer Verbindungen zur Struktur, einstweilen nichts über das kulturgeschichtliche Alter dieses betreffenden Verfahrens ausgesagt werden kann. Die technisch einfachsten Verfahren, d. h. jene Arbeitsprozesse, die sich mit den Händen allein ausführen lassen (wie Aufziehen der Topfwand aus einem Klumpen oder Aufbau von Wülsten, vor allem in spiralig aufgeringelten Wülsten), brauchen weltweit nicht — aber können lokal doch — die ältesten zu sein. Es kann zwar anhand der Form der ältesten Gefässe aus gebranntem Ton, die man in Japan gefunden hat (Jomon-Keramik) und die sich mit Hilfe der C 14-Methode auf rund 8000—9000 v. Chr. datieren lassen⁴⁷ — sie wären damit vorläufig die ältesten bekannten Tongefässe der Welt —, vermutet werden, dass sie in Spiralwulsttechnik aufgebaut worden sind. Aber wie diese Technik im einzelnen ausgesehen hat, darüber können wir keine Aussage machen.

Damit ist die heikle Frage nach dem Ursprung der Töpferei am Rande angeschnitten worden. Sie lässt sich hier nicht ausführlich diskutieren. Schon die Tatsache, dass die Töpferei zusammen mit dem Feldbau und der Viehzucht eine der grossen Errungenschaften des Neolithikums ist, weist auf die grosse Bedeutung dieser Epoche, vor allem für die Geschichte der sesshaften Völker, aber auch für die Geschichte der menschlichen Kultur überhaupt⁴⁸. Es scheint sich die Möglichkeit abzuzeichnen, dass irgendwo in Nordost- oder Ostasien (heutige Wüste Gobi?) das älteste Töpfereizentrum der Welt gelegen hat. Es wäre denkbar, dass dort die Ringwulst- und die Spiralwulsttechnik ausgeübt worden sind. Andere Töpfereizentren könnten anderswo gleichzeitig oder später, unabhängig oder durch indirekten und direkten Kontakt angeregt, entstanden sein (Südostasien, Afrika?). Doch darüber wissen wir noch herzlich wenig⁴⁹. Wenn *Drost* meint, dass das Treiben von Hand («Handtreiben») ursprünglicher sei als das Wulsten und dass das Spiralwulsten eine Spezialisierung des Ringwulstens sei, dann kann das unter Umständen — wie schon erwähnt (s. o. S. 93) — für Afrika stimmen, braucht aber

⁴⁷ Zusammenstellung der Daten in *Asian Perspectives*, Bd. 4, 1960/61, S. 21 f. Die neueren C 14-Daten tendieren nach mündlicher Mitteilung von Prof. *Solheim* gegen 8000 v. Chr.; vgl. *Golson* 1969, S. 25.

⁴⁸ Allein, die vorläufige Summe unseres urgeschichtlichen und ethnologischen Wissens erlaubt es keineswegs, die oberflächliche Theorie von der «neolithic revolution» weiterhin zu bestätigen — so nützliche Dienste das von V. G. *Childe* 1936 vorgeschlagene Begriffspaar «urban revolution — neolithic revolution» geleistet haben mag. (Vgl. allgemein *Smolla* 1960, S. 120 ff. sowie *Leroi-Gourhan* 1964 und 1965 a). Grundsätzlich ist es möglich, dass diese komplexen Erscheinungsformen (Feldbau, Viehzucht, Töpferei, Dorfsiedlung u. a. m.) sich mehrfach und unabhängig voneinander entwickelt haben.

⁴⁹ Eine umfassende Einführung in dieses Problem ist im Augenblick leider noch nicht vorhanden. Die wichtigsten Hinweise geben: *Chang* 1962, 1964; *Chêng* 1959, 1966; *Ehrich* 1965; *Estrada et al.* 1962; *Kidder* 1957, 1959; *Meggers et al.* 1965; *Quitta* 1960, 1964, 1967; *Smolla* 1960; *Solheim* 1964 a, 1968 b; *Willey* 1966. Die ganze Frage ist eng mit dem Problem der frühen Fischer-, Sammler- und Knollenpflanze(?) -Kulturen verknüpft, vgl. *Jensen* 1956, *Obayashi* 1961, *Sauer* 1952, von *Wissmann* 1957 sowie *Bailloud*, *Laming-Emperaire* und *Baudez* (in *Leroi-Gourhan* 1968²). *Chester Chard* hat auf dem Moskauer Kongress ein grundsätzliches Referat zum Thema «Ursprung der Töpferei» gehalten, dessen Inhalt mir nicht bekanntgeworden ist.

nicht auch sonst zuzutreffen. In Ostasien (Japan) und Ozeanien sprechen zum Beispiel verschiedene Anzeichen dafür, dass das Handtreiben (soweit es überhaupt vorkommt — vgl. *Schurig* 1930, S. 83, 84, 86; *Groves* 1960, S. 11 f.) jünger ist und dass das Ringwulsten umgekehrt eine Spezialisierung des Spiralwulstens sein könnte. Denn in einem Ringwulst-Aufziehverfahren lassen sich — wie die Frauen von Aibom im Sepik-Gebiet eindrücklich demonstrieren — grosse Gefässe solider und mit im Verhältnis zum Spiralwulstverfahren wesentlich geringerem Arbeitsaufwand herstellen.

V. Zusammenfassung und Übersicht über die bei der weiteren Untersuchung anzuwendenden Verfahren

1. Rückblick

Völkerkunde-Museen sind nicht nur Abstellräume für wissenschaftliche Sammlungen, sondern sie haben auch den Auftrag, eine weitere Öffentlichkeit über fremde Kulturen zu informieren und so das kritische Unterscheidungsvermögen gegenüber der eigenen Kultur zu schärfen. Von den Gegenständen aus ist es, so meine ich, viel einfacher, die im Leben feststellbaren gegenseitigen Abhängigkeiten und den oft verborgenen Zusammenhang von verschiedenen Kulturerscheinungen im Rahmen einzelner Kulturen zu zeigen und zu verstehen (funktioneller Zusammenhang und Ausbreitung der einzelnen Kulturen; Zusammenfassung zu Kultur- und Sachkomplexen; dazu intentionales Bild von ethnischen Einheiten sowie von gesellschaftlichen Gruppen oder Einzelindividuen innerhalb dieser Einheiten).

Will man den wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, den künstlerischen oder religiösen Hintergrund einzelner Gegenstände erläutern, so wird man ganz von selbst nach den Unterschieden und Gemeinsamkeiten fragen und so auf die in diesen kulturellen Bereichen deutlich werdenden Prinzipien der inneren Ordnung (Strukturen) stossen. Besondere Vorsicht ist hier am Platze. Die von den Trägern einer Kultur nach bewussten und unbewussten Prinzipien vorgenommene und befolgte Ordnung des sozialen Verhaltens, der natürlichen Umwelt, der kulturellen Güter und des religiösen Denkens und Fühlens, kurz des menschlichen Lebens im Spannungsfeld zwischen Natur und Kultur, darf nicht mit der Ordnung verwechselt oder vermischt werden, in die wir als Beobachter dieses Verhalten und diese Erscheinungen nach äusseren Kriterien einfügen. Die beiden Ordnungssysteme voneinander zu unterscheiden, ist in jedem Abschnitt der völkerkundlichen Arbeit wichtig. Die Erhellung des inneren Zusammenhangs der einzelnen Kultur gilt einerseits mehr denn je als das erstrebenswerte Ziel jeder Feldforschung. Gerade aus der Erfahrung dieser praktischen Arbeiten sollte in den Kulturwissenschaften andererseits endlich klar geworden sein, dass sich allgemeine Regeln, Prinzipien oder Gesetze nicht im Direktgang mit statistischen Methoden aus einem empirisch zusammengekleisterten Material herauslesen lassen. Ein sorgfältiges Analysieren, ja Sezieren tut not, wenn wir aus dem Teufelskreis der Scheinerklärungen ausbrechen wollen. Als Axiom wird formuliert, dass eine absolute Realität einerseits zwar existiert, andererseits aber nie wirklich, d. h. umfassend und durchdringend erfasst werden kann. Real ist daher für uns nur das, was in eine direkte Beziehung zum Menschen tritt, was ihm «bewusst» wird. Dieses «Bewusstsein» umfasst die mannigfaltigsten Formen, Ebenen und Abschnitte. Es beschränkt sich nicht etwa nur auf die rationalen Bereiche, in denen verschiedene Realitäten und Erscheinungen nach dem Prinzip der wechselseitigen Erhellung (*Dilthey*; *Mühlmann*) miteinander verglichen werden, sondern umfasst auch eine emotionale, nicht-reflektierende Sphäre (und wohl noch andere Sparten mehr). Die Strukturen, die wir als

Menschen in dieser Welt erkennen können, widerspiegeln im Grunde nur die in unserem individuellen Bewusstsein vorhandenen Ordnungsgerüste.

Um die kulturellen Erscheinungsformen ganz erfassen und auf die zugrundeliegenden Strukturen zurückführen zu können, müssen wir daher von den Äusserungen des individuell und kulturell geprägten «Bewusstseins» selbst im Verhalten ausgehen. Obwohl diese Äusserungen, da sie alle symbolischer Art sind (*Cassirer*, z. B. 1925), nicht direkt die Strukturen des «Bewusstseins» wiedergeben, hoffen wir, aus der Betrachtung ihrer Form und ihres Wesens diese Strukturen erschliessen zu können. Man sieht, die Wege, die *Leroi-Gourhan* und *Lévi-Strauss* von verschiedenen Ausgangspunkten zu einem gemeinsamen Ziel hin gehen, sind nicht zufällig in den Blickwinkel der Forschung gekommen. Bezeichnend ist, dass bis jetzt mehr die Fixierungen menschlichen Verhaltens und weniger dieses selbst — der Gesang und weniger das Singen, der Topf und weniger das Töpfern, der Mythos und weniger das religiöse Denken — im Vordergrund gestanden haben. Wie weit der Versuch, die Resultate der zoologischen Verhaltensforschung (*Lorenz*) auf den Bereich der Kultur zu übertragen (*Weidkuhn* 1965), auf die Dauer zu wesentlichen Einsichten führen wird, muss sich erst erweisen. Voraussetzungen dazu wären: ein systematisches Studium der direkten Quellen auch im fremden kulturellen Leben und die Einsicht, dass menschliches Denkverhalten im umfassenden Sinne mehr ist als biologisches Verhalten (es sei denn, man sehe im Biologischen das Umgreifende). Das kulturelle Verhalten als Vorgang wie auch die stabileren Leitlinien dieses Verhaltens — ob es sich nun um Mythen, Heiratsordnungen, um Kunstwerke aus Holz oder um standardisierte Verfahren zur Herstellung von Töpfen oder von Geweben handelt —, dies alles sind Formen der symbolischen Sprache, in denen sich das menschliche Bewusstsein (die Ebene des nicht-reflektierten «Unbewussten» zähle ich dazu, nicht aber das «Unter-Bewusstsein») in seiner Auseinandersetzung mit der Natur, mit dem Mitmenschen und mit der Kultur ausdrückt.

Dass hier technische Arbeitsgänge mit einbezogen sind, mag erstaunen und als reichlich gewagt bewertet werden. Aber dass ein Stamm zum Beispiel Töpfe aus Ton anfertigt und nicht wie seine Nachbarn Gefässe aus Baumrinde, das hat Gründe, die nicht allein durch Bedürfnisse zu erklären sind. Darin drückt sich auch das ausdrückliche Beharren auf dem eigenen kulturellen Weg aus. Besonders deutlich sehen wir diesen Sachverhalt, wenn wir uns mit der Verzierung von Gefässen beschäftigen.

Und schliesslich können wir von den Gegenständen aus auch den dritten Schritt tun, nämlich den zur Auswertung und Deutung nach den Methoden und Zielsetzungen zum Beispiel der psychologischen, philosophischen oder vor allem der *historischen* Wissenschaften. Greifen wir die geschichtliche Betrachtung heraus: Dazu werden wir zuerst lokale Tradition herausarbeiten müssen, d. h. unsere synchronisch angelegten Untersuchungen dadurch erweitern, dass wir nun den Ablauf in grösseren Zeitabschnitten miteinbeziehen. Haben wir uns in der synchronischen Betrachtung in etwa die «Grammatik» menschlichen Verhaltens im allgemeinen und menschlicher Kultur im speziellen erarbeitet, so geht es nun um die Geschichte im eigentlichen Sinn. Wir stossen damit zu den zentralen Fragen

vor und begeben uns gleichzeitig auf gefährlichen Boden. Hier wird nicht mehr bloss das *Wie* (wieso? unter welchen Bedingungen? in welchen Zusammenhängen?) einer Erscheinung zur Diskussion gestellt, sondern nach dem *Warum* der Kultur und des menschlichen Lebens gefragt. Hier genügt es nicht mehr, die Strukturen als erkenntnistheoretische Leiter, als Interpretationsvorschläge der heutigen Wissenschaft zu bezeichnen, denn hier wird nach ihrer Realität gefragt werden. Es ist klar, dass wir damit auch die Grenzen der heutigen Wissenschaft erreicht haben. Die Antwort muss dem Individuum anheimgestellt werden. Das soll nicht heissen, dass sich die Wissenschaft heimlich aus diesem Grenzgebiet der brennenden Probleme zurückziehen darf; sie wird dabei im Gegenteil auf ihre ganze Phantasie angewiesen sein, aber sie darf keineswegs die notwendigen Utopien als die Wissenschaft selbst verkaufen.

Materiell handelt es sich bei geschichtlichen Untersuchungen nicht nur darum, die Kontinuität von Kulturkomplexen in ihrem ganzen Umfang oder zum mindesten in Teilen äusserlich nachzuweisen. Vielmehr ist auf den inneren Zusammenhang in der Zeit, auf die Traditionen zu zielen. Die Formulierung verrät, dass dahinter ein reiner Ermessensentscheid stehen könnte: Wann ist der innere Zusammenhang gegeben? Gerade hier kann uns die strukturelle Betrachtungsweise weiterhelfen. Aber keine noch so ausgeklügelte Methodik vermag die Vergangenheit wieder zu vollem Leben zu erwecken. Wir werden deshalb oft nicht weiter gelangen als bis zur Feststellung, dass eine Kontinuität zwischen zwei Erscheinungen äusserlich tatsächlich besteht. Wir müssen ferner zur Tradition feststellen, dass erstens streng genommen jedes einzelne Element eines grösseren Komplexes eine eigene Tradition bilden, also eine eigene Geschichte haben kann, und dass zweitens die Traditionen nicht an ein bestimmtes Volk (Stamm) oder an eine bestimmte Landschaft gebunden sind. Einzelne Elemente und Aufbauteile können zusammen mit dem ganzen Komplex oder auch allein an andere ethnische Gruppen weitergegeben werden, so dass die Tradition als Ganzes erhalten bleibt. Wieweit dabei nicht nur die äussere, direkt fassbare Form, sondern auch der Inhalt, die Bedeutung weitergegeben oder verändert wird, muss von Fall zu Fall bestimmt werden. Der umgekehrte Prozess, nämlich die Verbreitung von Ideen oder Gedanken ohne eine äussere, fassbare Erscheinungsform, ist ebenfalls möglich und schafft überraschende Möglichkeiten der Übertragung und Beeinflussung (Stimulus-Diffusion).

2. Das Problem der Typologie: formale Definition und historische Interpretation

Im folgenden werden wir uns mit der für Untersuchungen an prähistorischer und rezenter Keramik besonders wichtigen Frage des Vergleichs der direkt fassbaren äusseren Formen — materielle Formen von Gefässen und anderen Objekten aus Ton einerseits und Formen technischen Verhaltens andererseits — zu beschäftigen haben. Ausgangspunkt des Vergleichs ist die Ordnung, in diesem Fall die Ordnung nach Kriterien der äusseren Form, die Typologie. Von vorneherein muss klar sein, dass dieser Methode etwas Unbefriedigendes anhaftet, da sie — isoliert ange-

wandt — (wie oben dargelegt) nie weiter als bis zur Feststellung einer äusseren Kontinuität führen kann. Dennoch kann der Historiker auf die Typologie nicht verzichten. Es eröffnet sich ihm die Möglichkeit, mit Hilfe von funktionalen und strukturalen Überlegungen (wie dies oben entsprechend für die Töpfereiverfahren versucht worden ist) etwas tiefer in die Dinge hineinzusehen.

Jean-Claude *Gardin* (1958) schlägt vom Standpunkt des Archäologen und gestützt auf eine reiche Erfahrung vor, die Gegenstände in einer vereinfachten und standardisierten Kunstsprache zu beschreiben. Er untersucht verschiedene Möglichkeiten, nämlich die Beschreibung von Metallwerkzeugen (aus dem Vorderen Orient), von Keramik, von geometrischen Verzierungen (auf Keramik) und von figürlichen Verzierungen (allgemein). Die Ergebnisse der Materialaufnahme sind mit Hilfe der Kunstsprache und von Zahlen- und Buchstabencodes auf Lochkarten festzuhalten, wobei zwei Lösungen sich anbieten:

1. Für jedes Objekt wird eine (Randloch-)Karte angelegt, die alle Angaben enthält. Die Informationen werden aufgeschlüsselt und entsprechend abgelocht. Die Karten werden in der Reihenfolge der Ordnungsnummern der Objekte eingereiht (zur Verwendung von Randlochkarten für Museumszwecke jetzt auch *Treide* 1966).

2. Für jedes untersuchte Merkmal (z. B. spezielle Form der Gefässlippe oder der Standfläche) wird eine Karte vorgesehen, auf der in einem grossen Quadratnetz die Ordnungszahlen jener Objekte auszustanzen sind, bei denen das betreffende Merkmal vorkommt. Statistische Untersuchungen über verschiedene Kombinationen von Einzelmerkmalen sind durch Übereinanderlegen der Merkmalkarten leicht und ohne spezielle Geräte auszuführen: Überall dort, wo man durch die übereinandergelegten Karten hindurchsehen kann, sind am gleichen Objekt alle gesuchten Merkmale vertreten. Mit Hilfe der Ordnungszahl kann jederzeit auf das Originalobjekt oder auf die entsprechende Katalogkarte zurückgegriffen werden.

Dieses zweite Arbeitssystem wurde im «Code pour l'analyse des formes de poterie» (*Code* 1962) weiter verfeinert und scheint sich bei der Bearbeitung von archäologischem Material aus dem Nahen und Mittleren Osten bewährt zu haben.

Sowohl die grundsätzlichen Ausführungen von *Gardin* als auch die Darlegungen des *Code* zeigen aber bereits deutlich, welches die schwachen Seiten dieser Systeme sind. Die vorgeschlagenen Formelsprachen erleichtern zwar den Vergleich einzelner Erscheinungen ungemein, ja sind geradezu Voraussetzung dafür, besonders wenn eine grössere Zahl von Objekten verschiedenster Herkunft verglichen werden soll. Die Beschreibung des einzelnen Gegenstandes aber, der ja in sich — dies gilt vor allem für ethnographisch dokumentierte Objekte, deren volle Bedeutung bekannt ist — eine Ganzheit bildet, wird durch die Anwendung der Beschreibungsformeln sozusagen aufgespalten und auseinandergerissen. Man wird sich beim Beschreiben deshalb entscheiden müssen zwischen der Ausrichtung auf das einzelne Objekt als Ganzheit (die eben mehr ist als die Summe der einzelnen Merkmale) und der Ausrichtung auf den Vergleich einer Reihe von einzelnen Merkmalen. Die erste Arbeitsrichtung drängt sich auf für den Vergleich verschiedener Formen innerhalb derselben Kultur oder doch im Rahmen eng verwandter

Kulturen, die zweite dagegen für Vergleiche, bei denen Formen aus ganz verschiedenen kulturellen Begriffssystemen zu berücksichtigen sind. Dabei können im ersten Fall auch die Wertvorstellungen der betreffenden Kultur einbezogen werden, während im zweiten Fall ein weitgehend abstraktes Bezugssystem zu benützen ist. Wenn die Elemente bei der Beschreibung der einzelnen Objekte allerdings logisch richtig definiert werden (z. B. *Schefold* 1966), so können aus den Beschreibungen einer Zahl von verschiedenen Objekten die für den Vergleich wichtigen Merkmale mühelos herausgepickt werden.

Beim Aufstellen einer Typologie wird man also nicht von zufällig sich vor-drängenden Einzelmerkmalen und Merkmalskombinationen sich leiten lassen dürfen. Man wird vielmehr zuerst die einzelnen *Aufbauteile* (s. o. S. 68) isolieren und die *Elemente* definieren müssen. Sind alle zu betrachtenden Formen auf diese Weise — jeweils zwischen den begrifflichen Extremwerten — inventarisiert, so ist abzuklären, welche Einzelheiten in ihrer Form auf funktionelle und strukturelle Abhängigkeiten zurückzuführen sind⁵⁰. Beleuchtet durch die intentionalen Daten tritt danach die kulturell und individuell geprägte Form eines Topfes, die «Hand-schrift» (*Stieber*) des Töpfers, das kulturelle Stilelement in der allgemeinen Realisierungsform deutlich hervor. Dies ist der Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen. Dem Historiker zum Beispiel steht eine Reihe von Hilfsmitteln zur Verfügung; ein solches ist unter anderem die Statistik. Typologische Untersuchungen sind bereits seit Adolphe *Quételet* (1796—1874) mit dem Problem der Formstatistik verknüpft (vgl. *Mühlmann* 1938, S. 74, 78; 1968², S. 98 f., 106). Handelte es sich zuerst um anthropologische Vergleiche, besonders am reichen Schädelmaterial, so sind seit Edward *Tylor* immer wieder auch ethnologische Fragen statistisch, insbesondere auch korrelationsstatistisch untersucht worden⁵¹.

Bei der Definition von Typen müssen grundsätzlich Mittelwerte (arithmetisches und geometrisches Mittel) und Medianwerte (Werte in der Mitte einer beliebigen Zahlenreihe; *Malmer* 1962, S. 7) unterschieden werden. Beachtet man dies nicht, so ergeben sich vor allem beim Vergleich messbarer Formen für die Interpretation weitreichende Folgen: Der rechnerische Mittelwert zum Beispiel der Höhe einer Reihe von Töpfen ist nicht identisch mit dem mittleren Wert zwischen der festgestellten grössten und der festgestellten kleinsten Höhe. Es hat sich in der

⁵⁰ Vergleiche dazu auch die Einteilung der Gefässformen und Verzierungen in «structural classes», die *Shepard* (1961, S. 224—305) gestützt auf die Vorarbeiten anderer vorträgt und durchexerziert (als Vorläufer ist *Semper* 1863, S. 80 f. heranzuziehen). Folgt man dieser Methode, so steigt allerdings der Arbeitsaufwand bei der weniger straff typisierten (weil frei von Handgeformten) Sepik-Keramik ins Unermessliche.

Aus dem Kataloggerüst Ziff. 4—8 (s. u. S. 219—228) ergeben sich die Hauptpunkte, auf die die Analyse der Sepik-Keramik ausgerichtet werden soll.

⁵¹ Freundlichen Mitteilungen von Frau Dr. Annemarie *Seiler* und Prof. Dr. Walter *Dostal* verdanke ich einige wichtige Hinweise, die ich nach bestem Wissen ergänzt habe:

Ausgangspunkte der statistischen Untersuchungen sind *Czekanowski* 1911; *Klimek-Milke* 1935 und *Kroeber* 1940 b sowie *Richardson* und *Kroeber* 1940. Für die Durchführung wichtig sind (neben mathematischen und statistischen Handbüchern wie etwa *Linder* 1964, *Polya* 1963 und *Spiegel* 1961) *Driver* 1953; *Driver* und *Schuessler* 1957; *Hymes* 1960, 1965; *Hymes et al.* 1960; *Sonneville-Bordes* 1960 und *Spaulding* 1953, 1960. Eine zusammenfassende Einführung gibt auch *Gasser* 1969.

Forschung gezeigt, dass Typen eben nicht statistisch errechnet werden können, sondern begrifflich abgeleitet werden müssen (siehe oben). Die Bildung von Typen ist deshalb vorauszusetzen, wenn man statistische Verfahren überhaupt sinnvoll anwenden will. Ziel ist es dabei, das Vorhandensein oder Fehlen charakteristischer Kombinationen von Elementen und vor allem von Aufbauteilen aufzuzeigen.

Die Statistik vermag dem Historiker also zu zeigen, welches die für ihn interessanten Formen sein könnten, indem sie ihn auf gewisse Übereinstimmungen und Unterschiede hinweist. Diese Hinweise sind aber noch nicht die von ihm so dringend gesuchten Bausteine selbst. Denn die statistisch abgegrenzten Formen müssen zuerst noch auf funktionelle und strukturelle Abhängigkeiten hin untersucht und entsprechend geordnet werden (Faktorenanalyse) — das wurde früher oft übersehen.

In den nachfolgenden Studien zur Sepik-Töpferei wird vorerst ein anderer Weg eingeschlagen werden, nämlich der der Beschreibung und Darlegung des Quellenmaterials. Es versteht sich, dass nicht das gesamte, recht umfangreiche Material katalogartig direkt publiziert werden kann. Die späteren Darlegungen werden sich deshalb a) auf den ethnographischen Bericht über den angetroffenen Tatbestand und b) auf den Katalog der in Basel schon bestehenden sowie der selbst angelegten Sammlung von Sepik-Keramik⁵² stützen. Zum ethnographischen Bericht gehört auch eine vorläufige typologische Gliederung, allerdings nicht eine nach den Kriterien der europäischen Wissenschaft aufgebaute, sondern eine aus den vom Verfasser erarbeiteten empirischen und funktionalen Daten sowie vor allem auch aus den intentionalen und funktionalen Angaben der Einheimischen selbst abgeleitete. Berücksichtigt werden also weniger die «objektiven» Kriterien der Form als die Angaben über Herstellung und vor allem Verwendung. Es wird abschliessend einmal reizvoll sein, diese Einteilung mit der nach unseren theoretischen Gesichtspunkten aufgebauten Typologie zu vergleichen. Es ist wohl so gut wie überflüssig, darauf hinzuweisen, dass eine weitgehend «intentionale» Typologie nicht viel mehr als ein blosses Arbeitsgerüst sein kann. Beide möglichen Typologien — die wissenschaftliche wie die nach einheimischen Kriterien aufgestellte — dürfen keineswegs linear als historische Leitern oder als Leitfäden des historischen Fortschritts interpretiert werden. Sie sind und bleiben Hilfsmittel.

Eine fundierte historische Interpretation des vorzulegenden Materials wird erst viel später möglich sein, dann nämlich, wenn weitere Einzelresultate vorliegen. Dazu gehören auch die ergänzenden Untersuchungen an Scherben, die insbesondere am alten Siedlungsplatz des Dorfes Aibom gefunden worden sind, und an den verschiedenen Ton- und Scherbenproben. Die Verfahren, die dabei anzuwenden

⁵² Dieser Katalog wird — um eine möglichst vielseitige Auswertung des Materials sicherzustellen — auf Randlochkarten angelegt. Aus ihren eigenen Erfahrungen hat Dr. Irmgard Grüninger mir mündlich freundlicherweise manchen Hinweis gegeben. Die Erfahrungen von Schefold waren mir nur indirekt zugänglich (1966), da er bis März 1969 in Indonesien weilte. Die oben erwähnten Arbeiten von Gardin (1958) und Treide (1966) wurden mir leider ebenfalls erst nachträglich bekannt. Eine Übertragung auf ein anderes Kartensystem wäre, im Rahmen etwa eines grösseren Forschungsprojektes, relativ leicht möglich.

Orientierende Hilfsmittel zum Katalogisieren: March 1934, Shepard 1961, S. 234 f. (Tafel der geometrischen Körper- und Oberflächenformen) und Munsell (1954).

sind, wurden schon von kompetenter Seite dargelegt (Sedimentanalysen: Schmid 1958, insbes. S. 26—41; Grüninger 1965 a; allgemeine Untersuchungen: Shepard 1961).

3. Ausblick

Die *historische Interpretation* des von der Völkerkunde, von der Volkskunde und auch von der Urgeschichte zusammengetragenen Materials geschieht mit der erklärten Absicht, den *Menschen* durch Raum und Zeit in seiner Auseinandersetzung mit der Natur, mit seinen Mitmenschen und mit der Kultur zu beobachten, zu verfolgen und zu erfassen, um die brennenden Erscheinungen der *Gegenwart* mit der nötigen kritischen Distanz erkennen und verstehen zu können und wo nötig die Änderung zu versuchen. Für die Interpretation ist — wie ich zu zeigen versuchte — entscheidend, dass (Wesens-)Zusammenhänge zwischen ähnlichen oder identischen Formen, die aus verschiedenen Zeiten oder von verschiedenen Orten (oder zugleich von verschiedenen Orten und aus verschiedenen Zeiten) stammen, methodisch nur dann angenommen werden dürfen, wenn sich alle anderen Möglichkeiten der Erklärung ausschalten lassen. Damit wird die Zahl der kulturhistorisch zu untersuchenden Fälle zwar zahlenmässig wesentlich eingeschränkt, aber dafür wird sich mit der Zeit ein wesentlich solideres geschichtliches Bild herauskristallisieren. Als Ausgangspunkt der historischen Untersuchung ist der *Kulturkomplex* zu betrachten, der in der ethnologischen Definition mehr als nur die materiellen Grunderscheinungen von Kulturen einerseits und auch mehr als nur die kulturellen Leitlinien der Verhaltensweisen andererseits umfassen soll. Gewonnen wird ein Kulturkomplex als Querschnitt durch die betreffende Kultur oder Teile davon zu einem bestimmten Zeitpunkt. Es geht also um die jeweils charakteristischen (komplexen) *Erscheinungsformen* einer Kultur. Durch die auf die Struktur zielenden Untersuchungen⁵³ muss in jedem einzelnen Fall festgestellt werden, welche Formen sich unmittelbar aus technischen, gedanklichen und anderen *Ordnungsprinzipien* ableiten lassen und andererseits, welche Formen nur mittelbare, aber für die betreffende Kultur *charakteristische Ausformungen* dieser Strukturen sind. Die formulierten und die nicht-formulierten *Grundstrukturen* einer Kultur wird man einerseits nicht nur aus dem Studium dieser Kultur selbst, andererseits nicht nur aus dem Vergleich mit anderen Lokal-, Stammes- oder Regionalkulturen herauserschälen können. Erst ein Zusammenführen dieser beiden Linien führt zu fundierten Ergebnissen. Es ist darauf zu achten, dass diese Art struktural zu vergleichen nicht mit dem eigentlichen historischen Vergleich vermischt werden darf. Das Resultat könnte nur unheilvolle Verwirrung sein.

Die *geschichtlichen Vergleiche* haben sich nach unseren methodischen Abgrenzungen in erster Linie auf jene kulturellen Einzelformen zu konzentrieren, die nicht direkter Ausdruck von Grundstrukturen und von funktionellen Abhängigkeiten sind. Dabei ist davor zu warnen, auch sinnentleerte Überbleibsel aus älteren

⁵³ Man möge mir mein «ceterum censeo» verzeihen!

Kulturen zu diesen besonderen Elementformen zu zählen. Täte man das, so hätte die kulturhistorische Forschung offensichtlich ihr Ziel verfehlt und sich auf eine im wahren Sinn bedeutungslose Seitenlinie einer Tradition festgenagelt. Sinnvolle geschichtliche Forschung wird sich an die wesentlichen Elemente und Aufbauteile von Komplexen und Traditionen halten müssen. Sonst vermag sie ja gar nicht, Herkunft und Werden der betreffenden Völker und Kulturen zu erhellen. Die Vergleiche müssen also methodisch so ausgerichtet sein, dass die nicht strukturbedingten *individuellen Formen* der wesentlichsten Aufbauteile und Elemente aus verschiedenen Kulturkomplexen und Kulturtraditionen zuerst erfasst werden. Zeigt sich am Schluss, dass auch diese Grundstrukturen entsprechend den äusseren, speziellen Formen übereinstimmen, — umso besser. Denn damit wäre die Konstanz einer Kulturerscheinung in besonders schöner Weise belegt. Dies wird zweifellos nicht immer möglich sein, denn die nicht strukturbedingten Formen können zuweilen auch auf andere Strukturen aufgepfropft werden. Darum müssen gerade die strukturbedingten Formen zuerst vom Vergleich ausgeschlossen werden: Weil sonst bei ungeschickter Auswahl und vor allem bei einer statistisch orientierten Untersuchung ein völlig falsches Bild entstehen könnte. Vor allem aber darf dieser auf die wesentlichen Ordnungsprinzipien ausgerichtete Teil der Untersuchung nicht einfach übersprungen werden, sollen die Resultate historischer Forschungen schliesslich auf einem festen Fundament stehen. Einen verhängnisvollen Irrweg möchten wir vermeiden: Das Wesentliche einer Kultur kann nicht durch blosser Addition der Elemente zusammengestellt und erfasst werden. Jede Kultur ist als Ganzes mehr als die Summe ihrer Einzelteile, da für jedes Element sein Platz in der Skala der kulturellen Werte und im Netz der funktionellen Abhängigkeiten zu berücksichtigen ist.

Ein Aspekt ist es vor allem, der die Festlegung der Strukturen und die Formulierung der für das Verständnis auch unserer Geschichte wesentlichen Tendenzen auf der einen Seite erschwert, auf der anderen aber erleichtert: die den kulturellen Prozessen innewohnende *Dynamik*. Sie kann die Suche nach dem gemeinsamen Nenner im menschlichen Sich-Auseinandersetzen mit der Natur, mit den Mitmenschen, mit der Kultur, mit dieser Welt und den möglichen Gegen-Welten oft beinahe illusorisch machen. Andererseits ist es gerade dieser Aspekt, der es ermöglicht, das menschliche Verhalten im weitesten Sinn und seine natürlichen und kulturgebundenen Voraussetzungen unter den verschiedensten Gesichtswinkeln zu erforschen. Denn die in allen Kulturerscheinungen zu Tage tretende Dynamik weist zurück auf den Menschen selbst, den Brennpunkt aller Kultur, der gar nicht zu denken ist ohne sein Gegenbild im Übernatürlichen.

Persönliche Schlussbemerkung

Ich bin mir bewusst, dass das, was hier in reichlich theoretischer Form gefordert worden ist, uns vorerst nur als eine Reihe von Hindernissen auf einem ohnehin schon steinigen Weg vorkommen wird. Insbesondere kann man sich natürlich über die Abgrenzung der Strukturen scheinbar endlos streiten. Ich glaube aber, dass eine Verfeinerung unserer Methoden uns auf die Dauer wesentlich mehr einbringen

wird als das Verweilen im bisherigen Chaos. Voraussetzung dafür ist allerdings die Bereitschaft auf allen Seiten, die Aufgaben der deutschsprachigen Völkerkunde neu zu überdenken.

Zugegeben sei, dass das hier vorgeschlagene methodische Vorgehen als etwas mechanistisch gedacht erscheinen mag. Aber schliesslich muss eben jede Wissenschaft, wenn sie ein Phänomen untersuchen will, aus der vollen Wirklichkeit Teile isolieren und Gedanken abstrahieren. Eine klare Methode soll ihr dabei helfen, diese Schritte *nachvollziehbar* zu machen. Dann wird es auch nicht mehr vorkommen, dass ob der heftigen Auseinandersetzung mit den Ideen die harte Wirklichkeit einfach vergessen wird. Eine so verstandene Ethnologie will das jeweils Fremde untersuchen, um das Eigene besser zu verstehen, und das Eigene untersuchen, um das Gemeinsame zu erkennen. Zwei Möglichkeiten stehen offen:

Erstens die direkte erlebnishafte Konfrontation des Fremden mit dem Eigenen. Dieses Vorgehen schliesst die grosse Gefahr ein, dass die Erscheinungen beider Ordnungen missverstanden, die Zusammenhänge wie die Eigentümlichkeiten eher vernebelt als erhellt werden.

Zweitens das kritische wechselseitige Vergleichen. Sinnvollerweise wird man sich zuerst bemühen, das Fremde möglichst gut zu verstehen — und schon damit weitreichende Einsicht in das Eigene gewinnen —, bis dann zuletzt das Fremde wie das Eigene als zwei gegensätzliche aber nicht unversöhnliche geschichtliche und damit farbig-lebendige Erscheinungen vor uns stehen. Gerade das Wissen um diese Gegensätzlichkeit macht das Wesen der völkerkundlichen Betrachtungsweise aus. Unschwer ist zu erkennen, wie eng die Verwandtschaft zur Geschichtswissenschaft ist. Geschichte und Völkerkunde, beide müssen mit dem Eindringen in die Probleme des Fremden und Fernen (in der Vergangenheit und in der Gegenwart) beginnen, wenn sie sich wirklich darum bemühen wollen, das Eigene in seinem Wesen zu erkennen und zu durchschauen. Zeitgeschichte und Volkskunde (und andere Fachgebiete, die sich vornehmlich mit unseren eigenen Problemen abgeben) sind insofern als Wissenschaften ein Widerspruch in sich, als sie — heute mehr denn je — eine Grundlagenschulung an den Problemen anderer Fächer geradezu voraussetzen. Das wissenschaftliche Tagesgeschwätz will uns zwar einreden, wer Geschichte betreibe, der fliehe vor der Zukunft und versuche, sich wenigstens im Geiste eine eigene intakte Welt ohne Beziehung zur Gegenwart zu errichten. Aber man soll die Geschichte als Wissenschaft nicht an den Fehlern einzelner Historiker aufhängen, die beim Sammeln der Fakten stehen geblieben sind, ja sich geradezu an dieser Tätigkeit festgebissen haben. Geschichte ist keineswegs eine Flucht in die Vergangenheit — im Gegenteil, nur in dem Masse als wir (an den Fragen welcher Wissenschaft auch immer) lernen zu sehen, zu erkennen, hinter und durch die Erscheinungsformen hindurch zu schauen, werden wir fähig, uns der Gegenwart und Zukunft im Leben zu stellen. Man verlange von der Geschichte (und von den Wissenschaften überhaupt) nicht das Unmögliche, dass sie das Leben selbst zur Wissenschaft mache — denn das kann nur im mythischen Weltverständnis geschehen. Gerade dies aber wäre (oder ist) Flucht vor der eigenen Verantwortung in das Idealbild einer konfliktlosen Vergangenheit. Wissenschaft und Leben werden sich in Zukunft noch viel stärker gegenseitig bedingen, aber: Wissenschaft ist nur

Teil vom, sie ist nicht das Leben selbst und kann es vernünftigerweise nie werden — sonst wandelt sie sich (nicht nur in der Form der Geschichte) selbst zum Mythos. Vielleicht ist es ganz nützlich, der Stimme eines Naturforschers hier vermehrt Aufmerksamkeit zu schenken:

«Unser Welterleben ist ein grosses und in seiner Wirkweise unbekanntes Ganzes, das verstandesmässige Erkennen ein Teil, die imaginäre Macht ein zweiter. Wir können es nicht genug vor uns hinstellen, dass das Leben in seinem Gesamten immer mehr ist als das, was eine bestimmte Zeit mit allen ihren rationalen Kräften von ihm in diesem Augenblick auszusagen vermag. Die *Grundlage unseres Daseins* bleibt *ausserwissenschaftlich*. Es mag seltsam erscheinen, wenn das ein Wissenschaftler sagt, aber es ist eine der Feststellungen, die man immer und immer wieder betonen und die man ganz besonders hervorstellen muss in einer Zeit, in der die wissenschaftliche Ausbildung zwangsläufig einen tagtäglich höheren Wert für uns gewinnt; eine Bedeutung, die heute gross, morgen aber riesengross sein wird.» (Portmann 1969, S. 168; Hervorhebung von mir.)

Unserem eigenen Denken, gerade auch dem geschichtlichen, sind gewisse «mythische» Momente unentbehrlich, aber über einen tiefgehenden Unterschied darf man sich nicht hinwegtäuschen lassen. Mythisches Denken beschäftigt sich ausschliesslich mit dem (über- oder aussermenschlich gedachten) Ursprung der heutigen Weltordnung und mit der Frage «Wie kann der Bestand dieser Ordnung auch für die Zukunft gesichert werden?». Neues wird daher auch gedanklich immer möglichst vollständig in das Bestehende integriert. Nie — und das scheint mir wesentlich zu sein — steht das Problem der Endzeit offen zur Diskussion. Aber nur in der Auseinandersetzung mit dieser zentralen Denkaufgabe wird es möglich, neue Lösungen überhaupt vorzuschlagen, Lösungen, die mehr sind als Projektionen des mythischen goldenen Zeitalters auf die Zukunft. Gerade weil Wissenschaft und Leben nicht identisch sind, braucht die Wissenschaft, soll sie zur Lösung lebenswichtiger oder gar lebensbedrohender Probleme etwas beitragen, erstens eine gewisse Distanz von der Unruhe des täglichen «Gesprächs» (um sich gründlich mit den Einzelheiten auseinanderzusetzen) und zweitens die notwendigen Mittel. Kein Mensch wird von einem Astronauten verlangen wollen, er möge mit einem Segelflugzeug zum Mond fliegen. Aber genau das erwartet man noch immer von den sogenannten Geisteswissenschaften — und schimpft, wenn nichts dabei herauschaut.

C. Beschreibender Teil

I. Das Sepikgebiet: Überblick über die geographische und kulturelle Situation

Das Gebiet des Sepik-Stromes liegt im nördlichen Teil der Insel Neuguinea. Von 1888 bis zum Ersten Weltkrieg gehörte es zum deutschen Schutzgebiet «Kaiser Wilhelms-Land»; dieses kam dann durch den Versailler Vertrag als «Territory of New Guinea» unter die Aufsicht des Völkerbundes und wird seither als Mandatsgebiet (heute der UNO) von Australien verwaltet, zusammen mit der bis 1906 englischen Kolonie «Papua» (heute «Territory of Papua»). Man zählt im Territory of New Guinea rund 1,66 Mio. Einwohner, davon 20 000 Weisse und Chinesen (auf einer Fläche von 241 000 km²)⁵⁴. Gegenwärtig wird schrittweise die politische Selbstverwaltung mit Zentrum in Port Moresby aufgebaut (Parlament, seit 1967 Universität); wirtschaftlich ist aber an eine Autonomie vorläufig nicht zu denken.

Der frühere Sepik District wurde 1966 durch die Verwaltung neu aufgeteilt in den West Sepik District (rund 110 000 Einwohner; Hauptort Vaimo an der Nordküste, in der Nähe der Grenze zu Irian Bharat) und in den East Sepik District (rund 162 000 Einwohner; Hauptort Wewak, ebenfalls an der Nordküste; früher Dallmannhafen; befindet sich etwa in der Mitte zwischen Vaimo und der Sepik-Mündung). Durch eine 1968 erfolgte Bereinigung der Grenzlinien zwischen den beiden Sepik-Distrikten konnte eine vernünftige Grenzziehung erreicht werden: Das eigentliche Stromgebiet gehört nun, vom May River bis zur Mündung und einschliesslich der Hügel- und Bergländer im Bereich der südlichen Zuflüsse, zum East Sepik District; die Bergregionen von den Sepik-Quellen bis zum Austritt des Flusses in das Becken des oberen Sepik dagegen wurden, einschliesslich der Bereiche der von Westen und Norden her dem grossen Sepikbogen zustrebenden Nebenflüsse, dem West Sepik District eingegliedert.

Gliederung der Natur

Geographisch lässt sich das Sepik-Gebiet in folgende natürliche Landschaften gliedern⁵⁵:

⁵⁴ Alle Zahlen verstehen sich inkl. den Bismarck-Archipel und die westlichen Salomonen. Für Papua lauten die entsprechenden Ziffern: 0,6 Mio. Eingeborene und 20 000 Fremde auf 234 000 km² Fläche. In Irian Bharat, dem ehemals holländischen, heute zu Indonesien gehörenden westlichen Teil der Insel sind es zum Vergleich mindestens 0,7 Mio. Einwohner auf 276 000 km². (Gnielinski 1958, S. 44; Report 1967, S. 187.)

⁵⁵ Bereits Behrmann hat erstmals 1917 und dann wieder 1924 die Landschaftstypen Neuguineas auf geographischer und geologischer Grundlage zu klassieren versucht; vgl. dazu noch Gnielinski 1958, Haantjens et al. 1961 sowie die einschlägigen Karten und Kommentare im Atlas von Ostneuguinea (Atlas 1970). Bei den folgenden Autoren sind Karten des Sepik-Gebiets leicht greifbar: Behrmann 1922, Bühler 1960, Haberland und Schuster 1964, Kelm 1966 a, Koch 1968, Schuster 1967 und Tiesler 1970.

1. Im Süden das Zentralgebirge und seine nördlichen Ausläufer. Diese Gebirgsketten trennen das zentrale Hochland der Insel vom Einzugsgebiet des Stromes; sie dominieren das eigentliche Quellgebiet, das erstmals 1914 von *Thurnwald*⁵⁶ besucht worden war, ferner einen Teil des obersten Flussabschnittes sowie die Quellgebiete und Oberläufe aller südlichen Nebenflüsse vom May River (Mai-Fluss) bis zum Keram (Töpfer-Fluss).

2. Die von Osten nach Westen verlaufende Kette des Prinz Alexander-Gebirges (Maprik-Berge), des Torricelli-Gebirges (Lumi Sub District) und der Bewani Mountains (Aitape Sub District) im Norden zwischen Sepik und Küste. Hier entspringen die weniger bedeutenden Nebenflüsse des Sepik (von W nach E): October River, Häuser River (mit dem Nebenfluss Green River), North River (mit dem Nebenfluss Horden River), Yellow River (mit dem Nebenfluss Sand River); dann auf der ganzen Strecke bis zum Meer als einziger Fluss von einiger Bedeutung der in den Maprik-Bergen entspringende Screw River⁵⁷.

3. Das Gebiet der Wasserscheide zwischen dem Sepik und dem Idenburg-Stromgebiet im Westen, also etwa zwischen Holländer und October River.

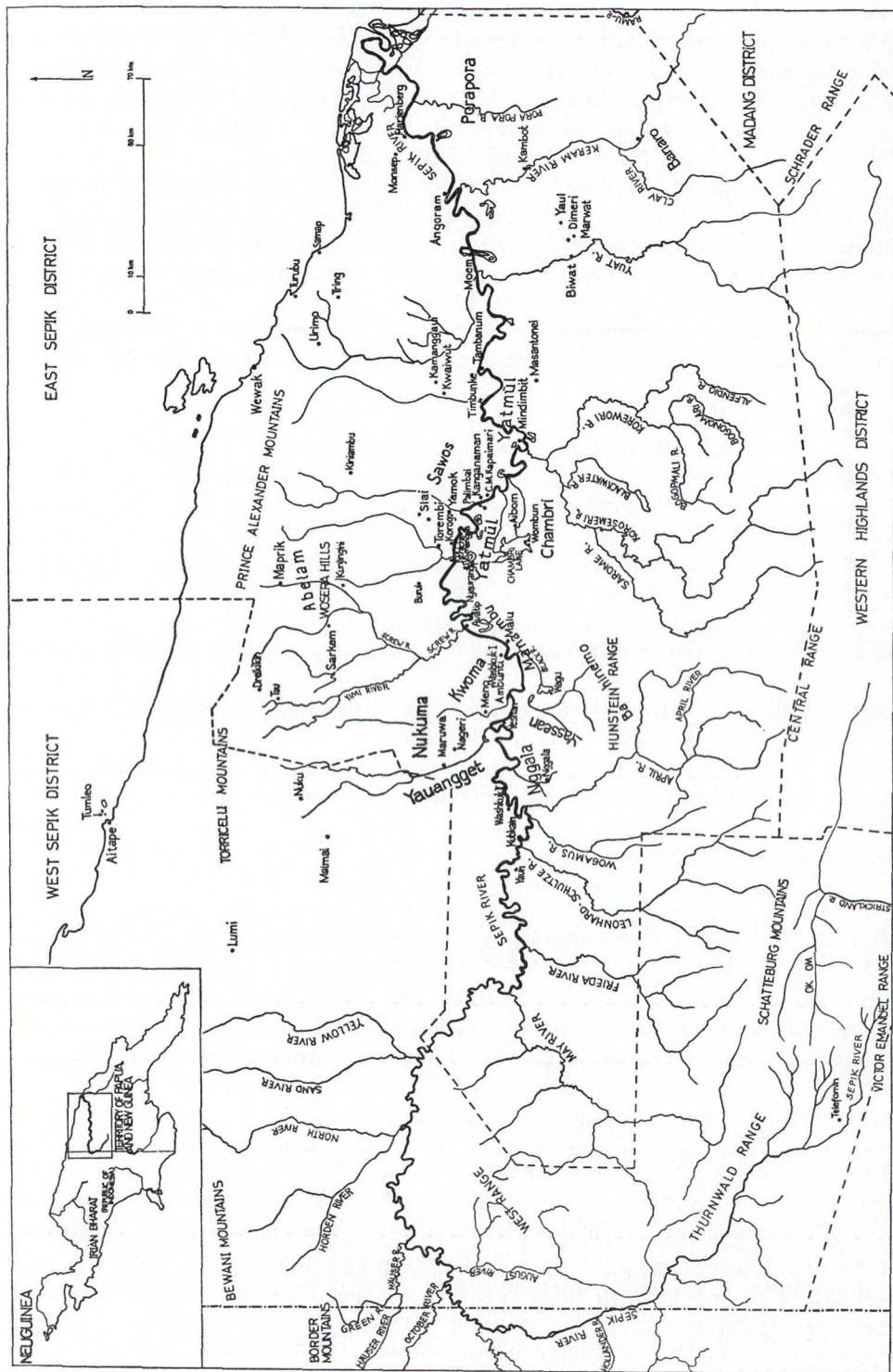
4. Die den Gebirgen vorgelagerten mit Wald bedeckten Hügel- und Bergländer, die sich südlich vom Sepik von der West Range im Westen bis zu den Ausläufern der Schrader Range im Osten hinziehen; analog dazu finden wir im Norden zwischen Flussebene und Gebirgen die Hügelgebiete von Lumi über Maimai, Nuku, Tau, Wosera, Urimo, Tring (in der Nähe der Küste bei Turubu) und Mansep (NW von Marienberg). Das hier ausführlicher zu behandelnde Hügelland von Washkuk nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als es sich faktisch zwar nördlich des Stromes befindet, geologisch gesprochen aber ein Ausläufer der südlich des

⁵⁶ Es erübrigt sich, die zahlreichen frühen Forschungsberichte aufzuführen, da die neue völkerkundliche Bibliographie von Neuguinea (*Bibliography* 1968) erschöpfend Auskunft gibt.

⁵⁷ Wer sich über die seltsamen Flussnamen wundert, dem sei doch verraten, dass die Monatsbezeichnungen (April, Mai, August) den Fortschritt der deutschen Expedition von 1912—1913 erkennen lassen, während der Oktober-Fluss seinen Namen noch der deutsch-holländischen Grenzexpedition von 1910 verdankt (*Schultze-Jena* 1914). Im übrigen kommen Eigenschaften der betreffenden Gewässer (Gelb-, Sand-, Sumpf-, Schwarz- und Schwarzwasser-Fluss) und Hinweise geographischer Art (wie beim Nord-, Holländer-, Grenz-, Südwest-, Südost- etc. Fluss) zu Ehren, dann kulturelle Merkmale der Gegend (Dörfer-, Häuser-, Horden- und Töpfer-Fluss), ferner ein deutscher Forscher (Leonhard *Schultze*) und eines deutschen Forschers Schwester (? Frieda — der Name stammt von C. *Schrader*). Nur mit dem sich in zahllosen engen Windungen dem Sepik nähernden Schrauben-Fluss hat es seine eigene Bewandnis: der verdankt seinen auch bildlich treffenden Namen der Tatsache, dass hier eine deutsche Expeditionsbarkasse ihre Schraube verloren hat!

Legende zur nebenstehenden Karte des Sepik-Gebietes:

Diese Übersichtskarte enthält nur die im Text erwähnten Namen von Flüssen, Gebirgen, Dörfern, Stämmen und Regionen und lässt daher insbesondere keine Rückschlüsse auf die Besiedlungsdichte zu. Der Verlauf der internationalen Grenze ist nur schematisch eingetragen worden, da keine autorisierte Vorlage zur Verfügung stand.



Flusses sich erhebenden Hunstein-Kette ist (vgl. Karten S. 113 und S. 122)⁵⁸. Das Hügelland als Ganzes schiebt sich so wie ein Riegel zwischen die Sumpfebenen des oberen und des mittleren Sepik. An mehreren Stellen sind die Spuren des vom Strom erzwungenen Durchbruchs durch einzelne Hügelketten sichtbar, am deutlichsten zwischen den Dörfern Yeshan und Mayo.

5. Die gegen die Hügelländer sanft ansteigenden Savannengebiete, vor allem nördlich des Hauptflusses (am bekanntesten sind die Gebiete zwischen Burui im Südwesten, Kunjingini im Nordwesten und Kamanggaui im Südosten bzw. Kiniambu im Nordosten) und im Einzugsgebiet des Keram und Yuat. Die Savannengebiete selbst sind — abgesehen von den wegen der Flugplätze dort angelegten Missionsstationen — nicht eigentliche Siedlungsgebiete. Die Dörfer liegen vielmehr im Bereich von kleinen Flüssen, den begleitenden Galeriewäldern sowie von Sagosümpfen.

6. Mit den Savannengebieten oft verzahnt sind die zum Teil noch von den periodischen Hochwassern des Hauptflusses und der Nebenflüsse (extremer Hochwasserstand je nach Abflussverhältnissen 5—7 m über dem Niveau der Trockenzeit) erreichten Waldgebiete zwischen Savanne und Sumpfebene, z. B. Waldland von Nageri, Waldland zwischen Slai und Korogo-Yentchemanggua, Waldland zwischen Kwaiwut-Kamanggaui und Timbunke, Waldland von Dimeri-Marwat-Yaul.

7. Die Sagosümpfe und die Sumpfgrasgebiete

a. Becken des oberen Sepik: Es erstreckt sich grob gesprochen zwischen der Mündung des May River und dem Hügelland von Washkuk. Die vom Fluss weitgehend isolierten Grasgebiete (vor allem im Norden) sind dabei nur spärlich besiedelt.

b. Becken des mittleren Sepik: Es dehnt sich zwischen dem Hügelland von Washkuk und dem Hügel von Masantonei hinter Tambanum aus.

c. Gebiet des unteren Sepik und Porapora-Gebiet zwischen Ramu-Unterlauf, Keram- und Sepik-Unterlauf.

d. Mangrovesümpfe im Mündungsgebiet des Sepik und des Ramu.

Das zuletzt genannte ist das einzige zusammenhängende, von den umliegenden Flüssen weitgehend isolierte Sumpfgebiet, das dichter besiedelt ist. In allen Sumpfgebieten wirken sich die jährlichen Hochwasser der Regenzeit (November/Dezember bis April/Mai) voll aus. Das Becken des mittleren Sepik bildet dann eine kaum unterbrochene, ca. 1500 km² grosse Wasserfläche, aus der nur die Baumriesen der Galeriewälder, die Sagopalmen und die menschlichen Siedlungen hervorragen. Weite Flächen sind zudem mit schwimmendem Gras bedeckt.

8. Die Uferdämme entlang der Flüsse.

Flüsse in tropischen Schwemmländern (vgl. z. B. Mekong und Amazonas) haben die eigentümliche Eigenschaft, im scheinbar bodenlosen Sumpfland selbst relativ festen Boden zu schaffen, ihn aber auch bei passender oder unpassender Gelegenheit wieder selbst zum Verschwinden zu bringen (wenn man sie nicht durch aus-

⁵⁸ Die höchste Erhebung ist der Mount Ambunti oder «Peilungsberg», 462 m ü. M. (auf australischen Karten zuweilen als Peilungua Range bezeichnet). Zur Geologie vgl. *Behrmann* 1917, S. 10—12, 23 f.

geklügelte Dammbauten daran hindert, wie z. B. am Mekong). Der Aufbau festen Bodens geschieht einerseits auf dem Höchststand der Überschwemmung durch Absetzen von Sand und Schlamm besonders parallel zur Hauptströmung auf den das normale Flussbett (oder besser den Flussgraben) begleitenden Ufern. Das Material dazu liefert der Fluss durch Herbeischwemmen vom Oberlauf oder durch Abtragen von Sandbänken im Flussbett (das den vielen Sandbänken zum Trotz oft eine 30 und mehr Meter tiefe Rinne hat). Die ständige Veränderung der Strömungsverhältnisse bewirkt andererseits auch, dass der Fluss vor allem in der Hochwasserzeit an den Steilufern zu nagen und ganze Partien der Uferdämme abzutragen beginnt. Zwischen seinen so errichteten und ständig veränderten Dämmen schlängelt sich der Strom in schier endlosen Schlingen dem Meer entgegen: Der Höhenunterschied zwischen Ambunti und dem Meer beträgt nur rund 45 m, und auf dem Luftweg trennen nur 195 km diese Regierungsstation von der Mündung. Auf dem Fluss selbst misst man aber 435 km Entfernung. Diejenigen Uferdämme, die einigen Bestand haben, tragen nach längerer Zeit einen majestätisch anzu sehenden Galeriewald, der in Wirklichkeit nur ein paar Baumreihen tief dasteht. Diese Dämme sind, vor allem wenn sie durch die unregelmässig auftretenden Höchstwasser (wie etwa 1966) überhöht worden sind, die von den Einheimischen bevorzugten Stellen zum Anlegen von Pflanzungen oder zum Errichten einer Siedlung.

Durch die Verlagerungen des Strombettes werden nun einzelne Schlaufen zuweilen abgeschnitten und bilden sich so zu lagunenartigen Erweiterungen aus. Sie sind ein beliebtes Fischrevier, falls eine geringe Strömung bestehen bleibt und die Schlaufen nicht rasch versanden.

9. Die Küstengebiete und die vorgelagerten Inseln, meist begleitet von Korallenriffen.

10. Einen Sonderfall zur 4. Gruppe bilden die direkt zum Sumpfgebiet vorstossenden Hügel von Aibom und Chambri im Süden des mittleren Flussabschnittes. Sie markieren zugleich das in der Strömungsrichtung gesehen untere und östliche Ende des Chambri-Sees. Einzelne, in das Sumpfland vorgeschobene Hügel am mittleren (hinter Tambanum) und am oberen Sepik (bei Wogamush und bei Yaun) sind als parallele Erscheinungen zu betrachten.

Gliederung der Kultur

Wenn man berücksichtigt, dass das ganze Sepik-Gebiet von West nach Ost zirka 425 km, von Nord nach Süd (von den Maprik-Bergen zur Central Range) rund 230 km misst, so lässt sich ermes sen, welch reiche Anregungen hier allein die natürliche Umwelt — infolge ihrer geographischen Verschiedenheiten — dem Menschen vermitteln kann. Schon die Darstellung der Fauna und Flora, die leider noch nicht vorliegt, würde Bände füllen. Wir finden auch in den Formen der Kultur eine reiche Fülle von Gegensätzen und Varianten vor. Den neun oder zehn Landschaftstypen entsprechen ungefähr sieben Wirtschaftstypen (nicht aber: Kultur-)typen. Diese Formulierung verrät bereits deutlich, in welchem Bereich der Kultur der Einfluss der natürlichen Umwelt am unmittelbarsten festzustellen ist. Leider ist hier nicht der Platz, dieses reizvolle Thema ausführlich zu behandeln. Zu zeigen wäre, wie

weit eine ähnliche natürliche Umwelt ähnliche Kulturformen entstehen lässt, wie aber andererseits die Kultur- und vor allem die Sprachgemeinschaft stärker sein kann als die Grenzen der Natur, wie auf diese Weise historisch verwandte kulturelle Antworten der jeweiligen Umwelt bloss angepasst werden (auf ein schönes Beispiel hat *Forge* 1966 hingewiesen) und wie umgekehrt auch die natürliche Umwelt durch die Kultur völlig verändert wird (Entstehung der Savannenstreifen zum Beispiel, vgl. *Haantjens* et al. 1965). Immerhin sei hier der Versuch unternommen, die Kulturen entsprechend den Landschaftszonen nach Wirtschaftsformen zu gliedern:

| Landschaft | Wirtschaft |
|--|--|
| — (Zentrales Hochland | Anbau von Süßkartoffeln, früher von primitiven Yams- und evtl. Taro(?)-Sorten; Schweinehaltung.) |
| 1. (Zentralgebirge und Ausläufer:) Sepik-Quellgebiet | Pflanzen von Taro, Jagd und Sammeln ⁵⁹ . |
| 2. Prinz Alexander- und Torricelli-Gebirge | Pflanzen von Yams ⁶⁰ , Jagd und Sammeln. |
| 3. Wasserscheide | Anbau von Yams (?) ⁶¹ , Sago-Nutzung, Jagd und Sammeln. |
| 4. Hügel- und Bergländer | a. Anbau von Yams (und Taro) sowie Bananen, Nutzung von Sago (soweit vorhanden), Jagd und Sammeln, Fischjagd (soweit möglich) (die Übergänge von 4 a. zu 2 sind nördlich des Sepik fließend) ⁶² . b. Reste halbnomadischer/halbsesshafter Gruppen im Süden des Sepik-Flusses zwischen Korewori R. und Leonhard Schultze R.: Sammeln, Jagd (inkl. Fische), etwas Anbau, früher keine geschlossenen Siedlungen ⁶³ . |

⁵⁹ Ich verweise jeweils nur summarisch auf die wichtigste Literatur, in der diese Gebiete monographisch behandelt werden.

Gebiet von Telefomin bis zum oberen May River: *Craig* 1967; *Cranstone* 1965; *Schuster* 1969a; *Thurnwald* 1916.

⁶⁰ Abelam: *Forge* 1960, 1962, 1967; *Kaberry* 1940/41, 1941/42; *Koch* 1968; *Lea* 1964, 1965. Arapesh: *Mead* 1938, 1940, 1947, 1949.

⁶¹ *Schultze-Jena* 1914.

⁶² Washkuk-Hügelland: *Whiting and Reed* 1938, *Whiting* 1941, *Kaufmann* 1968, *Zemp* et *Kaufmann* 1969. Wosera-Hügelland: *Whiteman* 1966.

⁶³ Korewori-Region: *Bühler* 1961b; *Haberland* 1964, 1966, 1968. Hunstein-Gebirge und Ausläufer: *Newton* 1971, S. 14—32.

- | | |
|--|--|
| 5.+6. Waldgebiete am Rande der Savanne | Anbau von Yams (und Taro), Nutzung von Sago, Treibjagden mit Feuer. |
| 7.+8. Sumpfgebiete und Uferdämme | Nutzung von Sago, Anbau von Yams (und Taro) sowie am Unterlauf Süßkartoffel, Fischfang und -jagd, Sammeln, Jagd ⁶⁴ . In den isolierten Sumpfgebieten keine Knollenfrüchte und keine Jagd. |
| 9. Küste | Anbau von Knollenfrüchten, Nutzung von Sago, Jagd und Fang von Meer- und Landtieren, Sammeln. |
| 10. Hügel von Aibom, Chambri | Nutzung von Sago, Anbau von Yams (und Taro) sowie Bananen, Fischfang, Sammeln und Jagd (also ziemlich genau wie 4 a.) ⁶⁵ . |

Weitere, zum Teil recht wichtige Pflanzen, die sowohl angebaut als auch eingesammelt werden können, sind in dieser Zusammenstellung nicht berücksichtigt worden (Gemüse, Kürbis, Kokospalmen, Brotfruchtbäume etc., ebenso die Betelpalmen als Lieferanten des wichtigsten Genussmittels. Bananen wurden nur erwähnt, wenn ihr Anbau wichtig ist). Weiter wären allenfalls die Anbaugeräte (die von der Qualität des zu bearbeitenden Bodens und von der Häufigkeit der geeigneten Holzlieferanten bis zu einem gewissen Grad abhängig sind), die Haustypen und vielleicht auch die Ausrüstung mit Waffen zu berücksichtigen. Allerdings sollte man sich davor hüten, die Kulturformen zu ausschliesslich in Abhängigkeit von ihrer Umwelt zu sehen.

Tonvorkommen

Im Hinblick auf die Töpferei muss auf die grundsätzliche Frage nach dem Vorkommen des Rohmaterials eingegangen werden. Ausgangspunkt ist dabei die Feststellung, dass in den Zonen 7 und 8 das für die Töpferei am besten geeignete Rohmaterial (natürlich gemagerter Ton) völlig fehlt; folglich gibt es dort auch keine Töpferei. Andererseits findet sich Töpferei nur in einem Teil jener Gebiete, in denen von der Natur her genügend geeignete Tone zur Verfügung stehen; so sind aus den Zonen 1 und 3 bis heute keine keramischen Erzeugnisse bekannt geworden.

Die Hauptzentren der Töpferei im Sepik-Gebiet sind: einzelne Siedlungen in den Maprik-Bergen, Dörfer im Lumi Sub District (Zone 2); die Hügelländer von Nuku, Washkuk und Wosera (Zone 4); die Waldgebiete von Nageri-Marawa, Torembi-Slai-Yamök (heute nur noch Slai) und Kwaiwut-Kamanggaui (Zone 6) sowie einzelne Dörfer im Savannengebiet bis hinauf zu den Maprik-Bergen (Zone 5), das Waldland von Dimeri-Marwat (Zone 6); einzelne Dörfer am Rand von Sumpfgebieten, von wo sie Zugang zu Tonvorkommen haben, nämlich Nggala im Gebiet des Oberlaufes, die mehrteiligen Siedlungen von Kambot und Banaro am Keram, einzelne Dörfer des Porapora-Gebietes (zum mindesten früher) und

⁶⁴ Bateson 1932, 1936; Forge 1966; Schuster 1965; Newton 1971, S. 64 ff. (Manambu).

⁶⁵ Schuster 1969 b.

Bosn'gun am Ramu (Zone 7 + 8); an der Küste ein bis drei Dörfer zwischen der Sepik-Mündung und Wewak (Turubu?, Samap?), dann bei Aitapé (dem früheren Berlinhafen) wiederum mehrere Dörfer, u. a. Tumleo (Zone 9)⁶⁶ und schliesslich unser Sonderfall Aibom (sowie früher auch eines der drei benachbarten Chambri-Dörfer) im Gebiet des mittleren Sepik (Zone 10).

Die Töpferei fehlt ausser in den Sumpfgebieten vom Mittel- und Unterlauf völlig im Gebiet des Oberlaufes (Ausnahme Nggala, s. u.), in den Hügel- und Bergländern südlich des Flusses (sicher zwischen Blackwater R. und May R.). Im Gebiet zwischen Keram und Korosemeri jedoch wurden verschiedentlich alte Töpfe erworben und Scherben gefunden, so dass Töpferei früher vorhanden gewesen zu sein scheint. Sie fehlt wiederum im Gebiet der Bewani Mountains (?), der grossen Wasserscheide, der West-Kette und des Sepik-Quellgebietes sowie im gesamten Hochland von Neuguinea⁶⁷.

Vergleicht man die Angaben zur Verbreitung der Ndu-Sprachfamilie (Laycock 1965, S. 18, 185—197) mit dem hier skizzenhaft entworfenen Bild, so ergibt sich, dass die Töpferei selbst der isoliertesten Ndu-sprechenden Gruppe, den Nggala (Suagab) im Gebiet des Oberlaufes, bekannt ist. Diese Leute haben sich, wie man aus allgemeinen sprachlichen und kulturellen Indizien schliessen kann, am frühesten von allen anderen Ndu-sprechenden Gruppen getrennt. Ein weiterer Hinweis darauf, dass die Ndu-Familie schon sehr lange mit der Töpferei vertraut ist, ergibt sich, wenn ich für einmal das Ergebnis des Vergleichs von Formen und Verfahren vorwegnehmen darf, aus der Tatsache, dass die formal ähnlichsten Gefässe und Töpfereiverfahren am anderen Ende des Ndu-Gebietes, nämlich in Kwaiwut und den umliegenden Dörfern zu finden sind. Zugleich zeigt ein erster Überblick über die dort gesprochene Sprache, dass es sich dabei um einen altertümlichen Yatmül-Dialekt handeln muss. Weitere hier nicht im einzelnen aufzuführende Tatsachen scheinen den Eindruck zu bestätigen, dass den Vorfahren der heutigen Ndu-sprechenden Gruppen die Töpferei bereits zu einem Zeitpunkt bekannt gewesen sein muss, als die sprachliche Differenzierung noch nicht so weit fortgeschritten war; damals wohnte die gesamte Sprachfamilie möglicherweise noch auf viel kleinerem

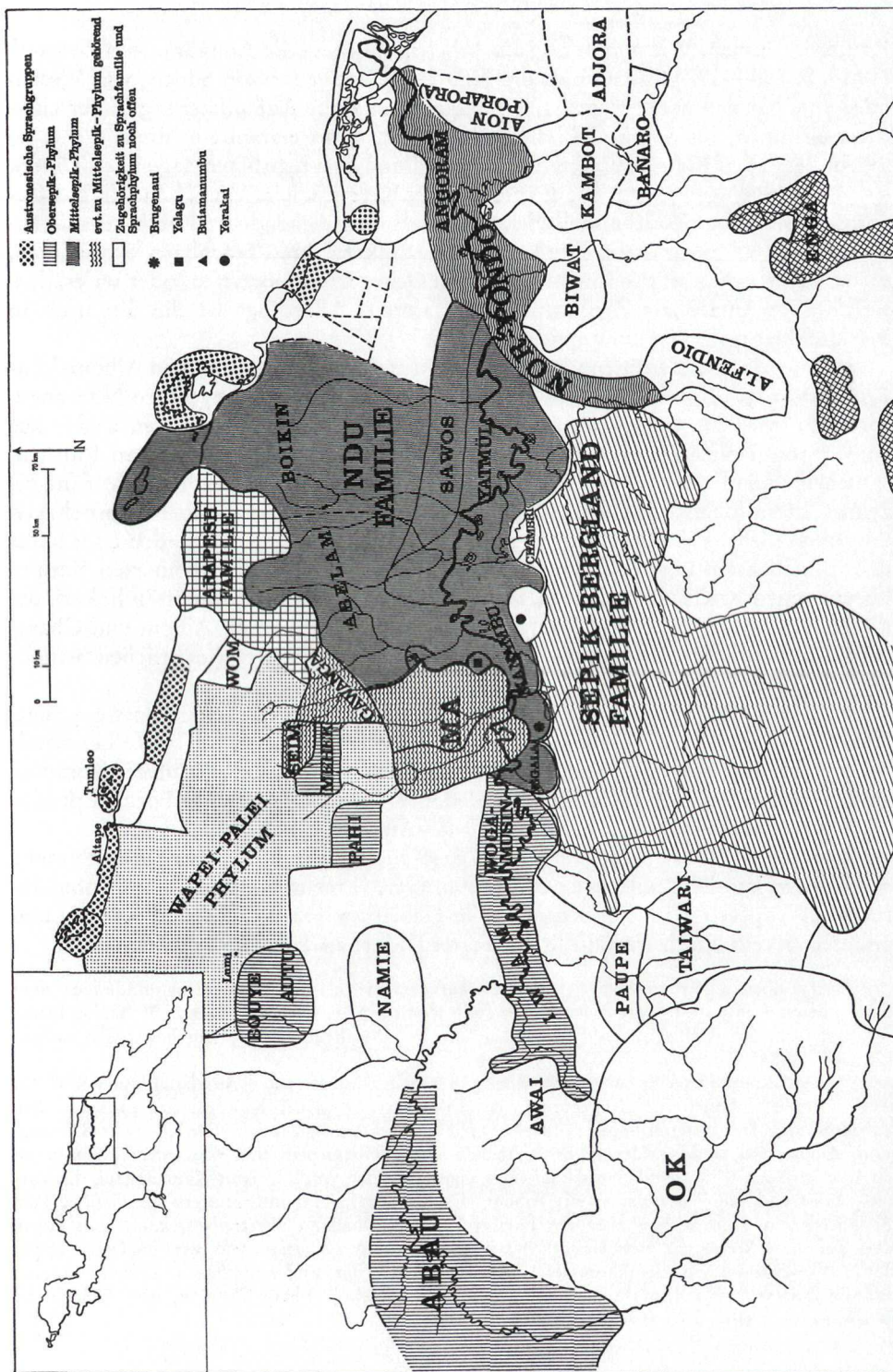
⁶⁶ Der Küstenstreifen südlich des Sepik (Madang District) bleibt hier unberücksichtigt.

⁶⁷ Zu den Ausnahmen vgl. Hölzker 1940—41, S. 361 und Wirz 1952, S. 13—19.

Aus der Sammlung Paul Wirz 1950 befindet sich im Museum für Völkerkunde Basel ein grober Topf aus ungebranntem Ton (Vb 12 447, aus Ku, Yeruka-Gebiet, Chimbu Sub District, östliches zentrales Hochland). Dieses Gefäss wurde nach Angabe des Sammlers von einem Eingeborenen offensichtlich als Imitation eines richtigen Tontopfes angefertigt.

Legende zur nebenstehenden Karte der Sprachgruppen im Sepik-Gebiet:

Diese Karte wurde zusammengestellt nach Vorlagen und Angaben folgender Autoren: Capell 1962, Dye et al. 1968, Haberland 1966, Laycock 1965, 1968, Z'graggen 1969, sowie nach Informationen, die 1965—1967 auf der Basler Sepik-Expedition gesammelt worden sind (Irrtümer und Ungenauigkeiten beim Übertragen vorbehalten).



Raum zusammen. Wenn man nun als Arbeitshypothese die Annahme von *Laycock* (1965, S. 195—197) übernimmt, die Ndu seien (entweder von Süden, von Westen oder von Norden her) gesamthaft, vielleicht vor ihrer Aufsplitterung in verschiedene Gruppen, ins Sepik-Gebiet eingewandert, dann erstaunt es nicht mehr, zu sehen, dass allen Ndu-Gruppen (ohne Ausnahme) eine rege Nachfrage nach Töpfen eigen ist: diejenigen Gruppen, die nicht selbst Keramik herstellen, handeln das Gewünschte ein. Der Topfhandel wirkt dabei als ausgleichende und verbindende Institution — sei es, dass einzelne Dörfer Keramik zu ihren Nachbarn exportieren, sei es, dass sie die Gefässe für ihren eigenen Gebrauch importieren, oder sei es, dass sie darüber hinaus als Zwischenhändler amten. Allerdings ist die Situation in Wirklichkeit noch viel komplizierter:

a. Die Hauptlieferanten im Gebiet des Mittellaufes, die Leute von Aibom, können gerade im Hinblick auf die Töpferei nicht unbedingt als typische Ndu angesprochen werden. Gefässformen und technische Verfahren gehen entweder auf eine eigene (isolierte) Entwicklung zurück oder verraten Ndu-fremden Einfluss. Es scheint nämlich, dass das Dorf Aibom im Laufe der letzten vielleicht fünf bis zehn Generationen seine ursprüngliche, mit der heute in Chambri gesprochenen angeblich identische Sprache aufgegeben und (aus politischen Gründen oder unter dem Einfluss von Heiratsallianzen?) Idiom und Kultur der benachbarten Yatmül übernommen hat. Trifft dies zu, so wäre es notwendig, die Eigenständigkeit, die die Keramikformen und die Töpfereiverfahren im Gebiet von Aibom und Chambri⁶⁸ kennzeichnet, aus dem bis anhin völlig unbekannten geschichtlichen Schicksal der Chambri-Sprache und ihrer Träger zu erklären.

b. Die Situation wird weiter kompliziert durch die Tatsachen, dass einerseits heute sogar jene Dörfer Aibom-Keramik importieren, die selbst Töpfe herzustellen wissen, und dass sich andererseits im Gebiet von Slai ein Töpferei-Komplex findet, der — bei grundsätzlich verschiedener Technik — gewisse Formen produziert, die typologisch gesprochen wie «Proto-Aibom» aussehen.

c. Schliesslich sei nicht vergessen, dass auch nicht Ndu-sprechende Stämme mit Töpfen handeln, und zwar umso intensiver, je mehr es einerseits an Rohmaterial zum Töpfern mangelt (besonders im Gebiet zwischen Yuat und Keram) und andererseits ein durch die Kultur angeregter Bedarf an Töpfen vorhanden ist⁶⁹.

⁶⁸ Wie oben schon erwähnt, gab es auch auf dem Hügel von Chambri in mindestens einer der früheren Siedlungen (dem heutigen Dorfteil Wombun) bis kurz vor dem 2. Weltkrieg Leute, die töpften. Sie stellten dabei Formen her, die mit den heute aus Aibom bekannten nahezu identisch sind.

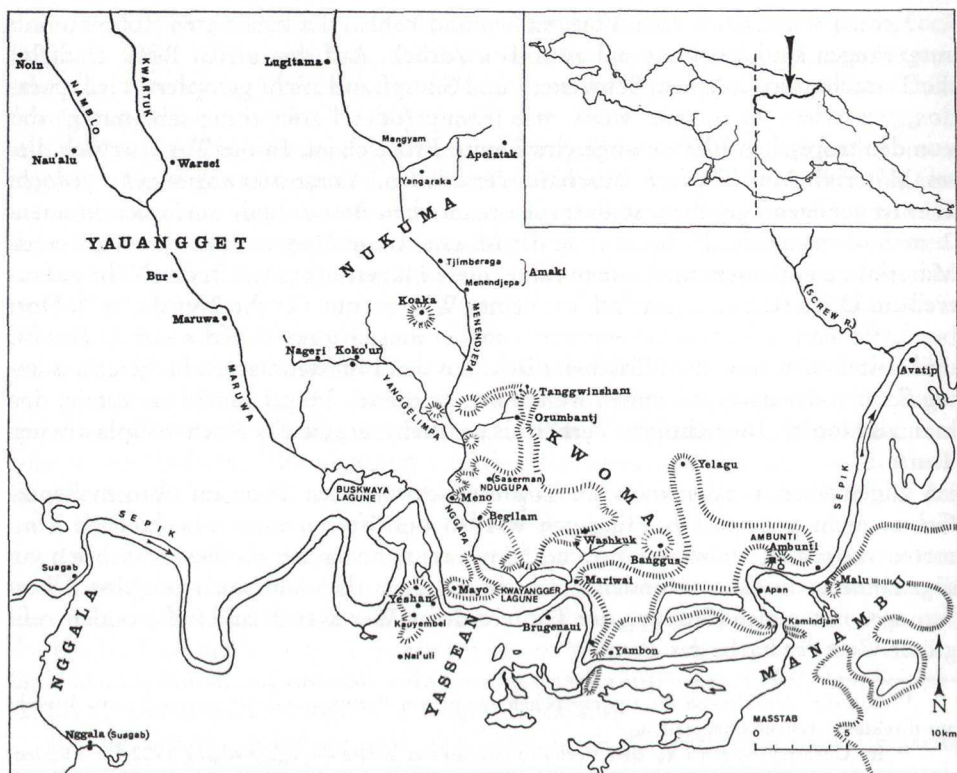
⁶⁹ Tambanum bietet in dieser Beziehung besonders interessantes Anschauungsmaterial für den zwischenstammlichen Kulturkontakt: Als Dorf liegt es an der Kulturgrenze zwischen dem mittleren und dem unteren Sepik. Töpfe werden (indirekt) eingehandelt von Kwaiwut-Kamanggau, Aibom und Dimeri-Marwat. Bezeichnenderweise besorgt man sich von jedem Lieferantendorf dessen Spezialität, nämlich die konischen Sago-Esschalen von Kwaiwut-Kamanggau, die Vorratsgefässe und die Feuerschalen aus Aibom, die Kochtöpfe und insbesondere die Gefässe zum Anrühren von Sagopudding aber aus Dimeri-Marwat. Ohne zu übertreiben, kann man sagen, dass auf diese Weise die vom Gebrauch her günstigste Kombination von verschiedenen Typen der Sepik-Keramik zusammenkommt. Nach Auskünften der Einheimischen soll dieser Handel auf die Zeit vor dem Kontakt mit den Weissen zurückgehen. Einzig *Bateson*, der 1938 einmal in Tambanum weilte, könnte darüber vielleicht berichten.

Kehren wir, da wir vom Vorkommen und Fehlen des benötigten Rohmaterials ausgegangen sind, noch einmal zum Ton zurück. Auf den ersten Blick erscheint die Tatsache, dass in einem Schwemm- und Sumpfland nicht getöpft wird, paradox, vor allem wenn man weiss, wie lehmig (oder besser tonig-schlammig) das von den tropischen Flüssen angeschwemmte Erdreich ist. In der Tat lässt sich dieses Material zum Töpfern durchaus verwenden. Voraussetzungen sind jedoch: 1. es ist genügend gelagert, so dass die organischen Bestandteile ausfaulen können; 2. man ist imstande, die Bedeutung des Mischens und Magerns mit einem gröberen Material zu erkennen, und zudem fähig, diese Magerungsmittel in der Nähe aufzutreiben. Diese Bedingungen treffen meines Wissens nur für die Nggala zu⁷⁰. Dort beschafft man sich angeschwemmten Ton, der an sich zum Töpfern viel zu fett ist, und holt an einem nahen Flüsschen direkt aus den Hunsteinbergen hergeschwemmten Sand (oder dann auf einem weiter weg gelegenen Hügel feinen Sandstein, den man zerklopft). Im richtigen Verhältnis gemischt, ergibt das einen vollplastischen Ton.

Im allgemeinen werden die zum Töpfern verwendeten Tone im übrigen Sepik-Gebiet nicht gemagert⁷¹. Hingegen werden des öfteren zwei verschiedene Tonsorten vermischt, wobei nicht immer klar auszumachen ist, ob dies tatsächlich aus sogenannten sachlichen Gründen geschieht oder ob da nicht auch religiöse Überlegungen mitspielen (Stellung der Töpfererde im Wertsystem und insbesondere religiöser Wert der Farbe des Tons).

⁷⁰ Wie die Verhältnisse im ausgesprochen sumpfigen Porapora-Gebiet liegen, kann ich nicht aus direkter Erfahrung beurteilen.

⁷¹ Im Unterschied etwa zu den Verhältnissen an der Küste — vgl. *Erdweg* 1902 für Tumleo; eigene Beobachtungen in Yabob (Madang District) bestätigen diese Angaben.



Stammesgebiet der Kwoma und ihrer Nachbarn.

Alle Siedlungen, die heute unter australischer Verwaltung eine politische Dorfeinheit bilden, sind in fetter Schrift markiert. Einzelne Sektionen dieser Einheiten erscheinen in kleinerer Schrift; eingeklammert ist der Name des alten Dorfes Saserman, das sich vor rund 15 Jahren in die Dörfer Meno und Begilam aufgespalten hat. Die Schraffur zeigt die ungefähre Grenze des Hügellandes an. Noin und Lugitama sind die ersten Dörfer von nördlich anschließenden Sprachgruppen. Nggala, Brugenau (eine Yatmül-Exklave), Yambon, Malu und Avatip (die drei zuletzt genannten bilden die Manambu-Gruppe) gehören zur Ndu-Sprachfamilie (Laycock 1965). Yelagu ist doppel-sprachig (vgl. S. 171).

II. Die Kwoma und die Nukuma

Wenden wir uns nun den hier ausführlicher zu behandelnden Ausschnitten aus dem Untersuchungsgebiet zu: dem Hügelland von Washkuk als der Heimat der Kwoma und dem Waldland von Nageri als der Heimat der Nukuma. Die Kwoma — wörtlich: die «Bergleute» — und die Nukuma — die «Waldleute» — gehören zur gleichen Sprachgruppe innerhalb einer vorläufig nur aus ihnen und ihren nächsten Nachbarn, den Yassean-Mayo und den Yauangget zu bildenden Sprachfamilie («ma»-Sprachen)⁷². Insofern von den ethnischen Gruppen im Sepik-Gebiet überhaupt als von «Stämmen» gesprochen werden kann, haben wir es im engeren Untersuchungsgebiet mit zwei Stämmen zu tun: den Kwoma und den Nukuma. Diese Zweiteilung entspricht ungefähr der einheimischen Terminologie, allerdings sind die Übergänge von der einen Gruppe zur andern fließend — dies gilt vor allem für die Dörfer Tanggwinsham, Amaki und Nageri. Gegenwärtig herrscht bei den von den grossen Verkehrswegen isolierten Nukuma die Tendenz vor, die Zusammengehörigkeit beider Gruppen zu betonen, ja sogar die benach-

⁷² Die von *Whiting and Reed* (1938) eingeführte Schreibweise «Kwoma» soll beibehalten werden, obwohl «Koma» richtiger wäre (wobei *ko* = Berg und *ma* = Mann, pl. Leute). Betont wird in der Regel die erste Silbe, wobei die Betonung der folgenden Silben schwebend bleibt. Die Schreibweise der einheimischen Bezeichnungen ist soweit als möglich leserlich gehalten:

«e» gibt einen Laut wieder, der zwischen deutschem «e» und «i» gesprochen wird.

«ə» wird wie französisch «e» in «le» gesprochen.

«ou» entspricht dem englischen «o» in «go».

«w» wird wie im Englischen ausgesprochen.

«y» entspricht ungefähr dem deutschen «j».

«ng» gibt den in deutsch «Zwinger» verwendeten Laut wieder.

«ngg» entspricht dagegen deutsch «fingiert».

«n'g» wird getrennt gesprochen.

«dj, tj» entspricht dem deutschen «dsch» bzw. «tsch».

«š, sh» bezeichnet einen Laut, der zwischen deutschem «s» und «sch» steht.

«s» ist in der Regel stimmlos.

«p» wird zwischen englischem «p» und «f» ausgesprochen, ist also weder bilabial (Anm. 2 in *Kaufmann* 1968, S. 63 ist entsprechend zu korrigieren) noch richtig frikativ (die Wiedergabe mit «f», die bei *Whiting* üblich ist, trifft nur bei einer kleinen Zahl von Kwoma-Sprechenden das Richtige). Im übrigen möchte ich betonen, dass alle Aussagen über linguistische Probleme u. ä. als vorläufig zu betrachten sind, da ich mir nicht eine ausreichende Kenntnis der einheimischen Sprache aneignen konnte. Die verwendeten Abkürzungen sind:

kw. = Ausdruck der Kwoma-Sprache

nuk. = Ausdruck der Nukuma-Sprache

pd. = Ausdruck der neo-melanesischen Umgangssprache, die sich aus dem einfacheren Pidgin English der Kolonialzeit entwickelt hat (vgl. z. B. *Thurnwald* 1913, S. 91–99, *Mihalic* 1971²).

Die Frage der sprachlichen Gruppierung wird von *Laycock* (1968 und briefl. Mitt. 1970) neu aufgerollt: Yauangget (Warsei) und Yassean-Mayo scheinen nach ihm zur Tama-Sprachfamilie zu gehören, zu der ferner Pahi und Mehek hinzuzuzählen sind (alle Obersepik-Phylum). Die Kwoma (und damit auch die Nukuma) wären aber neuerdings der Ndu-Familie zuzurechnen. Ich halte diese Aufteilung für wenig wahrscheinlich — eine detaillierte Untersuchung, die vor allem auch Kwoma-Sprecher aus Ndu-fernen Dörfern zu berücksichtigen hat, bleibt abzuwarten.

barten Yauangget mit einzubeziehen — ein Ansinnen, das sowohl bei den Kwoma als auch bei den Yauangget aus historischen Gründen (traditionelle Feindschaften und Unterdrückungsversuche) nicht nur auf Gegenliebe stösst. — Beide Stämme gliedern sich wiederum in je vier Untergruppen; bei den Kwoma sind dies die Honggwáma (Dörfer Washkuk, Mariwai, Banggus), Köaryássi (früher Saserman, heute Meno und Begilam), Wórumbatj (Orumbantj) und Tánggwishemp oder Tógugwinshémpi (Tanggwinsham)⁷³.

1. Kultureller Hintergrund

Es erscheint wenig sinnvoll, hier eine allgemeine Einführung in die Kultur der Kwoma und der Nukuma zu geben, obwohl vieles von dem, was im folgenden zur Sprache kommt, in einem grösseren Zusammenhang gesehen werden muss. Der Einfachheit halber sei das Wichtigste stichwortartig aufgeführt, im übrigen aber auf die einschlägige Literatur verwiesen: *Whiting* und *Reed* 1938, *Whiting* 1941; zur Trommelsprache *Zemp* et *Kaufmann* 1969, zur Kunst *Kaufmann* 1968; ethnographisches Bildmaterial bei *Gardi* 1956, *Gardi* und *Bühler* 1958, *Kaufmann* 1970, *Kelm* 1966 b, 1968, *Newton* 1971.

Wohngebiet: Die Kwoma bewohnten früher weilerartige Siedlungen auf den Kämmen der Hügel und ihren Ausläufern; heute siedeln sie mit wenigen Ausnahmen in der Nähe der Wasserläufe (Bootsverkehr, Fischfang). Die Nukuma wohnen heute (wie früher) an oder in unmittelbarer Nähe von kleinen Wasserläufen, die seit wenigen Jahren mit kleinen Einbäumen befahren werden können.

Die *Häuser* wurden früher bei beiden Gruppen zu ebener Erde gebaut; heute stehen die Wohnhäuser auf Pfählen, die Küchen- und Vorratshäuser zu ebener Erde.

Anbau von Nutzpflanzen: Anbau von Yams sowie etwas Taro mit Grabstock; Nutzung der Sagopalme, früher mit Hilfe spezieller Steinbeile und Steinhämmer: 1. «Beil» (Knieschaft) mit zigarrenförmiger Steinklinge ohne Schneide zum Umlegen der Palme; 2. Hammer (Knieschaft) mit kegelförmiger Steinklinge, deren Basisfläche konkav gewölbt ist, zum Herausschlagen des Marks aus dem gefällten Stamm — heute wird dafür ein Stück holunderartiges Holz verwendet, das zuweilen mit einem Blechring verstärkt sein kann.

a. Yams ist im Rahmen der Religion sehr wichtig, liefert aber (grob geschätzt) nur etwa die Hälfte der Stärkenahrung. Das Anlegen der Pflanzungen sowie das Pflanzen, Hegen und Ernten der Yamsknollen sind Männersache. Die übrigen Gartenarbeiten (Jäten, Pflanzen von Taro und Gemüse sowie zum Teil das Ern-

⁷³ Da im Rahmen der Expedition 1965—67 ursprünglich nur ein kurzer Aufenthalt bei den Kwoma geplant war, hatte ich während der Feldarbeit keine detaillierte Kenntnis des von *Whiting* vorgelegten Materials. Wo im folgenden dieselben Tatsachen vorgetragen werden, ohne dass ausdrücklich auf *Whiting* verwiesen wird, handelt es sich somit um unabhängige Bestätigungen, die sich zudem auf ein weiteres Kwoma-Dorf beziehen (*Whiting* und *Reed* arbeiteten bei den Honggwama, die sich heute auf die Dörfer Washkuk, Banggus und Mariwai verteilen). — Die soeben erschienene Arbeit von *Newton* (1971) konnte inhaltlich nicht mehr berücksichtigt werden.

ten von Yams) werden von den Frauen verrichtet. Nur Männer der höchsten Initiationsklasse dürfen Yams pflanzen.

b. Sago: Seine religiöse Bedeutung liegt nicht so offen zutage. Das Umlegen der Palme und das Auswaschen des Marks sind in der Regel Männerarbeit; Heraus schlagen des Marks und Heimtragen der Stärkeblöcke dagegen obliegen den Frauen. Junge Sagopalmen wachsen nur teilweise wild heran; nach dem Fällen einer reifen Palme wird sofort wieder ein junger Schössling gesetzt.

c. Kokospalmen: Schösslinge werden gesetzt (meist in der Nähe von später anzulegenden Pflanzungen).

Sammeln: Kleintiere, wilde Knollen (?), wilde Gemüse und Früchte, Brotfrüchte, Pandanus etc. vor allem durch Frauen und Kinder; Pandanus mehrheitlich durch Männer.

Tierhaltung: Aufzucht von jungen Schweinen, die meist im Wald zur Welt kommen, da man die ausgewachsenen Schweine frei laufen lässt (heute von der Administration wegen der ewigen Streitereien über Landschaden untersagt; es ist nur noch die Aufzucht von europäischen Hausschweinen erlaubt — was bis 1966 in diesem Gebiet noch niemand versucht hat); ferner Haushunde, Hühner, auch vereinzelte Kasuare und Baumbären.

Jagd ist enorm wichtig, vor allem auf Schweine, dann auch auf Kasuare (heute im Gebiet der Kwoma sehr selten), Vögel, Beuteltiere, Reptilien etc.; Jagdwaffen: Speer; Pfeil und Bogen (Kleintier- und Vogeljagd). Die Jagd ist heute im Rückgang (starke Dezimierung oder gar Ausrottung des Wildes durch Jagd mit europäischen Gewehren).

Fischfang ist heute, d. h. seit Einführung des Einbaums, vor allem als von den Männern betriebene Fischjagd mit dem mehrspitzigen Fischespeer viel bedeutender als früher.

Krieg: Töten eines Tieres und eines Menschen sowie Pflanzen und Zerteilen von Yams stehen in einem engeren, im Detail noch nicht durchleuchteten Zusammenhang. Es scheint die Vorstellung zugrunde zu liegen, dass das Blut als Kraftträger wirkt, wobei (indirekt) durch die verwendete Waffe bzw. durch das verwendete Gerät eine Übertragung von Kraft stattfinden kann. Eigentliche Kopfgagd ist nach den bisherigen Kenntnissen nur für die Honggwama, die von Whiting und Reed studierte Untergruppe der Kwoma, zu belegen. Folgende Kriegswaffen sind bekannt: Holzschild, Schild aus Schweinehaut; Speer mit Bambusspitze, Speer mit Holzspitze, Pfeil und Bogen.

Sozialorganisation:

- a. Patrilineare und patrilokale Verwandtschaftsordnung mit den Einheiten Kernfamilie, Klan (und Sippe). Verwandtschaftsterminologie vom Typ Omaha.
- b. Bildung von Altersklassen auf der Ebene des Dorfes. Die Klasse der führenden, d. h. der «grossen Männer», in die nur jene Individuen aufsteigen können, die sich als erfolgreiche Väter, Jäger, Krieger und Tänzer, Sänger oder Erzähler bewährt haben, entscheidet in manchen Dingen als oberste Instanz des Dorfes.
- c. Religiös orientierte Ordnung im Stammesrahmen mit den Sippen als Einheiten; kein ausgeprägtes Dualsystem wie im Gebiet des mittleren Sepik.

Kunst steht in engem Zusammenhang mit der Religion. Abgesehen von der im

folgenden zu besprechenden verzierten Keramik und von Tonplastiken vor allem Malereien auf den glatten Innenseiten der flachgedrückten Blattscheiden von Sagopalmen (früher in den Männerhäusern an den Innenflächen der Dächer angebracht), Malereien auf den Pfosten und Tragbalken der Männerhäuser; Schnitzereien an den Giebelspitzen und unter dem First der Männerhäuser; Schlitztrommeln mit verzierten Köpfen; Schnitzereien (Stabmasken, Brettmasken und Frauenfiguren), die bei bestimmten Kultfesten auf Kultaltären aufgebaut werden.

Religion: Die ganze belebte und unbelebte Welt wird durch Verkettung mit der Gesellschaftsorganisation geordnet. Jeder Sippe sind bestimmte Erscheinungen und Lebewesen glaubensmässig zugeordnet. Da nicht in jedem Dorf alle im Stamm bestehenden Sippen durch lokal organisierte Klane einzeln vertreten sind, muss die Gemeinschaft der Klane zuweilen einzelne Erscheinungen (aus Natur und Kultur) neu «verteilen», damit das dörfliche Weltbild wieder als in sich logisch geschlossen erscheint.

Der heutige Zustand der Welt (Jetzt-Zeit) wird durch Erzählungen von einer «Vor»-Zeit beglaubigt. Göttliche Wesen und Heroen (letztere mit mehr menschlichen Zügen ausgestattet) treten in dieser mythischen Welt als Handelnde auf. Sie können ihre äussere Gestalt dank der in ihnen verkörperten allgegenwärtigen («übernatürlichen») Macht innerhalb eines bestimmten Rahmens nach Belieben wechseln. Sie werden daher bildlich als Kombinationen von verschiedenen Tierformen — wobei die Vögel meist eine besonders wichtige Rolle spielen — mit menschlichen Zügen dargestellt. Diese vorzeitlichen Wesen haben die einzelnen Erscheinungen der belebten und unbelebten Welt und vor allem auch die wichtigsten Kulturgüter (Nutzpflanzen, Kultobjekte) geschaffen. Von der Erschaffung der Welt an sich wird nach meinen vorläufigen Kenntnissen nichts erzählt. Die Heroen treten in den Geschichten, deren jede einem einzelnen Klan oder einem Paar von Klänen gehört, als Sippen- und Klanvorfahren auf. Sie schaffen aus den ebenfalls noch ungewöhnlich gestalteten «Vor»menschen die ersten richtigen Menschen. Durch von ihnen angewandte Tricks und durch ihre Verfehlungen entstehen die grossen Dominanten des menschlichen Lebens: der Gegensatz zwischen den beiden Geschlechtern und der Tod.

Die im Rahmen der mythischen Erzählungen zwar bedeutungsvollen aber nicht zentralen Erscheinungen (vor allem reptilien- und insektenartige Geistwesen und Pflanzen) werden in den Ornamenten (Malerei, Töpferei) wiedergegeben.

Kult: Im Leben der Kwoma und Nukuma spielen die Kultfeste eine ausserordentlich wichtige Rolle. Eine hierarchisch aufgebaute Reihe von Festen, in deren Mittelpunkt jeweils die wichtigsten Nahrungsmittel — Yams, Kokosnüsse, Schweine und indirekt der Sago — stehen, beherrscht den Zeremonialkalender. Die Termine für die Durchführung werden im wesentlichen bestimmt durch das Wachstum der Yamspflanzen und durch die Notwendigkeit, eine Zahl von Angehörigen einer Altersklasse in die nächsthöhere einzuführen. So kommt es, dass vor allem die wichtigeren Kultfeste meist mit Initiationsriten verbunden sind.

Materielle Erscheinungsformen der Kultur: Ausser den oben schon besprochenen (Sagobeil, Sagohammer, Grabstock, künstlerisch gestaltete Kultobjekte und Männerhausverzierungen) sind vor allem noch zu erwähnen: Geräte zur Holz-

bearbeitung (heute nur noch Dechsel mit Eisenklinge, Stahlmesser, früher aber eine Reihe von Stein- und Knochengeräten), Gebrauchskeramik, Körperschmuck und Muschelgeld, Netzsäcke in allen Grössen (als Traggerät der Frauen für Feuerholz, Feldfrüchte und Säuglinge, mit Federn verziert als Männerschmuck, farbig gemustert als Tanzgerät der Frauen und schliesslich in grosser Sonderanfertigung als Schmuck eines Kultaltars), Rangabzeichen der Männer (bestimmte Schmuckformen, Knochendolche, geschnitzte Hausverzierungen) und Schlitztrommeln (als Signalinstrument zur Verständigung mit Angehörigen, die in der Pflanzung oder auf der Jagd weilen, zur Verständigung mit anderen Weilern desselben Dorfes und zur Verständigung mit anderen Dörfern; als Musikinstrument zur Begleitung der Kultgesänge, zur Begleitung der beim Kult geblasenen geheimen Flöten und Schwirrhölzer und zusammen mit anderen Schlitztrommeln als Teil eines selbständigen Trommelorchesters).

Akkulturation: Die ersten Kontakte mit Weissen fanden 1887 und 1912 statt. In den Dreissigerjahren kamen die Kwoma unter Regierungskontrolle; diese konnte aber erst nach 1945 fest etabliert und auf die Nukuma ausgedehnt werden. Die wichtigsten Veränderungen im äusseren Bild sind: Veränderung der Körpertracht (früher alle — Männer und Frauen — nackt und mit reichen Narbenverzierungen geschmückt, auf der Brust bei den Männern und auf dem Bauch bei den Frauen; heute Lendenschurze und Hosen aus Stoff für die Männer, Lendenschurze aus Pflanzenfasern und Stoffkleider für die Frauen); Einführung des Einbaums als Transportmittel (heute in wenigen Fällen bereits mit Aussenbordmotor); Einführung der Pfahlbauweise durch die Administration, wobei die für das gegenwärtige Dorfbild charakteristische Scheidung der einzelnen Haushaltungen in ein Schlafhaus (auf Pfählen) und ein Arbeits- und Küchenhaus (zu ebener Erde, mit Kochstelle meist im Innern, zuweilen auch unter dem Vordach) entstanden ist.

Die gesamte Wirtschaft ist noch weitgehend traditionell; die stärksten Veränderungen zeichnen sich bei der Jagd (Verwendung von europäischen Gewehren, allerdings nur in einem von der australischen Verwaltung beschränkten Rahmen) und in den Pflanzungen (Anlage von Kaffeepflanzungen, bis jetzt noch ohne Ertrag) ab. Die meisten Männer unter 55 Jahren waren für kürzere oder längere Zeit von zu Hause fort (in Pflanzungen an der Küste oder auf anderen Inseln; während des Krieges als Hilfssoldaten der Australier; zur Ausbildung in der Landbauschule der Verwaltung; als Missionszöglinge, als Hausburschen bei Weissen oder als Träger auf Expeditionen von Regierungsbeamten im Gebiet des oberen Sepik und seiner Nebenflüsse).

Die einschneidendsten Veränderungen im äusseren Bild sind im Bereich der Religion festzustellen: Reduktion der Zahl der Männerhäuser, Vereinfachung der Ausstattung und in den allerletzten Jahren — vor allem unter dem Druck der Mission — Ausverkauf der kultischen Schnitzereien. Eine katholische Missionsstation (S. V. D.) im Herzen des Kwoma-Gebietes ist geplant (von den Einheimischen vor allem der Schule und des Flugplatzes wegen herbeigewünscht). Die traditionellen Kultfeste werden nur noch sporadisch durchgeführt, in erster Linie darum, weil man es mit der Mission nicht verderben möchte. Das ganze Dorfleben ist auch heute noch traditionell orientiert, die alten Glaubensvorstellungen

sind noch weitgehend intakt (wenigstens was die ältere Generation anbetrifft), da christliches Gedankengut noch nicht in zusammenhängender Form Eingang gefunden hat. Neben den Patres bemühen sich von Ambunti aus die Adventisten (Assembly of God), von Mariwai und von Yeshan aus amerikanische Protestanten (Summer Institute of Linguistics) um das Seelenheil der Kwoma, Nukuma, Yassean und Yauangget.

2. Töpferei-Komplex

Über Keramik und Töpferei bei den Kwoma war bis anhin nur wenig bekannt geworden (vgl. *Roesicke* 1914, S. 515 f.; *Whiting and Reed* 1938, S. 184, 186; *Whiting* 1941, S. 119; *Bateson* 1962 zu Nr. 53; *Haberland und Schuster* 1964, S. 86 und Abb. S. 95 sowie Abb. 15 bei *Hinderling* 1959). Erst neuerdings sind die Stücke der Berliner Sammlung veröffentlicht worden (*Kelm* 1966 b, Abb. 4—7, 10—12, 14?, 17/18, 40?, 85, 94—116, 117?, 119, 145). Darunter sind auch einige Objekte der Yassean-Mayo-Leute und eine bedeutende Anzahl von Töpfen, die als Handelsware besonders nach Malu gelangt waren⁷⁴.

Für die Beschreibung des Töpferei-Komplexes werden die Verhältnisse im Kwoma-Dorf Meno (ca. 180 Einwohner) massgebend sein, denn dort habe ich weitaus das meiste Material (direkte Beobachtungen, spontane Angaben, Antworten auf Fragen, Erläuterungen zu vorgelegtem Bildermaterial) zusammengetragen. Da ich unmöglich alle beobachteten Verfahrensvarianten beschreiben kann, werde ich im folgenden das «mittlere Verhalten» zu schildern versuchen (vgl. *Linton* 1947, S. 28—35)⁷⁵.

Die technisch recht einfachen Verfahrensweisen der einzelnen Töpferinnen und Töpfer stimmen, zum mindesten innerhalb eines Dorfes, in einem bemerkenswerten Ausmass überein. Die folgenden Personen lieferten durch ihre Auskünfte und Erläuterungen, die zum grösseren Teil spontan, zum Teil aber auch als Antworten auf Fragen meinerseits gegeben wurden, das Quellenmaterial:

1) *Mélwan*, ca. 35jährig, Frau von Wondamari (Yassi-Tumbuatj-Klan); stammt aus dem *Nggála*-Klan. Mutter von acht Kindern (1966; weitere drei waren gestorben). Jüngere, noch nicht sehr erfahrene, aber sehr aktive Töpferin.

⁷⁴ Die ebenfalls aufgeführten Figuren «aus ungebranntem Ton» (*Kelm* 1966 b, Abb. 19, 42, 43) sind in Wirklichkeit aus den frisch ausgegrabenen Mycelknollen einer Pilzart geschnitten worden. — In der Serie der Tonköpfe aus Malu (op. cit. Abb. 20—39) weisen einige Kwoma-Einfluss auf. Vergleiche zur Keramik bei den Kwoma-Nachbarn *Newton* 1971, S. 74—76.

⁷⁵ Das «mittlere Verhalten» entspricht dem «culture construct» von *Linton*. Es ist das vom Ethnologen in der Beschreibung entworfene Bild, das er auf seinen auf empirischem, intentionalem und funktionalem Weg gewonnenen Vorstellungen aufbaut (vgl. S. 46).

Es sei hier auf die in dieser Arbeit im allgemeinen angewendete Sprachregelung hingewiesen: das Präsens wird zur Schilderung des «mittleren Verhaltens» gebraucht, Imperfekt und Perfekt dagegen bei der Wiedergabe von Beobachtungen, die nur einmal gemacht wurden, d. h. bei denen ich nicht aussagen kann, ob es sich um übliche oder um aussergewöhnliche Verhaltensweisen handelt. Meistens sind diese Sätze zusätzlich gekennzeichnet durch eine Zeitbestimmung (einmal etc.) oder durch den Namen der Person, bei der das berichtete Verhalten beobachtet wurde.

1



2



Ton holen

3



4



Vorformen

7



8

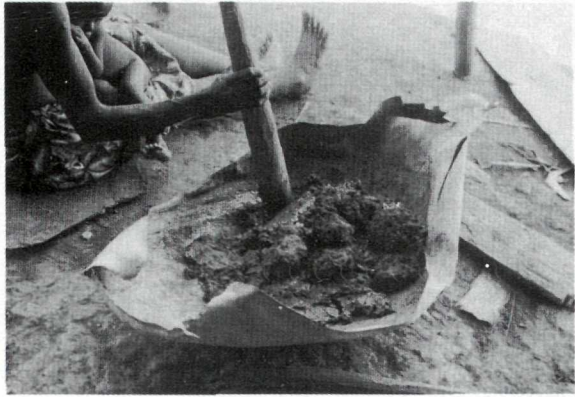


Ton vorbereiten

5



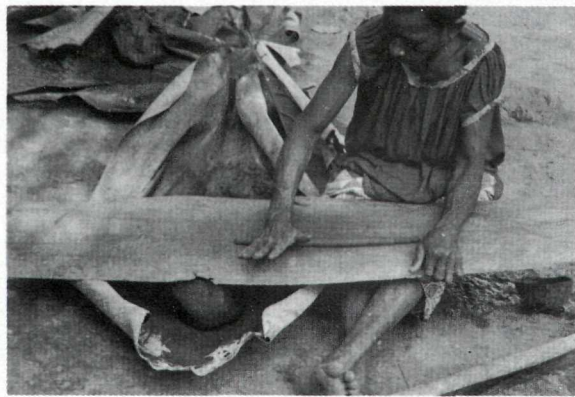
6



9

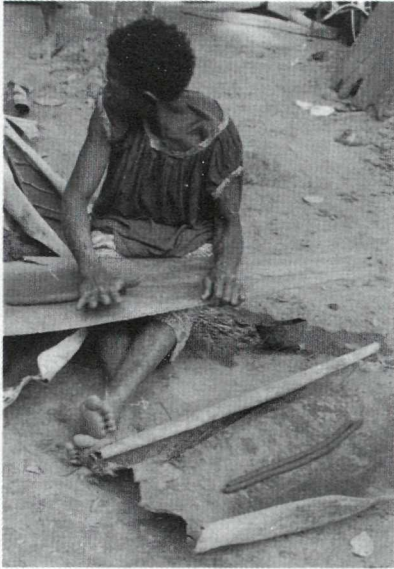


10



Arbeitsablauf Ukumimə:

11



12

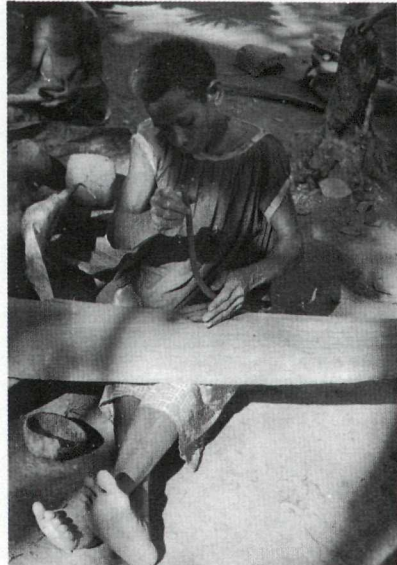


Ausformen 1

15



16



Vorformen 1

13



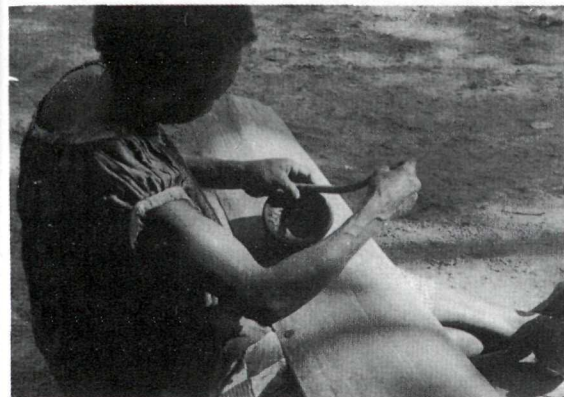
Aufbauen 1

14



Ausformen 3

17

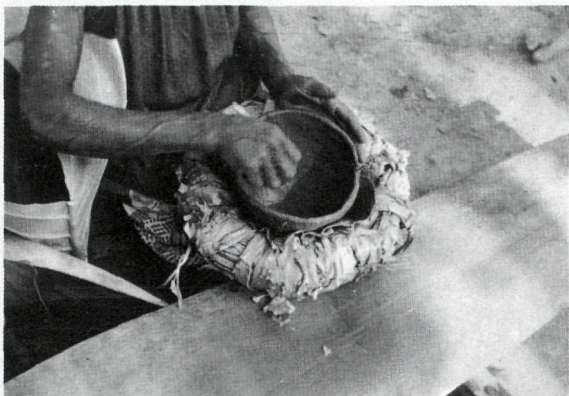


18



Vorformen 4

19



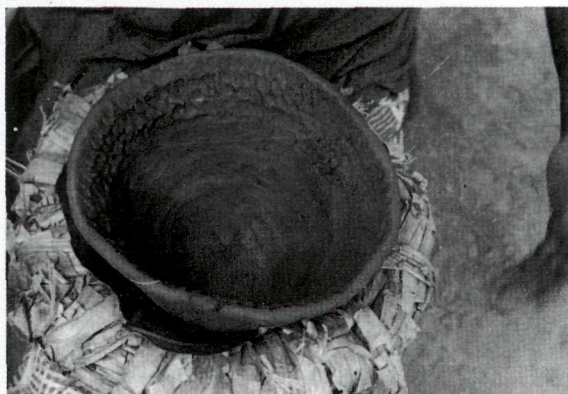
20



23



24



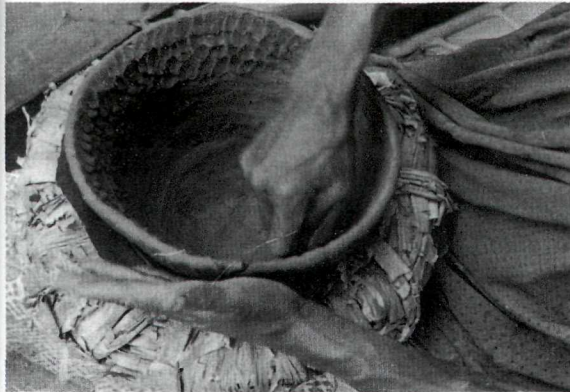
21



22



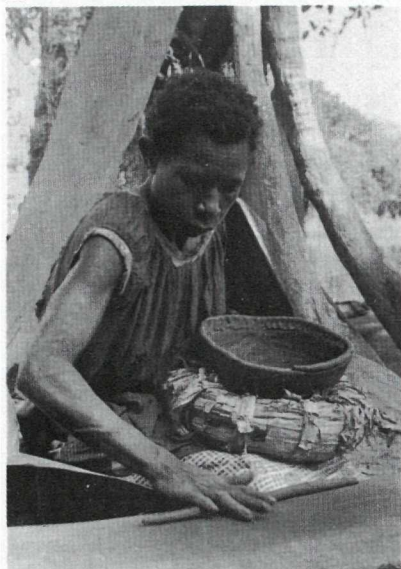
25



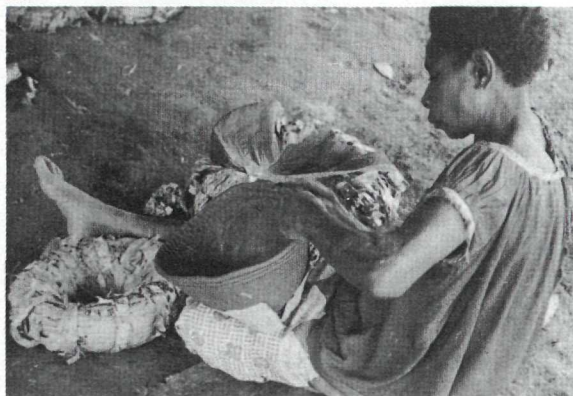
26



27



28



31



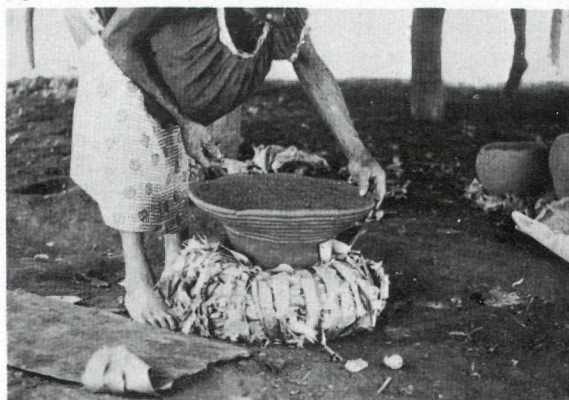
32



29

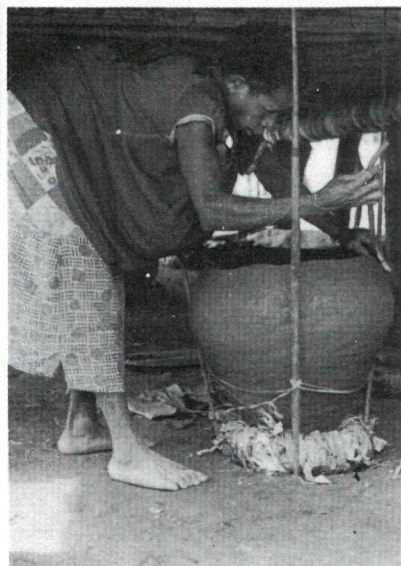


30

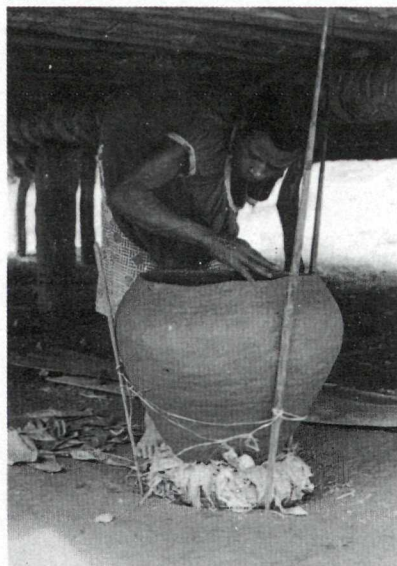


Ausformen n

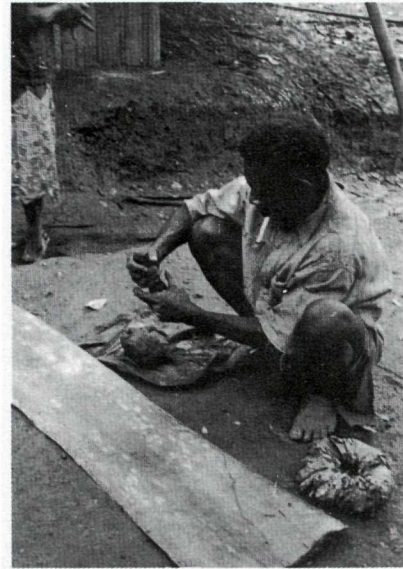
33



34



35



36



39

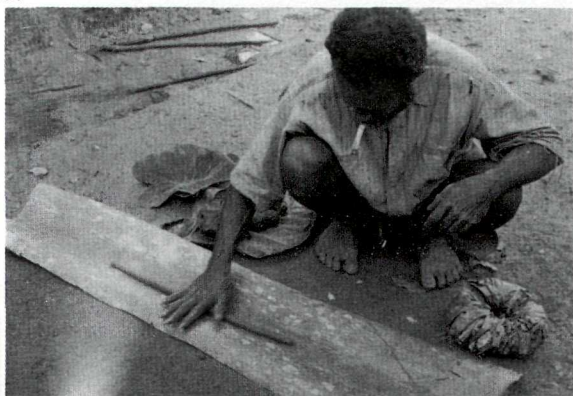


40



Aufbauen 1

37



38



Ausformen 1

41



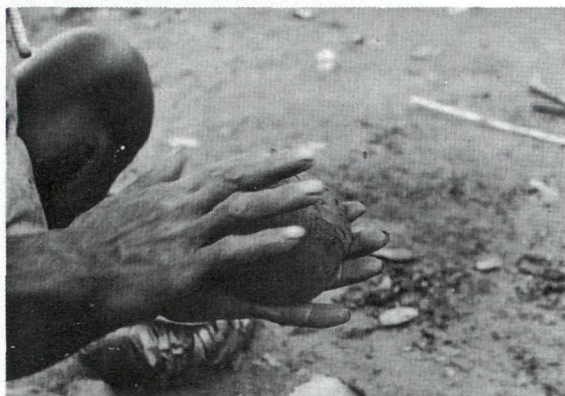
42



43



44



Ausformen 2

47



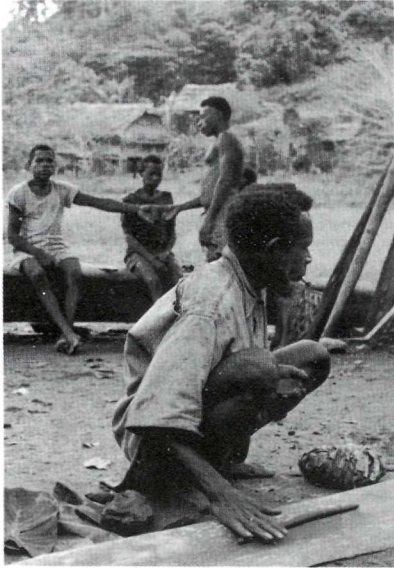
Aufbauen 3

48



Vorformen 2

45



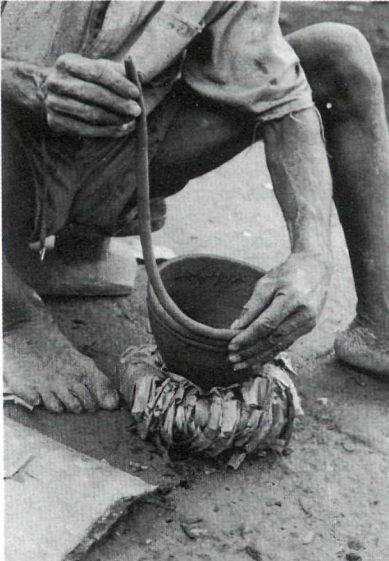
Aufbauen 2

46

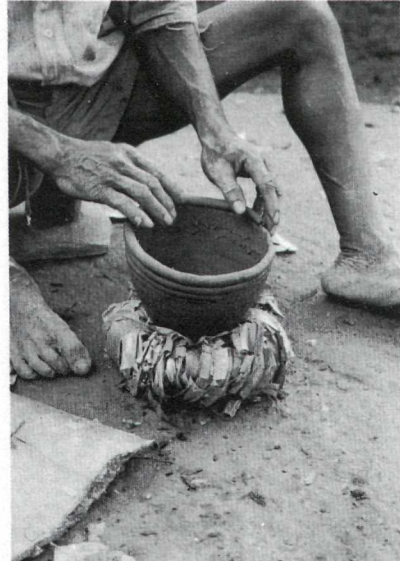


Aufbauen 4

49



50

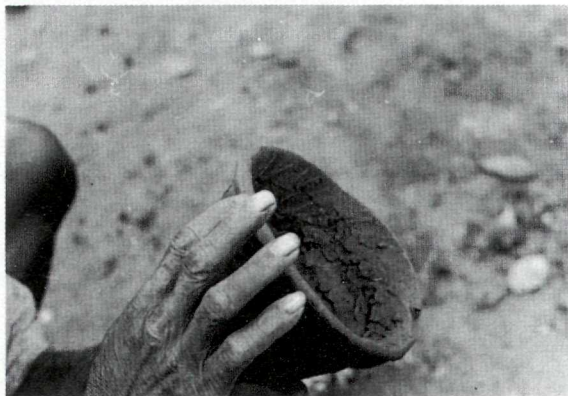


Ausformen 4

51



52

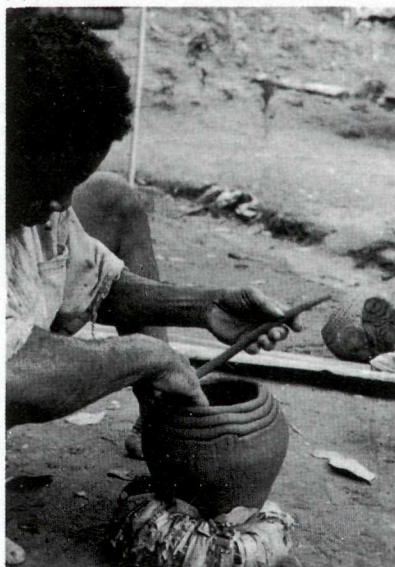


Aufbauen n=5

55



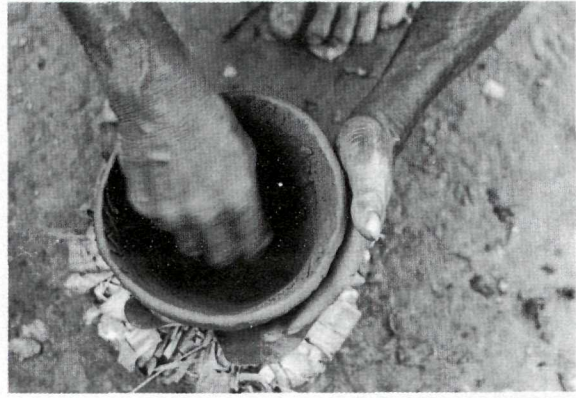
56



53

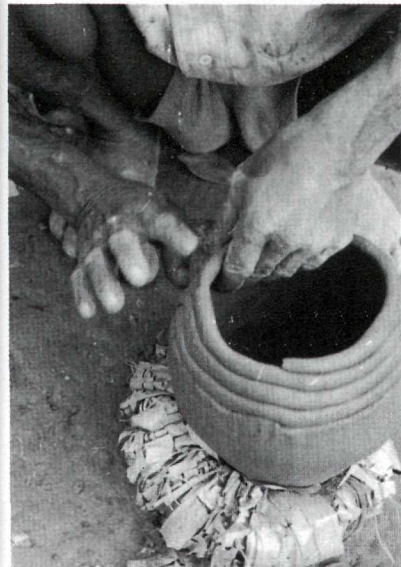


54.

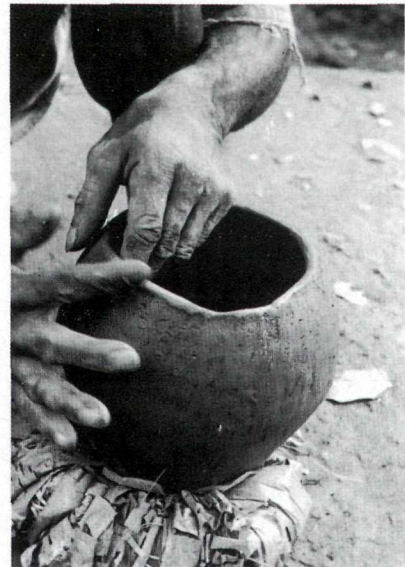


Ausformen n = 5

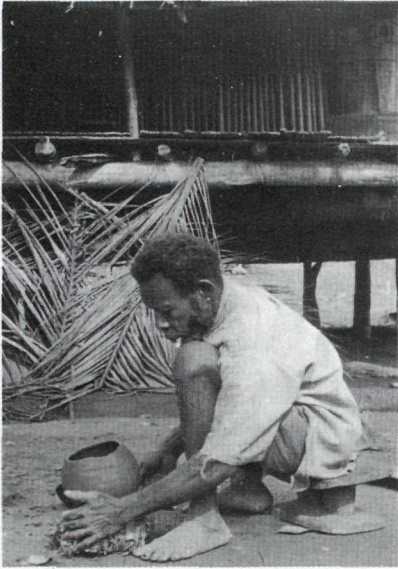
57



58



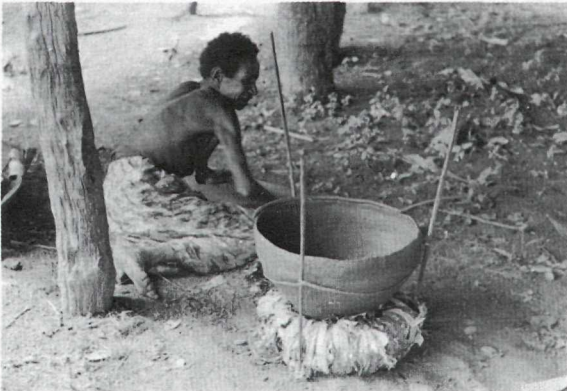
59



60



61



62



2) *Ukumimə*, ca. 45jährig, zweite Frau von Yabokoma (*Kəlaua*-Klan; die bereits verstorbenen ersten drei Frauen von Y. sind nicht mitgezählt); stammt aus dem *Āmäki*-Klan. Geschickteste Töpferin des Dorfes.

3) *Kwásmangga*, ca. 50jährig, erste Frau von Yabokoma; stammt aus dem *Yássi-Túmbuatj*-Klan.

4) *Hóporəka*, ca. 50jährig, erste Frau von Yessomari (*Nggala*-Klan); stammt aus dem *Kəlaua*-Klan, ist eine Schwester von Yabokoma.

5) *Númbulintjóai*, ca. 45- bis 50jährig, Frau von Akau (*Āmäki*-Klan), stammt aus dem *Háemökwə*-Klan in Washkuk.

6) *Yábokóma*, ca. 55- bis 60jährig, *Kəlaua*-Klan. Seine Mutter stammte aus dem *Nggala*-Klan. Einer der einflussreichsten Männer des Dorfes; in den Aufzählungen von Namen der wichtigen Persönlichkeiten von Meno wurde er stets hinter dem eine Altersklasse höher eingestuften *Bárpai* (*Nggála*-Klan) an erster Stelle genannt. Gilt als der angesehenste Töpfer des Ortes.

7) *Yéssoməri*, ca. 50- bis 55jährig, *Nggála*-Klan. Seine Mutter stammte aus dem *Watjəsək*-Klan in Orumbantj. Ebenfalls einer der einflussreichsten Männer des Dorfes; gleiche Initiationsklasse wie Yabokoma (*Noukwi*). Luluai (von der australischen Verwaltung eingesetzter Chef) des Dorfes.

8) *Wóndaməri*, ca. 35jährig, *Túmbuatj*-Klan. Seine Mutter stammte aus dem *Nggala*-Klan. W. war 1966 im Begriff, ein einflussreicher Mann zu werden und daher sehr darauf bedacht, in allen handwerklichen Tätigkeiten die notwendigen Erfahrungen zu sammeln und sein Können unter Beweis zu stellen. War selbst noch nicht in die höchste Initiationsklasse (*Noukwi*) aufgestiegen und hatte deshalb auch noch nie selbst Yams gepflanzt. Von der australischen Verwaltung als Tultul (Dolmetscher) eingesetzt.

Ferner 9) *Wáswaiəndú*, ca. 55- bis 60jährig⁷⁶, in Tanggwinsham.

Wenn ich die Beschreibungen nach Persönlichkeiten getrennt vorlegen wollte, so gewänne die Darstellung zwar an Lebendigkeit, verlöre aber an Übersichtlichkeit und müsste den Rahmen völlig sprengen. Die Beschränkung auf das mittlere Verhalten scheint mir daher gerechtfertigt zu sein. (Zu den einzelnen Persönlichkeiten und ihrer Gruppierung nach Altersklassen vgl. Abb. 70, 238, 62, 71, 239, 241, 240, 237, 140.)

Bei den Nukuma und bei anderen benachbarten Gruppen konnte ich nur ergänzendes Material sammeln, das ich in einem gesonderten Kapitel zusammengestellt habe. Wie weit die Verhältnisse bei den Nukuma mit denen bei den Kwoma identisch sind, kann ich in manchen Fällen nur vermuten. Grosse Abweichungen, die über das unten geschilderte Mass hinausgehen, scheinen mir aber wenig wahrscheinlich. Ich gehe im einzelnen so vor, dass zuerst die Werkverfahren beschrieben werden, dann Form und Verwendung der Gefässe. Im folgenden Kapitel wird über die sozialen und religiösen Aspekte der Töpferei zu berichten sein, das letzte handelt vom geschichtlichen Hintergrund.

⁷⁶ Die Altersangaben beruhen einerseits auf eigenen Schätzungen, andererseits auf Interpolationen auf Grund von Aussagen über das Alter bei Kriegsende und durch Vergleich mit einem der Informanten von Whiting, *Marək* (*Mar* bei Whiting).

III. Die Werkverfahren

Folgende Punkte sind hier zu behandeln:

1. Beschaffen der Töpfererde
2. Aufbereiten des Rohmaterials
3. Formen des Gefässes
4. Verziern
5. Trocknen und Brennen.

1. Beschaffen der Töpfererde (Abb. 3—5)

Das notwendige Rohmaterial, den Ton — im Unterschied zur gewöhnlichen Erde (*nóusa'áp*) «Topf-? Erde?» (*áu-sək*)⁷⁷ genannt — beschaffen sich die Leute von Meno aus einer der traditionell benutzten Tongruben. Diese liegen meist im Wald und am Fusse eines Hügels, zum Teil sogar noch im Bereich des Hochwassers der lokalen Gewässer (Rückstau durch den Sepik). Bei der Töpfererde handelt es sich also um Ablagerungen von sogenanntem «Hanglehm», der das Endprodukt der Verwitterung lokaler Gesteine ist. Der von den jährlichen Hochwassern abgesetzte «Auelehm» dagegen ist zu fein und zu schlammig, als dass er von den Kwoma zum Töpfern verwendet werden könnte; er eignet sich aber vorzüglich zum Grundieren und Überziehen der Holzschnitzereien. Dort, wo der Hanglehm sekundär vom Auelehm überdeckt ist, werden die oberen (zu fetten) Schichten (in einem beobachteten Fall ca. 20—40 cm) zuerst weggeräumt. Mit einem einfachen Grabstock (*yá'ámbə*) — den sich die Männer wie in der Pflanzung so auch hier direkt aus einem grünen Ast oder Stämmchen zuschneiden, den die Frauen aber zuweilen von zu Hause mitbringen und unterwegs als Stütze beim Gehen verwenden (in diesem Fall: *áp'yátə*) — werden Erde und Ton gelockert und mit den Händen entweder zur Seite geworfen (Erde) oder auf bereitliegenden grossen Blättern aufgehäuft (Ton). Die Tongruben werden in eckiger Form ca. 60—100 cm tief ausgehoben — sie messen dabei etwa 40—60 cm im Durchmesser. Hat man diese Tiefe einmal erreicht, so beginnt man in der Nähe mit einem neuen Loch. Ist das Ausheben und Herausholen des Rohmaterials beendet — zuweilen wird diese Arbeit von einem älteren Mann, zuweilen von einer älteren Frau durchgeführt —, so werden die einzelnen Haufen ausgehobener Töpfererde mitsamt den Unterlagen

⁷⁷ *sək* hat offensichtlich mehrere Bedeutungen. Die an und für sich richtige Deutung, die Whiting (1941, S. 26) für den Ausdruck *kapa sək* (*kafwa sek*) gibt («is a term meaning bad, nasty, disgusting, rotten and the like. A facial expression of disgust usually accompanies its use.» (vgl. op. cit. S. 185, 208), führt zuerst auf eine falsche Spur. Whiting selbst sagt aber anschliessend «*Sək* may be related to the verb *seka*, which means 'to grow'». In erster Linie ist dieses Wort somit in Verbindung mit dem Yams zu bringen. Aber auch der Begriff für «heisses Feuer» wird damit gebildet (vgl. unten S. 153). Man müsste also prüfen, ob *səkə* nicht über «heiss», «kräftig» mit den übernatürlichen religiösen Mächten in Verbindung gebracht werden kann.

(grosse Baumblätter oder Hüllblätter einer Palme) in bereitliegende Netzsäcke geschoben. Die Ausbeute muss anschliessend von den Frauen ins Dorf zurückgeschleppt werden. Die einzelnen Traglasten — ein bis zwei Netzsäcke, die aufgehängt an dem über die Stirn verlaufenden Tragband, mit dem Hauptgewicht auf den nach vorn gebeugten Rücken drücken — mögen bis zu 30 kg und mehr wiegen. Der Arbeitsplatz selbst wird peinlich sauber aufgeräumt; in die Tongrube giesst man Wasser, das man aus einem nahen Sumpf herbeischleppt.

Die zum Töpfern verwendeten Tone werden nach ihrer Herkunft und rein äusserlich nach der Farbe unterschieden (die ja im wesentlichen durch die relativen Anteile der verschieden stark oxydierten Eisenbestandteile bestimmt wird). Man bevorzugt bestimmte Tonsorten zum Herstellen der einzelnen Topftypen. Nach der Meinung der Töpfer sind dabei die «roten» Tone sowie die «weissen» (letztere in Wirklichkeit eher weiss-gelb) für die im religiösen Rahmen so wichtigen Essnapfe und für die durch ihre Grösse sich auszeichnenden Sagovorratsgefässe vorzuziehen, die «schwarzen» dagegen für die Kochtöpfe. Wie weit diese zugeschriebenen Eigenschaften (der rote Ton gilt als «stärker, kräftiger») den tatsächlichen entsprechen, steht im Augenblick noch offen, da die Sedimentanalysen noch nicht durchgeführt worden sind. Aus der Beobachtung ist aber zu sagen, dass die roten Tone allgemein weniger grobe Bestandteile enthalten und deshalb beim Töpfern eine glattere Oberfläche ergeben, also zum Herstellen von Töpfen, auf denen Verzierungen eingeschnitten werden sollen, geeigneter sind.

Die Fluren, auf denen die einzelnen Tongruben liegen, gehören jeweils einem bestimmten Klan. Das stillschweigende Einverständnis der führenden Männer dieses Klanes vorausgesetzt, dürfen aber auch die Angehörigen anderer Klane aus demselben Dorf dort Ton holen.

Der Termin zum Beschaffen des Tones kann variieren; am günstigsten ist die «Trockenzeit» (Juni—November), während der es weniger oft und weniger ausgiebig zu regnen pflegt. Man verlässt entweder das Dorf, um sich ausschliesslich zu den Tongruben zu begeben und Ton zu beschaffen, oder man verbindet diesen Gang mit der Arbeit in einer nahegelegenen Pflanzung oder in einem benachbarten Sagoumpf. Ton beschaffen dürfen nur Männer und Frauen, die zur Alters- und Initiationsklasse der «Grossen», der Einflussreichen gehören, also Männer, die den ganzen Initiationszyklus durchlaufen haben und die mit ihrer oder ihren Frauen eine Anzahl von Kindern gezeugt haben. Es ist ferner unerlässlich, dass sich unmittelbar vor und nach dem Tonholen alle Beteiligten — in der Regel wird es sich nur um einen Mann und dessen Frau(en) handeln — jeglichen Geschlechtsverkehrs enthalten (vgl. hinten S. 192). Würden diese Gebote übertreten, so müsste nach dem Glauben der Kwoma der Ton noch in der Grube verderben und zu gewöhnlicher Erde werden. Spätestens beim Brennen erwiese sich dann, dass jedes weitere Töpfern unmöglich geworden ist. Besonders schlimm wäre es, wenn eine schwangere Frau sich in einer Tongrube zu schaffen machte. Anlässlich eines Ausflugs zu einer Tongrube sahen meine Gewährsleute streng darauf, alle gefährlichen (und gefährdeten?) Personen, insbesondere Kinder und junge Mädchen vom Grubenrand fern zu halten. Auch bemühten sie sich, mich und meinen einheimischen Begleiter, der noch nicht in die Klasse der «grossen Leute» aufgestiegen war, in mög-

lichst gebührendem Abstand zu halten — was ihnen, da ich die Zusammenhänge noch nicht kannte, nicht leicht fiel.

Damit sich aus Versehen nicht jemand Unbefugter, der sich auf dem Weg zu einer Pflanzung oder auf der Jagd befindet oder der Feuerholz sammeln möchte, an einer frisch ausgehobenen Tongrube zu schaffen macht, wird, wie ich in einem Fall beobachtet habe, an einem senkrecht in den Boden gesteckten Stock aus Aststücken und Blättern ein Tabuzeichen aufgerichtet.

Es seien hier noch einige Angaben zur Arbeitsleistung beigelegt, die sich auf eine grössere von mir direkt verfolgte Beschaffungsaktion beziehen.

Hin- und Rückweg (vom Dorf zur Grube und umgekehrt): je etwa 35 Minuten.

Arbeit an zwei unmittelbar nebeneinander liegenden Gruben (inkl. Wegräumen von Laub, Schlamm und über dem Ton abgelagertem Auelehm), ausgeführt durch einen Mann, seine zwei Frauen und seine verheiratete Schwester: 2 Stunden⁷⁸.

Ausbeute: 8 Netzsäcke voll Ton à 25—40 kg, die von acht Frauen weggetragen wurden (davon sind fünf jüngere Frauen, die noch nicht selbst in den Gruben arbeiten, aber schon töpfern dürfen).

Die in einem Netzsack mittlerer Grösse enthaltene Menge Töpfererde reicht z. B. für drei grosse, vier mittlere und drei kleine Kochtöpfe sowie für ein bis zwei Sagobratschalen.

2. Aufbereiten des Rohmaterials (Abb. 6, 7)

Bevor der so gewonnene Ton zum Töpfern verwendet werden kann, muss er in geeigneter Weise aufbereitet werden. Dies geschieht am selben Ort, wo auch die meisten anderen handwerklichen Tätigkeiten durchgeführt werden: auf dem kleinen Vorplatz vor dem Küchen- oder vor dem Wohnhaus, oft im Schatten unter einem kleinen Vordach, auf einem durch ein gesondertes Giebeldach geschützten Sitzplatz oder unter dem Pfahlhaus. Die Töpferin — nach meinen Beobachtungen führen die Frauen diese Arbeit meistens allein aus — wird also einen Teil der Töpfererde, die sie von der Tongrube herangeschleppt hat (unmittelbar vorher, am Vortag oder auch schon längere Zeit davor) auf ein als Unterlage ausgebreitetes, halbdürres, aber immer noch recht elastisches Hüllblatt einer Palme (im folgenden mit dem neu-melanesischen Ausdruck *Limbum* bezeichnet) ausschütten. Oft verwendet man den Ton so, wie man ihn aus der Grube gewonnen hat; zuweilen werden aber auch zwei verschiedene Tonsorten gemischt. Dies geschieht durch Vermengen vor dem Stampfen. Je nach der Qualität des Tones müssen ferner gröbere, beim Töpfern hinderliche Verunreinigungen, wie kleine Steine, Wurzelteile u. ä. m., von Hand herausgelesen werden; im allgemeinen wird diese Arbeit nur nebenbei und nicht sehr gründlich ausgeführt.

Die Töpferin ergreift anschliessend eines der 2,5 bis 3 m langen Bambusrohre, die ans Küchenhaus angelehnt bereitstehen und zum Transportieren sowie zum

⁷⁸ Da meine Armbanduhr bereits in der ersten Woche meines Aufenthaltes bei den Kwoma den Dienst kündigte, habe ich leider die von den Töpferinnen und Töpfern für die Arbeit aufgewendete Zeit, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur schätzen können.

Aufbewahren des frischen Quellwassers dienen. Geschickt giesst sie daraus die notwendige Wassermenge über den Tonberg aus. Man wartet nun mindestens etwa eine Stunde, oft auch einfach bis zum nächsten Morgen, bis der Ton genügend Wasser aufgesogen hat. Die Kwoma sagen, der Ton müsse «weich und reif» (pd. malo-malo) werden. Falls es notwendig ist, spritzt man noch einmal etwas Wasser über die Masse, füllt gleichzeitig eine halbierte Kokosschale und stellt sie in einem kleinen Standring neben der Unterlage auf. Der Tonberg wird darauf mit einem Holzstössel, *mésārōmba* (Holz-?Stössel?) durchgewalkt⁷⁹. Man kann auch, vor allem wenn der Ton gerade frisch von der Grube kommt und sehr feucht ist, direkt mit dem Stossen beginnen, ohne ihn vorher aufzuschwemmen; in diesem Fall muss aber der Stössel zwischendurch immer wieder in der bereitstehenden Kokosschale benetzt werden. Von der persönlichen Einstellung der Töpferin zur Arbeit und von der Tonqualität scheint es abzuhängen, ob auch noch während des Stossens kleine Steinchen und andere gröbere Bestandteile herausgelesen werden oder nicht.

Der Ton wird beim Stossen oder Durchwalken mehrmals zu einem Fladen ausgeklopft. Wenn der Fladen jeweils so gross geworden ist wie die Unterlage, klappt man diese mitsamt dem Fladen zusammen und öffnet sie dann wieder ohne den nun zu einem Hügel aufgetürmten Ton. Von neuem kann die Töpferin nun mit dem Stossen beginnen. Dieser Vorgang wiederholt sich mehrmals während rund einer Stunde. Dann bleibt das ganze Paket für ein bis drei Stunden liegen und wird anschliessend, kurz vor Beginn der eigentlichen Töpferarbeit, noch einige Male durchgewalkt. Wenn nötig, wird dabei nochmals Wasser hineingeschlagen. Das Endprodukt ist ein vollplastischer, je nach Töpferin und Tonart allerdings verschieden feuchter Ton. Die ganze Arbeit des Aufbereitens wird teils im Stehen (in gebückter Haltung), teils im Sitzen (meist mit ausgestreckten Beinen) ausgeführt. Stampft man im Stehen, so kann man, was vor allem im ersten Abschnitt bei noch hartem Ton von Vorteil ist, dem einzelnen Stoss mehr Schwung verleihen. Wird die Arbeit im Sitzen ausgeführt, so ist auch hier, wie bei anderen handwerklichen Tätigkeiten, die in eintöniger Weise mit nur einer Hand ausgeführt werden, hin und wieder zu beobachten, dass die Töpferin zum Beispiel mit dem rechten Arm Ton stampft, während sie mit dem linken Arm den auf ihrem Schooss sitzenden Jüngsten hält. Aber das kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Stampfen von den Einheimischen selbst als ziemlich anstrengende Arbeit empfunden wird.

3. Formen des Gefässes

Gearbeitet wird am gleichen Ort wie beim Aufbereiten des Tones. Dass bestimmte Tageszeiten für die eigentliche Töpferarbeit bevorzugt worden wären, konnte ich nicht feststellen; es hat sich aber gezeigt, dass in manchen Fällen gleich in den Mor-

⁷⁹ Genau gleich werden die zum Teil verzierten Holzstäbe bezeichnet, die zum Schlagen bzw. Stossen der Schlitztrommeln gebraucht werden (vgl. Zemp et Kaufmann 1969). Bemerkenswert ist, dass der von Yabokomas Frauen zum Stampfen des Tones verwendete Holzstössel ebenfalls verziert war und zwar mit einem Krokodilkopf (das Krokodil gehört wie Yabokoma zum Kəlaua-Klan).

genstunden (zwischen etwa 7 und 9 h) mit dem Arbeiten begonnen wurde, wohl einfach, weil man so bis zum Abend die angefangenen Stücke fertigstellen konnte. Die Kwoma brauchen in ihrem feuchtheissen Klima allerdings nicht zu befürchten, dass der Lehm ihnen unter der Hand zu stark austrocknet.

a. Ablauf der Arbeit

Die Töpferin holt sich das zum Töpfern notwendige Gerät, eine flachgedrückte Palmblattscheide (*mbi*; dasselbe Material, das auch als Malgrund für die Verzierungen im Männerhaus dient), einen Topfring aus Bananenblättern (*áunggolášár*) sowie zwei oder drei grüne Taroblätter. Am Arbeitsplatz vor dem Haus, wo sie eben den Ton nochmals durchgestampft hat, befinden sich bereits die Kokosschale mit dem Wasser und, auf einer Limbum-Unterlage, ein oder zwei grosse Klumpen von vollplastischem Ton.

Vorformen (Abb. 8—13, 35—37)

Die Töpferin setzt sich entweder direkt auf den Erdboden, auf eine kleine Sitzfläche aus Holz oder auf einen Holzschemel⁸⁰. Neben sich hat sie die Unterlage mit dem Tonvorrat. Ein Klumpen wird davon abgetrennt. Mit beiden Händen formt die Töpferin nun, die Arme frei vor ihrem Oberkörper haltend, durch Drücken, Ziehen und Drehen eine grobe Tonwurst (ca. 30 cm lang, ca. 2—3 cm dick) und unterteilt diese schliesslich in fünf bis acht gleich grosse Teile. Daraus rollt sie auf dem festen Unterlagebrett aus Palmblattscheide die einzelnen, je nach Verfahrensweise der Töpferin und nach Grösse des herzustellenden Gefässes, 30—60 cm langen und 0,5—1 cm dicken Würste aus. (Einige Töpferinnen legen sich einen kleinen Vorrat an, indem sie gleich 5—15 Klumpen ausrollen — so z. B. Melwan —, andere stellen jede einzelne Wurst kurz vor der weiteren Verwendung gesondert her — so z. B. Kwasmangga). Bei dieser Arbeit liegt die Unterlage zum Rollen der Würste entweder quer zu den Beinen auf den Knien oder neben der Töpferin am Boden.

Aufbauen 1 — Ausformen 1 (Abb. 14, 15, 38—44)

Die Töpferin beginnt mit den Fingern der rechten Hand die vor ihr liegende Wurst von (mit den Augen der Töpferin gesehen) rechts nach links spiralförmig einzurollen. Zuerst wird das Ende der Wurst etwas eingedrückt, dann wird durch Drehung um diesen Spiralanfang in Richtung der ausgelegten Wurst ein scheibenförmiges Bodenstück aufgerollt. Die Finger der rechten Hand führen dabei gleichzeitig die Bewegung aus, kontrollieren die Richtung des Wulstes beim Aufrollen und drücken Abschnitt für Abschnitt (jeweils $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{3}$ Topfumfang) den Wulst leicht an. Auf der dem Daumen, d. h. der Töpferin zugewandten Seite entsteht eine leichte Einbuchtung. Ist die Arbeit am ersten Wulst beendet, so legt die

⁸⁰ Holzschemel sind ein vom mittleren Sepik her übernommenes Gerät. Früher kannten die Kwoma nur die Sitzflächen, die aus alten Schilden oder Brettwurzeln zugeschnitten wurden; heute schnitzen sie richtige Schemel sowie Sitzbrettchen, die sie aus den Seitenwänden von angefaulten Einbäumen anfertigen.

Töpferin die Scheibe in die eingewölbte Handfläche der linken Hand. Mit der Fingerbeere des Zeigefingers der Rechten streicht sie auf der Innenseite vom Zentrum zum Rand in rundherum parallel angelegten Bewegungen die Wülste glatt. Gleichzeitig gibt sie durch den Druck ihres Zeigefingers dem Bodenteil des entstehenden Topfes eine konische Form; es entsteht so eine kleine runde Schale.

Vorformen 2 — Aufbauen 2 (Abb. 16, 17, 45, 46)

Gleich anschliessend wird die nächste Wurst, die unter Umständen erst noch gerollt werden muss (s. o.), am Endpunkt des ersten Wulstes angesetzt und abschnittsweise auf die Gefässwand aufgesetzt⁸¹. Der Topfboden ruht dabei noch immer in der linken Hand — oder wie meist bei der abgebildeten Töpferin Ukumimə — auf der Arbeitsunterlage, die rechte setzt den Wulst auf und dreht den entstehenden Topf immer wieder ruckweise im Gegenuhrzeigersinn, so dass der nächste eben in der Hand gehaltene Teil der ganzen Wurst leicht auf den obersten, den gegenwärtigen Gefässrand bildenden Wulst aufgelegt werden kann. Beim Aufsetzen halten Zeige- bis Ringfinger der rechten Hand die Wurst und führen sie aussen, während der Daumen die Führung innen übernimmt. Mit dem Daumen der linken Hand drückt die Töpferin gleichzeitig die aufzusetzende Tonwurst fortlaufend durch eine von oben nach unten (ungefähr senkrecht zum Gefässrand) mit etwas Druck geführte Streichbewegung an den darunterliegenden Wulst (Gefässrand). Beim Andrücken dreht sich der frisch aufgelegte Wulst etwas um seine eigene Achse. Dadurch dass der neue Wulst nicht nur aufgelegt, sondern gleich auch festgedrückt wird, bekommt der entstehende Wandteil einen vorläufigen Halt. Der nächste Schritt der Töpferin hängt von der Grösse ab, die sie dem neuen Topf geben will; entweder wird bei einem grösseren Gefäss in gleicher Weise eine weitere Tonwurst gerollt und als Wulst aufgesetzt, oder man geht, wenn es sich um ein kleineres Gefäss handelt, wo aus einer einzigen Wurst ein höherer Abschnitt der Wand aufgebaut werden kann, direkt zum Ausformen über. Eine einzige Tonwurst ist so lang, dass sich in diesem Stadium damit bis zu zwei Umgänge auflegen lassen. Die Rohform des entstehenden Gefässes lässt sich als (umgekehrt) spitzkegelig beschreiben.

Ausformen 2 (Abb. 47)

Das Ausformen verteilt sich auf zwei Vorgänge:

a. Zuerst werden die Wülste auf der Aussenseite verstrichen, indem man die Fingerbeere des Zeigefingers in einzelnen parallelen Strichen vom Rand zum Boden führt. Es entsteht so eine glatte Oberfläche. Wird mit dem Zeigefinger der rechten Hand gearbeitet, so stützt man mit zwei bis vier Fingern der linken Hand die Topfwand von innen. Wenn die Töpferin bei dieser Arbeit auf ein gröberes Steinchen oder auf eine andere Verunreinigung des Tones trifft, so wird sie diese mit dem Fingernagel aus der Wand herauslösen und das Loch verstreichen.

⁸¹ Als «Wurst» wird im folgenden das in der Länge ausgerollte, noch nicht durch Andrücken verformte Tongebilde bezeichnet.

«Wulst» steht dementsprechend für das eben aufgesetzte und durch Andrücken bereits teilweise verformte Tongebilde.

b. Anschliessend wird die Innenfläche des heranwachsenden Topfes bearbeitet. Dies geschieht in der Weise, dass der Ton mit der seitlichen Kante des umgebogenen Zeigefingers vom Boden her zum Rand glattgestrichen wird. Der Zeigefinger wird dazu durch den Daumen verstärkt, der entweder gestreckt oder eingeknickt sein kann. Mit der ganzen linken Hand übt die Töpferin beim Verstreichen von aussen einen Gegendruck auf die Topfwand aus. Je nachdem, wie stark die Töpferin dabei von innen drückt, kann der Ton etwas hochgezogen, d. h. die Topfwand etwas dünner gemacht und in die endgültige Form gebracht werden. Die Finger werden beim Verstreichen nur verhältnismässig selten benetzt, da der Ton recht feucht ist.

Vorformen 3 — Aufbauen 3 — Ausformen 3 (Abb. 18, 19, 48)

Wiederum wird nun eine Wurst gerollt und die Topfwand höher aufgebaut. Die geschickteren Töpferinnen setzen 5—10 cm Wand in einem Arbeitsgang (aber aus mehreren Einzelwülsten) auf, bevor sie wieder mit dem Ausformen beginnen; bei weniger geübten sind es rund 2 cm. Im allgemeinen rollen die Töpferinnen von dieser dritten Phase an immer so viele Wülste vor, wie sie zum Aufbauen eines ganzen Abschnittes brauchen. Der mit den Wülsten roh aufgebaute Teil der Topfwand wird in der bereits geschilderten Art ausgeformt. Die Töpferin wird dabei hin und wieder auch die unteren Abschnitte noch etwas überarbeiten und angleichen; unter Umständen braucht sie dazu nicht nur einzelne Finger, sondern die ganze Handfläche. Beim Verstreichen auf der Aussenseite braucht sie den Zeigefinger, wenn sie sitzend, und den Daumen, wenn sie stehend arbeitet.

Die folgenden Wiederholungen (Abb. 20—32, 49—55)

In grundsätzlich gleicher Art und Weise wird weiter getöpft, bis das Gefäss die gewünschte Grösse erreicht hat. Je nach der Arbeitsweise der Töpferin (Aufbau in kleineren oder grösseren Etappen) und der gewünschten Grösse des Topfes dauert der gesamte Töpfervorgang (vom Rollen des Wulstes an) verschieden lang. Für einen mittelgrossen Kochtopf wendet man etwa eine Stunde (oder mehr) auf, für einen besonders grossen einen Tag (mit Pausen). Der entstehende Topf steht in dieser Phase zum Aufbauen und teilweise (wenn es ein grösseres Gefäss ist) auch zum Ausformen in einem Topftring aus dürren Bananenblättern. Damit der noch weiche Topfboden weder am Ring noch durch den Ring hindurch am Boden kleben bleibt bzw. durch Steinchen etc. verformt wird, legt die Töpferin zuerst ein oder zwei grüne Taroblätter über den Ring und stellt das Gefäss dann darauf.

Beim Aufbauen wird darauf geachtet, die Topfwand ringsherum gleich hoch aufzuführen. Allfällige Abweichungen werden ausgeglichen, indem man für den entsprechenden Sektor eine dickere oder eine dünnere Wurst rollt. Je grösser die Mündung wird, desto geringer ist der Anteil eines einzelnen Wulstes am Aufbau; pro Umgang müssen auf der Höhe des späteren Gefässbauches etwa ein bis vier Wülste aufgelegt werden. Die Frauen neigen dazu, die einzelnen Tonwürste beim Fortschreiten der Arbeit etwas länger auszurollen. Das Vorformen schliesst oft unmittelbar an das vorausgehende Aufbauen an; man lässt dann die Rohform mit den aufgesetzten Wülsten kurze Zeit stehen, bevor mit dem Verstreichen und Aus-

formen begonnen wird. Der Aufbau erfolgt auch dann spiralförmig, wenn der einzelne Wulst nicht die Länge eines ganzen Umgangs (Umfang des gegenwärtigen Topfrandes) hat; die aufgelegten Wülste werden in der Regel nicht zu Ringen geschlossen, sondern (unter Umständen in zwei bis vier Abschnitten) nach einem vollen Umgang über den alten Ansatzpunkt hinaus auf die nächsthöhere Ebene geführt, so dass im Ganzen immer das Bild der Spirale erhalten bleibt.

Die Rohform des Topfes weicht oft merklich von der endgültigen Gestalt ab. Der frisch aufgesetzte oberste Teil der Topfwand neigt im Profil meist etwas nach aussen. Erst beim Ausformen erhält er durch das Verstreichen auf der Innenseite und durch das Ausdünnen (Dehnen) der Wand zuerst eine gestreckt konische und später eine (im Profil) leicht konkav gewölbte Form (Abb. 30—32).

Aufbauen n — Ausformen n (Abb. 33—34, 56—59)

Wenn der Topf ungefähr die gewünschte Höhe erreicht hat, folgt auf die letzte Aufbauphase (n) die entscheidende letzte Ausformphase (n). Das ganze Gefäss erhält nun eine einheitliche Form; die Übergänge zwischen den einzelnen ringförmigen Abschnitten der Gefässwand werden einigermassen ausgeglichen; vor allem bei kleineren Gefässen wird, anders als bei grossen Töpfen, zuweilen erst bei dieser Gelegenheit der Gefässbauch durch Dehnen der Wand deutlich herausgeformt. Zwischen dem Durchmesser der Rohform und dem des fertigen Gefässes besteht ein nicht geringer Unterschied. Es hängt — nach meinen Beobachtungen — in erster Linie von der Verwendung ab, für die das Gefäss bestimmt ist, und erst in zweiter Linie von der persönlichen Einstellung der Töpfer zur Arbeit, ob diese Arbeit besonders sorgfältig oder eher etwas nachlässig ausgeführt wird. Gefässen, die verziert werden sollen, und davon ganz besonders jenen, die später einmal zeremoniell gebraucht werden, widmet man wesentlich mehr Aufmerksamkeit als den Kochtöpfen. Die Spuren der verschiedenen Aufbaustufen sind bei letzteren oft noch deutlich zu erkennen — nicht nur im Profil, sondern auch an der Oberfläche des Gefässes. Zonen, die später verziert werden sollen, werden mit den Fingern besonders sauber glattgestrichen; man benetzt dazu die Finger und etwa auch die ganze Hand durch Eintauchen in die bereitstehende Kokosschale. Störende Verunreinigungen des Tons an der Oberfläche können dabei ohne viel Mühe entfernt werden.

b. Weitere Verfahrensweisen (Abb. 35 ff., 60—65)

Bis dahin war im wesentlichen nur von der Töpferei der Frauen die Rede; dies geschah, um die Darstellung zu vereinfachen. Für die Kwoma und die Nukuma ist aber gerade charakteristisch, dass sich die Männer (grundsätzlich in allen Phasen) sehr stark an der Töpferei beteiligen, ja dass sie sich — wenn man ihren eigenen Vorstellungen folgen will — als die eigentlichen Töpfer verstehen. Gerade in schwierigen Fällen werden sie daher immer zugegen sein.

Die Herstellung grosser Gefässe unterscheidet sich von dem eben geschilderten Arbeitsgang nicht prinzipiell, sondern nur durch die Anwendung von ergänzenden Verfahrensweisen. Grosse Kochgefässe und Vorratstöpfe fertigt man direkt

unter dem Haus oder unter dem Vordach des Küchenhauses an, weil sie zum Tragen (Wegstellen über die Nacht oder bei drohendem Regen) zu gross sind. Damit solche Gefässe nicht unter dem Gewicht ihrer Bauch- und Randpartie einstürzen, stützt man die Wand durch Hilfsgeräte. Dazu bricht sich die Töpferin (so zum Beispiel beobachtet bei Melwan) drei grüne Blattstengel, setzt diesen am einen Ende jeweils einen kugeligen Klumpen aus feuchtem Ton auf und stellt die so gepolsterten Stützen von aussen schräg gegen die Topfwand. In einem anderen Fall steckt der Töpfer (so beobachtet bei Yessomari) drei geradegewachsene Aststücke rund um den entstehenden Topf herum in den Boden und verbindet sie auf der Höhe des grössten Topfumfanges untereinander mit Baststreifen — so entsteht ein die Topfwand unmittelbar stützender Ring.

Bei ganz grossen Vorratsgefässen hebt man nach Angabe eines Töpfers eine kleine Vertiefung im Erdboden aus und stellt den Bodenteil des angefangenen Topfes dort hinein.

Im allgemeinen wählt man gleich zu Beginn der Formarbeit einen Stranding aus, der der geplanten Grösse des Gefässes angemessen ist. Einmal allerdings musste Wondamari mitten in der Arbeit an einer Bratschale den Ring vergrössern.

Bei kleineren Gefässen mit enger Öffnung wird die Randpartie zuerst senkrecht oder gar ausladend aufgeführt. Beim Verstreichen und Ausformen weitet man den Gefässbauch durch Drücken von innen regelmässig aus, belässt aber die Mündung des Gefässes in der gleichen Grösse, so dass von selbst eine sich nach oben verjüngende Schulterpartie entsteht.

Interessant ist ferner noch, dass (wie ich einmal beobachtet habe) ein noch nicht so erfahrener Töpfer an einem wirklich vorzüglichen alten Stück (einem grossen Vorratsgefäss, das heute im Museum in Basel steht) mit Lianenfasern «Mass genommen» hat. Er legte die Schnur auf der Höhe des grössten Bauchdurchmessers an und schnitt sie in der Länge des Umfangs zu, um (wie er sagte) «später selbst einmal diese Form (herzustellen) zu versuchen» (Abb. 64).

Derselbe Töpfer (Wondamari) wandte ein sonst nicht beobachtetes Verfahren an, um die Qualität seiner oder seiner Frau Töpferarbeit zu überprüfen: Nachdem der ganze Topf ausgeformt, die eigentliche Töpferarbeit also beendet war, zog er — neben dem Topf stehend und sich darüber lehnd — mit der Fingerbeere des Zeigefingers auf der Innenseite vom Boden zum Rand fünf bis sieben sternförmig angelegte Linien; sie blieben auch nach dem Brand deutlich sichtbar (Abbildung 65).

c. Beobachtete Abweichungen

Die Abweichungen von den oben beschriebenen Verfahrensweisen, die ich im Laufe meines Aufenthaltes beobachten konnte, halten sich in einem bescheidenen Rahmen. Die geringsten Variationen waren bei den Verfahren einzelner Töpferpersönlichkeiten festzustellen. Jede Töpferin und jeder Töpfer hat, soweit ich feststellen konnte, eine eigene Verfahrensweise, die sich zwar nur unwesentlich, aber eben doch erkennbar, von der der anderen Töpferinnen und Töpfer unterscheidet. Besonders deutlich ist mir der allgemeine Unterschied zwischen der Arbeitsweise

der Töpfer und der der Töpferinnen aufgefallen: Die Männer arbeiteten in den beobachteten Fällen sorgfältiger als die Frauen.

Im einzelnen wurden folgende Abweichungen notiert:

Beim Vorformen rollen einzelne Frauen — wie bereits erwähnt — gleich eine ganze Anzahl von Würsten aus, andere bereiten nur die Grobwürste zum Ausrollen vor und begnügen sich jeweils damit, ein einziges Stück zu bearbeiten.

Das Aufrollen der Spirale erfolgt im allgemeinen von rechts nach links, so dass der Wulst (am fertigen Topf) im Uhrzeigersinn spiralig aufgeschichtet ist. Nur eine der beobachteten Töpferinnen (Kwasmangga) arbeitete im Gegenuhrzeigersinn; sie war beim Formen mit beiden Händen gleich geschickt, also nicht eine ausgesprochene Linkshänderin (Abb. 66).

Beim Aufsetzen der Wülste unterschieden sich zwei Frauen desselben Mannes (Yabokoma) dadurch, dass die eine (Kwasmangga) den ausgerollten Wulst zuerst ringförmig auf den Rand auflegte und ihn erst anschliessend andrückte, während die andere (Ukumimā) ihn — wie die übrigen Töpferinnen und Töpfer im Dorf — beim Auflegen laufend andrückte (s. o. Aufbauen). Abgesehen von dieser Variation sind im übrigen beim Aufsetzen der Wülste nur wenig persönlich modifizierte Verfahrensweisen beobachtet worden (Abb. 67).

Beim Verstreichen ist dem Individuum von der Technik her am meisten Freiheit gelassen. Je nach Geschicklichkeit wird aussen nur mit der Fingerbeere des Zeigefingers verstrichen, oder man nimmt auch den Daumen zu Hilfe. Auch kann man einmal zuerst die Innenflächen glätten und dann erst die Aussenseite. Bei Gefässen mit enger Mündung braucht es besonderes Geschick, um die oberste Partie innen sauber zu festigen; auch dies geschieht mit dem Daumen und mit anderen geeigneten Fingern. Ein kleiner Kochtopf, den ich gekauft habe, ist aussen überhaupt nicht glattgestrichen, zeigt also den spiraligen Aufbau der Wülste besonders deutlich (Orig.-Nr. 1053, Abb. 191).

Ofters habe ich festgestellt, dass Männer beim Verstreichen und hier vor allem beim abschliessenden Glätten der Oberfläche ihre Finger in kürzeren Abständen in der Kokossschale netzen als Töpferinnen. Das mag damit zusammenhängen, dass Töpfer betonter als Töpferinnen auf die Schönheit der Verzierungen bedacht sind — und dazu gehört auch eine schön geglättete Oberfläche.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die festgestellte Variationsbreite der in Meno und in Tanggwinsham beobachteten Verfahren erstaunlich gering ist. In keinem Fall wurde beobachtet, dass Formwerkzeuge verwendet wurden, und nie zeigte sich ein grundsätzlich anderes Verfahren des Vorformens (Rollens der Würste), des Aufbaus (Aufrollen des Bodens in Spiralform, dann Auflegen in Spiralform und Andrücken) und des Ausformens (Verstreichen mit den Fingern, ohne Druck auf der Aussenseite; mit leichtem Druck, der ein deutliches Umformen der Gefässwand erlaubt, auf der Innenseite).

d. Besondere Merkmale

Unter verschiedenen — als Zwischentitel hervorgehobenen — Gesichtspunkten sollen hier die wichtigsten Verhaltensweisen besprochen werden, die für die Töp-

ferarbeit bei den Kwoma charakteristisch sind, aber nicht direkt von den technischen Vorgängen abhängen.

Arbeitsstellung (Abb. 14, 23, 28, 29, 31—35, 59—62, 67, 68)

Die Frauen wechseln gelegentlich beim Arbeiten ihre Stellung. Kleine Gefässe werden ganz im Sitzen hergestellt. Das entstehende Gefäss steht in einem Standring auf dem Boden oder auf den Oberschenkeln oder wird (besonders beim Ausformen) einfach in der Hand gehalten. Öfters ist beobachtet worden, wie Frauen vor allem an grösseren Gefässen, die nicht mehr leicht ohne Schaden zu bewegen sind, stehend, aber in gebückter Haltung getöpft haben. Dies geschieht vor allem beim Auflegen und Andrücken der Wülste und etwa noch beim Verstreichen und Ausformen innen. Auch Männer können diese Stellung beim Arbeiten einnehmen, sind aber gerade so oft auch in kauender Haltung anzutreffen.

Drehbewegung

Das Gefäss wird von der Töpferin, wenn sie sitzend arbeitet, meistens einfach mit dem Unterlagering gedreht; oder sie kann es, sofern es sich um einen Bodenteil oder um einen kleinen Topf handelt, auch in die Handfläche der linken oder der rechten Hand stellen und nach Bedarf drehen. Besonders beim Verstreichen und Glätten der höheren Partien gehen die Töpferinnen oft um den am Boden stehenden Topf herum und arbeiten von oben her.

Arbeitsteilung (Abb. 69—73)

Gemeinschaftliches Vorgehen bei ein und derselben Tätigkeit ist nicht die Regel, ist aber gerade während meines Aufenthaltes mehrmals beobachtet worden. Ich sah einige Male verschiedene Mitglieder derselben Familie (etwa Mutter und minderjährige Tochter, Frau und Mann, Frau und Schwester oder 1. und 2. Frau desselben Mannes) zusammen arbeiten. Diese Situationen sind, wie ich aufgrund verschiedener Aussagen vermuten möchte, im traditionellen Bild allerdings nicht so häufig. Die Leute von Meno bemühten sich zu Beginn meines Besuches, mir in möglichst kurzer Zeit das Wesentliche zu zeigen, aus Angst, ich hätte (wie die Regierungsbeamten und Missionare) keine Zeit, mich dem Zuschauen und Zuhören zu widmen. Andererseits zeigen diese Beobachtungen doch, dass eine direkte Zusammenarbeit gerade zwischen Mann und Frau bereits im System der traditionellen Kultur durchaus möglich gewesen ist. Das hat seine besonderen Gründe (s. S. 191f.).

Verschiedene Möglichkeiten der Arbeitsteilung sind zu unterscheiden: die Mithilfe von Kindern und von Erwachsenen, die direkte Zusammenarbeit bei ganz bestimmten Tätigkeiten sowie getrenntes, sich aber im Rahmen der Kultur sinnvoll ergänzendes Vorgehen. Als Beispiele zur ersten Möglichkeit seien erwähnt: Töchter helfen ihren Müttern, indem sie bereits die Würstchen ausrollen, währenddem die Mutter noch ein Stück Topf aufbaut und ausformt. Daneben versuchen sich Kinder (Mädchen und Knaben vor der Pubertät) auch selbst als Töpfer — ein Tun, das von den Eltern vor allem dadurch unterstützt wird, dass die gut gelungenen Arbeiten der Kinder ebenfalls gebrannt werden. Indirekte Hilfe wird von den halberwachsenen Kindern, die selbst nicht mehr töpfern dürfen, meist

durch (soweit dies möglich ist) Hüten und Ablenken der jüngeren Geschwister geleistet. Bei einer Töpferin mit acht Kindern (Melwan) war mehrmals zu beobachten, wie der Jüngste (ein rund einjähriger Säugling⁸²) mitten in der Töpferarbeit seine Nahrung erhielt und wie er sich nachher, als seine Mutter wieder am Töpfern war, noch längere Zeit auf ihrem Schoß aufhielt.

Die Mithilfe unter verwandten Erwachsenen kann sich ebenfalls auf Vorbereitungsarbeiten beschränken. Gesehen habe ich zum Beispiel, dass eine Frau ihrem Mann die Tonwülste rollte, die er zum Formen eines Zeremonialgefässes benötigte. Umgekehrt wird der Ehemann oder ein männlicher Verwandter hin und wieder der Frau Ratschläge erteilen und das Resultat ihrer Arbeit — besonders, wenn es sich um ein grösseres Gefäss oder um eine schwierig herzustellende Form handelt — kritisch betrachten. Dasselbe tun auch Töpferinnen unter sich.

Mehrfach war ich Zeuge einer noch engeren Zusammenarbeit in besonders schwierigen Phasen der Arbeit, vor allem beim Ausformen. Der Mann griff z. B. beim Formen einer Randpartie in die Arbeit ein. Entweder löste er dabei die Töpferin ab oder er arbeitete direkt mit ihr zusammen, so dass manchmal vier Hände gleichzeitig an einem Topf tätig waren und das Aufsetzen und Andrücken eines Randwulstes oder das Umformen einer runden Schüssel in eine Sagobratschale ausführten. Ein anderer Töpfer arbeitete abwechselnd mit seiner Frau an einem Gefäss, das besonders exakt geformt werden sollte. Sie rollte die Würstchen, er baute auf. In beiden Fällen begründeten die Töpfer ihr Eingreifen mir gegenüber damit, ihre Frauen könnten das noch nicht so gut, da sie im Töpfern noch nicht genügend Erfahrung hätten. Im einen Fall arbeitete der Mann daneben noch an einem eigenen kleinen Gefäss.

In anderen beobachteten Fällen unterstützten Männer durch Rat und Tat ihre Frauen und Schwägerinnen vor allem beim Aufbauen besonders grosser Gefässe. In solchen Fällen ist eine Zusammenarbeit geradezu notwendig, wenn das Töpferwerk in einem Arbeitstag fertig werden soll; dies scheint sowohl aus praktischen Gründen als auch der Tabus wegen erwünscht zu sein⁸³. Einmal ergab es sich, dass drei verschiedene Personen am gleichen Platz tätig waren: Eine Frau rollte die Würste aus und baute in den Pausen dazwischen an einem eigenen kleinen Gefäss. Unter den Händen ihrer Schwägerin entstand die Rohform eines grossen Topfes, während deren Mann das Ausformen besorgte.

Die dritte Möglichkeit (Arbeitsteilung im Rahmen der Gesamtkultur) führt unmittelbar in den umfassenden Bereich des Weltbildes und der Religion hinein. Sicher ist, dass die Frauen — unter Umständen nach Anleitung der Männer (wie eben gezeigt worden ist) — die Gebrauchskeramik herstellen. Wenn *Whiting* und *Reed* (1938, S. 184) erwähnen, dass «die Männer die grösseren Töpfe formen», dann stimmt das nur teilweise und bezieht sich wohl vor allem auf die Verzierun-

⁸² Kwoma-Kinder werden ungefähr bis zum Ende des 2. Lebensjahres von ihren Müttern gestillt.

⁸³ Welchen Verwandten geholfen wird — ob den angeheirateten oder den dem eigenen Klan angehörenden (Bluts- und Adoptiv-) Verwandten —, vermag ich nicht zu entscheiden, denn in den ersten Wochen meines Aufenthaltes (d. h. in der Zeit, da am intensivsten getöpft wurde) waren mir die Verwandtschaftsverhältnisse noch zu wenig geläufig.

gen. Zum mindesten in Meno ist es so, dass ältere (im Töpfern erfahrenere) Frauen allein oder mit ihren Männern zusammen auch die grossen Vorratsgefässe und die beinahe so grossen Töpfe zum Kochen von Gemeinschaftsmahlzeiten im Männerhaus herzustellen wissen. Die Informanten bestätigten diese eigene Beobachtung und erwähnten, dass Männer zwar die schwierige, z. T. mit besonderen religiösen Verhaltensweisen verbundene Herstellung von Sagovorratsgefässen übernehmen könnten, dass aber auch gute Töpferinnen dazu (manuell und religiös) fähig seien. Selbst für die Formung von Zeremonialgefässen scheint eine klare Trennung nicht zu bestehen, solange es sich um eigentliche Gefässe handelt. Bei den Kultgegenständen aus Ton versteht es sich im Hinblick auf die Grundwerte der Kwoma von selbst, dass diese Aufgabe nur einem Mann zufallen kann. Ein angesehener und einflussreicher Mann wird aber auch die Formung eines Zeremonialgefässes selbst ausführen, denn bei dieser Arbeit ist Sorgfalt besonders wichtig. Der Ruf, ein guter Töpfer zu sein, wird seinem Ansehen und Einfluss bis ins hohe Alter förderlich sein.

Andererseits war verschiedentlich zu hören, diesen oder jenen (verzierten) Topf habe die Mutter oder die Frau hergestellt, vom Sohn oder vom Mann sei er verziert worden. Tatsächlich beobachtete ich, dass jüngere Männer ihre Verzierungstechnik an Gefässen schulten, die nicht sie selbst, sondern ihre Mutter oder ihre Frauen produziert hatten. Bei den Verzierungstechniken drückt sich denn auch die gesellschaftlich und religiös bedingte Arbeitsteilung am deutlichsten aus.

Relativ unabhängig von dieser horizontalen Arbeitsteilung (nach Geschlecht) besteht noch eine beschränkte im vertikalen Sinn: nach dem Alter. Da «junge» Frauen und Männer nicht töpfern dürfen, wohl aber verheiratet sind und einen eigenen Haushalt führen, besteht auf ihrer Seite ein Bedarf an Keramik, den sie nicht selbst decken können. Ihre Eltern springen dabei in die Lücke. Die Töchter erhalten bei der Heirat eine Mitgift von einigen Kochtöpfen und mindestens einem Sagovorratsgefäss. Später werden die Mutter (und eventuell auch andere weibliche Verwandte) hin und wieder mit Töpfen aushelfen. Erst nach einer Reihe von Jahren, während derer das Paar wenigstens etwa drei Kinder gezeugt haben sollte, wird die Frau selbst zu töpfern beginnen.

Arbeitsleistung (Abb. 74)

Die mögliche Arbeitsleistung ist von der Technik her schon recht beschränkt: Das Ausrollen der verhältnismässig dünnen und kurzen Wülste und das Aufbauen eines Topfes erfordern viel Zeit. Wenn man einrechnet, dass eine Frau am gleichen Tag neben der Töpferarbeit noch andere Aufgaben im Haushalt (Wasserholen, Kochen, Kinderhüten) zu erfüllen hat, wird man auf ein bis fünf Gefässe pro Arbeitstag kommen. Für ganz grosse Vorratsgefässe wird vermutlich oft mehr als ein Tag notwendig sein — beobachtet habe ich allerdings ein solches Verfahren in Meno nicht. Vor allem während der ersten Woche meiner Anwesenheit wurde, wohl angeregt von meinem Interesse für Keramik und Töpferei, sehr intensiv getöpft. Die fleissigste Frau (sie war zugleich die jüngste der töpfernden Frauen) stellte in vier Arbeitstagen elf Töpfe her. Andere, zumeist ältere und erfahrenere Töpferinnen produzierten zahlenmässig weniger, dafür grössere Töpfe.

Auch gilt es zu bedenken, dass man nicht ununterbrochen mehrere Tage hintereinander töpfeln kann, sondern dazwischen wieder einmal Sago, Taro, Gemüse und Feuerholz herbeischleppen muss.

Ausschuss

Beim Formen selbst entsteht nur wenig Ausschuss. Es kann geschehen, dass der Ton nicht mit der ausreichenden Menge Wasser angemacht und nicht genügend gestampft worden ist. Dann zeigen sich die ersten Risse schon beim Antrocknen gleich nach dem Töpfeln. Andererseits kann der Ton auch zu nass sein; dann hat das frisch getöpferte Gefäß zu wenig Halt und knickt in sich zusammen. In solchen Fällen wird der Topf auf einen Tonhaufen geworfen und später mit frischem Ton zusammen wieder eingeweicht, gewalkt und von neuem zum Töpfeln verwendet. Einmal kam ich gerade dazu, wie ein Huhn sich auf den Rand eines frisch geformten Vorratsgefäßes setzte. Der Rand gab nach und sank unter dem verdutzten Huhn zusammen. Da die Risse genau den Wülsten entlang verliefen, konnte einfach eine neue Randpartie aufgesetzt und so das Werk doch noch gerettet werden.

Einstellung zur Arbeit und besondere Vorschriften

Die Arbeit wird (vor allem beim Ausformen) von Zeit zu Zeit unterbrochen. Die Töpferin — noch häufiger wurde dies bei Töpfeln beobachtet — lehnt etwas zurück und sieht sich ihr Werk kritisch an; anschliessend bessert sie hier und dort die Profillinie aus oder rundet durch geschicktes Zurechtdrücken die Gefässmündung.

Das Töpfeln wird nicht als eine entspannende, aber auch nicht (abgesehen vom Stampfen) als eine anstrengende Tätigkeit verstanden. Aus den bekanntgewordenen Äusserungen erhielt ich durchwegs den Eindruck, dass Männer und Frauen in Meno sehr gerne und mit Freude töpfeln. Nach meinen Beobachtungen und Erkundigungen in den umliegenden Dörfern zu schliessen, können Meno und das benachbarte Begilam — die Leute dieser beiden Dörfer bewohnten bis vor wenigen Jahren gemeinsam die Siedlung Saserman auf der höchsten Erhebung (Ndúgupa) des Washkuk-Hügellandes — sowie Teile von Tanggwinsham als die Heimat der aktivsten und besten Kwomatöpfer gelten.

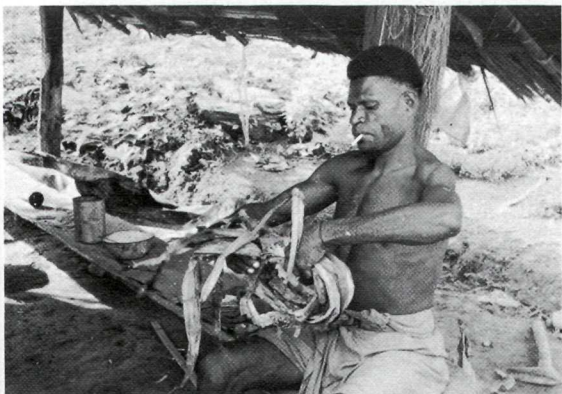
Nur ungern setzen sich Kwoma-Männer und -Frauen zum Arbeiten an die Sonne. Sie unterscheiden sich darin grundlegend von allen anderen besuchten Töpferleuten. Einer der angesehensten und einflussreichsten Männer des Dorfes, Yabokoma (seinem Klan — Kəlaui — sind übrigens u. a. Sonne und Mond als totemistische Besitztümer, «sámbon», zugeteilt), liess mir, als er mich an der Sonne sitzen sah, gleich ausrichten, das sei sehr gefährlich und würde mich bestimmt krank machen; ich möchte mich doch in den schützenden Schatten eines Baumes oder eines Hauses begeben. Diese Einstellung, die nicht bei allen Kwoma derart deutlich zum Vorschein kommt, mag ihre Wurzeln in der Prägung durch die Umwelt haben — die Kwoma sind nach ihrer Wirtschafts- sowie nach ihrer Siedlungs- und Wohnform ausgesprochene Waldmenschen — und/oder durch eine religiöse Idee bedingt sein.

Hier sei noch eine Tatsache vermerkt, die wiederum auf das religiöse Weltbild

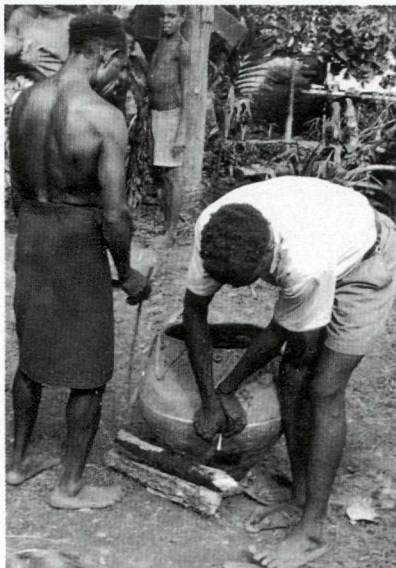
verweist und von dort ihren (mir im Augenblick erst in Umrissen verständlichen) Sinn erhält. Bei der Schilderung des Tonholens wies ich bereits darauf hin, dass junge Frauen und Männer (Frauen von der Heirat an, Männer von der ersten Initiation an bis zum Alter von rund 35 Jahren) die Tongruben nicht betreten und dort nicht arbeiten dürften (s. S. 131). Dasselbe Verbot gilt besonders auch bei den Frauen für die weitere Töpferarbeit, nicht aber für das Verzieren. Für die Dauer der ganzen Töpfereiarbeiten ist ferner — wie bei allen Tätigkeiten, bei denen man sich mit «heiligen» Gegenständen (*síkilawás*) befasst — den Beteiligten der Geschlechtsverkehr untersagt. Noch deutlicher haben die Informanten auf die Beschränkung hingewiesen, dass menstruierende und schwangere Frauen sich nicht mit Tonarbeiten befassen dürften. Besonders schwerwiegend sind Verstösse gegen diese und gegen weitere Tabus während der Arbeit an grossen Gefässen. Hier gilt nach den Angaben der Einheimischen, dass sich Töpfer und Töpferinnen nicht waschen sollen, bis ihr Werk fertig ist, dass man während der Arbeit keine lauten Gespräche führen und überhaupt jeden Lärm vermeiden soll — schreiende Kinder hält man daher vom Arbeitsplatz fern. Ferner darf oder soll man nicht Holz kleinmachen, Sagopalmen fällen und das Mark herausschlagen, auch keine Yams- und keine Taroknollen ausstechen und auch nicht herumtoben und umherwandern — die Töpfe würden sonst schon beim Trocknen, spätestens aber im Feuer zerbrechen. Alte Männer erfüllen diese Bedingungen am besten; sie sind daher für diese Arbeiten besonders gut geeignet. Man sagt: «Sie (sind ruhiger und) haben die Geduld, alle diese Vorschriften zu respektieren und ganz langsam und sorgfältig zu arbeiten.» Für Frauen, die ein Sagovorratsgefäss herstellen wollen, sind die postulierten Vorschriften noch strenger. Sie müssen in einer Umzäunung arbeiten (die bietet allerdings auch einen praktischen Schutz gegen Kleinkinder und Haustiere); sie dürfen nichts Kaltes essen und trinken — nur warmes Wasser und warme Speisen sind erlaubt (Sago, Yams etc.). Nur für Männer gilt andererseits die Vorschrift, dass ihnen während der Zeit, in der Yams gepflanzt wird, das Töpfern verwehrt ist, «sonst trocknet der heranwachsende Yams aus».

Diese letzte Vorschrift zeigt im Zusammenhang mit den oben erwähnten, dass in der Vorstellung der Kwoma zwischen Ton und religiöser Lebenskraft (die nach ihrem Glauben in den Yamsknollen ganz besonders kräftig wirkt) eine Verbindung bestehen könnte. Gerade die grundlegenden Forderungen (Männer und Frauen dürfen erst im gesetzteren Alter wieder töpfern; menstruierende und schwangere Frauen sind von der Arbeit ausgeschlossen) werden, soweit ich dies beobachten konnte, auch bei der Herstellung gewöhnlichen Geschirrs befolgt. Mir gegenüber wurde mehrmals geäussert, dass die Missachtung dieser Vorschriften schwerwiegende Folgen für den Ton und damit indirekt für den Töpfer hätte: «Der Ton wird sonst zu gewöhnlicher Erde und der Topf zerfällt (spätestens) beim Brennen.» Aber nicht nur der gerade zum Töpfern verwendete Ton, sondern die gesamten Tonreserven in den Gruben müssten in diesem Fall völlig verderben. «Und dann will man wieder töpfern — aber ein erfolgreiches Arbeiten ist nicht mehr möglich!»

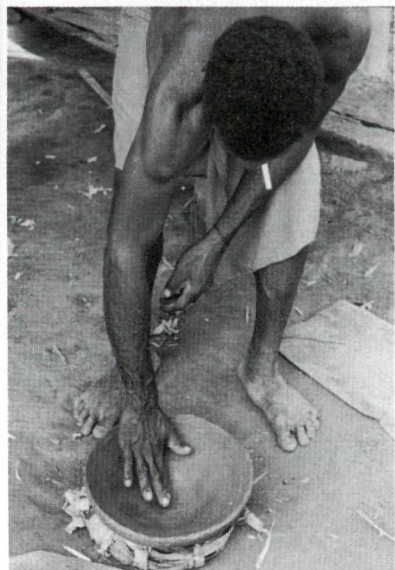
63



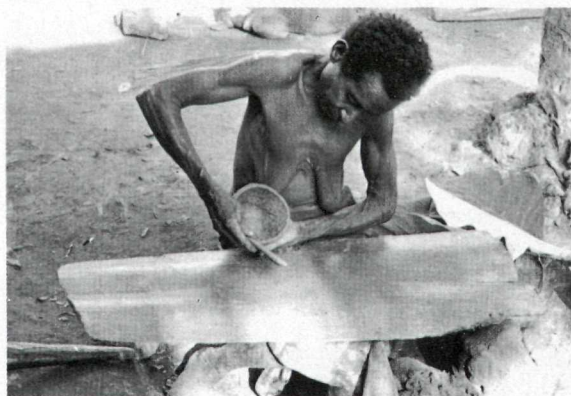
64



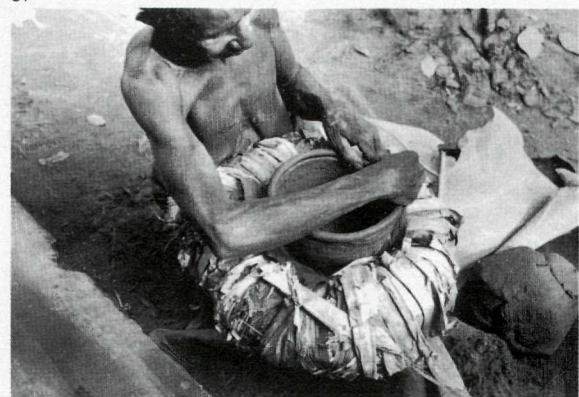
65



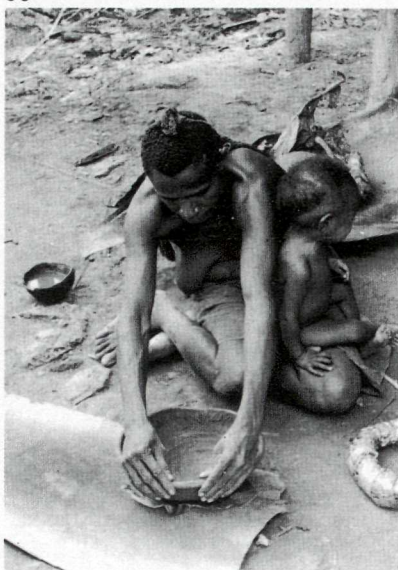
66



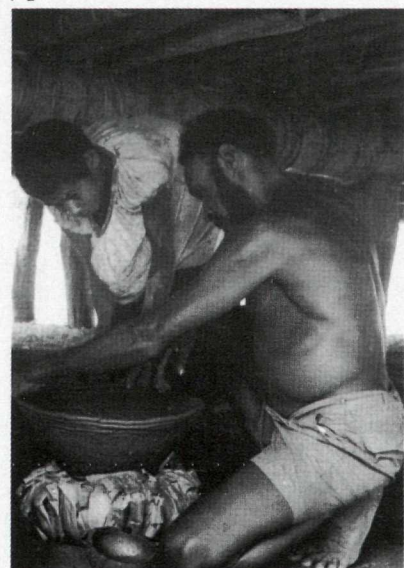
67



68



71

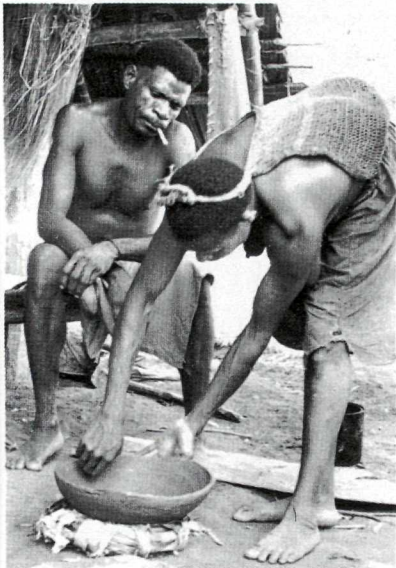


72

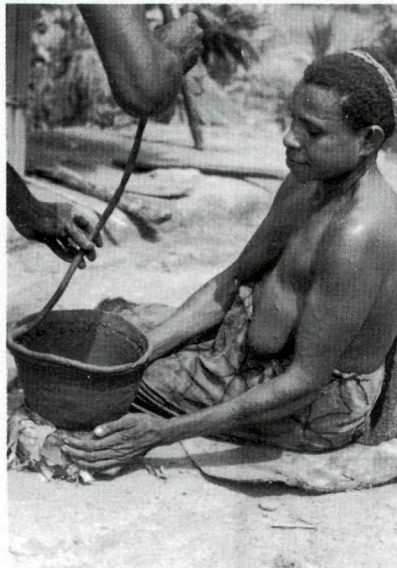


Arbeitsteilung

69



70

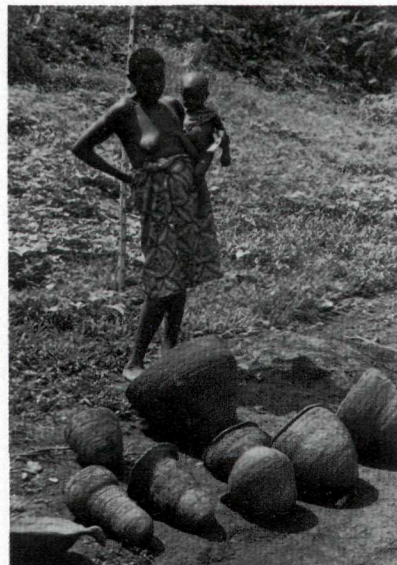


Arbeitsleistung

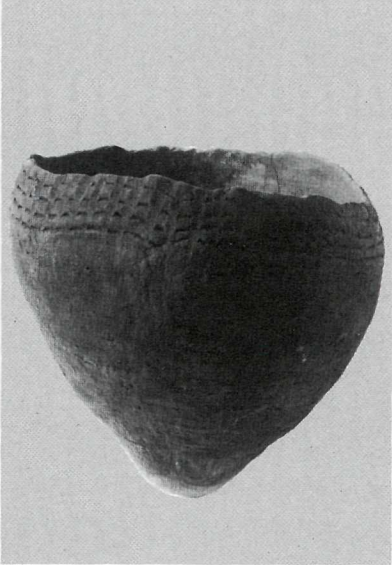
73



74



75



76



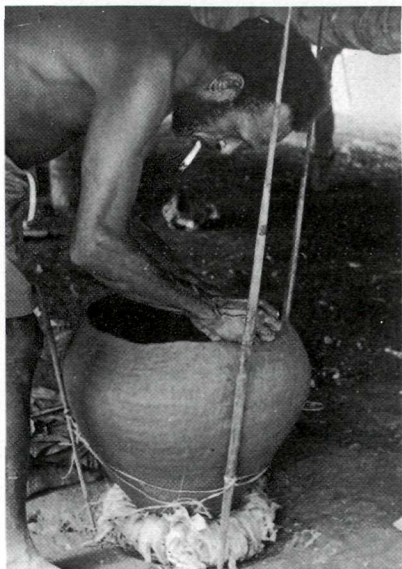
79



80



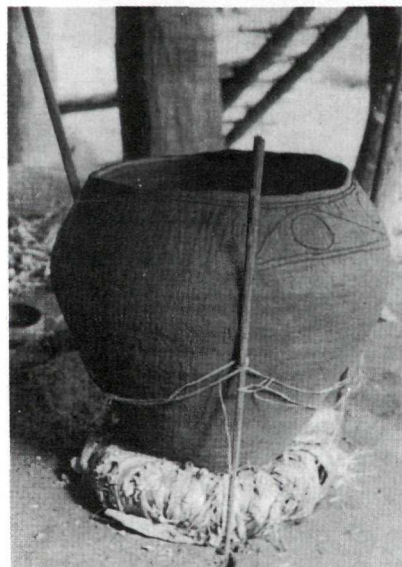
77



78



81

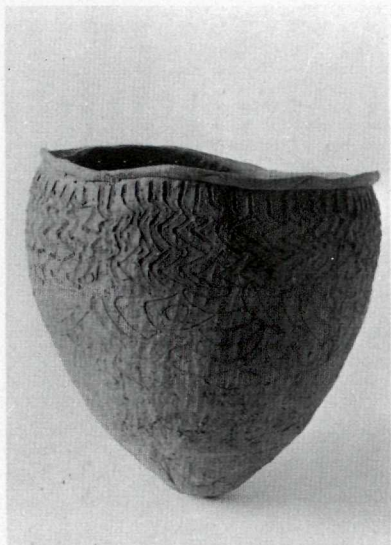


82



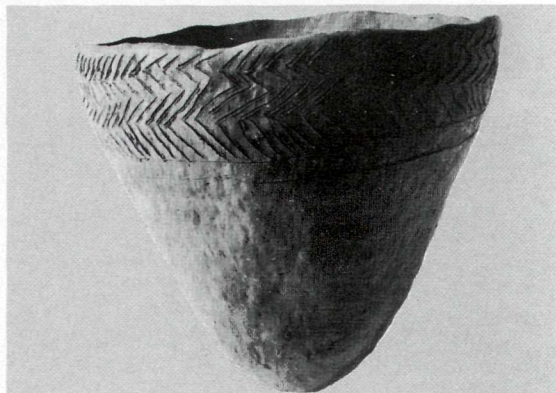
Ritzen Melwan

83



Ritzen Wondamari

84



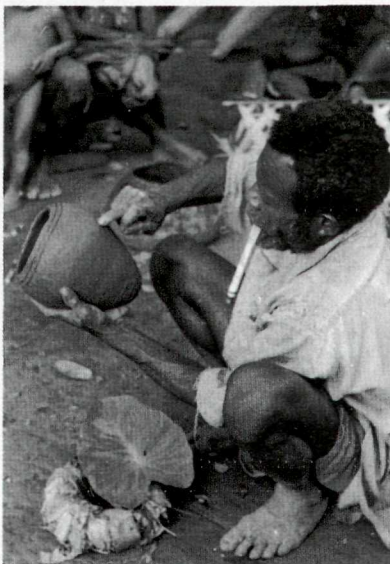
Vorritzen Begrenzung

87

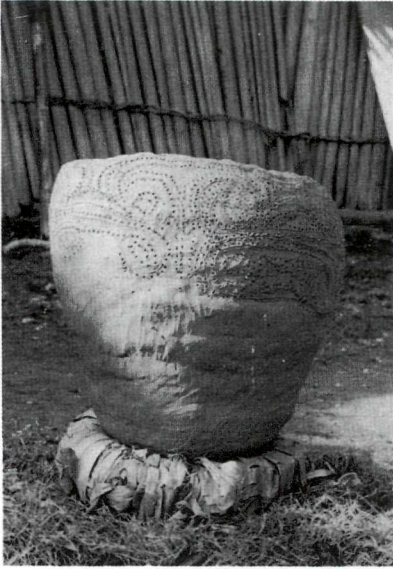


Einteilen

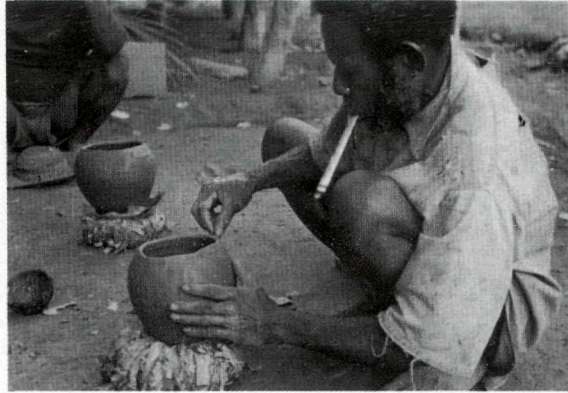
88



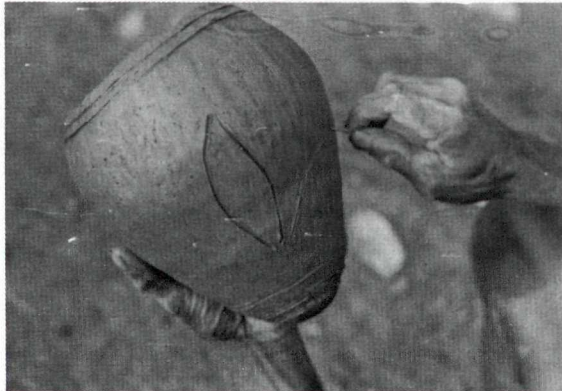
85



86



89



90



91



92



Vorritzen Muster

Korrigieren

95



96

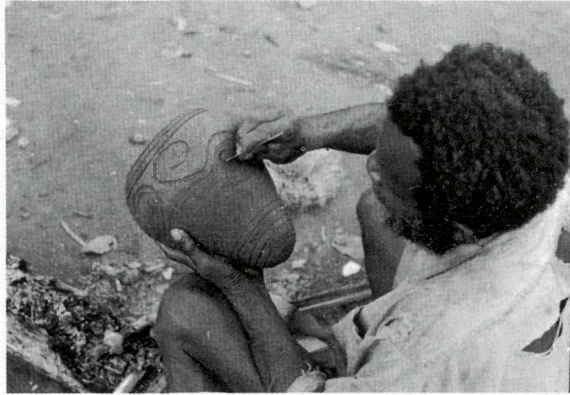


2. Arbeitsablauf Yabokoma:

93

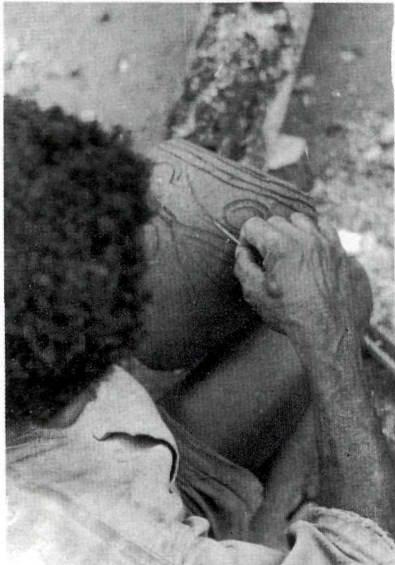


94



Einschneiden

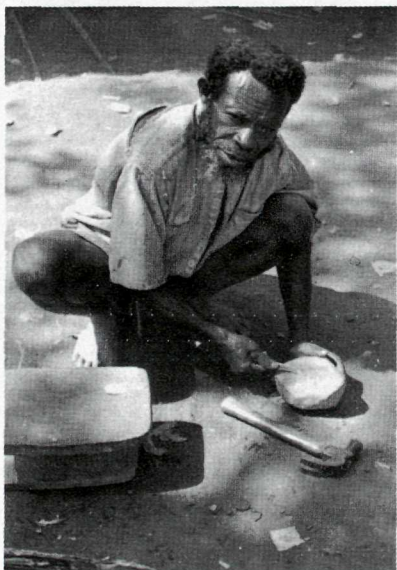
97



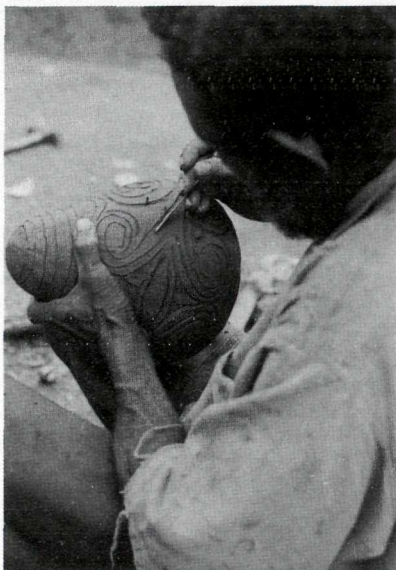
98



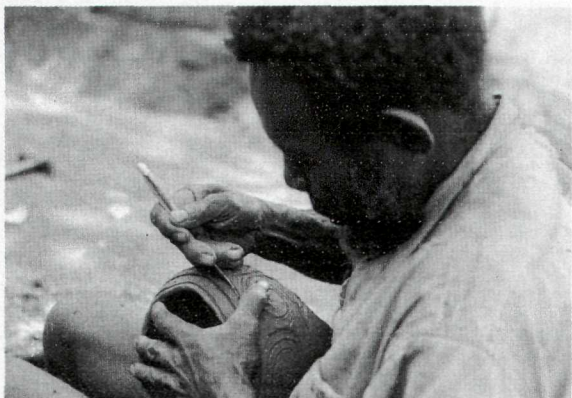
99



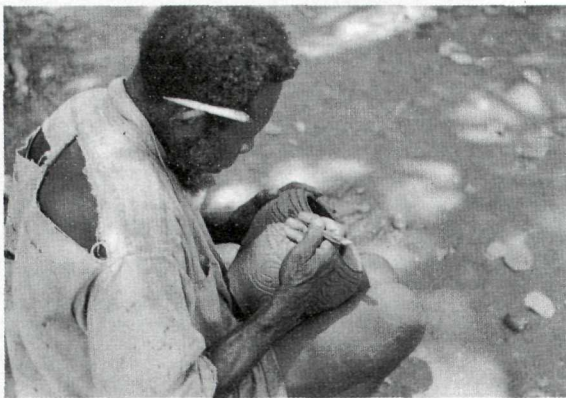
100



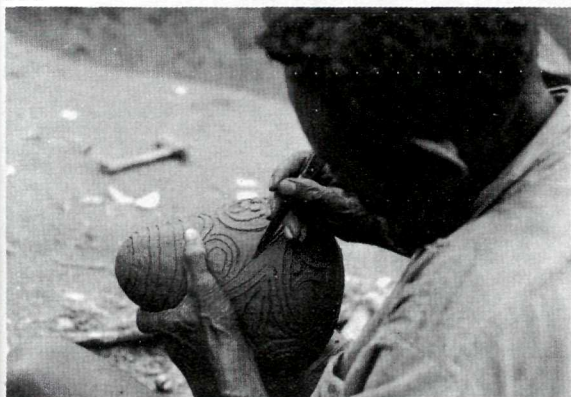
103



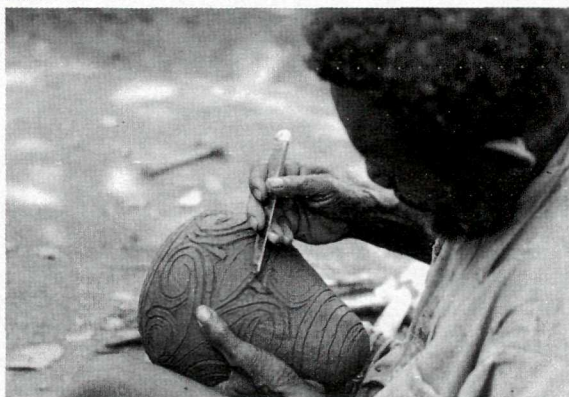
104



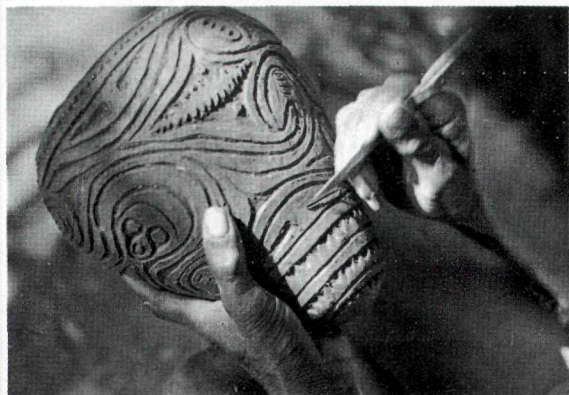
101



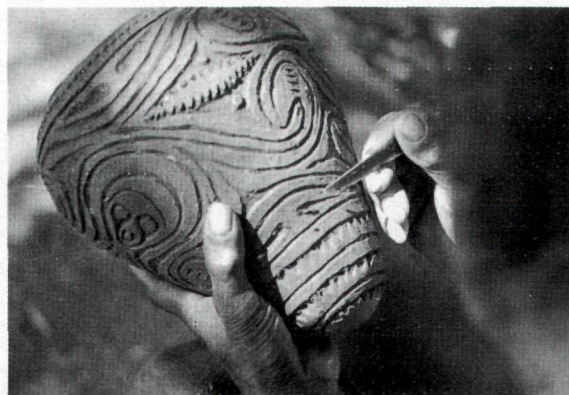
102



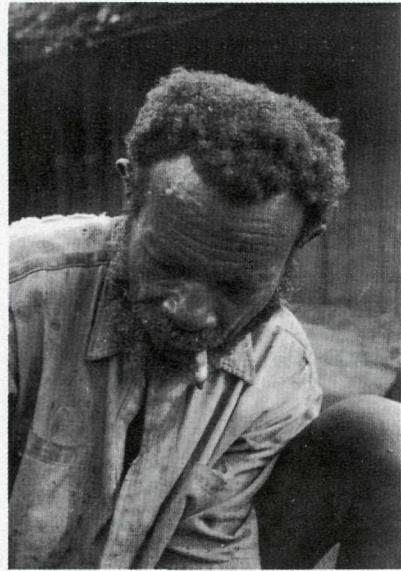
105



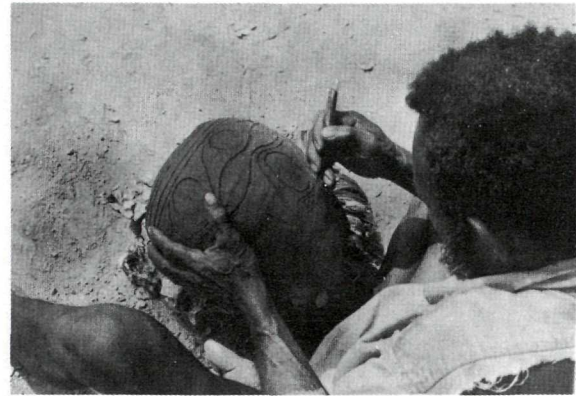
106



107



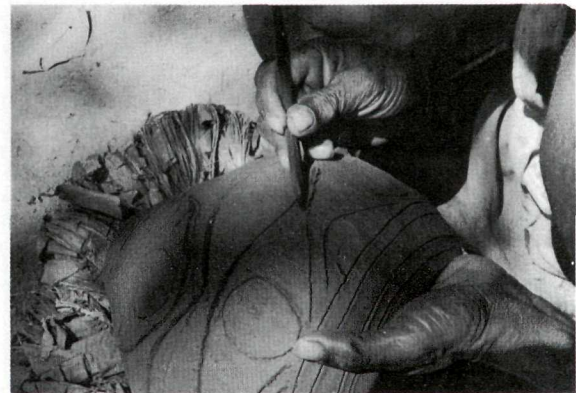
108



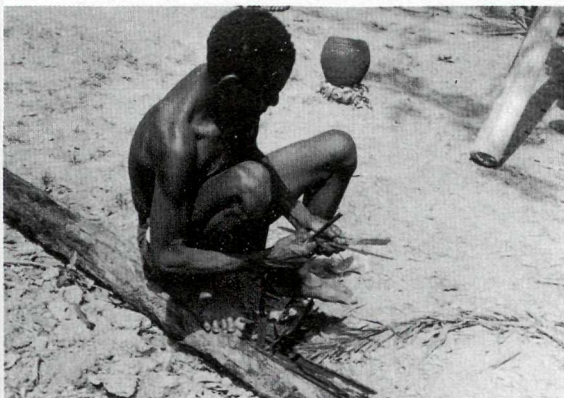
111



112



109



110



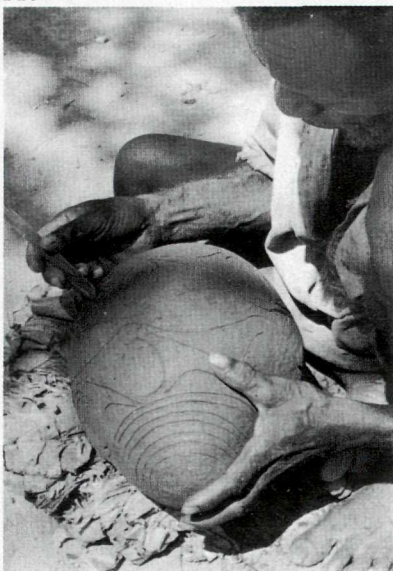
113



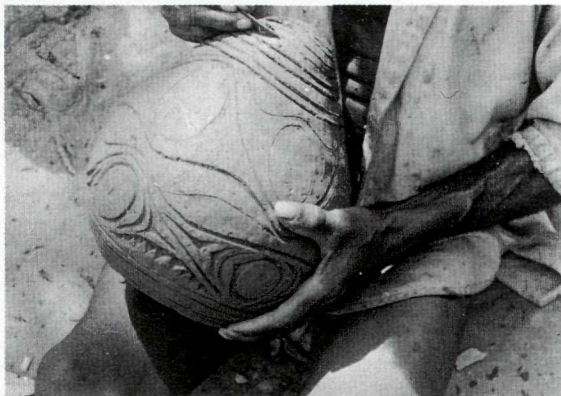
114



115



116



Modelle der Arbeitsgänge

119

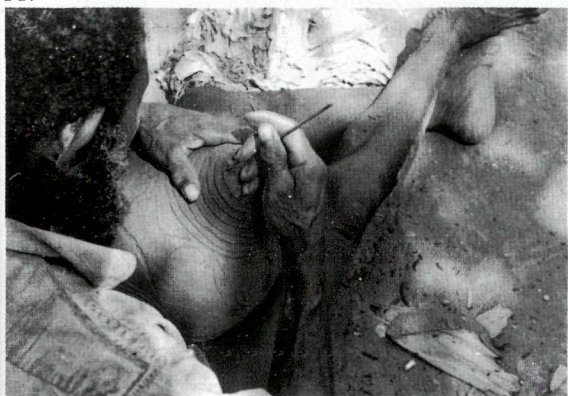


120

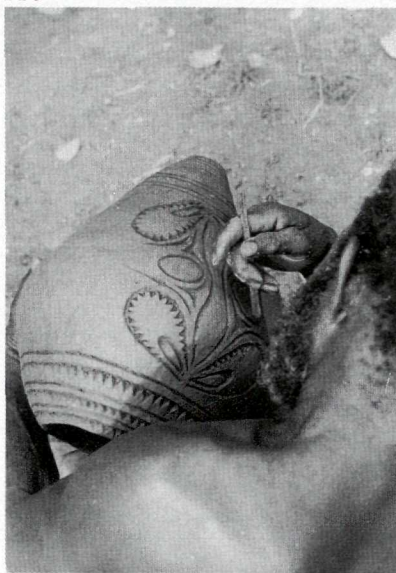


Plastisches Verzieren

117



118

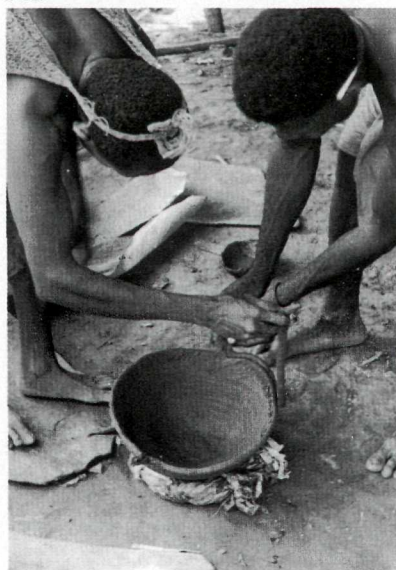


Arbeitsablauf Wondamari:

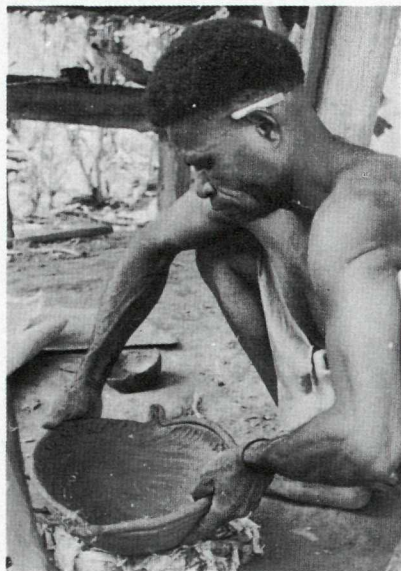
121



122



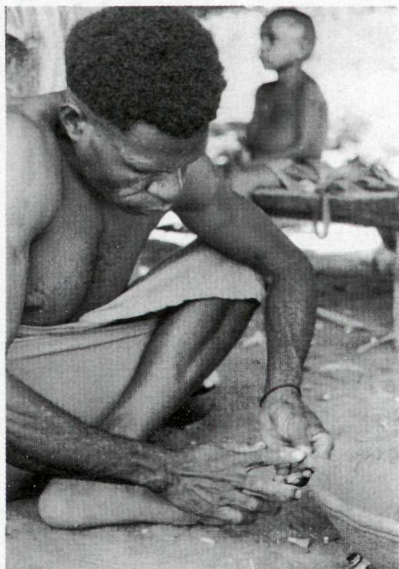
123



124



127



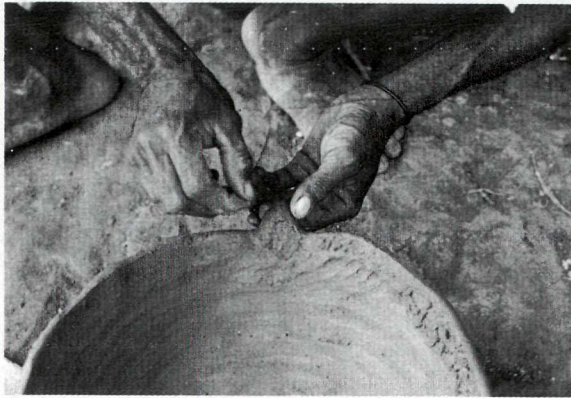
128



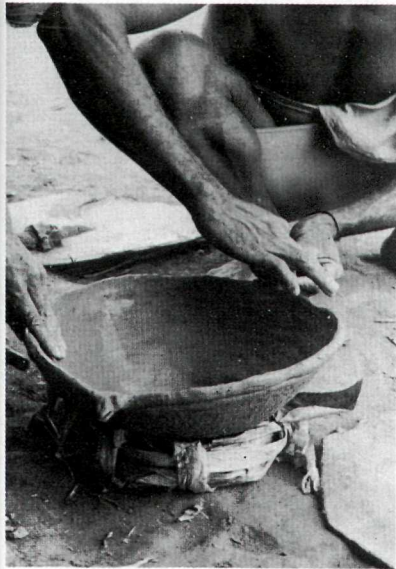
125



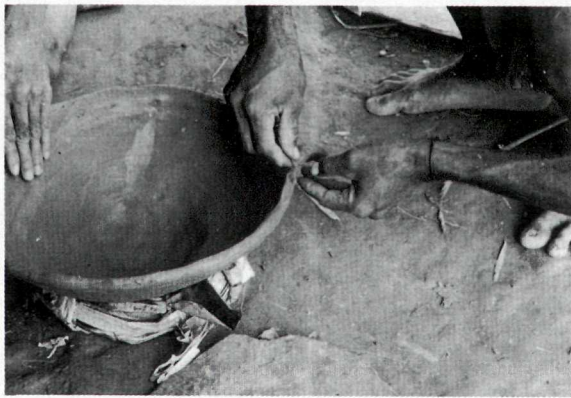
126



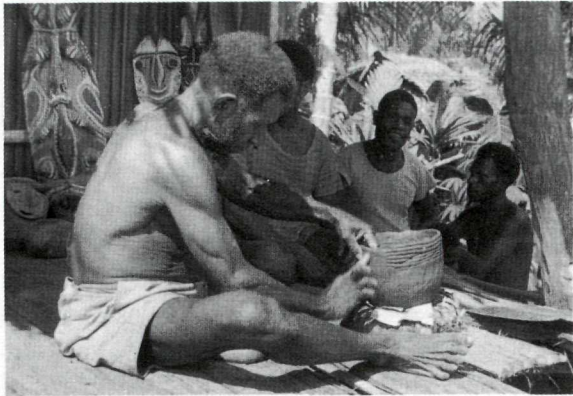
129



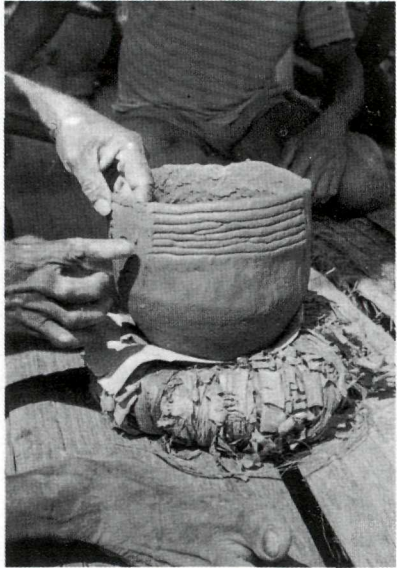
130



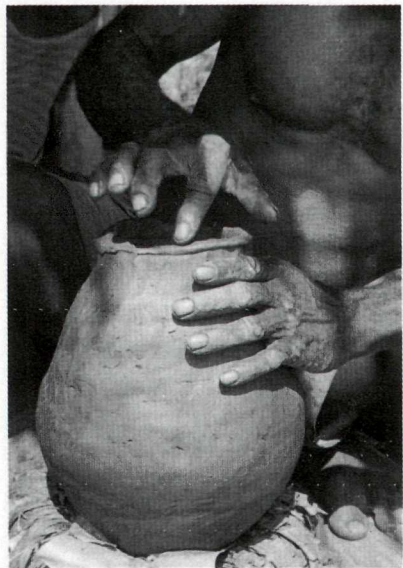
131



132



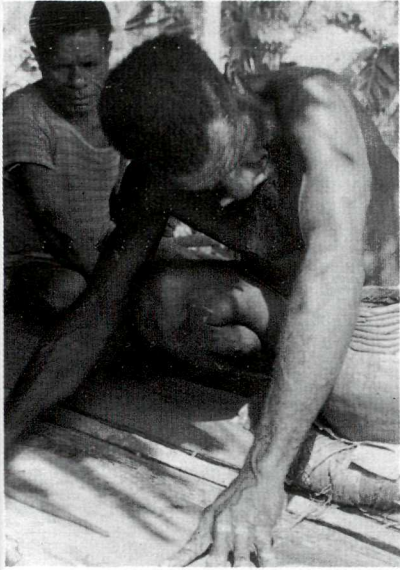
135



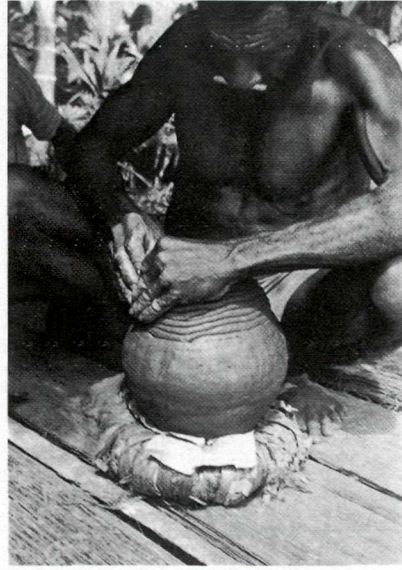
136



133



134



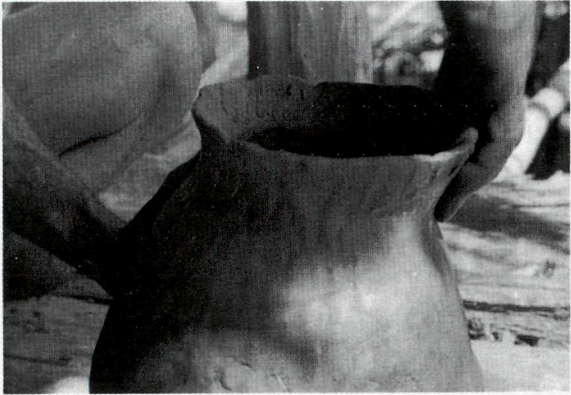
137



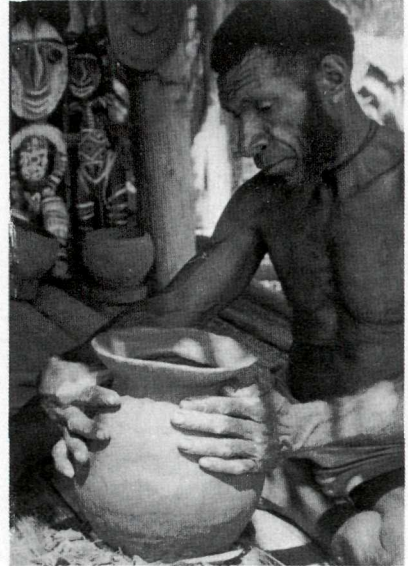
138



139



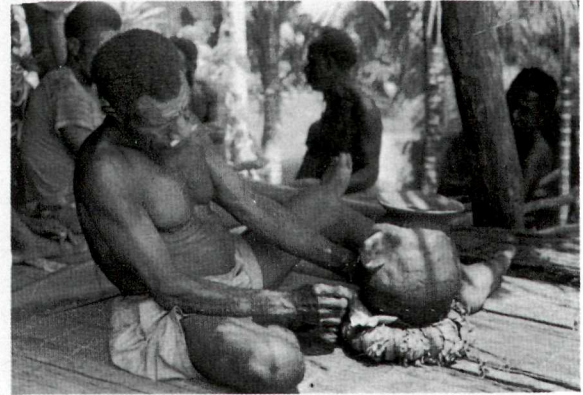
140



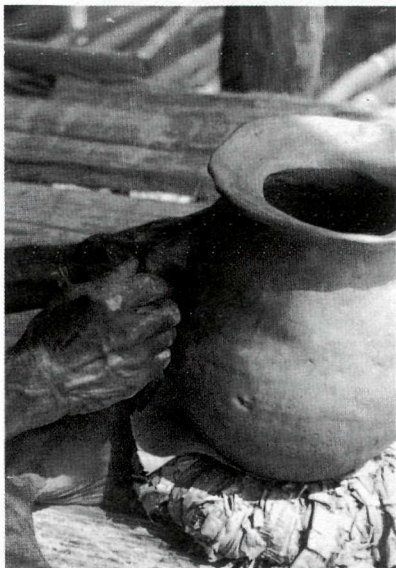
143



144



141



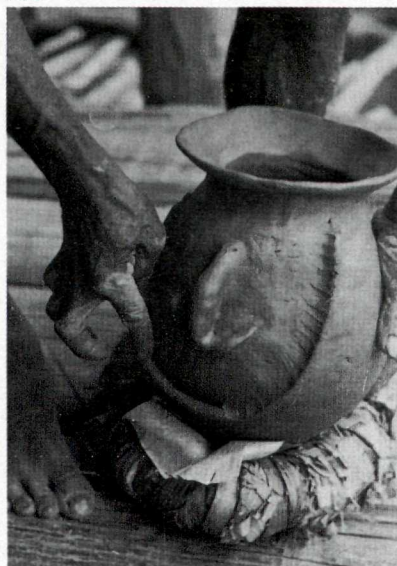
142



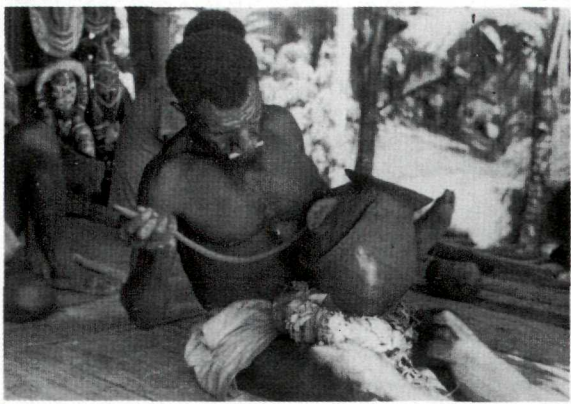
145



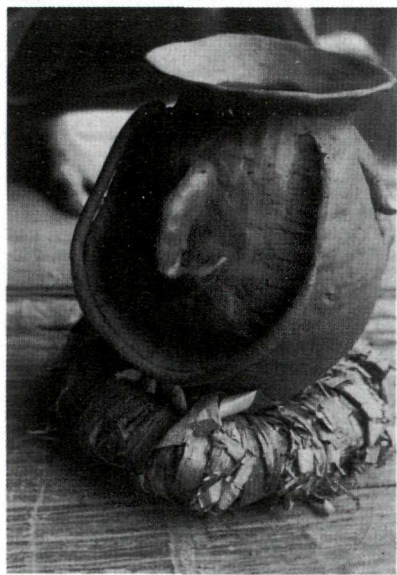
146



147

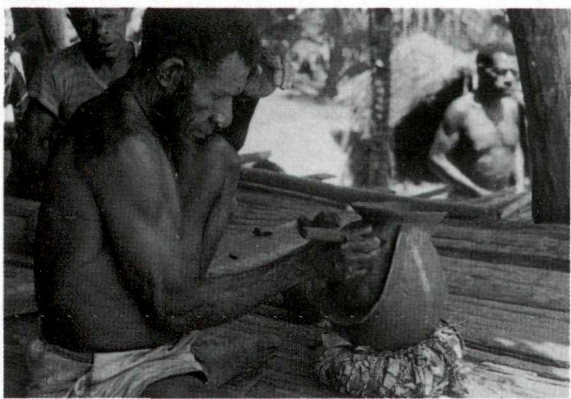


148

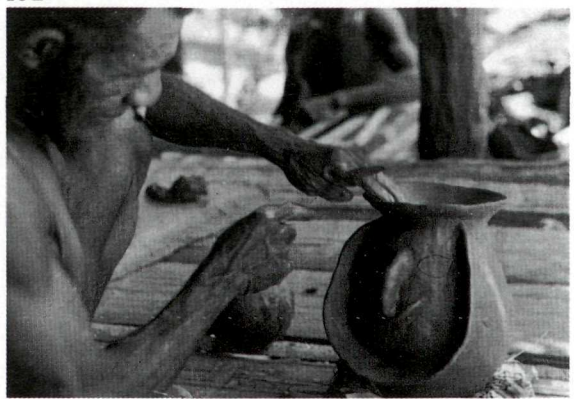


Vorritzen

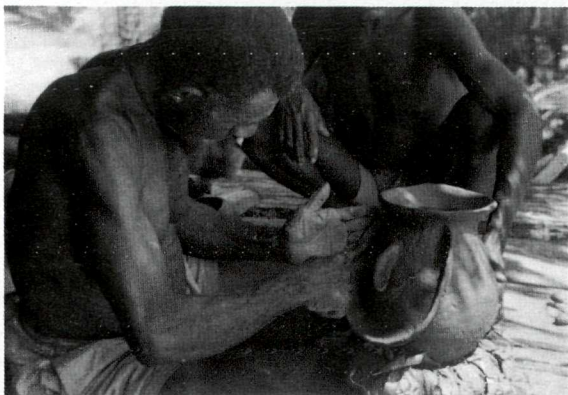
151



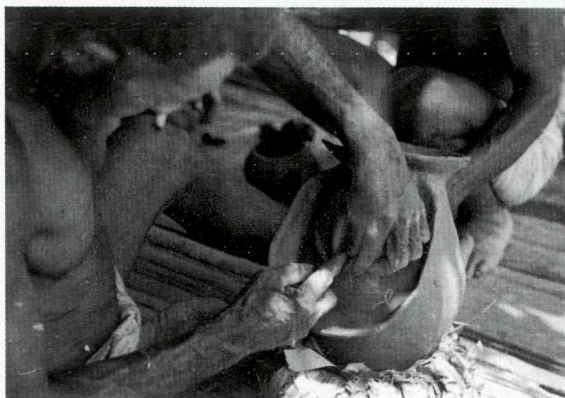
152



149



150

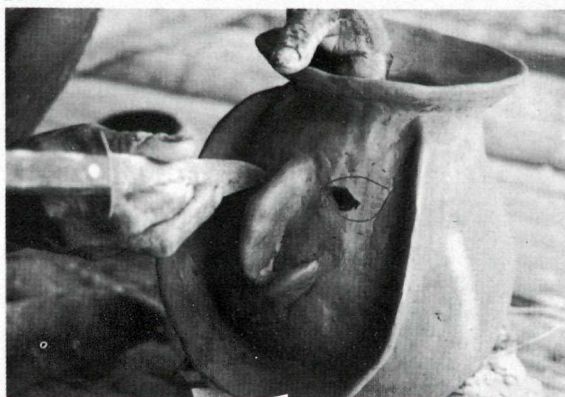


Herausschneiden

153



154



155

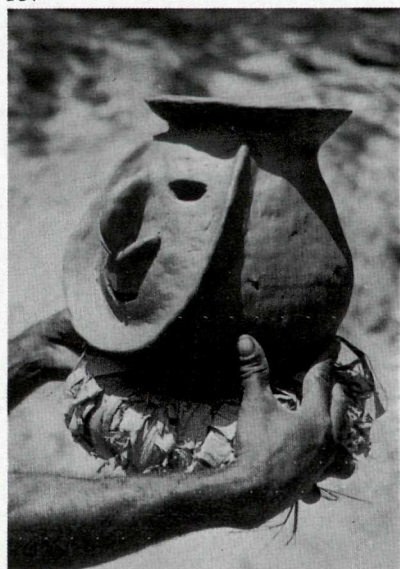


156



Einkerben

157



158



4. Verzieren

Nach den Verfahrensweisen sind vier Möglichkeiten des Verzierens zu unterscheiden: a. Das Stehenlassen von unverstrichenen Wulstpartien, meist in Form von Dreieck- oder Viereckmustern am Gefässrand. b. Das Einritzen und Einschneiden von Mustern. c. Das Einkerbten (aus dem Ton Herausschneiden) von Ornamenten. d. Das Aufsetzen von plastischen Verzierungen. Das erste Verfahren wird nur von Töpferinnen angewandt, das zweite von Töpferinnen und Töpfern, das dritte ausschliesslich von Töpfern und das vierte ebenfalls nur (wenigstens soweit ich beobachten konnte) von Männern.

Bevor mit dem Verzieren begonnen werden kann, muss der Topf zum Trocknen hingestellt werden (die Angaben dazu vgl. S. 151f.). Sollen Einstich- und Ritzmuster angebracht werden, so lässt man den Topf nur kurz, d. h. etwa bis zu einer Stunde, stehen. Für die Kerbmuster dagegen ist lederharter Ton am geeignetsten, der Topf muss also länger antrocknen; dazu wird er oft an die pralle Sonne gestellt.

a. Stehenlassen von Wülsten in Rohform

Diese Verzierungstechnik ist in Meno nicht (mehr?) häufig anzutreffen. Wieweit sie früher üblicher war, kann ich nicht beurteilen. Immerhin kennen die Nukuma heute (noch) die gleiche Verzierungsart, und zwar in sehr viel feinerer Ausführung. Die Beispiele aus Meno (drei Kochtöpfe) nehmen sich daneben recht bescheiden aus (vgl. Abb. 75, 267).

b. Einstechen, -ritzen und -schneiden (Abb. 76—85)

Grössere und kleinere Kochtöpfe werden oft in einem dieser Verfahren verziert. Gearbeitet wird mit einem Bambussplitter oder irgendeinem anderen, manchmal von einem Hausdach abgebrochenen oder zufällig vom Boden aufgelesenen Ritzinstrument (Palmblattrippe, Holzstäbchen etc.). Die Unterscheidung der Verfahren erfolgt nach der Art, wie gearbeitet wird:

Einritzen bedeutet, dass beim Verzieren Linien gezogen werden mit einem Werkzeug, das den Ton nicht nur zur Seite drückt (verformt), sondern ihn auch heraushebt. Das Werkzeug wird in diesem Fall meist mit den Fingerspitzen der rechten Hand geführt, zuweilen auch (wenn Spiralen, Kreise und ähnliche Linien eingeritzt werden) mit beiden Händen gleichzeitig.

Einschneiden kann man mit demselben oder mit einem speziell dafür zugerichteten Gerät (oft mit Schneidekante); der Ton wird dabei nur zur Seite geschoben und eingedrückt. Diese Art der Verzierung wird, da die entstehenden Linien sehr fein sind und daher kaum sichtbar werden, meistens mit anderen Verfahren kombiniert. Allein ist sie nur selten anzutreffen.

Männer und Frauen arbeiten in gleicher Weise. Oft ist allerdings auch hier in bezug auf die Sorgfalt ein Unterschied festzustellen: Frauen neigen dazu, nach Schluss der eigentlichen Töpferarbeit noch schnell ein paar Verzierungen anzu-

bringen (um sich nachher wieder der Haushaltung widmen zu können); Männer dagegen arbeiten betont ruhig und konzentriert. Man beginnt mit der Arbeit immer oben am Gefässrand. Die Wand des Topfes muss dabei von innen her mit der linken Hand gestützt werden, während die rechte verziert. Die einfachsten Verzierungen bestehen aus senkrecht stehenden Zickzacklinien, die parallel zueinander angeordnet und zu einem um den ganzen Topf herumlaufenden Band ergänzt werden. Dieses Muster wird als *úku wándja* (Wasserwellen) bezeichnet. Zwei Beispiele mögen den qualitativen Unterschied zwischen der Arbeit des Mannes und der Frau verdeutlichen (Abb. 83 und 84). Während die Frau (Abb. links) die Zickzacklinien, ohne abzusetzen, in einem Strich von oben nach unten durchführte (einritzte) und sie unten teilweise in einem wirren Schnörkel enden liess, bemühte sich der Mann, jede einzelne Gerade einzeln einzuschneiden und sie dabei mit der nächsten in einem sauberen Winkel zusammentreffen zu lassen. Nach unten schloss er das Muster in diesem Fall mit zwei horizontalen Linien ab.

Sehr beliebt ist die Kombination von Einritzen und Einstechen bei den Dreiecksmustern. Zuerst wird parallel zum Rand ein Zickzackband angelegt. Indem nun die so entstandenen, mit der Spitze gegen unten gerichteten Dreiecke durch flächig angelegte punkt- bis strichförmige Einstiche hervorgehoben werden, entsteht ein für die Kwoma-Töpfe recht charakteristisches Muster (*égel yát*, d. h. Ratten-Bein; gemeint ist die Fusspur einer Buschratte). Meist wird an den Spitzen der Dreiecke in der Senkrechten noch eine kurze gestrichelte Linie angehängt. (Die Angaben über weitere Ornamentformen sind S. 163 ff. zusammengestellt.) Bei einem einzigen Töpfer sah ich das eigentümliche Verfahren, eingeritzte Linien durch parallel geführte eingestochene (punktierte) Linien zu ergänzen (Abb. 85).

Das Anlegen komplizierterer Muster verlangt einiges Geschick, denn die Oberfläche des Topfes muss von Anbeginn an im richtigen Verhältnis aufgeteilt werden. Wondamari verzierte, während ich zusah, an einem Tag zwei Gefässe mit Ritzmustern. Beim ersten musste er kurz nach dem Beginn einen Teil der Linien durch Verstreichen wieder «auswischen». Später kam der älteste Mann des Dorfes (zugleich der Schwiegervater von Wondamari) dazu und begann wortlos am gleichen Gefäss mitzuarbeiten. Ohne weitere Abmachung übernahm er dabei die schwierigeren Stellen unten an der Bauchrundung (das Gefäss stand während der ganzen Zeit in einem Ring am Boden). — Beim zweiten Stück begann Wondamari die Arbeit damit, dass er die Hauptlinien auf dem Topf auftrug. Nach zehn Minuten stellte er fest, dass die ganze bisherige Arbeit nichts taue. Er verstrich daher sämtliche Linien wieder. Nun versuchte er — was ich bei erfahreneren Töpfern nie beobachtet habe —, das Muster zuerst vor sich in die Luft zu zeichnen. Dann setzte er von neuem an. Ein grosses Stück musste er wiederum nach einigen Minuten auswischen, aber im nächsten Anlauf gelang es ihm, die Ornamentform, die ihm offensichtlich vorschwebte, auf den Topf zu bannen.

c. Einkerbten (Abb. 86—119)

Diese Verzierungs-technik wird ausschliesslich von Männern bei der Herstellung von Zeremonialgefässen und von Kultobjekten angewandt. Sie setzt, will man

vollendete Formen erzielen, einiges Können voraus. Bereits junge Männer, die noch nicht töpfern dürfen, üben sich (oft unter Anleitung erfahrener alter Töpfer) darin. Das erklärt auch die relativ grosse Zahl von kleineren und schlechteren Gefässen mit Kerbschnittverzierungen, die bekannt geworden ist (zur Verwendung und Bedeutung u. S. 170 ff.; zum Lernprozess S. 189 f.).

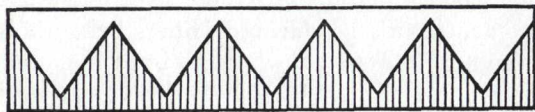
Der Töpfer sucht sich für diese Arbeit einen schattigen Platz, wo er sich bequem auf einem kleinen Holzblock oder auf einem Holzschemel hinsetzen kann. Den Topf nimmt er ohne Unterlage in die Hand. Meist stützt er ihn in der für die Arbeit gerade geeigneten Neigung auf den Oberschenkel ab oder drückt ihn (mit der Spitze voran) gegen seinen Bauch.

Ein Kerbschnittmuster entsteht in zwei Arbeitsgängen. Zuerst wird die Oberfläche des Topfes durch Ritzlinien unterteilt. Als Werkzeug wird dazu (wie oben beim Ritzen) ein Bambus-, Palm- oder Holzstäbchen oder ein Messer (s. u.) benützt. Der Töpfer beginnt dabei mit den waagrechten Linien, die später oben etwas unter dem Rand und unten über dem Boden das für die Zeremonialtöpfe charakteristische Zickzack- und Zahnband begrenzen werden; vorerst dienen sie als Orientierungshilfe. Auf der freien Oberfläche werden nun die Grundlinien des ganzen Ornaments vorgeritzt. Verzierungsmotive, die an Gesichter erinnern, und ähnliche zentrierte Muster werden einander auf der Aussenwand (sozusagen Rücken gegen Rücken) symmetrisch gegenübergestellt. Damit ist sichergestellt, dass sich später das an kleineren Spiralen, Kreisen und Linien reiche Ornament gleichmässig über die ganze Oberfläche verteilen wird. Bemerkenswert ist, mit welcher Sicherheit ein erfahrener Töpfer arbeitet. Er benützt keine Vorlage, sondern überträgt das Muster direkt aus der Vorstellung auf den Topf. Die meisten Linien «sitzen» gleich von Anfang an; Korrekturen sind nur in kleineren, eng begrenzten Abschnitten nötig.

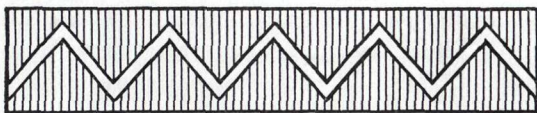
Anschliessend nimmt der Töpfer die Detailarbeit in Angriff. Er schneidet mit einem Messer das gewünschte Muster in allen Einzelheiten aus dem Ton heraus. Als Arbeitsgerät dient ihm entweder ein europäisches Stahlmesser oder ein einheimisches Holzmesser (*sáwakə*), das er sich aus dem gleichnamigen Holz schneidet und zuschleift. Dieses Holz ist so hart, dass es nur aus dem bereits abgestorbenen Stamm (einer Palmen- oder Laubbaum-Art?) gewonnen werden kann; es lässt sich in diesem Zustand relativ leicht in flache, schmale (klingenartige) Teile aufspalten, die selbst kaum zerbrochen werden können (Abb. 109).

Oft beginnt er mit dem Zahnband oben am Rand. Mit einer Reihe von senkrecht geführten Schnitten wird die Zickzacklinie auf einem ersten Topfabschnitt angelegt. In einem zweiten Durchgang wird jeweils mit der schräg eingeführten Messerspitze die Tonmasse im Dreieck zwischen Zickzacklinie und einer der begrenzenden waagrechten Linien herausgehoben. Je nachdem, ob nur die untere Dreieckskette oder auch die obere herausgehoben wird — wobei man im letzteren Fall einen zickzackförmigen Steg stehen lässt —,

entsteht ein Zahnband



oder ein Zickzackband.



Ist dieses Band eine Strecke weit gediehen, so beginnt man das darunter liegende Feld auszuarbeiten. Alle Linien werden wiederum durch zwei hintereinander ausgeführte, parallele Schnitte eingekerbt (soweit die eine Linie nicht schon beim Vorzeichnen eingeritzt oder -geschnitten worden ist). Beim einen der beiden Schnitte wird das Messer oft annähernd senkrecht zur Topfoberfläche geführt, beim anderen schräg. So läuft die Arbeit in einer regelmässigen sich wiederholenden Folge von zwei Schnitten ab, wobei der zweite immer im spitzen Winkel zum ersten angesetzt wird. Dabei entsteht ein feines, sich manchmal kringelndes Tonwüstchen. Es wird, wenn der Schnitt zu Ende geführt ist, mit der Hand weggewischt oder weggeblasen. Je nach Lage und Form des Schnittes muss der Ton aber mit dem Messer direkt aus der Kerbe herausgehoben werden. Wenn die Kerbung beim ersten Mal nicht einwandfrei gelingt, werden die betreffenden Abschnitte nochmals nachgeschnitten. Das Messer wird zum Ritzen wie ein Bleistift mit den Spitzen von Daumen, Zeige- und Mittelfinger gehalten. Zum einfachen Einschneiden drückt man das Messer mit dem Daumen gegen die Fingerbeeren von Zeige- und Mittelfinger, während der Ringfinger seitlich die Führung übernimmt. Für den zweiten Schnitt und das Herausheben des Tons ist diese Haltung noch ausgeprägter, indem die Messerklinge (ob aus Holz oder Stahl spielt dabei keine Rolle) zwischen Mittel- und Ringfinger etwas eingeschoben wird und so von beiden Seiten präzise geführt werden kann. Während der Arbeit streicht der Töpfer das Messer von Zeit zu Zeit am Oberschenkel ab, um es von anhaftendem Ton zu befreien.

Das ganze Verfahren kann, wie die Beschreibung im vorhergehenden Absatz gezeigt hat, als echter Kerbschnitt bezeichnet werden. In grundsätzlich gleicher Weise fährt man mit dem Verzieren fort. Hin und wieder trifft der Töpfer beim Schneiden auf ein kleines Steinchen, das er mit dem Messer heraushebt. Wird das dabei entstehende Loch zu gross, so verstreicht er es mit Ton.

Die Muster werden im Durchschnitt rund 2—4 mm tief in den Ton geschnitten. Das Ausheben von grösseren zusammenhängenden Flächen ist relativ selten und findet sich gerade bei den Werken der besten Töpfer nicht. Dagegen können im Rahmen der Muster Flächen erhaben stehen bleiben — ja, die einprägsamsten Ornamente leben gerade von der raffinierten Art, in der eingetiefte Linien und stehengelassene Flächen kombiniert werden.

Die ganze Arbeit verlangt einige Konzentration. Der Töpfer ist dabei im allgemeinen nicht zum Sprechen und Plaudern aufgelegt. Der Topf kann nur an dem Tag, an dem er getöpft worden ist, sowie am darauffolgenden und ausnahmsweise noch am dritten Tag nach der Herstellung, verziert werden. Nachher wird der Ton endgültig zu hart, die Arbeit zu mühsam. Man bedenke dabei, dass Yabokoma, der als geschickter Töpfer bekannt ist, insgesamt 8½ Stunden (mit nur wenigen Pausen dazwischen) brauchte, um ein mittelgrosses Zeremonialgefäss fertig zu verzieren. Dabei war der Ton zu Beginn der Arbeit eher zu feucht, so dass

der Topf zwischendurch an die Sonne zum Trocknen gestellt werden musste. Gegen das Ende der Arbeit war der Ton hingegen so stark eingetrocknet, dass die Arbeit sichtlich schwieriger wurde. Yabokoma musste beim Schneiden und Kerben einige Kraft aufwenden, um den Ton herauszulösen. Er griff deshalb gerne wieder zum europäischen Stahlmesser. Es lässt sich daraus ersehen, dass zielbewusstes Arbeiten und Geschicklichkeit unbedingt erforderlich sind und waren, um (zum Beispiel) die als Kultobjekt dienenden Tonköpfe, die einen besonderen Aufwand an Arbeitszeit und Sorgfalt erforderten, erfolgreich fertigzustellen. Denn die gleiche Hand musste den Topf-Kopf als Gefäß aufbauen und ausformen, die Gesichtsteile plastisch aufsetzen und zum Teil aus der Wand herausschneiden sowie schließlich den ganzen Rest der Oberfläche in Kerbschnitttechnik sauber verzieren.

Das eben erwähnte Verfahren, einzelne Verzierungsteile (Kreise, Augen, Mund) direkt aus der Wand herauszuschneiden, diese also zu durchbrechen, kann als Sonderform des Ein- und Herausschneidens von Ton verstanden werden.

d. Plastisches Verzieren (Abb. 120—130, [131—140], 141—160, 181)

Diese vierte Art der Verzierung wird entweder als selbständiges Verfahren angewandt oder, wie eben erwähnt, in Kombination mit Ritz- und Kerbschnittmustern. Gefäße, die nur plastische Verzierungen aufweisen, sind selten; am ehesten trifft dies bei Sagobratschalen zu. Meist wird aber auch hier der plastisch aufgesetzte Teil nachträglich noch durch Ritz- und Stichmuster ausgestaltet.

In einem gewissen Sinne muss das Aufsetzen von ausladenden Topfrändern und -lippen auch zum plastischen Verzieren gerechnet werden. Diese speziellen Formen werden aus Wülsten aufgebaut und dann zum mindesten auf der oberen Seite (Innenfläche) sorgfältig verstrichen. Gerade an Gefäßen mit Halsknick und konisch geöffneter Mündung trifft man oft auf Knubben, die unter dem Rand auf der Höhe der Knickstelle angesetzt sind. Ob sie auch als Verstärkung des Randes dienen oder ob sie nur als Verzierungen gedacht sind, vermag ich nicht zu beurteilen.

Einfache plastische Fortsätze an Schalen oder auf Töpfen werden nicht aus einem Stück geformt und nachträglich aufgesetzt⁸⁴, sondern sie werden unmittelbar in die Ausformung der Randpartie miteinbezogen. Der Töpfer setzt kleine Wulststücke auf, die in der Horizontalen in den Rand beidseitig der Verzierung und in der Vertikalen in die Topfwand übergehen. Die Fortsätze werden im einzelnen mit nassen Fingern zu kleinen Köpfchen (nach Angabe Frosch-, Hahnen- und Krokodilsköpfe) ausgebildet und durch Aufsetzen von kleinen Klumpen mit Augen versehen. Der Mund wird mit dem Messer eingeschnitten.

Die Kunst, Keramik durch eine Kombination verschiedener Verzierungsverfahren zugleich plastisch und flächig zu verzieren, ist von den Kwoma bis zu einem bemerkenswerten Punkt entwickelt worden. Dabei haben sie die ursprüngliche Gefäßidee zum Teil zugunsten einer selbständigen, sehr ausdrucksfähigen Gestaltung in der Form eines menschlichen Kopfes aufgegeben. Eine Übergangs-

⁸⁴ Wie dies z. B. von *Holzkehn* 1957 für die Azera geschildert wird.

form, die unten noch den geschlossenen Gefässboden, oben aber die Kopfform zeigt, ist für das Dorf Tanggwinsham typisch. Dort hat, auf meinen Wunsch hin, Waswaiendu einen solchen Kopf-Topf angefertigt:

Zuerst baute er einen gewöhnlichen Zeremonialtopf auf, dem er zum Schluss einen ausladenden, sich der Waagrechten nähernden Rand aufsetzte. Dann fügte er aus einzelnen Wülsten die Nase und den das Gesicht umgebenden, deutlich hervorstehenden Kranz auf. Diese Arbeit muss sehr sorgfältig ausgeführt werden, damit der aufgesetzte Teil sich dauerhaft mit der Topfwand verbindet. An mehreren anderen Stücken war zu beobachten, dass der Kranz beim Brennen abgesprungen ist. Nachdem der Töpfer so die Nase, das Kinn und die Stirn (Topfrand) geformt hatte, schnitt er Augen und Mund mit einem Messer aus der Topfwand heraus, so dass eine «durchbrochene» Verzierung entstand. Anschliessend überzog er die Rückseite und den unteren Topfteil mit einem Kerbschnittmuster. (Vgl. Abb. 131—158.)

e. Besondere Verhaltensweisen

Zum Schluss sei noch auf drei Erscheinungen eingegangen. Auffallend ist einmal, dass mir von besonderen, nur für den Abschnitt des Verzierens gültigen Vorschriften und Einschränkungen nichts bekannt geworden ist. Anscheinend gelten die für das Formen der Gefässe erwähnten Gebote sinngemäss (vgl. S. 143 f.). Dass besondere Vorschriften fehlen, ist wohl aus der religiös begründeten Bewertung der Töpfererde zu erklären: Besonders risikoreich ist die Arbeit mit dem feuchten Ton; je trockener dieser beim Fortschreiten der Arbeit wird, umso geringer werden die möglichen Schäden an Ton und Topf (vgl. S. 192).

Eine zweite Bemerkung ist zur Einteilung der Arbeitszeit zu machen. Die im Dorf Meno gesammelten Beobachtungen zeigen, dass der Arbeitstag im allgemeinen nach dem folgenden Schema eingeteilt wird: eine kleine Speise am frühen Morgen zwischen 6 und 8 h (der Tag dauert bei den Kwoma, die ungefähr 4 Grad südlich vom Äquator wohnen, von 6 bis 18 h), dann Aufbruch zur Arbeit. Man nimmt während des Tages höchstens eine kleine Zwischenverpflegung (Sagopudding und ähnliches) ein. Die einzige grössere Mahlzeit wird zwischen 14 und 18 h eingenommen, wobei der genauere Zeitpunkt von verschiedenen Faktoren bestimmt wird (Rückkehr aus der Pflanzung, Beendigung der Arbeit, Hunger — vor allem der Kinder, die dann ungeduldig werden). Die meisten Leute von Meno waren mit grosser Regelmässigkeit zwischen 15—16 h beim Essen. Offensichtlich ist das Zeitgefühl deutlich auf den Sonnenstand bezogen, dann an den wenigen Tagen, an denen die Sonne nicht zum Vorschein kam, geriet der Zeitplan ins Wanken (Wondamari z. B. wählte einmal bereits um 12 h, die normale Essenszeit sei für ihn gekommen). Bemerkenswert ist nun, dass man die Töpferarbeit nur sehr ungern durch diese grössere Mahlzeit unterbricht. Beim Formen von Gefässen habe ich eine derartige Unterbrechung nur einmal beobachtet (in einem von mir unabsichtlich provozierten Fall). Es ist aufschlussreich, dass im Hinblick auf jenen einen Fall (Herstellung eines grossen Vorratsgefässes), in dem eine Unterbrechung notwendig werden kann, von besonderen Speisevorschriften gesprochen wurde

(s. S. 144). Beim Verzieren war in meiner Gegenwart ebenfalls nur in einem Fall eine Unterbrechung nicht zu umgehen. Sonst wurde die Arbeit immer — wenn auch bei extremer Dauer mit sichtlich wachsender Ungeduld — zuerst zu Ende geführt und erst dann das Essen eingenommen. Dieses Verhalten hat sicher seine durchaus praktischen Gründe (der Ton wird sonst für das Verzieren zu hart), aber ich frage mich, ob hier nicht noch weitere (religiöse) Überlegungen mitspielen. Denn wie sich bei der Arbeit der Töpfer von Kwaiwut im Gebiet des mittleren Sepik zeigt, lässt sich das Austrocknen durch Zudecken mit geeigneten grünen Blättern sehr wohl vermeiden.

Zu erwähnen sind drittens die Stellungen, die ein Töpfer oder eine Töpferin beim Verzieren einnehmen können. Ritzmuster werden meist unmittelbar nach der Beendigung des Ausformens (oder in jedem Fall kurz danach) angebracht, so dass der Topf noch nicht genügend fest ist, um aus dem Standring gehoben und in günstiger Lage auf das Knie gestellt oder gelegt zu werden. Die Töpferin setzt sich daher möglichst nahe neben den Topf und dreht ihn nach Bedarf. Nur an grossen, in diesem Stadium nicht zu bewegenden Töpfen sah ich Frauen auch in kauern-der Haltung arbeiten. Töpfer dagegen kauern beim Anbringen von Ritzmustern im allgemeinen vor dem Gefäss und bewegen sich, wenn es nötig ist, um das Gefäss herum.

Beim Einkerbten erfordert die wesentlich längere Arbeitszeit eine bequemere Stellung. Man setzt sich hin und hält den Topf — wie vorne bereits erwähnt — mit einer Hand in der gewünschten Lage, indem man ihn auf einen Oberschenkel abstützt oder gegen den Bauch drückt.

Das Verzieren durch Aufsetzen von Wülsten etc. geschieht meist im Standring am Boden, da das ganze Gefäss zum Bewegen noch zu weich ist. Man kann das Töpferwerk, wenn die Umstände es erfordern, auch mitsamt dem Standring vom Boden abheben und so mit einer Hand vor sich hin halten, während die andere Einzelheiten ausformt.

5. Trocknen und Brennen (Abb. 60, 85, 109, 119, 159—174)

Gefässe werden im Laufe des ganzen Töpfereivorganges mindestens einmal zum Trocknen hingestellt, nämlich vor dem Brennen. Soll ein Topf mit Kerbmustern verziert werden, lässt man ihn zuvor so lange trocknen, bis der Ton die richtige Härte hat («lederhart» ist). Dieser Trocknungsvorgang lässt sich beschleunigen, wenn man den Topf dazu, nachdem er vielleicht eine Stunde Zeit zum Antrocknen hatte, an die Sonne stellt. Der Töpfer bleibt aufmerksam in der Nähe und dreht das Gefäss nach etwa 5—15 Minuten, damit die Oberfläche nicht einseitig der Sonnenbestrahlung ausgesetzt ist. Dann lässt man den Topf, wie ich beobachtet habe, bis zu drei Stunden an der Sonne stehen. Auch nachdem der Töpfer bereits mit Verzieren begonnen hat, kann er den Topf nochmals zum Trocknen hinstellen, wenn der Ton noch zu weich sein sollte. Zu weicher Ton ist vor allem beim Kerben ungünstig, denn dann werden die Kanten unscharf und damit die Muster flau. Im Laufe des Formprozesses findet ein eigentliches Trocknen nicht statt, doch

verfestigt sich der Ton natürlich laufend. Selbst in den kurzen Pausen wird ihm keine neue Feuchtigkeit zugeführt; auch schützt man dann das entstehende Gefäss nicht mit grünen Blättern.

Töpfe aller Art werden zum abschliessenden Trocknen zuerst unter das Wohnhaus oder auf ein Gestell im Küchenhaus gestellt. Sobald sie gleichmässig ange-trocknet sind, was bei kleineren und auch bei mittelgrossen Gefässen spätestens am folgenden Tag, bei grossen nach drei bis fünf Tagen der Fall ist, werden sie an die pralle Sonne gestellt. Erstaunlicherweise vertragen aber auch frisch getöpferte Gefässe diese Schockbehandlung gut, sofern sie vorher während ein bis zwei Stunden trocknen konnten. Dies weist darauf hin, dass der Ton von Natur aus stark gemagert ist und beim Trocknen nur in geringem Masse schwindet. Nach dem Trocknen hat der Ton je nach Sorte eine rötliche, beige oder graue Farbe.

Das Brennen eines Gefässes kann frühestens drei bis vier Tage nach dem Töpfen stattfinden. Als ideal gilt es, ein Gefäss während zwei bis drei Wochen trocknen zu lassen und es dabei möglichst oft an die Sonne zu stellen. Man brennt — so die Angaben der Töpfer — mit Vorteil an einem sonnigen Tag über Mittag (oder, wie ich beobachtet habe, auch am Nachmittag), «wenn die Sonne ganz besonders kräftig ist». Während meines Aufenthaltes konnte ich zwei verschiedene Brennmethoden festhalten.

Das üblichere Verfahren läuft so ab, dass man zuerst mit dünnen Sagoblattscheiden (kw. *mbi*; im folgenden wird dafür der geläufige neu-melanesische Ausdruck «Pangal» verwendet) einen Rost auslegt. Darauf wird nun Feuerholz (feineres Astwerk u. ä.) ausgebreitet und aufgeschichtet; man deckt es mit einer weiteren Lage Pangal zu. Auf die so entstandene, ungefähr 1 m² grosse und rund 20 cm vom Boden abgehobene Plattform werden die Töpfe hingelegt. Man achtet darauf, die Zwischenräume mit weiteren Pangalstücken zu füllen und damit gleichzeitig zu verhindern, dass die Töpfe direkt aneinander stossen. Die zum Teil dornigen Blattscheiden werden vor dem Aufschichten je nach Bedarf in der Längsrichtung weiter unterteilt. Wenn diese Arbeit ausgeführt ist, sind die Töpfe in einem Berg von Palmblattscheiden verschwunden. Nun holt sich die Töpferin oder sonst jemand aus der Verwandtschaft, der ihr hilft, eine aus den Blättern eines besonderen Baumes (*Pandanus*?) zusammengedrehte Fackel und bringt damit Feuer von der Herdstelle. Das feinere Brennholz wird mit der Fackel an mehreren Stellen entzündet. Bald greifen die Flammen auf die Palmblattscheiden über, und ein gewaltiges Feuer lodert auf. Gespannt stehen die Töpferin und ihr Mann dabei und horchen hin, ob nur das Holz beim Verbrennen knackt und kracht oder ob sich auch einzelne Töpfe mit verdächtigen (Riss-)Geräuschen melden.

Nach rund zehn Minuten sinken die grossen Flammen in sich zusammen. Wenn sich nun zeigt, dass einzelne Topfteile oder ganze Töpfe nicht richtig im Feuer stehen, legt man an den entsprechenden Stellen nochmals Pangalstücke nach. Das Feuer wird nun immer geringer, bis nach rund 20 Minuten nur noch Glut vorhanden ist. Während ein bis zwei Stunden bleiben die Töpfe in der Glut stehen. Dann holt man sie von Hand oder, wenn sie (was vor allem bei den grösseren der Fall ist) noch zu heiss sind, mit Stöcken heraus und stellt sie zum Auskühlen neben den Feuerplatz. In einem Fall meinte der Töpfer gar, man müsse sie in den Schat-

ten stellen, sonst bekämen auch sie Risse wie der eine Topf, der eben im Feuer gesprungen war. Die Farbe des gebrannten Tons ist hellrot bis beige. Jene Teile der Topfoberfläche, die beim Brennen so dicht in Asche und Holzkohle lagen, dass der Sauerstoff keinen Zutritt mehr hatte, sind nun grau bis schwarz gefärbt. Man sagt, diese Töpfe seien nicht genügend gebrannt und man wolle sie später noch einmal brennen (ich habe aber nie beobachtet, dass dies tatsächlich der Fall ist). Die Töpfe klingen sehr hell, wenn der Töpfer, um sie zu kontrollieren, mit dem Finger daran schlägt. Der beim Anschlagen entstehende Klang wird nach dem Abkühlen dunkler und tiefer.

Das zweite, nur zweimal bei Wondamari und Melwan beobachtete Verfahren erfordert die Fähigkeit, rasch zu handeln. Wondamari begann, mit Hilfe seiner Frau, aus Ästen und Palmwedeln (Kokospalme) einen Rost zu bauen. Darüber richtete er wiederum mit dünnen Palmblattscheiden (Sagopalme) eine Fläche her. Völlig unerwarteterweise setzte er nun diese Plattform mit einer Fackel in Brand. Wondamari und Melwan bauten in aller Eile und sozusagen im Wettlauf mit dem Feuer die Töpfe und den ganzen Berg von Brennmaterial auf der qualmenden Unterlage auf. Das Unternehmen gelang. Die weiteren Vorgänge spielten sich mit kleinen Abweichungen so ab, wie sie oben bereits geschildert worden sind (Abweichungen: Töpfe blieben mehr als zwei Stunden in der Glut, d. h. man wartete solange, bis man sie mit den Händen herausholen konnte). Ich konnte von Wondamari keine Auskunft darüber erhalten, wie er zu diesem Verfahren gekommen war. (Abb. 168—174 zeigen eine Wiederholung dieses Vorgangs durch Wondamari und Ukumimə.)

Die Arbeit des Brennens wird meist von jeder Töpferin allein verrichtet. Ich habe nie beobachtet, dass verschiedene Frauen sich dazu zusammengeschlossen hätten (abgesehen von einfachen Hilfeleistungen für eine Mitfrau — vgl. Abb. 160, 165). Der Mann der Töpferin war allerdings in den beobachteten Fällen immer zugegen und half während des Brandes beim Kontrollieren und Nachfeuern. Bei den Bränden, die sich vor meinen Augen abspielten, wurden jeweils fünf bis neun Gefässe auf einmal gebrannt. Der Ausschuss war dabei auffallend gering; nur in einem Fall ist von neun Gefässen eines gesprungen (das zudem nicht während der seiner Grösse entsprechenden Dauer getrocknet hat). Für die Grösse des Feuerplatzes ist selbstverständlich nicht nur die Zahl der Gefässe, sondern auch ihre Grösse ausschlaggebend. Man legt die Brände meist in unmittelbarer Nähe der Wohn- und Küchenhäuser an.

Erwähnenswert sind die einheimischen Anschauungen über die Wirkung des Feuers. Die hochaufschliessenden Flammen werden als «Feuer-Zungen» (*hi tára-koi*) umschrieben. Von ihnen wird gesagt, dass sie nichts wert sind und deshalb entwinden sollen. Das «richtige» Feuer (*hi sáku*, vgl. Anm. 77) muss sich zuerst «setzen und heiss werden», dann ist es «besonders kräftig».

Über die beim Brennen tatsächlich erreichte Temperatur kann ich keine endgültigen Angaben machen. Drei Gruppen von Tatsachen liefern vorläufige Anhaltspunkte:

1. Frisch gebrannte Gefässe kann man nach Angaben der Eingeborenen nicht in den Regen stellen, sonst lösen sie sich langsam auf. Diese Angaben stimmen mit

meinen Erfahrungen überein; vom Regen durchnässte neue Töpfe lassen sich verhältnismässig leicht auseinanderbrechen. Die beim Brennen erreichte Hitze kann also (nach Temperatur und Dauer) nicht so intensiv sein, dass das ganze chemisch im Ton gebundene Wasser (Kristallwasser) entwichen wäre.

2. Damit stimmt überein, dass der Scherben — wie an zerbrochenen Gefässen zu beobachten — meist nicht durchgehend die gleiche Farbe aufweist, sondern im Kern hell- bis dunkelgrau und aussen rot bis beige ist. Theoretisch kann das bedeuten, dass das betreffende Gefäss entweder zuerst in einer reduzierenden und dann in einer oxydierenden Atmosphäre oder nicht vollständig (also zu kurz) gebrannt worden ist. Gegen die erste Hypothese spricht der Umstand, dass der zum Brennen aufgeschichtete Haufen in Meno nicht noch (wie in anderen Töpfereigebieten) mit feuchtem Gras und ähnlichem Material zugedeckt wird; von Anfang an hat der Sauerstoff ungehinderten Zugang. Die zweite Hypothese erscheint daher als die wahrscheinlichere. Dafür spricht auch die kurze Brenndauer.

3. Bei einem Brand versuchte ich eine Serie von «Segger-Kegeln» auf der Plattform zwischen den Töpfen zu montieren. Beim Brand hat sich dabei der Kegel mit der niedersten Nummer (die in Sydney erhältlich war, nämlich 021) leicht geneigt. Das Feuer muss also zum mindesten vorübergehend die Temperatur von 580° C überschritten haben.

6. Bemalen (Abb. 175—179)

Töpfe und andere Gegenstände aus gebranntem Ton werden — wenn überhaupt — nur nach dem Brennen und meist erst kurz vor der Verwendung bemalt. Bei den gefässartigen Tonköpfen, die früher als Kultobjekte verwendet wurden, ist die Bemalung — wie bei anderen farbig verzierten Gegenständen — nicht allein ästhetischer Schmuck, sondern (vor allem) Träger einer symbolischen Aussage (vgl. generell *Schuster* 1968, S. 17—23 und Abb. 72). Diesen speziellen Charakter verdankt die Bemalung sowohl dem Bedeutungsgehalt der in Farben aufgemalten Ornamente als auch den Farbsubstanzen selbst. Es handelt sich durchwegs um Erd- und Pflanzenfarben, die mit Wasser in halbierten Kokosschalen angerührt und mit feinen Pinseln (Bast von Betelnüssen auf einen Stiel aus Palmblattrippe aufgebunden) aufgetragen werden. Damit die Farbe besser hält (und möglicherweise auch noch aus anderen Gründen, vgl. *Schuster* 1968, Erläuterung zu Abb. 72, S. 38), wird der gebrannte Ton zuerst mit einer Schicht von grauem Tonschlick überzogen, die dann als Malgrund dient. Bemalt wird bei den Kwoma meist nur die Gesichtsfläche dieser Kopf-Gefässe.

Eine besondere Art des Verzierens von Zeremonialgefässen kennen die im Südosten des Kwoma-Gebietes gelegenen Dörfer Washkuk und Banggus (die den Unterstamm der Honggwama bilden). Die mit Kerbmustern verzierten Töpfe werden zuerst ebenfalls mit grauem Tonschlick überzogen und anschliessend bemalt. Interessant ist dabei, dass die Bemalung nicht in den Kerben, sondern auf den im Relief stehen gelassenen Stegen und Flächen angebracht wird. (In der gleichen Maltechnik bemalen die Leute von Avatip am oberen Mittellauf des Sepik ihre

Schilde, vgl. Schild Mus. Basel Vb 17850 sowie *Schuster* 1968, Abb. 8 und 71.) Obwohl die Formulierung bei *Whiting* (1938, S. 184) das Gegenteil vermuten lässt, ist es bei den anderen, d. h. den nicht zum Unterstamm der Honggwama gehörenden Kwoma nicht üblich, die gekerbten Ornamente nachträglich noch zu übermalen (vielleicht lässt sich dieses Verfahren bei den Honggwama als lokale Erfindung oder als Übernahme von den Avatip-Malu-Leuten erklären).

7. Einheimische Töpferei-Terminologie

Zum Abschluss dieses den Werkverfahren der Töpferei in Meno gewidmeten Kapitels seien die wichtigsten von mir notierten Ausdrücke listenartig zusammengestellt. Ich habe sie nach den im vorhergehenden unterschiedenen Phasen geordnet. Ich muss darauf verzichten, die einzelnen Ausdrücke in ihre Bestandteile zu zerlegen und gebe stattdessen jeweils eine direkte Übertragung ins Deutsche.

Ton holen

au kótæk ítju

au kótæa yato

áu-sækə gótokā sitja ik

Ton ausgraben und wegschaffen

den Ton herbeibringen

Wir zwei tragen den Ton herbei

Ton aufbewahren

áu-sækə lítjua tǵikur

Der Ton ist unter dem Haus versorgt (niedergelegt) worden.

áu-sækə gósæk hétjuk lítjik

Er schüttet den Ton eben auf eine Limbumunterlage und versorgt ihn (legt ihn nieder).

Ton aufbereiten

áu-sækə úku gótə (auch: kótə)

úgumbāk sōa

áu-sækə pítju

Wasser über den Ton ausschütten.

(Der Ton) ist nun weich.

Den Ton stampfen.

(Das gleiche Verb bedeutet auch «schlagen, kämpfen, niederschlagen, töten».)

Vorformen

au létju

Ton(-wülste) rollen.

(Das gleiche Verb wird auch verwendet, um das Schneiden von Gras oder das Fällen von Bäumen zu bezeichnen.)

au léopóko guri'ir

Ton zu Wülsten ausrollen

(*léopóko*, lang wie eine Liane; dieser Begriff «lang» wird nur in Verbindung mit Ton gebraucht.)

au tjuk

Man (er, sie) ist gerade dabei, mit Töpfern zu beginnen.

Aufbauen

au tjitju

au lépok (itju?)

Er bzw. sie arbeitet (stellt) einen Topf (her).
Wulst andrücken

Ausformen

au tápamă lépegoa sə'ámbe láto

Er bzw. sie krümmt die Hand und schabt innen.

(Das gleiche Verb — *sə'ámbe láto* — bezeichnet auch das Herauskratzen des Kokosfleisches.)

tápenbiš lépegoa

au úgiel wítju

Er bzw. sie krümmt die Fingerspitze.

Den Ton(-topf) aussen verstreichen
(verstrichen haben?).

(au) ndársəto

Die Aussenseite (des Topfes) glätten.

Verzieren

au nggámbokeitju

Eine Verzierung auf dem Topf anbringen.

(Der gleiche Ausdruck wird für das Verzieren von Speeren und Pfeilen gebraucht, aber nicht für das Schnitzen und Bemalen von Holzmasken.)

förrə

kúrlitju

wándjanggolyi

yóu'wótota

kéi-tu

(Gestreckte) Linie ziehen.

Kreis ziehen.

Wellenlinien ziehen.

Verzieren (Verzierung arbeiten).

Kerben (mit dem kleinen Messer).

(Der gleiche Ausdruck wird für das Verzieren eines Speers verwendet.)

góya hētj

Er (Topf; bzw. sie, die Verzierung) wird schön (gut).

Trocknen und Brennen

au rógasóə (-səwa)

au héil'mbi rágāk

Der Topf ist trocken.

Sagopalmblasscheiden und Feuerholz zum Brennen des Topfes (bereitmachen).

au heil'du

hi tára koił

hi səku (səkə?)

au héil'ua

Das Feuer brennt den Topf.

Flamme

Glut («richtiges Feuer»).

Der Topf ist (fertig) gebrannt.

Topf

áu-səkə

au

au tak, au kwindja

au mbar

Ton

Gattungsbezeichnung «Topf, Keramik».

Topf-Mund (Mündung)

Topf-Lippe

| | |
|---------------------------------|---|
| <i>au mámbəla</i> | Topf-Ohr (Mündung, möglicherweise speziell bei den Gefäßen mit ausladendem Rand). |
| <i>au nənda</i> | Topf-Leib, Topf-Bauch. |
| <i>au nənda tórtöd</i> | Hals- oder Bauchknick (Ein Ausdruck, der angeblich nur auf Gefäße angewandt wird.) |
| <i>au'úberis</i> | Doppel-Topf (Gefäß mit Bauchknick). |
| <i>au tágar (au-tak rəgar?)</i> | Scherbe (Topf-Mund ist zerbrochen?, vgl. dazu S. 194 f.). |
| <i>au kópa</i> | Topf mit Sprung. |

IV. Form und Verwendung

Die Angaben zu Form und Verwendung werden hier bewusst in einem Kapitel zusammengefasst, um die funktionellen Abhängigkeiten deutlich aufzeigen zu können. Es liegt nicht in meiner Absicht, die Formen an dieser Stelle «notativ», d. h. nach den Kriterien der europäischen Wissenschaft, zu untersuchen und die Ergebnisse statistisch auszuwerten. Vielmehr möchte ich in der Beschreibung die Vorstellungen, die die Kwoma mit ihren keramischen Erzeugnissen verknüpfen, zur Geltung kommen lassen. Die Verhältnisse von Meno können dabei im ganzen stellvertretend auch für die anderen Kwoma-Dörfer stehen, ohne dass aber in allen Einzelheiten Übereinstimmung bestünde.

1. Gefässtypen

Die folgenden Typen und Sonderformen werden von den Kwoma nach Form und Funktion unterschieden (vgl. die Angaben zur Bezeichnung der einzelnen Teile eines Topfes, S. 156 f.).

- 1) *nóukitjau* (wörtlich: Sago-bearbeitet-Topf; Dialektform in Meno: *nogitjau*; einmal auch *nokwol'au* = ?), das Sagovorratsgefäß (Abb. 180—183).

Es handelt sich um die grössten in Meno hergestellten Gefässe (Höhe 40—75 cm, grösster Durchmesser 30—54 cm). Sie sind immer spitzbodig; die Gesamtform ist entweder hoch und schmal oder zeigt einen betonten, aber hochgelegenen Bauch. Nur einmal sah ich eine deutlich abweichende Form, die sehr an die Sagovorratsgefässe von Aibom erinnerte, aber ebenfalls im Spiralwulstverfahren aufgebaut war und einen kleinen spitzen Boden besass. Ein Teil der Vorratsgefässe wirkt darum so hoch gestreckt, weil über dem Bauch oft eine 20—30 cm hohe Halspartie aufgesetzt ist; in der Profillinie kann sich dabei in der Mitte eine konkave Wölbung zeigen (in einem Fall ist auf diese Weise ein Doppelgefäss entstanden). Dieses eigentümliche Merkmal hängt mit der Art der Verwendung zusammen. Häufig werden diese Gefässe nämlich auf der Höhe des Gefässhalses an einem Hauspfosten festgebunden, damit sie in gefülltem Zustand nicht aus dem aus Baumrindenstreifen gefertigten Standring kippen. Die Verwendung bestimmt auch die Grösse der Mündung; sie soll so weit sein, dass man leicht mit dem Arm Sago herausholen kann, und doch nicht zu weit, damit der Topf noch zum Schutz gegen Ratten, Ungeziefer, Schmutz und spielende Kinder zugedeckt werden kann. Oft ist die Mündung deutlich oval.

Die Vorratsgefässe sind häufig mit Ritzverzierungen, in manchen Fällen zusätzlich noch mit plastisch (d. h. aus Tonwülsten) aufgebauten Gesichtern, Wellenlinien und Knubben gemustert.

2) *póilau* (Schwein-Topf), grosser Kochtopf (Abb. 184, 185).

Grosse Kochtöpfe sind zwischen rund 30 und 50 cm hoch und messen auf der Höhe des grössten Bauchumfanges rund 30 bis 40 cm im Durchmesser. Sie zeichnen sich durch ihre sorgfältig ausgearbeitete Form aus — der Bodenteil ist vom Gefässbauch durch eine konkav verlaufende Einbuchtung deutlich abgesetzt, der grösste Gefässdurchmesser befindet sich relativ weit oben, die Mündung ist weit, aber eingezogen und auch hier meist eher oval als kreisrund. In der Profillinie der Boden-Bauchpartie lassen sich zuweilen in regelmässigen Abständen (rund 2—5 cm) rundumlaufende Einbuchtungen feststellen. Dabei handelt es sich hier wie auch bei den anderen Gefässen um die Spuren der einzelnen Aufbaustufen (vgl. S. 134 ff.). Bei genauerem Zusehen können die aussen nur mit schwachem Druck verstrichenen Wülste noch deutlich unterschieden werden.

3) *pólok póilau* (Suppe? — Schwein-Topf), gewöhnlicher Kochtopf für Yams- und Tarospeisen; das sind oft breiartige Gerichte, die noch Kokosfleisch und andere Zutaten enthalten können (Abb. 186, 187).

Töpfe dieses Typs unterscheiden sich von einem *póilau* dadurch, dass sie in der Regel kleiner (mittlere Höhe: rund 18 cm) und meist nicht verziert sind.

4) *húau* (?-Topf), Topf zum Anrühren von Sagopudding (*noukuggor*) sowie zum Sieden von Pandanus und Gemüse (Abb. 188, 189).

Er zeichnet sich durch die seiner Funktion angemessene weite obere Mündung und durch eine entsprechend gestrecktere Profillinie aus. Die mittleren Werte für die Höhe und den grössten Gefässdurchmesser liegen bei je rund 30 cm.

5) *wúgi huan* (Jagdbeute — gemeint sind Kleintiere — ?-Topf; auch bezeichnet als *ugi huan*, eigentlich *uku-huan*, Wasser-?-Topf; nach einer anderen Version *ugia huan*, Salz-?-Topf), kleiner Kochtopf für Gemüse, Fleisch von Kleintieren, Vögeln, Schildkröten und Fisch (Abb. 190—192).

Es ist die kleinere Ausgabe von (4), die sich vom Suppenkochtopf (3) durch die geringere Höhe (Mittelwert 13 cm) und eine im Verhältnis zur Höhe weitere Mündung unterscheidet. Töpfe dieses Typs sind in der Regel nicht verziert.

6) *háranggoil (áu)* (??-Topf), Sagobackschale (Abb. 193, 194).

Flache, meist ovale Schale (rund 35 cm lang und 25 cm breit), die an einem oder an beiden Enden einen plastischen, zum Teil durch Ritzverzierungen ergänzten Fortsatz haben kann. Gefässe dieser Art sind relativ selten.

7) *áutagor-háranggoil* (Scherben-??-Topf), Sagobackschale.

Teil eines zerbrochenen grösseren Gefässes (meist von einem *póilau* oder *húau*), der als Sagobackschale verwendet wird (vgl. Abb. 231).

8) *dör-poilau* (Brettwurzel-Schwein-Topf), Kochtopf (Abb. 195).

Es handelt sich um eine ganz ausgefallene Form, zu der es einzig Parallelen an der Nordküste gibt. Das Gefäss wird innen durch eine Trennwand aus Ton in zwei

gleichgrosse Hälften geteilt. Sowohl die Aussenfläche als auch die Trennwand tragen eine Verzierung. Dieser Gefässtyp ist selten; als Grund für die Unterteilung wurde nur angegeben, sie ermögliche es, verschiedene Speisen (z. B. Fisch und Schweinefleisch) gleichzeitig zu kochen⁸⁵.

- 9) *wárkirömbə(-póilau)* (nicht essbare Frucht eines Waldbaumes — Schwein-Topf, Kochtopf (Abb. 196, evtl. 200).

Eigentümlich sind die Form des Randes und die darunter angebrachten Knubben (von denen der Topf seinen Namen hat). Die Gefässe dieser Art fanden sich in Meno mehrheitlich im Besitz eines einzigen Töpfers. Sie sind alle mit Ritzmustern geschmückt. Weniger reich verzierte Beispiele sind aus dem Dorf Washkuk bekannt.

- 10) *kwár'au* (Baumöl-Topf), ... (Abb. 197—205).

Unter dieser Bezeichnung wird eine Reihe von Topfformen zusammengefasst, die (mit einer Ausnahme) ein Merkmal gemeinsam haben: einen vom Gefässbauch durch einen Knick deutlich abgesetzten, nach oben konisch geöffneten (ausladenden) Rand. Bei den erwähnten Ausnahmen (Abb. 202, 203) ist dieser Randteil zu einem zweiten, deutlich gerundeten Gefässbauch ausgeformt. Im einzelnen können diese Gefässe nur nach ihrer Verwendung unterschieden werden, wobei anzumerken ist, dass keines mehr zu dem im Namen angedeuteten Zweck verwendet wurde. Einige scheinen zum Kochen von Speisen im Rahmen von Kulthandlungen, andere direkt als Kultobjekte(?) gebraucht worden zu sein. Der Name könnte sich von einem dieser Kultfeste herleiten (*hámayo-kwar-súkwiya*, vgl. S. 176 f.).

- 11) *sónggasu'áu* (??-Topf), Zaubertopf (Abb. 206).

Dieser Typ, von dem auch *Whiting* wiederholt berichtet (1938, S. 214; 1941, S. 141, 205), ist mir nur in einem einzigen Exemplar zu Gesicht gekommen (Orig. Nr. 1195). Das Stück (Höhe 14,5 cm, gr. ϕ 10 cm, ϕ Mdg. 4 cm) zeichnet sich aus durch einen flachgerundeten Boden, der direkt in die Bauchwölbung übergeht (gr. ϕ in 3,5 cm Höhe); der Gefässkörper ist darüber halsartig gestreckt und wird oben durch einen ausladenden Rand (z. T. abgebrochen) begrenzt. Das ganze Gefäss ist mit Ritzmustern verziert.

- 12) *áumar* (Topf-verziert?; bei den Honggwama und den Nukuma auch *au'maka* — dieser Begriff wird in den genannten Fällen gleichzeitig als Oberbegriff für alle verzierten Gefässe verwendet), Zeremonialtopf (Abb. 207—213).

Die Form (in der Regel spitzbodig, hochgelegener Bauch, etwas eingezogene Mündung) ist die für die meisten Kwoma-Gefässe übliche, doch unterscheidet sich dieser Typ — abgesehen von der Verzierung — auch in formalen Einzelheiten von

⁸⁵ Vgl. die allerdings rechteckige Sagobackform mit Trennwänden (Vb 5582) von der Insel Japen (Geelvink-Bay) im Museum für Völkerkunde Basel. Es könnte sich um eine Nachbildung einer malayischen Metallform handeln. Dazu ist aber das schüsselförmige Gefäss — ebenfalls mit Trennwänden! — vom selben Ort (Vb 5583) zum Vergleich heranzuziehen.

Trocknen

159



Brennen

160



161



162



163



164



Brennen 2. Verfahren

167



168



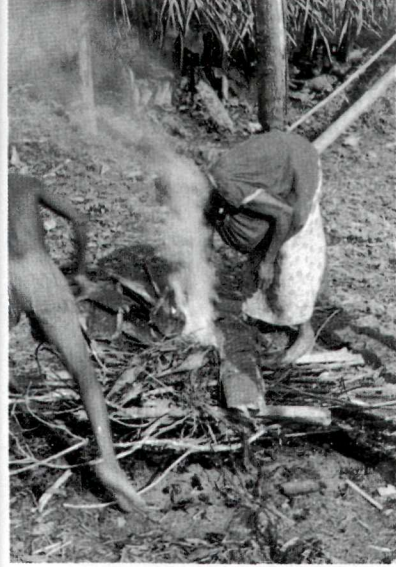
165



166

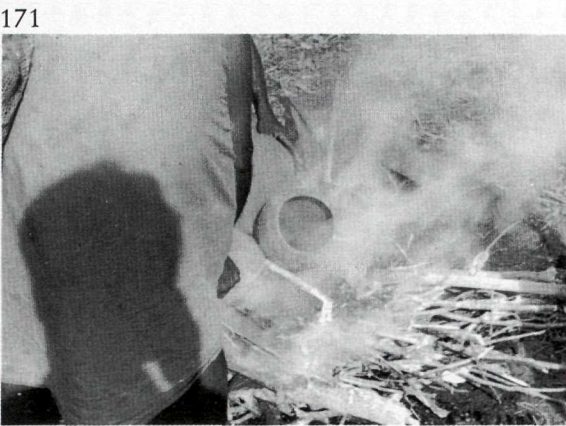


169



170





Bemalen



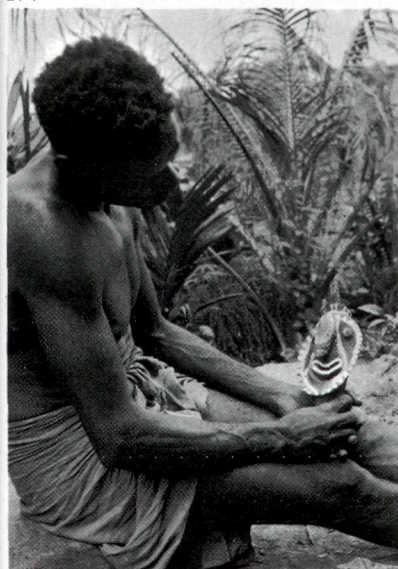
173



174



177



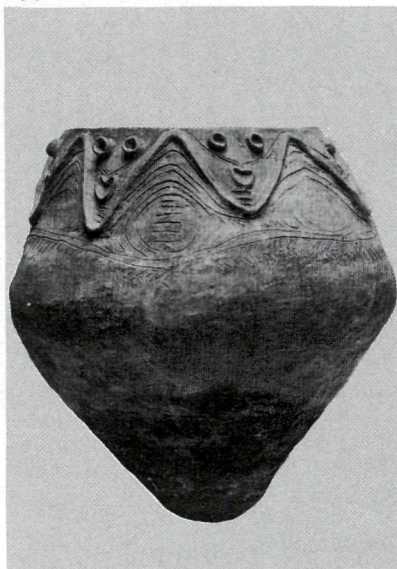
178



179

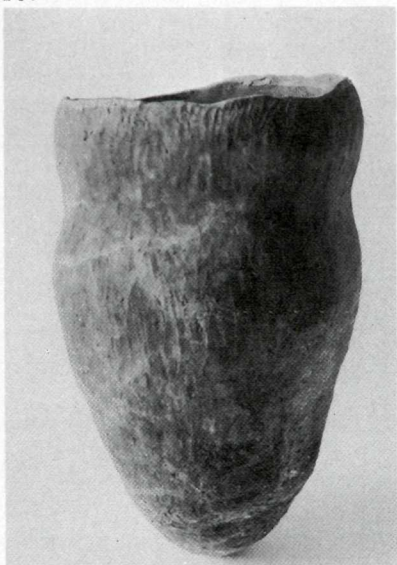


180



póilau

183



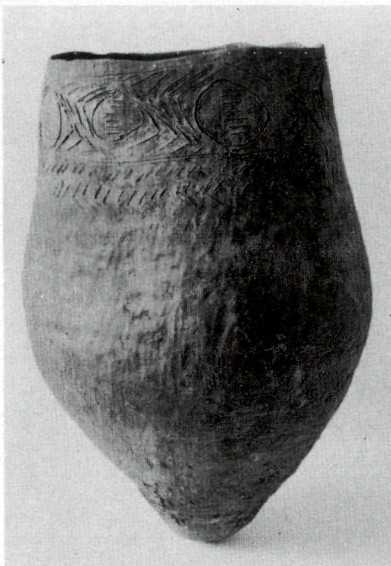
184



181



182

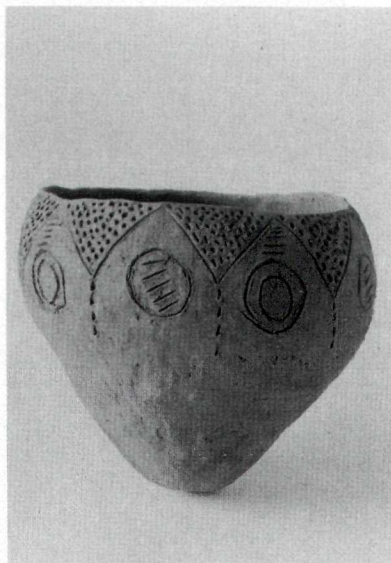


pólok póilau

185



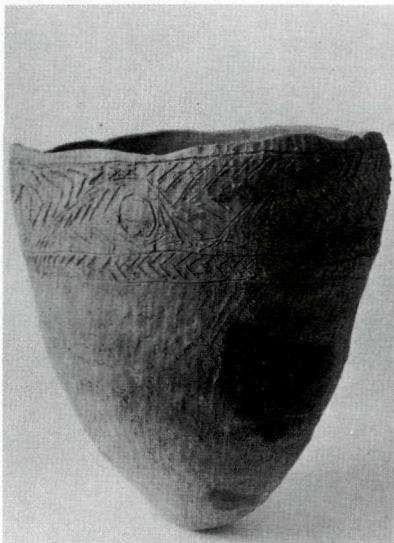
186



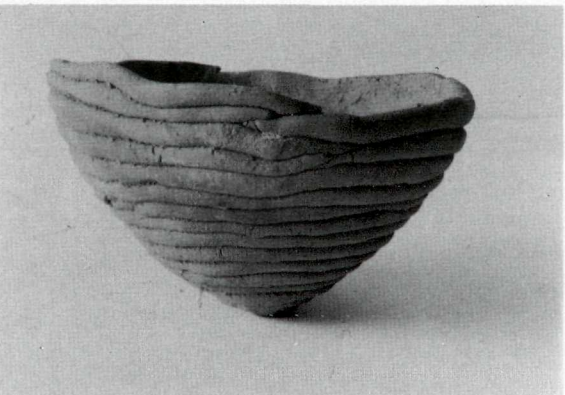
187



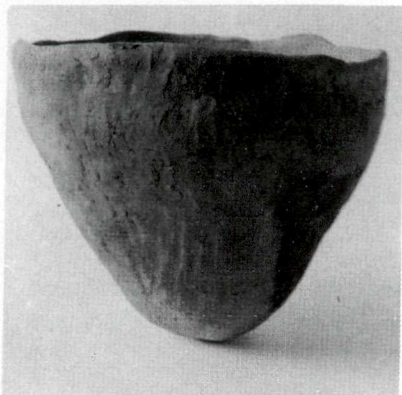
188



191

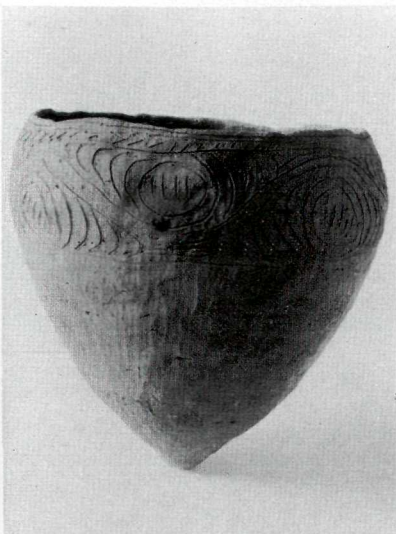


192

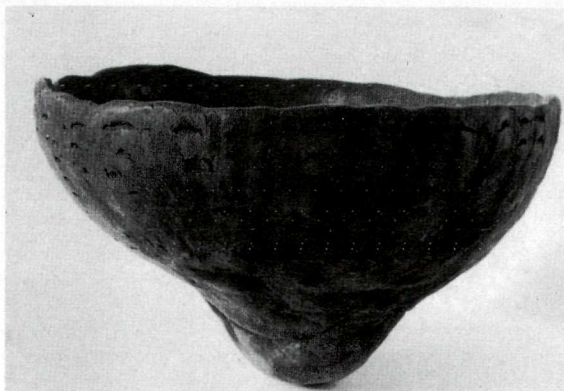


wúgi húau

189

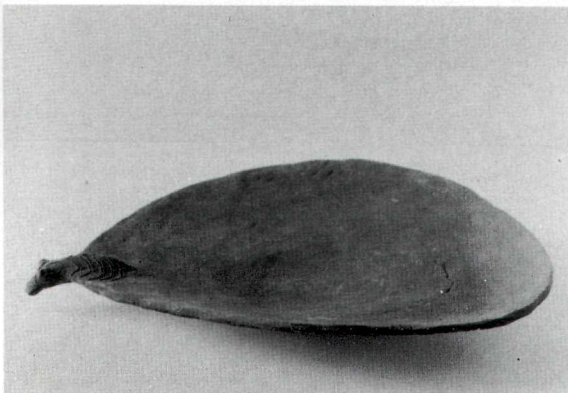


190

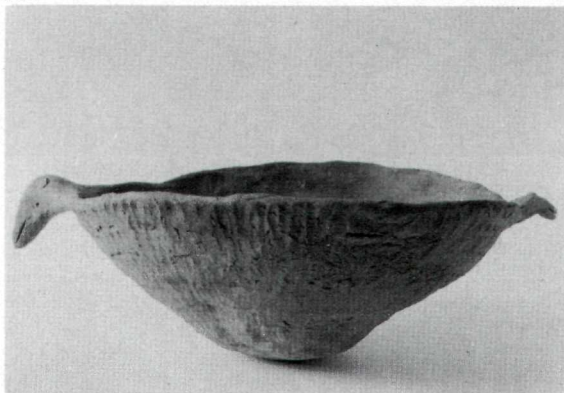


háranggoil (-áu)

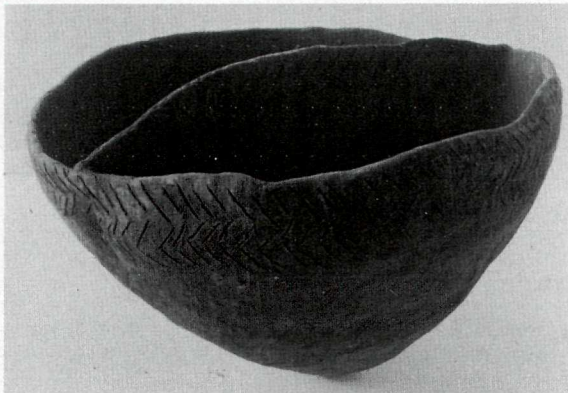
193



194



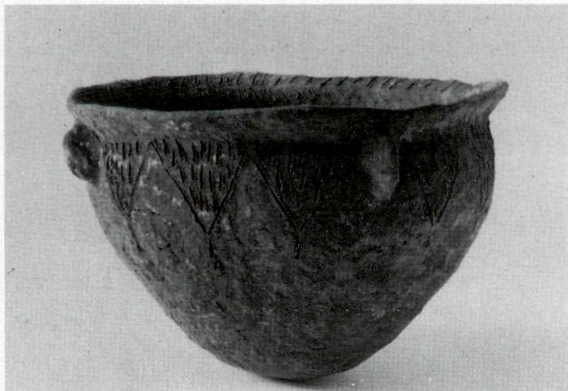
195



196



199



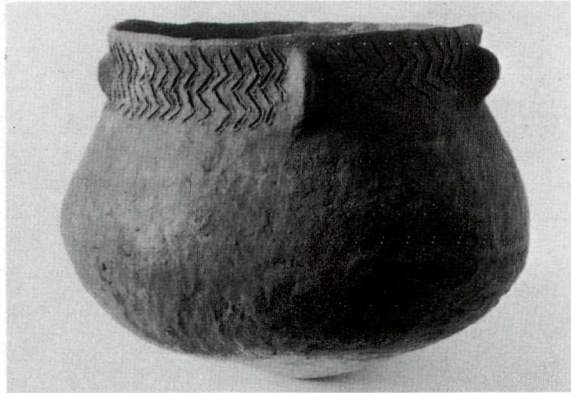
200



197



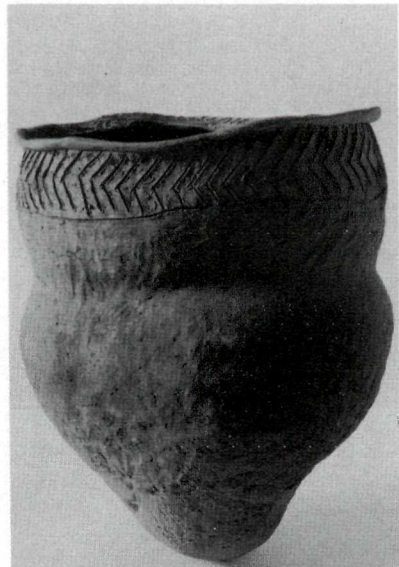
198



201



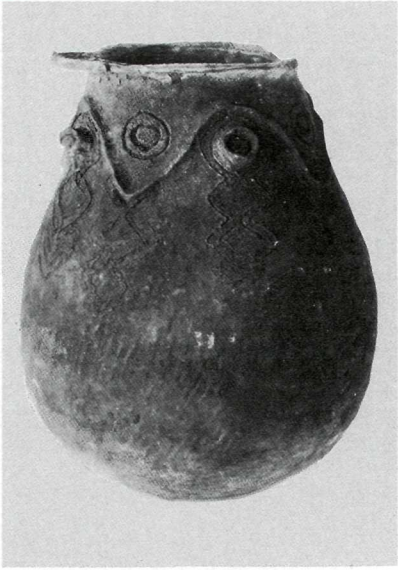
202



203



204



aumar

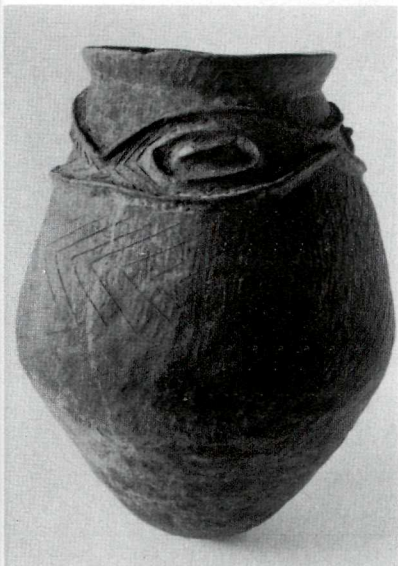
207



208



205



206



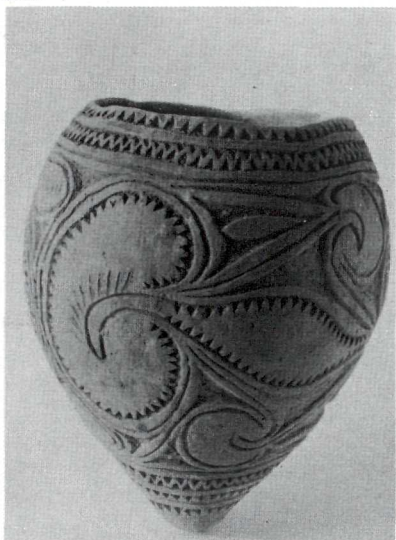
209



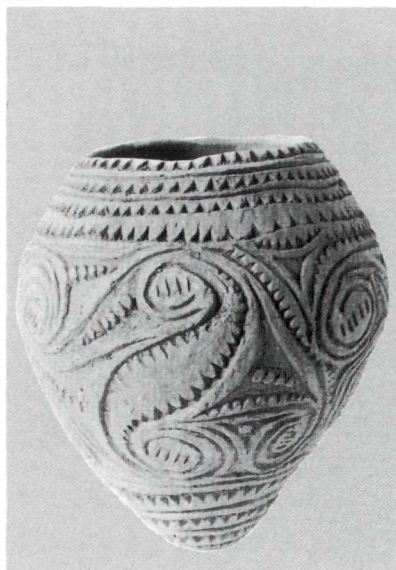
210



211



212



215



216



213



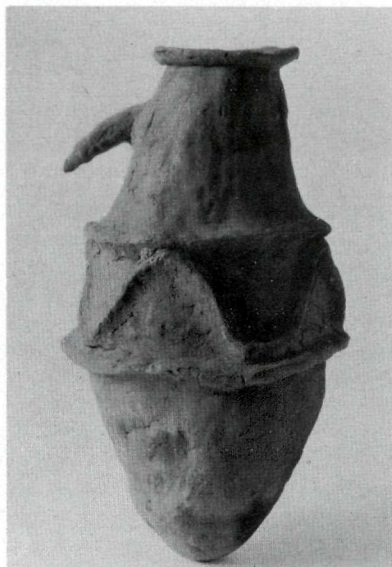
214



217



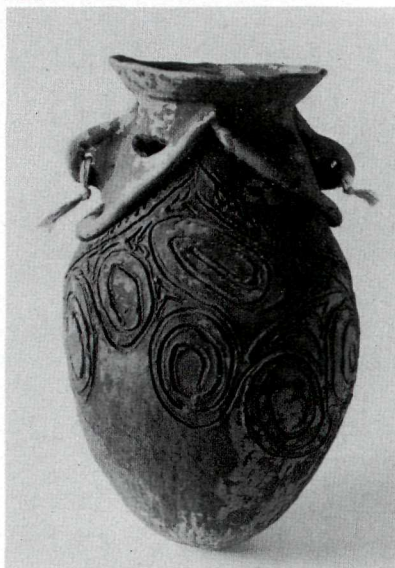
218



219



220



Tonköpfe hohl

223



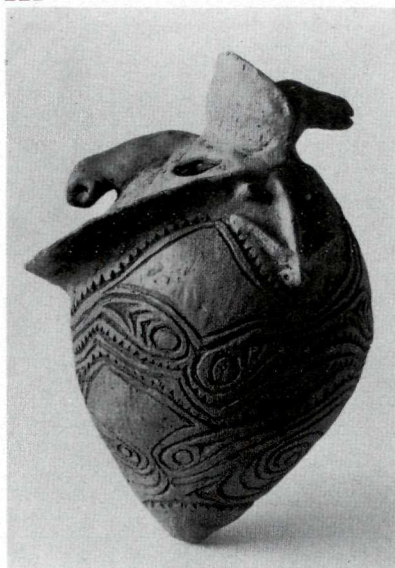
224



221



222



Tonköpfe massiv

225

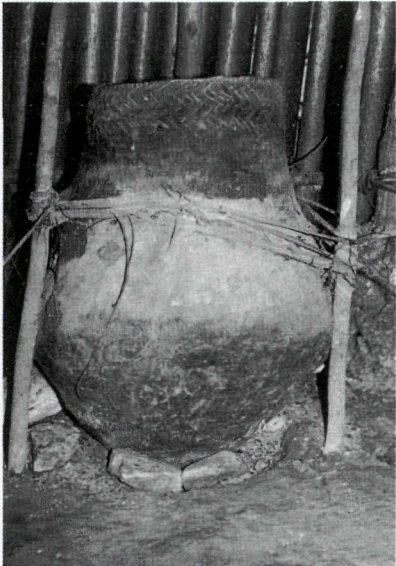


226



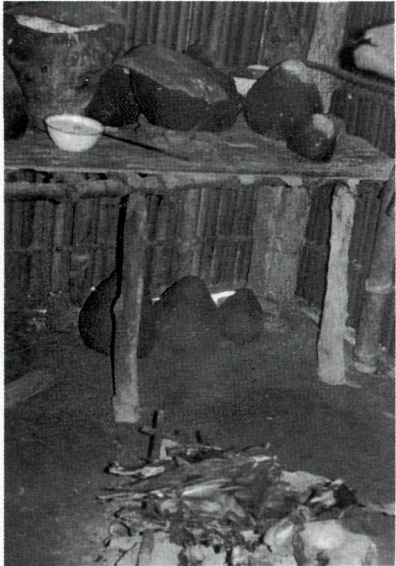
Aufbewahren

227



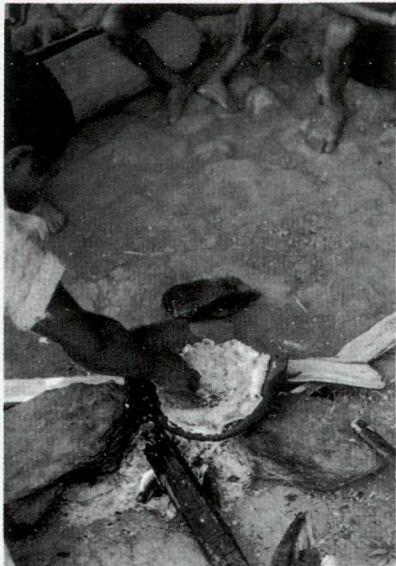
Küche

228



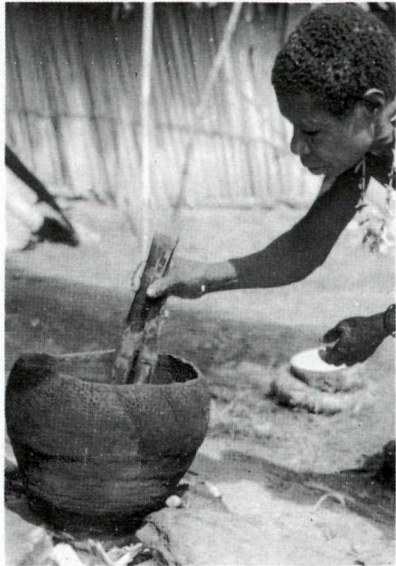
Backen

231



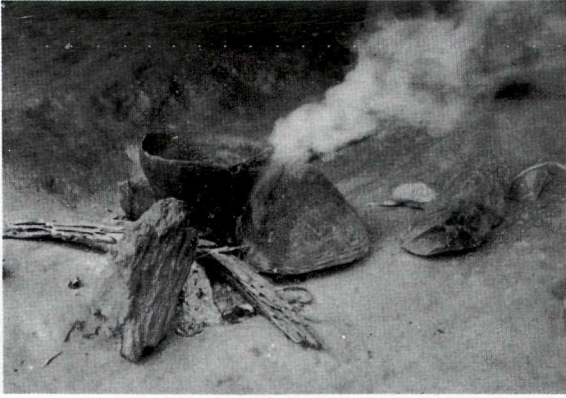
Anrühren

232



Kochen

229



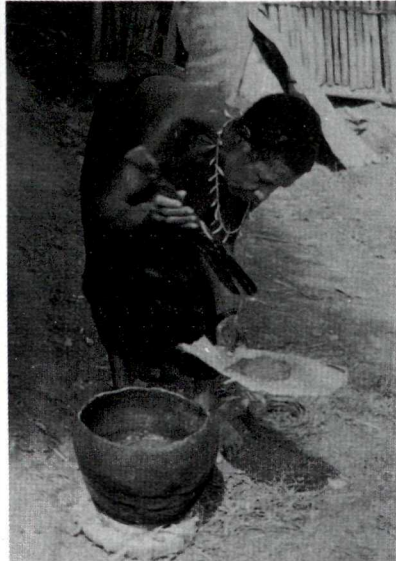
Räuchern

230



Schöpfen

233

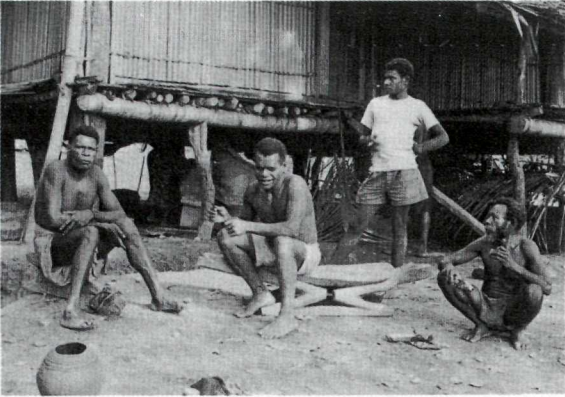


Männerhaus als Kultstätte

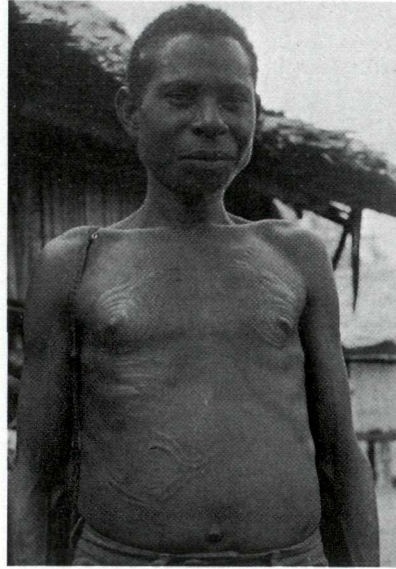
234



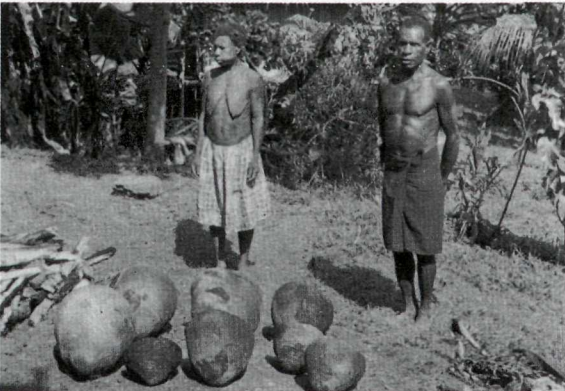
235



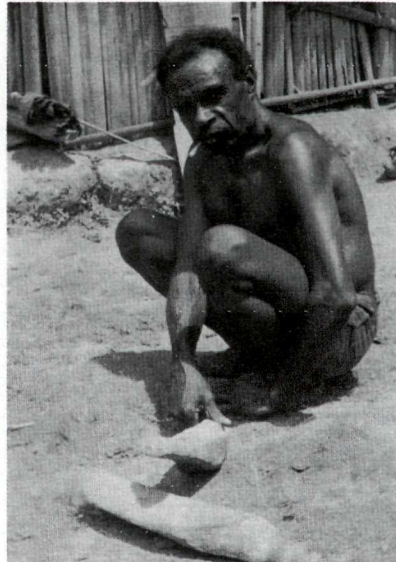
236



239

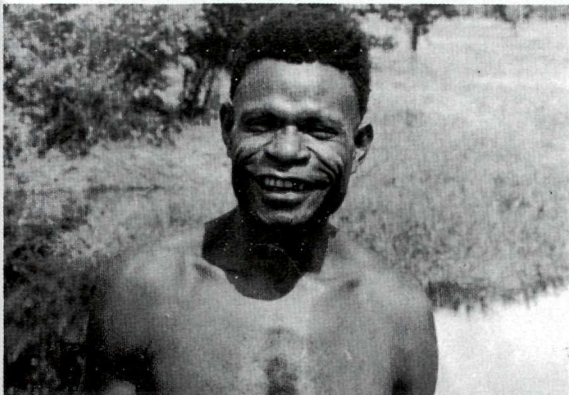


240



Wondamari, ca. 35 J.

237



Ukumimə, ca. 45 J.

238



Yabokoma, ca. 55 J. (hárpa létja)

241



Barpai, ca. 65 J. (máma láka)

242



243



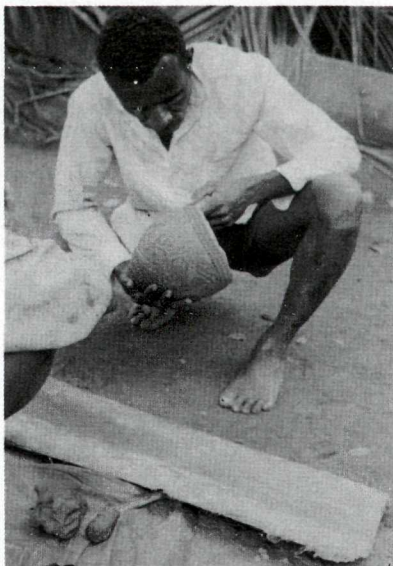
244



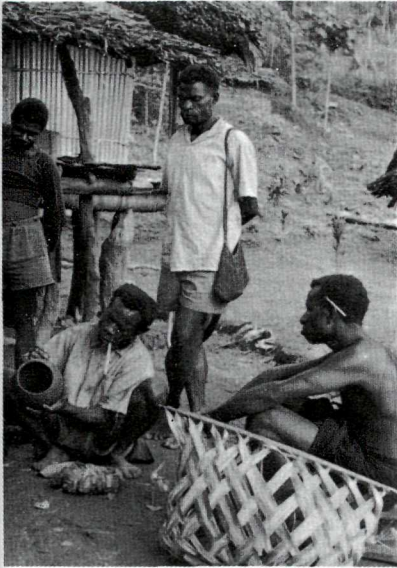
247



248



245



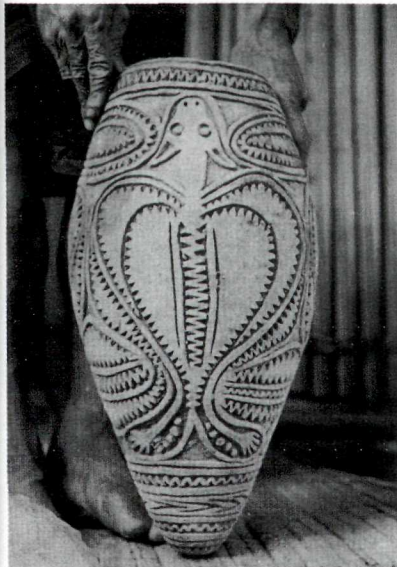
246



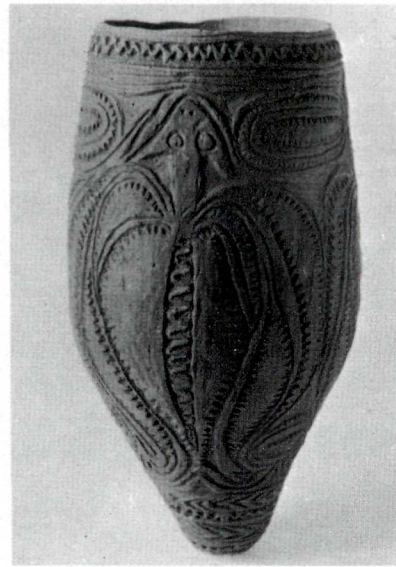
Original

Kopie Yessomari

249



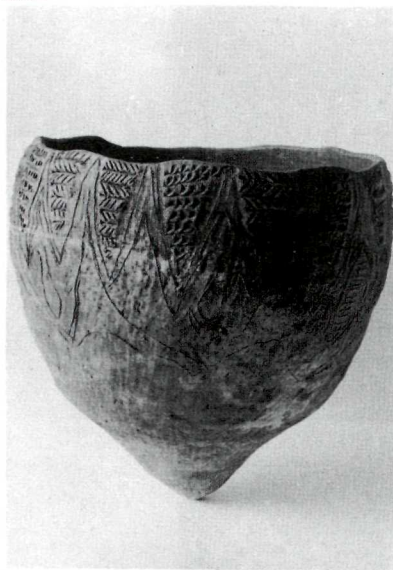
250



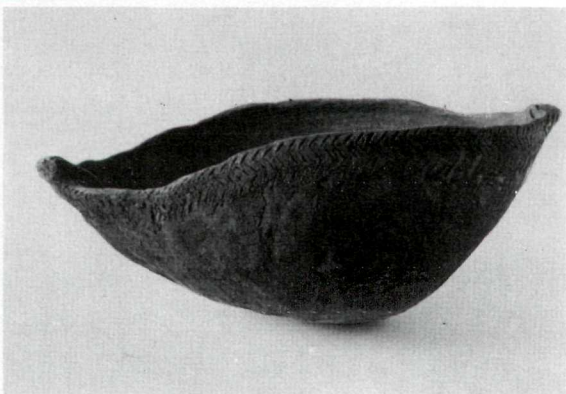
251



252



255

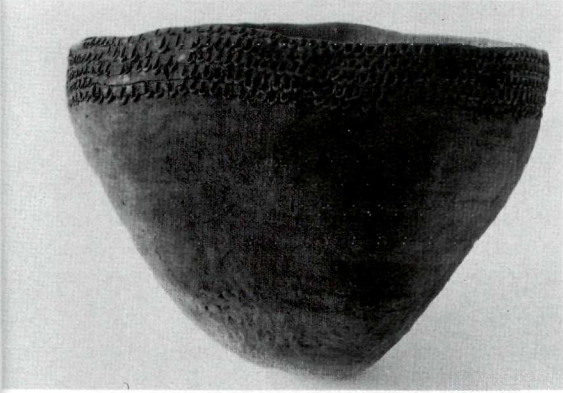


256



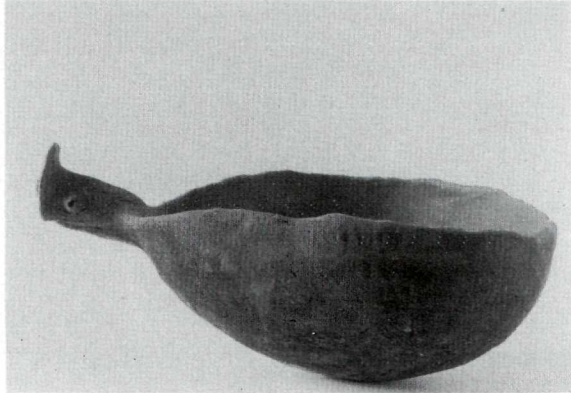
nouku huau

253



ki huau

254



aumaka

257

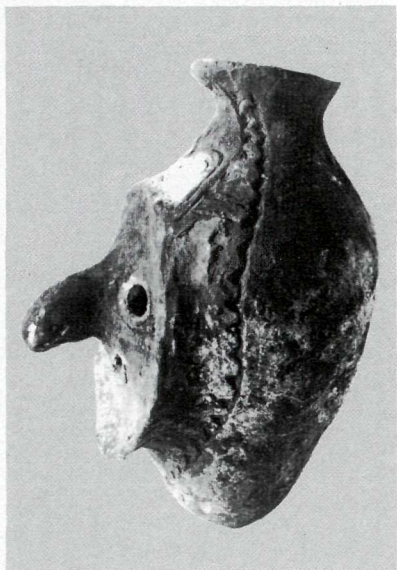


258



Tonköpfe hohl

259



260

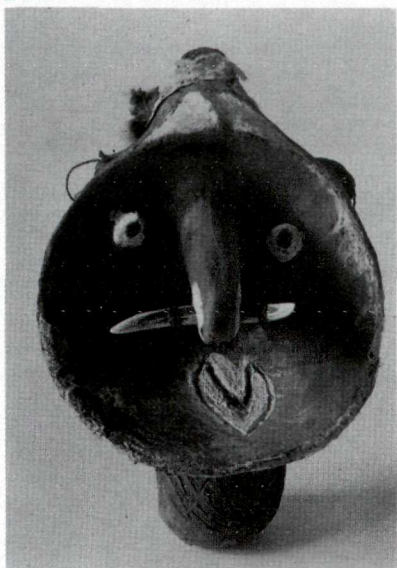


Tonkopf massiv

263



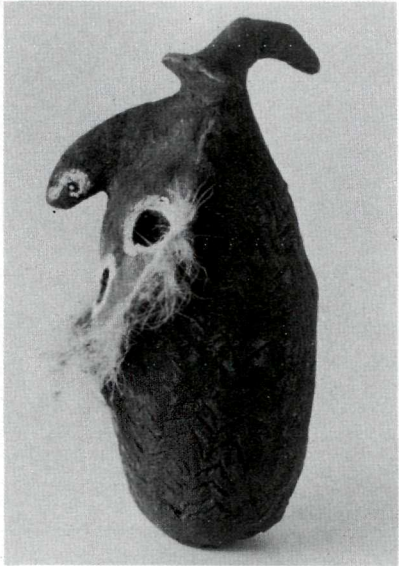
264



261

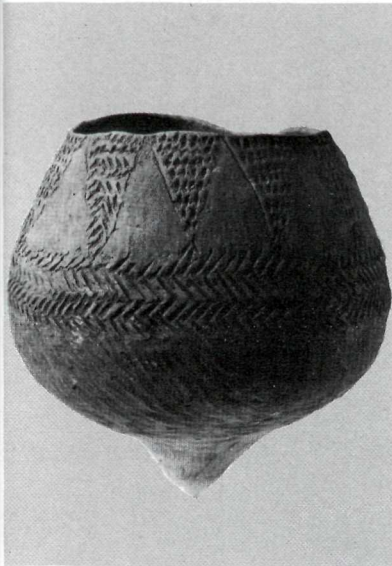


262

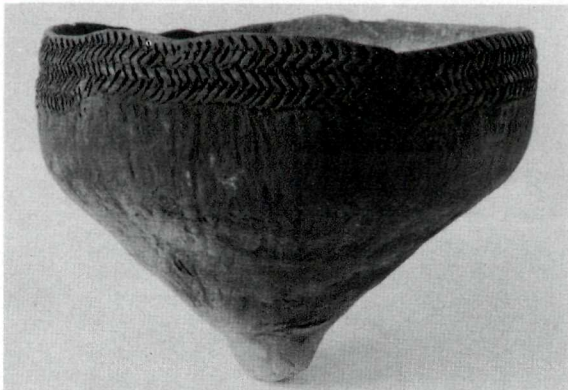


Yauangget-Keramik

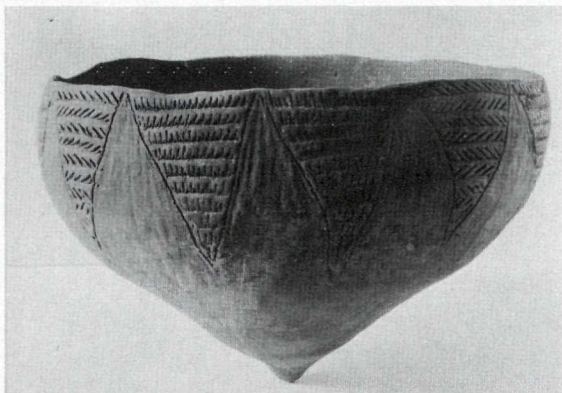
265



266



267

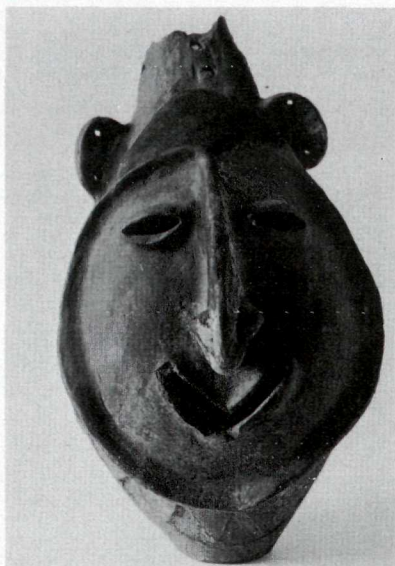


268

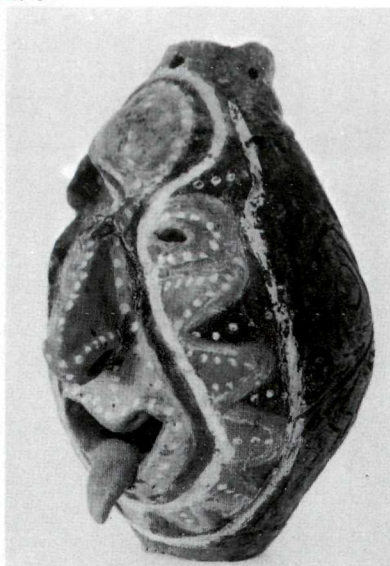


Yassean

269



270



den gewöhnlichen Kochtöpfen. Zu erwähnen sind: sorgfältige Ausformung des Gefäßkörpers, so dass die einzelnen Aufbaustufen sehr oft nicht mehr am Verlauf der Profillinie abgelesen werden können; gestreckte Körperform (grosser Bauchradius in der Profillinie), so dass für die Verzierungen eine günstige Grundfläche entsteht.

Gefässe dieses Typs werden (entgegen der wiederholt in der Literatur vertretenen Meinung) nie zum Kochen verwendet. Das lässt sich rein äusserlich an zwei Merkmalen erkennen: Im Unterschied zu Töpfen, die zum Kochen direkt über dem Feuer gestanden haben, ist die Aussenfläche nicht mit schwarz abfärbendem Holzkohlenruss überzogen. Stattdessen findet sich eine braune Russ- und Schmutzschicht, die sich während der Zeit, in der der Topf zum Aufbewahren im rauchgefüllten Küchenhaus stand, auf der Oberfläche abgesetzt hat. Andererseits sind die spitzen Böden der Kochgefässe in der Regel selbst dann hellbeige, wenn die Wand tiefschwarz-russig geworden ist. Der Russ wird eben unten durch die heisse Glut und den dazutretenden Sauerstoff laufend wieder weggebrannt.

13) *áp'au* (Vogel-Topf), Kultobjekt? (Abb. 214—217).

Dies ist eine besondere, bereits zu den Kultobjekten überleitende Form von Gefässen, deren Verzierung sich aus Kerbschnittmustern, plastischen Auf- und Fortsätzen sowie zum Teil feinen Einstichlinien zusammensetzt. In Meno gab es keine alten Beispiele dieser Art mehr; man erzählte, sie seien alle im Krieg zerstört worden. Ein erstes, etwas unbeholfen wirkendes Stück (Orig. Nr. 1051) erwarb ich bei Maramis. Yabokoma fertigte dann nach meinem ersten Aufenthalt drei Stücke (Orig. Nr. 1493, 1576, 1577) an, die ich bei einem kurzen späteren Besuch erwarb.

Es sind oval geformte Gefässe mit zwei plastischen Fortsätzen (Höhe 20 cm, Breite 21—27 cm, Länge 53—68 cm). An einem Beispiel (1577) ist besonders bemerkenswert, dass der Unterteil annähernd spitzbodig geformt ist (genau wie der Boden- und untere Bauteil eines *aumar*), der obere Teil mit ausladendem Rand aber oval. Kennzeichnendes Merkmal sind offensichtlich die plastischen Auf- und Fortsätze. Das von Maramis erworbene Stück zeigt einen wellenförmig angelegten Wulst, ferner zwei Knubben an den Breitseiten und zwei Gesichter (teils aufgesetzt, teils eingeritzt) an den Schmalseiten. Nach oben gehen die Nasen jeweils in einen Fortsatz über, der einmal als Kopf, das andere Mal als (rudimentärer) Schwanz des Vogels *kələkókə* ausgebildet ist. Die Beispiele von Yabokoma zeigen: (1493) zwei Köpfe der Vogelart *háeməriksél*, (1576) einen Schlangenkopf (*hópokos*) und einen Krokodilsschwanz (*mókin*) sowie (1577) den Kopf einer schwarzen Ente (*kəatāpə'áp*) und einen auf dem Rücken liegenden Mann (*ma*).

14) *wásau* (?-Topf), Kultobjekt (Abb. 218—222).

Als *wásau* werden die zu menschenähnlichen Köpfen ausgebildeten Gefässe bezeichnet, die zwar Köpfe darstellen, aber ihren Topfcharakter bewahrt haben (geschlossener Boden vorhanden). Sie sind nach oben offen; die Mündung wird von einem ausladenden Rand begrenzt. Die plastisch aufgesetzte Gesichtsverzierung (Kinn- und Gesichtsumrandung, Nase) ist oft mit herausgeschnittenen Teilen (Augen, Mund) sowie mit Ritz- und Kerbschnittmustern (auf der übrigen Gefäss-

oberfläche) kombiniert. Diese Gefässe sind heute vor allem im Dorf Tangwinsham zahlreich anzutreffen, aber auch im Dorf Meno bekannt; sie werden nach den vorliegenden Aussagen an beiden Orten nicht mehr kultisch verwendet.

Eine Sonderform, zu der eine längere Geschichte gehört, ist mir in Meno bekannt geworden (Orig. Nr. 1185 und 1186). Die Form ist die eines hochgestreckten Gefässes (Höhe 34 cm, gr. ϕ 20 cm) mit enger Mündung (ϕ 5 cm); die plastisch aufgesetzte Verzierung fällt durch die eigentümliche, vorstehende Nase auf (Abb. 218, vgl. S. 182 f.).

15) hohl gearbeitete Tonköpfe, Kultobjekte (Abb. 223, 224).

Es handelt sich um einen in verschiedener Ausformung anzutreffenden Typ, der sich von den eben beschriebenen kopfartigen Gefässen dadurch unterscheidet, dass sich an der Stelle des Bodens eine runde Öffnung (ϕ 2—10 cm) befindet. Damit ist auch auf die besondere Funktion hingewiesen: Diese Kopfplastiken wurden für bestimmte Kultfeste auf Holzstäbe aufgesetzt und allein oder in Gruppen (je nach Kultfest und Dorf) auf Kultaltären festgebunden; als «Pfostendekoration», «Dachaufsatz» oder zu ähnlichen Zwecken haben die eindrucksvollen Stücke somit (wenigstens in jüngerer Zeit) nie gedient.

16) massiv gearbeitete Tonköpfe, Kultobjekte? (Abb. 179, 225—227).

Es handelt sich um kleinere Darstellungen von Gesichtern und Köpfen mit menschlichen Zügen. Sie enden unten meist in einem beinartigen hohlen Stumpf, in den ein Stab eingesteckt werden kann.

Es ist mir keine Bezeichnung bekannt geworden, die zur Klassierung aller Tonköpfe verwendet wird. Die einzelnen Objekte werden nach ihren (Eigen-) Namen unterschieden.

Eine typologische Gliederung nach archäologischen Kriterien ergäbe selbstverständlich ein anderes Ordnungsschema. Ein erster Blick auf die verschiedenen Formen zeigt, dass sich die ganze Reihe der Gebrauchstöpfe und auch der einfachen Zeremonialgefässe (*aumar*) typologisch nur schwer gliedern lässt, wenn wir die Grösse und die Verzierung einmal beiseite lassen. Man kann höchstens Ähnlichkeitsreihen aufstellen⁸⁶. Wesentlich einfacher zu gliedern sind die Spezialtypen, die sich durch formale Eigenschaften (Hals- und Bauchknick, plastische Fortsätze, Trennwand) auszeichnen.

2. Verzierung: Form und Bedeutung

Ornamente spielen im Leben der Kwoma eine wichtige Rolle; sie finden sich in den reichsten Formen auf jenen Objekten, die zur Sphäre des Mannes gehören. Männer verzieren nicht nur Zeremonialgefässe und Kultobjekte aus Ton, sondern bemalen auch die flachgepressten Blattscheiden der Sagopalme, mit denen früher

⁸⁶ Die Ähnlichkeitsreihen lassen sich dann wiederum nach Indexzahlen ordnen. Diese Arbeit ist aber erst im Hinblick auf den Vergleich mit anderen Keramikstilen sinnvoll. Alle Zahlenwerte sollen dazu später in Tabellenform geordnet vorgelegt werden.

am Männerhaus die Innenflächen des Daches verkleidet wurden. Mitglieder der einzelnen Kultgemeinschaften bemalen die «heiligen» Bildwerke, die aus Holz geschnitzten Vergegenwärtigungen von Vorzeitwesen, und andere «heilige» Objekte (alle: *sikilawás*). Aber auch Geräte wie die Kalkbehälter, Prunkbeile und Waffen (Pfeile, Speere, z. T. sogar Bogen) werden mit bestimmten Mustern verziert. Die Frage nach Form und Bedeutung der Ornamente müsste also auf breiter Basis erörtert werden. Dazu ist hier leider nicht der Platz; ich beschränke mich darauf, einige Teilinformationen vorzulegen und aus der Vielzahl der übrigen Angaben zu den Bedeutungen, Formen und Inhalten einige allgemeinere Aussagen abzuleiten. Insbesondere erweist es sich als unmöglich, die Muster als Gesamtformen zu besprechen. Ich greife daher einzelne Aufbauteile von Darstellungsmotiven und auch ganze Motive heraus. Die Verwendung des Begriffs «Darstellungsmotiv» deutet an, dass es sich nicht um eine empirische Zergliederung handeln kann, sondern dass auch hier von der einheimischen Klassierung, vom intentionalen Bild der Eingeborenen ausgegangen werden soll. Die unten zusammengestellte Liste ist leider nicht vollständig (vgl. o. S. 37 f.).

Lage der Verzierung

Einfache Ritz- und Einstichmuster sind meistens parallel zum oberen Gefässrand angeordnet, in einer Zone, die ununterbrochen um den ganzen Topf herumläuft. Nur in wenigen Fällen reicht die Verzierung dabei über die Wölbung auf der Höhe des grössten Gefässdurchmessers hinab.

Kerbmuster bedecken in der Regel nahezu die ganze Oberfläche; nur die Bodenspitze wird freigelassen. Vom europäisch-ästhetischen Standpunkt aus könnte man diese freie Fläche auch als Teil des Ornaments verstehen. Die Kwoma tun dies nach Aussage der Informanten jedoch nicht.

Bedeutung

Im Kapitel über die Werkverfahren ist der technische Aspekt schon erörtert worden; dort habe ich bereits auf drei einfache Muster hingewiesen:

- 1) *au léopok* (-*tjip kétjə̀ə*) (Ton — lang wie eine Liane — er bleibt stehen?), Tonwulstverzierung (Abb. 75, 190, 196).

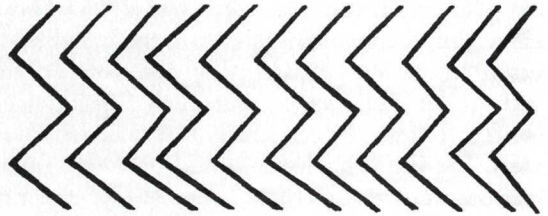
Wechsel von verstrichenen und nicht-verstrichenen Wulstpartien auf der Aussen- seite, in Viereck- oder Dreieckform. Als Zickzack- oder Wellenlinie plastisch aufgesetzte Tonwülste heissen ebenfalls *au léopok* (Abb. 181, 218).

- 2) *úku wándjə* (Wasser-Wellen, oft einfach *wándjə* genannt), stehende oder liegende Zickzacklinien, eingeritzt oder -geschnitten (Abb. 83, 84, 182, 188, 206, 209).

Kleine Wellen:



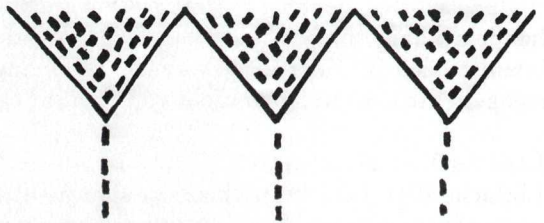
Grosse Wellen:



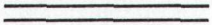
Auch einfache Winkelbänder werden so bezeichnet.



- 3) *égel yat* (Buschratte-Fussspur), Dreiecke (eingeritzt oder -geschnitten) kombiniert mit über Flächen verteilten Einstichen und -schnitten (Abb. 186).

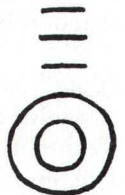


Hier sollen weiter noch die folgenden Ritz- und Einstichmuster aufgeführt werden:

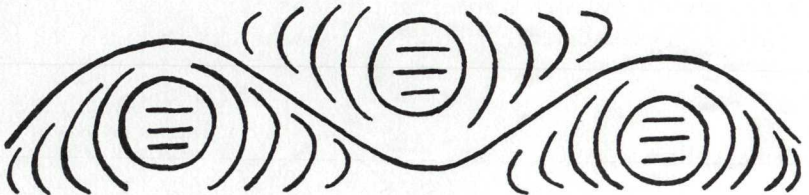
- 4) *pok* (Liane, Gattungsbezeichnung), Linie (einfach oder doppelt (Abb. 184, 189).

- 5) *nggúmasak* (??-Kopf), kastanienartige Baumfrucht, wird meistens dargestellt als Kreis mit drei oder mehr eingeritzten parallelen Geraden auf der Kreisfläche (Abb. 180, 207).



Als Variante sind auch zwei konzentrische Kreise und drei unabhängig davon eingezeichnete Parallelen möglich.



- 6) *ápópok* (Vogel-Liane), eine feinere Lianenart mit ihren Früchten (Abb. 182, 203).



Das Ornament heisst als ganzes so, wird nicht in seine Aufbauteile zerlegt.

7) a *nggriša* (Frosch) (Abb. 185, 204).



a1

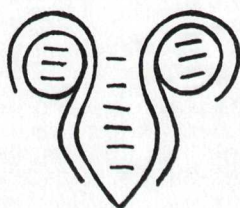


a2



b *nggrišanggar* (kleiner Frosch)

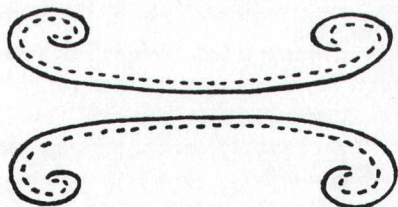
8) *wáilərákwa* (kleiner schwarzer Vogel, der während des Regens umherfliegt), (Abb. 184).



9) *wárkau* (roter Papagei)

Ebenfalls ein Ritzmuster, das aber durch Einstichlinien ergänzt wird, die parallel zu den geritzten Linien laufen (Abb. 85).

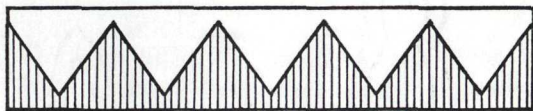
engerollte Schwanzfedern



Die Zahl der von den Kwoma unterschiedenen und mir bis heute bekannt gewordenen *Kerbschnittmuster* muss bei etwa 60 liegen. Dabei ist allerdings zu bedenken, dass die gleichen Aufbauteile bei der Darstellung verschiedener Motive verwendet werden können, ja, dass die Verzierung eines Topfes mehrere Motive in sich vereinigen kann. So begegnen wir auch hier wieder den unter (3) bis (9) erwähnten einfachen Formen. Besonders beliebt ist (6); Kreise und Linien lassen sich zu echten und falschen Spiralen formen, die — unter sich verkoppelt — die ganze Oberfläche überziehen (Abb. 89—93, 210, 214—217). Als Begrenzung der verzierten Fläche ist das folgende Muster besonders häufig vertreten:

10) *nggálanggalār* (mit feinen zahnartigen Stacheln besetzter Rand des Blattes einer bestimmten Pandanus-Art). Auf beinahe allen Zeremonialgefäßen (*aumar*) finden wir dieses Muster am oberen oder am unteren Rand der Ver-

zierung; davon zu unterscheiden ist die oben als (2) erwähnte, auch in Kerbschnittverzierungen auftretende einfache Zickzack-(oder Wellen-)Linie *wandja* (Abb. 178, 207—213).



Als Beispiele seien hier noch die Angaben zu 13 weiteren Motiven aufgeführt:

- 11) *mépoko* (Holz-Liane?), im Strang einer Liane angelegtes Verpuppungsgewölbe einer Wespen- oder Schmetterlingsart. Dieses Motiv wurde früher auch einzelnen Mädchen als Narbenmuster auf den Bauch tatauiert.
- 12) *mándanggarángara* (giftige? Spinnenart), (Abb. 207).
- 13) *mánggalikó* (grosser, ca. 15 cm langer Tausendfüssler), (Abb. 212).
- 14) *wátjou* (Brotfrucht-?), ca. 10 cm lange, kräftig gegliederte Raupe, die sich nach der Beschreibung der Einheimischen in gefällte Brotfruchtstämme einbohrt und die von den Kwoma gerne als Zuspeise gekocht oder in Blättern gedämpft wird (Abb. 207— dasselbe Muster könnte auch wie unter [23] gedeutet werden).
- 15) *irmánggo* (?), kleines Possum (Ringschwanzpossum ?), das sich wie alle seine Verwandten tagsüber in hohlen Baumstämmen verkriecht und nur nachts unterwegs ist (Abb. 94—106; nach den Aussagen des Töpfers wurden die Zickzacklinien hinter dem Schwanz von ihm zum Füllen der freien Fläche eingefügt).
- 16) *máual* (?), Baumsegler-Possum, dessen entfaltbare Hautflächen ihm den Gleitflug von hohen Bäumen herunter erlauben; von den Kwoma wird dieser Baumsegler seiner leuchtenden roten Farbe wegen, die man als feuerartig ansieht, mit Sternschnuppen und Kometen in Verbindung gebracht (Abb. 249, 250).
- 17) *árgunjáulum* (?), kleines mit Flügeln und Fühlern ausgerüstetes Insekt, das sich nach der Beschreibung der Informanten vorzugsweise in der Nähe von oder auf Tümpeln aufhält; es kann nicht fliegen und bewegt sich auf dem Wasser mit weit ausgreifenden Bewegungen fort (Abb. 208 sowie Abb. 118 und Frontispiz).
- 18) *sáməló* (?), Libelle, die sich gerne über ruhenden Gewässern aufhält (Abb. 178, 201).

- 19) *úku kwályep* (Wasser-?), libellenartiges Insekt mit langen Beinen und schwarzen Flügeln, das sich über und auf dem offenen Wasser aufhält (Abb. 213).
- 20) *úgundólob* (Wasser-?), Wasserinsekt (Abb. 108—117).
- 21) *ábugímbi* (fliegender Hund), ein besonders reizvolles Muster, das die in Bäumen hängenden fliegenden Hunde trefflich charakterisiert (vgl. Kaufmann et al. 1970, S. 89 — Inv. Nr. Vb 14 591).
- 22) *ábutjók* (Haushuhn oder Hahn), (Abb. 211).
- 23) *áragumáka* (?-Verzierung), Gattungsbezeichnung für die Darstellung von Gesichtern, die nicht namentlich bekannten Geistwesen gehören. Dieses Motiv findet sich auch — wie manche der angegebenen Muster — als Ritzverzierung auf verschiedenen Töpfen sowie als grossflächiges Ornament auf Palmblattscheide-malereien; es scheint, dass es sich bei den dargestellten Geistwesen (allgemeine Bezeichnung *síkilawás*) vornehmlich um Wassergeister handelt, eine Interpretation, die allerdings von anderen Informanten bestritten wurde.

Über die *plastischen* Verzierungen braucht hier nicht mehr berichtet zu werden. Die Einheimischen klassifizieren und interpretieren sie von Fall zu Fall (vgl. die Angaben zum *áp'au*, S. 161 und die Erläuterungen zu den Abb. 194, 196, 200, 214 bis 217 sowie Abb. 204 und unten S. 180 ff.). Die Gefässe vom Typ *wásau* (14) und die Tonköpfe (15) haben meist Eigennamen, d. h. Gegenstand und Verzierung tragen den Namen eines bestimmten Geistwesens, das entweder in einem Stein im Wald oder frei in Wald und Sumpf lebt.

Die ganze Zahl der Motive lässt sich nach dem heutigen Stand des Wissens in vier *Klassen* einteilen:

1. Motive aus der Pflanzenwelt
2. Motive aus der Tierwelt
3. Darstellungen von Naturgeistern
4. Darstellungen von «heiligen» Geistwesen (*síkilawás*).

Zwei Fragen drängen sich auf. Zuerst möchten wir wissen, ob die im Dorf Meno erhaltene Interpretation der einzelnen Ornamentformen auch für andere Dörfer gültig ist. Aus meinen Beobachtungen möchte ich schliessen, dass Abweichungen von Dorf zu Dorf durchaus häufig sind. Meistens wird mit den abweichenden Begriffen aber eine ähnliche oder gar dieselbe Erscheinung bezeichnet.

Damit ist auch die zweite Frage angeschnitten. Wie interpretieren die Eingeborenen selbst den Inhalt der Verzierungen? Sind die Ornamente bloss formale Dekoration, ohne weitere Bedeutung als die, das Auge zu erfreuen, oder handelt es sich um symbolische Darstellungen, die ganz bestimmte mythische Ideen zum Ausdruck bringen wollen? Die Antwort scheint nach allen Hinweisen in der Mitte zu liegen. Die Kwoma-Töpfer sagen etwa: «Wir ahmen die von unseren Ahnen [darin sind auch die mythischen Vorfahren eingeschlossen] entworfenen und ent-

wickelten Muster nach.» Interessant ist dabei, dass sich die heutigen Kwoma vorstellen, die Ornamente seien einzeln erfunden worden. «Ein Mann sah (zum Beispiel) ein Insekt mit einer schönen Markierung, setzte sich hin und versuchte, das Gesehene auf einen Topf, auf eine Sagoblattscheide oder auf ein Stück Holz zu übertragen. Dabei baute er das Muster durch Überlegung aus. Das Ergebnis nannte er nach dem Insekt, das [oder nach der betreffenden Erscheinung, die] den Anlass zu dieser Verzierung gegeben hatte.»

An dieser Interpretation fällt auf, dass der Vorfahre, dem man die Erfindung eines Ornaments zuschreibt, nicht versucht hat, das Insekt so naturgetreu als möglich abzubilden, sondern dass er das Ornament ausdrücklich durch Überlegen und Nachdenken entworfen haben soll (pd. tingting bilong man yet i workim). Damit gelangen wir zu einem entscheidenden Punkt: Dargestellt werden nicht beliebige Naturerscheinungen (Pflanzen und Tiere), sondern eine Reihe von ausgewählten Motiven. Ausgewählt werden aber — es ist dies eine (noch) nicht einwandfrei zu belegende Hypothese — jene Pflanzen und Tiere, die in den Klanmythen als Gestalten am Rande auftreten und bei dieser oder jener Episode als Handelnde erwähnt werden. Als ein besonders deutliches Beispiel seien hier die Tausendfüßler (13) erwähnt; sie verkörpern in der Mythe von der Kulturschöpfung eine nichtmenschliche Vorzeitbevölkerung.

Die Übergänge zwischen den vier oben erwähnten Motivklassen sind demnach in Wirklichkeit fließend. Die Motive der 4. Klasse sind schon von Anfang an im mythisch begründeten und totemistisch geordneten Weltbild verwurzelt. Bei den Erscheinungen der 3. Klasse sind die Zusammenhänge noch leicht erkennbar, während wir über die 1. und 2. Klasse erst endgültig urteilen können, wenn alle Klanmythen einmal in sehr detaillierten Fassungen vorliegen werden.

Für den Fall, dass die vorgeschlagene Hypothese zutrifft, erklärt sich auch leicht, warum die Klassierung der Motive nicht in allen Kwoma-Dörfern übereinstimmt. Jedes Dorf hat seine eigene mythisch begründete Fassung des Weltbildes — dadurch variieren selbstverständlich auch Charakter und Herkunft der am Rande in Erscheinung tretenden Gestalten. Allerdings müssten, wenn man die Hypothese nach unseren eigenen Begriffen logisch zu Ende denkt, die einzelnen Ornamentmotive Klan- (oder gar Sippen-) besitz sein, wie dies für die Mythen gilt, in denen die betreffenden Erscheinungen erwähnt werden. Gerade das ist — dies ist hervorzuheben — bei den einfachen Ornamenten nicht der Fall; diese sind Gemeinbesitz aller Männer des Dorfes und des Stammes. Tatsächlich gibt es aber Formen (es handelt sich vor allem um einzelne Exemplare der Typen *wásau* und *kwár'au* sowie um die plastisch geformten Tonköpfe), die offensichtlich einzelnen Klanen gehören. Der Besitzanspruch auf die Motive wird, so könnte man formulieren, nach der religiösen Bedeutung der dargestellten Erscheinungen abgestuft. Die Abweichungen in der Benennung könnten noch eine andere Ursache haben: Viele Dinge und alle Personen haben, wie die Einheimischen mehrfach bestätigten, mehr als einen zutreffenden Namen.

Es sei zum Schluss noch darauf hingewiesen, dass wir aus dem skizzierten Bild von der Entstehung der Verzierungen selbstverständlich keine kulturgeschichtlichen Schlüsse ziehen können. Noch sind in dieser Beziehung alle Möglichkeiten

zwischen den beiden Extremen offen: selbständige Entwicklung der reichen Kerbschnittornamente im Bereich der Kwoma-Kultur und ihrer Verwandten oder Übernahme und Neuinterpretation (bzw. Weiterentwicklung) streng geometrischer (Spiral-) Ornamentik. Verschränkt damit muss ein weiteres Problem untersucht werden, nämlich die Frage: Sind die Kerbschnittmuster bereits im frühen Neolithikum zur Verzierung der Keramik erfunden worden, gehören also Keramik und Kerbschnitt in einzelnen historischen Traditionen schon seit altersher zusammen, oder ist das Verfahren (und damit auch die Ornamentik) in relativ junger Zeit vom Holz auf den Ton übertragen worden?

3. Verwendung

a. Aufbewahren

Die grössten Gefässe (*nóukitjan*) dienen ausschliesslich dem Aufbewahren von Sagostärke. Auch grosse Kochtöpfe (*póilau*) können unter Umständen dazu verwendet werden. Bei den Kwoma wird der Sago nicht in getrocknetem Zustand, sondern mit etwas Wasser versetzt aufbewahrt. Aus diesem Grund kann man keine grösseren Vorräte anlegen, denn nach etwa vier Wochen geht die nasse Sagostärke endgültig in Gärung über. Die Gefässe stehen in der Regel in den Küchenhäusern an der Wand oder in einer Ecke. Entsprechend ihrer Grösse unterlegt man einen gewöhnlichen Topfring (angefertigt durch Umwickeln von Bananenblättern mit Baumbast) oder — bei höheren Gefässen — eine ringförmige Stütze aus Rindenstreifen. Für ganz grosse Gefässe wird eine Vertiefung im Boden ausgehoben. Sie werden an senkrecht in den Boden gesteckten Stäben, an der Wand oder an einem Hauspfosten festgebunden, um sie vor dem Umstürzen zu bewahren (Abb. 227). Jede Haushaltung verfügt über mindestens zwei Vorratsgefässe; hat ein Mann zwei Frauen, so gehören jeder Frau, da sie ja für sich und ihre Kinder meistens selbst kocht, mindestens zwei geeignete Gefässe.

b. Kochen (Abb. 228—233)

Gekocht wird auf Feuerstellen, die sich im Küchenhaus, unter einem Vordach oder in einer Ecke unter dem Wohnhaus befinden. Man stützt den Topf an drei Stellen mit Herdsteinen oder mit alten, bereits beschädigten Töpfen, die man zu diesem Zweck umstülpt.

Neue Gefässe, die man in Gebrauch nehmen will, müssen «eingekocht» werden. Dies geschieht auch dann, wenn sie während längerer Zeit auf einem Gestell im Rauch des Küchenhauses gestanden und eine dunkelbraun-schwarze Patina angesetzt haben. Nach den Angaben eines Informanten setzt man den Topf mit Wasser auf ein kleines Feuer, das man solange unterhält, bis das Wasser verdampft ist. Dann füllt man den Topf wieder mit Wasser und kocht darin verschiedene Yamssorten und Bananen, wiederum nur auf kleinem Feuer. Anschliessend ist der Topf normal benützbar. Offensichtlich sollen bei dieser Behandlung die Poren verstopft werden.

Die Tatsache, dass die Sagobackschalen (*háranggoil*) relativ selten sind, mag

sich aus ihrer speziellen Verwendung erklären. Nach den traditionellen Vorstellungen werden Sagofladen (*nggel*) nur dann regelmässig gebacken, wenn ein Verwandter gestorben ist, denn während der Trauerzeit darf man keinen Sagopudding (*nóukunggór*) essen. Allerdings kann man auch zur Abwechslung von der täglichen Kost einmal Fladen backen, aber nicht jeden Tag. Heute beginnt sich diese Sitte zu verändern, denn es gibt bereits junge Männer, die am Sepik gearbeitet und dabei die Fladen schätzen gelernt haben; ihre Mütter müssen ihnen nun laufend Fladen backen.

Auf die Zubereitung der Speisen kann hier nicht im einzelnen eingegangen werden. Es wäre sehr lohnend, die möglichen Menuvarianten einmal gründlich zu untersuchen. Die notwendigen Angaben über die Verwendung des Kochgeschirrs sind oben bereits aufgeführt worden.

Man mag sich darüber wundern, dass die Liste der Töpfe keine gewöhnlichen Essschalen und -näpfe enthält. Gegessen wurde früher eben aus Kokosschalen und mit Hilfe von Kokoslöffeln, die zum Teil ebenfalls verziert waren. Heute verwendet man in erster Linie emaillierte Blechschalen und europäisches Metallbesteck. Einige Leute haben sogar alte Konservendosen als kleine Kochgefässe in Gebrauch genommen.

c. Zeremonielle Verwendung von Gefässen und religiöse Bedeutung der Speisen⁸⁷

Grosse und besonders sorgfältig verzierte Kochtöpfe, *poilau* (2), werden zum Kochen im Männerhaus gebraucht. Dazu gibt es mehrere mögliche Anlässe, vom erfolgreichen Abschluss einer Schweinejagd bis zu den Kultfesten.

Hat ein Mann ein Schwein erlegt, so bringen — nach den Schilderungen eines Informanten — die «grossen Männer» (*hárpamá*) ihre Töpfe ins Männerhaus (*kúrumbu*). Das Schwein wird zerlegt⁸⁸ und in den Töpfen während zwei bis drei Stunden (oder länger) gekocht. Alle freuen sich über den Erfolg; einige beginnen daher während der Vorbereitungen und während des Kochens zu singen und zu tanzen. Wenn das Schwein gesotten ist, legt man die Fleischstücke zur Seite und kocht in den Töpfen eine Yamsspeise (Brei). Ist diese Speise gar, so beginnt man das Fleisch über dem Feuer zu rösten und zu braten. Alle Männer [anscheinend der oberen drei Initiationsklassen] kommen ins Männerhaus und essen den Brei. Unterdessen bringen die Frauen der [grossen] Männer Pakete von Sagopudding in die Nähe des Männerhauses; ihre Ehegatten holen den Sago ab und bringen ihn

⁸⁷ Die in diesem Abschnitt zusammengefassten Angaben stützen sich nicht auf Verhaltensweisen, die von mir beobachtet worden sind, sondern beruhen ausschliesslich auf Aussagen von Informanten. Wo es sinnvoll schien, habe ich dazu aus dem reichen Material von *Whiting* weitere Belege herangezogen (durch Zitate gekennzeichnet; W. = *Whiting* bzw. *Whiting and Reed*; K. = *Kaufmann*).

⁸⁸ Die eigentümliche Art, das Schwein auf der Höhe des Kiefergelenkes in eine obere und eine untere Hälfte zu zerteilen, erwähnt *Whiting* (1941, S. 113). — Runde Klammern bezeichnen im folgenden Erläuterungen, die vom Informanten oder von anderen anwesenden Personen im Laufe der Erzählung oder anschliessend daran abgegeben wurden. Eckige Klammern kennzeichnen Einschübe und Erläuterungen, die sich aus dem Sinnzusammenhang der Schilderung bzw. einer Geschichte ergeben oder die ich aufgrund von anderweitig erworbenen Kenntnissen verfasst habe.

ins Männerhaus. Die geräucherten Fleischstücke werden jetzt auf die einzelnen [nach Klanen geordneten] Sagopakete verteilt. Sago und Fleisch verzehren die Anwesenden anschliessend im Männerhaus gemeinsam [nur der Jäger darf von seiner Beute nichts geniessen] (Abb. 234).

Auch die von *Whiting* (1941, S. 113) gesammelten Angaben zur Schweinejagd weisen darauf hin, dass nicht jedes erlegte Schwein auf diese Weise gefeiert und verteilt wird. Andererseits ist diese einfache Zeremonie auch nicht eine heilige Kulthandlung; es handelt sich offensichtlich um ein Geschehnis, das mehr am weltlichen Ende des ganzen Netzes von Beziehungen steht, die durch Gaben und Gegengaben angeknüpft und aufrechterhalten werden. Erfolgreiches Handeln im Rahmen dieser gesellschaftlichen Beziehungen ist für Individuen wie für Gruppen (Klane) ein wichtiger Schritt auf dem Weg zu Ansehen und Einfluss (Prestige).

Als eine weitere Gelegenheit, bei der im Männerhaus gemeinsam gekocht und gegessen wird, erwähnt *Whiting* die Vorbereitungen zur Kopfjagd (1938, S. 209; 1941, S. 164, 168). Die dabei verzehrte Speise soll so «kräftig» sein, dass eine Frau oder ein Kind nach dem Genuss sterben müssten. Ich habe bereits einmal darauf hingewiesen (K. 1968, S. 103), dass die Leute von Meno (die zum Unterstamm der Köaryassi gehören) Kopfjagden ausdrücklich nicht als zu ihrem Brauchtum gehörig betrachten. Es ist daher weiter nicht erstaunlich, dass in Meno das bei den Honggwama übliche Zeremonialessen nicht bekannt zu sein scheint.

Bei den Kultfesten dagegen werden Kochtöpfe vom Typ *póilau* (2) und *kwár'au* (10) zum Kochen der in der Zusammensetzung genau bestimmten Mahlzeiten für die Initiations- und Kultgemeinschaften gebraucht. Diese Töpfe werden vor und nach den Festen zum Teil mit den Schnitzereien zusammen versteckt (vgl. S. 179 und K. 1968, S. 93—98).

Ritualhandlungen im weiteren Sinn sind auch die von den Zauberern berichteten Verhaltensweisen; wichtigstes Hilfsmittel dabei ist ein *sónggasu'áu* (11).

«Sorcery is carried out in the following manner. A Kwoma who wishes to bring harm or death to another first secures sorcery materiel (i. e. exuviae, food scraps, or something which has been in direct contact with the person) from the intended victim. Unless he has a knowledge of the proper technique of sorcery himself he will go to a noted sorcerer and pay the latter a fee to do the job. The sorcerer retires to a secluded spot with the sorcery material and a special, narrow-necked, clay pot. The pot with the materials in it is placed on a fire and allowed to become very hot. Cold water is then poured in, causing a burst of steam. The sorcery material must disappear completely to bring death to the victim; if some scraps remain the latter will merely become very sick.» (*Whiting and Reed* 1938, S. 214.)

Aus den Bemerkungen der alten Männer von Meno geht hervor, dass sich nach ihrer Meinung vor allem die Bewohner von Yelagu (zweisprachiges Kwomadorf nördlich von Banggus, an der Grenze zu den Ndu-sprechenden Gruppen am Screw River) durch ihr Können in der Zauberei auszeichnen.

Wondamari berichtete über einen aktuellen Fall von Zauberei. Er selbst bemühte sich vergeblich, von einem Mann in Washkuk (oder Begilam?) Zauber-

material auszulösen, das dieser sich von einem (wohl an Tuberkulose erkrankten) Vetter von Wondamari beschafft hatte. Wenn der betreffende Zauberer den Topf mit dem Material ins Feuer werfe, werde der Vetter sterben, war seine resignierende Schlussfolgerung.

Die mit Kerbschnittmustern reich verzierten Zeremonialgefäße, *aumar* (12), werden ausschliesslich als Essnäpfe verwendet. Wie bereits mehrfach erwähnt, durchlaufen die Kwoma-Männer im Laufe ihres Lebens einen ganzen Zyklus von Initiationen. Allerdings erreichen nur jene Individuen, welche den Anforderungen, die man an einen erfolgreichen Mann stellt, genügen (vgl. S. 190), die vierte und höchste Initiationsstufe (*noukwi*). Das geschieht (und geschah) frühestens im Alter von 30 bis 35 Jahren. Nach ihrer Aufnahme in diese Kultgemeinschaft, bei welcher Gelegenheit ihnen die am besten gehüteten Geheimnisse der Kwoma-Religion offenbart werden (vgl. W. 1941, S. 131; K. 1968, S. 98 f., 105 ff.), findet — anscheinend in aller Öffentlichkeit — zwischen dem frisch-initiierten «grossen Mann» und seinem zeremoniellen Vater eine kleine, aber bedeutungsvolle Zeremonie statt. Der damit in die Altersklasse der «alten Männer» (*máma láka*, Mann-Mann-älterer Bruder) übertretende Zeremonialvater übergibt dem jungen, nun «grossen» Mann einen *aumar*, der eine besonders «kräftige» Yamsspeise enthält⁸⁹.

Über die besondere Rolle dieses Zeremonialvaters liegen nur wenige Aussagen vor. Es handelt sich um eine nicht dem Klan des «Sohns» angehörende, diesem aber zeremoniell verbundene Persönlichkeit, die den ganzen Initiationszyklus bereits durchlaufen hat. Es ist nicht klar, ob ein Mann von der ersten bis zur letzten Initiation immer denselben «Vater» hat (vgl. W. 1941, S. 66 f., 82, 155; 1938, S. 202 — dort die Bezeichnung «*hant efi*»: *efi*, *epi* = Vater, *hantə* = Penisstulpe aus Bambus, die von den Initianten getragen wird, und generell auch = Initiation).

Die Aufgabe des «Initiationsvaters» im Hinblick auf die geschilderte Zeremonie ist es, einen *aumar* zu töpfeln und zu verzieren sowie die Suppe aus Yams, Sagomaden und etwas erst geräuchertem und dann gekochtem Schweinefleisch selbst zu kochen; er muss dazu sogar das Feuerholz selbst sammeln. Bei der Übergabe, die an einem Abend in der für das Auspflanzen des Yams günstigen Zeit stattfindet, scheinen nach den Schilderungen auch Verwandte zugegen zu sein. In der folgenden Nacht darf der jüngere Mann keinen Geschlechtsverkehr haben. Am nächsten Morgen hat er sich direkt — ohne vorher etwas zu essen — in die Pflanzung zu begeben und dort seinen ersten Yams zu setzen.

Whiting hat im wesentlichen dieselben Auskünfte erhalten (1941, S. 109), mit einer bedeutungsvollen Ausnahme allerdings: Nach seiner Meinung wird jedesmal beim Auspflanzen des Yams (welcher Sorte ist leider unbekannt) von den Mitgliedern der Noukwi-Gemeinschaft diese Speise zubereitet und gemeinsam verzehrt (ohne Angabe, ob dazu die Essnäpfe verwendet werden). Von diesem Zeitpunkt an dürfen die Pflanzler keinen Betel kauen, bis die Yamsschösslinge aus der Erde herauskommen; ferner dürfen sie sich nur mit einem Stab kratzen und nur rauchen, wenn sie die (durch Einwickeln von Tabak in Bananenblättern gedrehte) Zigarette mit einer kleinen Zange (aus Bambus?) halten. Dasselbe Tabu gilt be-

⁸⁹ — und nicht eine Sagospeise, wie *Haberland* (*Haberland* und *Schuster* 1964, S. 87) angibt.

merkenswerterweise auch für den Vater eines Kindes von dessen Geburt an während rund eines Monats (op. cit. S. 151).

Suchen wir nach Begründungen für diese Verhaltensweisen, so stossen wir auf Schilderungen von *Whiting*, die zeigen, dass das Blut im Glauben der Kwoma die Rolle des zentralen Kraftträgers spielt. Die von diesen Angaben unabhängigen Aussagen meiner Informanten bestätigen dies, mit der Einschränkung, dass daneben auch noch andere Kraftträger (z. B. Yams, verschiedene Speisen, Farbstoffe) wirksam sind. Für den Mann gilt, dass das Blut durch die verwendeten Geräte (Werkzeuge, Waffen) beim Setzen von Yams in den neuen Yams, auf der Jagd in das erlegte Tier und im Krieg in den getöteten Feind übergeht (mehrfach belegt; vgl. auch W. 1941, S. 116, 206). Aus diesem Grund dürfen die Pflanzler ihren eigenen Yams und die Jäger ihre eigene Beute nicht verzehren, denn sonst käme von ihrem eigenen Blut zu ihnen zurück — das wäre schädlich.

Das Blut muss nach *Whiting* regelmässig durch Essen (welche Speisen besonders?) erneuert werden, weil es sich im Körper verschlechtert (1941, S. 205 f.). Das schlechte Blut muss entfernt werden; dies geschieht bei den Frauen durch die Menstruation, bei den Männern durch periodisches, an einem Fluss praktiziertes Ablassen von Blut aus dem Penis — das Wasser soll das schlechte Blut wegschwemmen. (Erst die Yamspflanzler schaben nach den Angaben in Meno auch ihre Zunge blutig — vgl. dagegen W. 1941, S. 66 f., 82.) Durch diese Einrichtungen der Natur und der Kultur werden persönliche Gesundheit und Gedeihen gesichert. Auf die Beziehungen dieser Vorstellung vom Blut als Kraftträger zu einer den Yams betreffenden Mythe ist schon hingewiesen worden (K. 1968, S. 108).

Rein hypothetisch liessen sich Vorstellungen, die den in der Männerwelt geltenden entsprechen, auch für die Seite der Frau postulieren. Tatsächlich wird berichtet, nach dem Glauben der Kwoma entstehe ein Kind aus dem Blut (!) der Frau und dem Samen des Mannes (W. 1941, S. 81, 150). Es liesse sich denken, dass man im Hinblick auf das Sagowaschen (op. cit. S. 206) sowie auf das Tonholen und das Töpfern ebenfalls an ein Übergehen von Blut glaubt. Wesentlich ist aber, dass in diesen Fällen die angedrohten Sanktionen nicht auf die Frau zielen, die ein Gebot übertritt, sondern auf ihren Mann (vgl. S. 188) bzw. auf den Ton (vgl. S. 131) und damit indirekt auf alle.

Das Verhältnis ist also nicht symmetrisch, denn «Yams und Mann» und «Sago und Frau» sind in bezug auf die Vorschriften, die bei der Bearbeitung gelten, nicht gegeneinander austauschbar. Beiden unsymmetrischen Hälften gemeinsam ist aber die Vorstellung von der Bedeutung und der Wirkweise des Blutes (vgl. S. 191 f.). Das scheint die früher aufgestellte These (K. 1968, S. 107 ff.) zu bestätigen, wonach «Mann» und «Yams» im Kult die übernatürliche religiöse Macht, «Frau» und «Sagopudding» aber die ursprünglich im Wert neutralen, erst von den Männern aktivierten, der Natur selbst innewohnenden Kräfte repräsentieren.

Damit drängt sich nun ein nächster logischer Schritt bei der Interpretation auf: Das Blut wird von den Kwoma in ihrem Denken offenbar mit den «weiblichen» Naturkräften gleichgesetzt. Dieser Interpretationsvorschlag mag widersprüchlich erscheinen. Er findet aber meiner Meinung nach die erstaunlichste Bestätigung in jener bereits erwähnten Mythe (K. 1968, S. 108), die davon erzählt, wie das Blut

(*pi*) eines am Ende der Vorzeit getöteten Heros das Gestell mit dem vorzeitlichen (in Form von Lebewesen vorgestellten) Yams zum Überquellen gebracht hat und wie der Yams in seiner heutigen Form im Wasser (*pa*) zu den Menschen geschwemmt worden ist. Das Blut der Vorzeit wäre damit dem Wasser der Jetztzeit gleichzusetzen; dafür, dass auch die Umkehrung dieser Gleichung gilt, gibt es ebenfalls Anhaltspunkte⁹⁰.

Die Speisen, die der Mensch zu sich nimmt, stellen nach dem Glauben der Kwoma offensichtlich die notwendige Verbindung des Individuums zu den beiden das Leben beherrschenden Mächten dar. Die Vorstellung von der Bedeutung der Yamsspeisen als Träger der übernatürlichen religiösen Kraft kommt in den folgenden Angaben zum Ausdruck.

Die heiligste Kultfigur, die bei den Noukwi-Zeremonien verwendete Holzsulptur einer Frau (vgl. K. 1968, Abb. 31—34), darf nicht von einem Mann des Dorfes geschnitzt werden; man holt sich dazu einen Schnitzer aus der Nachbarschaft. Begründet wird das Verhalten (übersetzt in unsere Begriffe) folgendermassen: Die ganze Zeremonie soll das Gedeihen unserer Nahrung (Yams) fördern. Unsere Schnitzer sind aber damit ständig in Berührung — «weil sie davon essen, dürfen sie die Frau nicht schnitzen, denn sonst gibt es später kein Essen mehr [wird unser Yams nicht gedeihen]». Oder deutsch: Weil wir durch Essen Lebenskraft aufgenommen haben, können wir jenes Instrument, durch das wir weitere Lebenskraft unserem Yams und uns zuführen wollen, nicht selber herstellen. Interessanterweise wurde denn dieses Gebot auch ausdrücklich (und spontan) mit dem Ausheilen beim Yamspflanzen gleichgesetzt. Dort ist es bekanntlich so, dass ein Mann für seinen «Freund» (*naramboil*, Initiationskameraden) in dessen Pflanzung in einem abgegrenzten Feld Yams setzt und umgekehrt, damit jeder Mann Yams aus der eigenen Pflanzung zu essen hat.

Die jüngsten Initianden (ca. 15- bis 18jährig) dürfen ihrerseits nicht zu direkt mit diesen auch gefährlichen übernatürlichen Kräften in Berührung kommen. Grosser Yams, grosse Fische, frisches Schweinefleisch, Kasuarfleisch, rohe Speisen, Blätter vom Gnemonbaum (pd. tulip, *Gnetum gnemon*), Betel und Tabak sind ihnen daher im Anschluss an die Narbentatauierung verwehrt. Man füttert sie aber dreimal täglich mit Speisen, die aus kleinen Yamssorten, Aalen, gesottenem und nachher geräuchertem Schweinefleisch, Gemüse und Sago zubereitet werden. Begründet werden diese Vorschriften damit, dass das frische Essen (s. oben) zuviel «Saft, Blut» enthalte — dadurch würde das Blut der Initianden schlecht, sie selbst krank gemacht.

Später, bei der Initiation in den Kreis der Yenama (Kultgemeinschaft der Yena-Leute) wird den Initianden beim Empfang im Männerhaus, wo der Kultaltar mit den Schnitzereien steht, sofort eine mit bestimmten Zierblättern (*máilenggassár*, wenn der Initiand direkt in die Yenama-Hälfte eingeführt wird, — *ábuneindj*

⁹⁰ Zum Beispiel die Bedeutung der vorzeitlichen Wassergeistwesen und der oben erwähnte Brauch des Blutablassens am Fluss. — Die angeführte Gleichsetzung scheint in erster Linie für die fliessenden Gewässer (*pa*) zu gelten und nicht unbedingt auch für Wasser (*uku*) allgemein. Die Interpretation in Kaufmann 1968, S. 108 unten, dass das Blut des Heros direkt in die Yamsknollen übergehe, ist entsprechend zu korrigieren.

áwa, wenn er vorher bereits zur Mindjama-Hälfte gehört hat), eingewickelte, geröstete Knolle einer als weniger «kräftig» bekannten Yamssorte in den Mund gedrückt. Damit setzt sich der Initiand auf eine Schlitztrommel (bei Kultfesten die einzige Sitzgelegenheit im Männerhaus) und verzehrt den Yams. Dann zeigt man ihm die «heiligen» Schnitzwerke (vgl. auch W. 1938, S. 194; 1941, S. 91). Die Speise wird als «Ei des Grossfusshuhns» (*wánwar óm*) bezeichnet, was eine Anspielung auf die Schöpferin dieser Zeremonie zu sein scheint (nach Mythenfassungen aus Washkuk und Tanggwinsham). Der Initiand bekommt nicht von dem Essen, das im Männerhaus gekocht wird. Die Idee scheint zu sein, dass die im Kultgeschehen und in den Kultobjekten gegenwärtige (religiöse) Kraft nicht zu plötzlich auf den Neuling einwirken darf, da er sonst Schaden leiden, ja sterben müsste (W. 1941, S. 90). Das wird durch die folgende Aussage bestätigt. Jeder Initiand wird von einem der ganz alten Männer beaufsichtigt und mit Sagopudding gefüttert. Es ist bereits gezeigt worden, dass Sagopudding immer dann als Speise vorgeschrieben ist, wenn es darum geht, Schaden abzuwehren, den die übernatürliche religiöse Macht durch ihre Gegenwart in den Kultgegenständen anrichten könnte (K. 1968, S. 105).

Im Hinblick auf den weiteren religiösen Hintergrund ist die Angabe vielleicht bedeutungsvoll, dass im Rahmen eines Festes der höchsten Initiationsstufe (*hámayo súkwiya*), das aber im Gegensatz zu den grossen Noukwi-Festen alljährlich stattfindet, eine besonders kräftige Yamsspeise gekocht wird, die den Namen eines weiblichen Geistwesens, *Wásəmau*, trägt. Man sagt: «Das ist der Sagopudding (!), den *Wásəmau* angerührt hat.» Diese Bemerkung, zu der mir leider keine entsprechende Mythe bekannt ist, scheint nach meiner Meinung zu der bereits erwähnten Hypothese zu passen, wonach Sago Teil einer weiblichen, der Natur innewohnenden Macht ist, die sich der Mann zunutze machen muss, damit die im Yams gegenwärtige religiöse Kraft zur Wirkung kommt. In diesem Fall ist diese Wirkung nun potenziert dadurch, dass die von einem weiblichen Urzeitwesen geschaffene Sago Speise mit der Kraft der heutigen Yamsspeisen kombiniert wird.

d. Rolle der Keramik im Kult

a. Töpfe: *póilau*

Es wurde bereits erwähnt, dass grosse Kochgefässe auch zum Zubereiten von Speisen im Rahmen von Kultfesten gebraucht werden; dies geschieht bei den Yena- und Mindja-Festen (*yena* bzw. *mindja súkwiya*, vgl. K. 1968, S. 92 ff.). Einerseits muss man während der Vorbereitungen bestimmte Gerichte kochen, um zu verhindern, «dass die beteiligten Männer und auch ihre Frauen und Kinder krank werden». Es handelt sich um Speisen aus Yams, Kokosfleisch und Bananen; es wird kein Schweinefleisch mitgekocht. Besonders wichtig sind dann Sagopudding, Blätter vom Gnemonbaum, Zuckerrohr und etwas Fisch. Diese zuletzt genannten Speisen werden aber nicht im Männerhaus zubereitet, sondern von den Frauen im Haus jener Männer, die zur Lieferung dieser Gerichte verpflichtet sind (jeweils die Ältesten der Patri-Linien eines Klans verwahren und pflegen die ihren Linien gehörenden Kultfiguren).

Andererseits werden während der Feste selbst bestimmte Yamsspeisen mit

Kokosfleisch und geräuchertem Schweinefleisch gegessen. Auch diese Gerichte werden — so hat man in Meno ausdrücklich betont — nicht aus den Zeremonialgefässen, sondern aus z. T. verzierten Kokoschalen gegessen. Dabei gilt, dass nur die direkten Mitglieder der das Fest veranstaltenden Kultgemeinschaft von diesem Essen geniessen dürfen — die anderen würden, so glaubt man, davon krank. Dieselbe Einschränkung ist beim Anzünden der Zigaretten zu beachten; das Feuer der fremden Kulthälfte gilt als schädlich. So muss zum Beispiel die Mindjama-Hälfte während des Yena-Festes für diejenigen ihrer Mitglieder, die zugleich Angehörige der Yenama-Hälfte sind, ein eigenes Feuer unterhalten und für eigenes Essen sorgen. Nach den Aussagen einzelner Informanten stellt man während der Tänze die (vollen?) Töpfe auch zu den unten um die Kultaltäre aufgehäuften Yamsknollen und Kokosnüsse.

kwár'au

Töpfe können aber auch weiter ins Zentrum eines Kultes rücken, so zum Beispiel im Fall des im vorherigen Abschnitt erwähnten Hamayo-Festes (in Orumbantj wurde dafür der Name *hámayo-kwár-súkwiya* genannt; der Name scheint auf die Kultlegende anzuspieren, s. u.). Man stellt die Töpfe — nach den Schilderungen der Informanten — zu Beginn in die Mitte des Männerhauses und häuft darum herum verschiedene Yamssorten und Kokosnüsse (frische und fleischige) auf. Nur die Noukwi-Mitglieder dürfen an diesem während zweier Nächte abgehaltenen Fest teilnehmen. In den Töpfen vom Typ *kwár'au*, die zum Teil Namen tragen (z. B. *hónggu-nóuku*, Abend-?-Sago; *noukumbentj*, Sago-? — dies soll übrigens der grösste aller Kochtöpfe, *hissau*⁹¹, sein), wird anschliessend eine Yams-Kokosfleisch-Speise zusammen mit Schweinefleisch gekocht und am frühen Morgen gegessen, wiederum nicht aus Zeremonialnapfen, sondern wie richtiger Sago-pudding aus Palmblattgefässen (pd. limbum). Der Brei gilt, wie schon oben erwähnt, selber als weibliches Geistwesen (*Wásəmau*).

Dieses Kultfest findet in der Trockenzeit statt, und zwar kurz nachdem die Yamsranken so gross geworden sind, dass man sie an die aufgespannten Lianenseile hochbinden kann. Eine besondere Schlitztrommel, *Assambor*, wird dabei mit zwei groben Pfählen aus einem speziellen Holz (*kwar?*, Baum — von dem auch das Baumöl gewonnen wird) vorne am Trommelkopf — nicht am Schlitz — von beiden Seiten her angestossen. Das Geräusch gilt als «Stimme der *Wásəmau*». Der Name des Festes (*hámaya*) wurde einmal erklärt als «sie (ich?) hören» — zu ergänzen «die Stossgeräusche beim Kultfest, d. h. die Stimme der *Wásəmau*». Diese Kultlegende aus Meno kann wiederum an die Mythe von Inam, der vogelgestaltigen und weiblichen Gottheit, angeschlossen werden (vgl. K. 1968, S. 104 und Zemp et Kaufmann, 1969). Für das Hamayo-Fest wird in Meno auch ein Tonkopf, *Yauntja-su*, aufgestellt. Diese Form (vgl. Vb 19857 aus Orumbantj, Abb. 224) gehört dem Haemokwa-Basimbi-Klan in Orumbantj⁹².

⁹¹ Man beachte, dass *hissau* in der Kwoma-Sprache auch für «ganz gross» verwendet wird (z. B. bei Flüssen, angesehenen alten Männern und Frauen).

⁹² Wie die in Meno und Begilam wohnenden Köaryassi das Recht darauf erworben haben, ist unklar. Über die genaue Bedeutung und Verwendung ist leider nicht viel bekannt geworden.

Nach Angaben aus Tanggwinsham und Meno werden beim Nawa-Fest (*náwa súkwiya*, *nála súkwiya*), das zum Abschluss der ersten Initiation (Narbentatauierung) jeweils in Orumbantj gegeben wird⁹³, Töpfe vom Typ *áp'au* (13) als Speiseschüsseln verwendet, während ein schmaler, hoher und mit Ritzmustern verzierter *kwár'au* (10) irgendeine besondere Rolle spielen soll. Man könnte an die Art von Abb. 201 (vgl. Kelm 1966b, Abb. 12) denken, und zwar aus zwei Gründen: Baumöl, *kwar*, wird bei der Narbentatauierung, bei der den Knaben rund um die Brustwarzen zum Teil recht komplizierte kurvilineare Muster eingeschnitten werden, zum Bestreichen der Wunden verwendet⁹⁴. Gerade die besprochene Gefäßform (Orig. Nr. 1037) soll nach den Aussagen des Töpfers früher zum Aufbewahren von Baumöl gedient haben (vgl. aber auch die Erzählung S. 182 ff.).

Wohl ebenfalls im Zusammenhang mit einem bestimmten Kultfest (Noukwi?) findet eine andere besondere *kwár'au*-Form Verwendung (Orig. Nr. 1194, 1315; vgl. Abb. 204, 205). Diese Form gehört in Meno dem Kálaua-Klan. Nach allen erhältlichen Angaben benützt man den Topf, der durch seine eigenartige Randverzierung in der Form eines Schulterblattes (*púilyimblintj*, Schwein-Schulterblatt) auffällt, als Resonanzgefäß für ein Bambusschallrohr (Länge ca. 40 cm, ϕ 3—4 cm). Die Aussagen aus Meno und die zu dem ähnlichen Gefäß aus Washkuk (bei dem eine herausragende Nase abgebrochen ist) gehen in einer Frage auseinander. Die einen behaupten, der Topf werde immer leer verwendet, während andere davon sprachen, man müsse den Topf mit Wasser füllen und erzeuge so mit Hilfe des Schallrohrs glucksende Töne. Der in Meno (wo man aber für «leer» plädierte) genannte Name dieser Gefäßflöte, *Búmbur-sú*, der einen Sumpfgeist bezeichnet, würde jedenfalls gut zur zweiten Interpretation passen. In Washkuk wurde das Instrument als Stimme der Frau *Wármun* bezeichnet.

β. Tonköpfe

Die wichtigsten Kultobjekte sind in unserem Zusammenhang sicher die Tonköpfe (15) und (16). In Meno waren 1966 nach allen Aussagen keine Exemplare mehr vorhanden. Das letzte alte Stück, das den Krieg heil überstanden hatte, war einem Händler verkauft worden und so in das Museum von Sydney gelangt (Australian Museum E 62354). Kultfeste mit diesen Tonplastiken liegen also schon länger

Yauntjalyowintja ist ein Insekt, das zuerst als Raupe bekannt ist, dann ausschlüpft und umherfliegt (-su = mit Flügel?). *Yauntja-su* ist nach einer Angabe aus Orumbantj (wo das Stück aber zur Wawa-Zeremonie verwendet worden ist) ein Geist, der im Sagoumpf wohnt und beim Einfangen von Schweinen, die durch Sago angelockt werden, hilft.

⁹³ Das einzige mir bekannte Kultfest der Kwoma, bei dem eine Maske auftritt (vgl. Vb 17282 Slg. Bühler). Man ist versucht, an einen Einfluss vom mittleren Sepik her zu denken (vgl. die Tanzkostüme in der Geschichte von Nagusu S. 183). Nach einer vereinzelt Angabe aus dem Dorf Washkuk tritt die Maske dort beim Noukwi-Fest auf; die Männer gehen am Abend, zu Beginn der Tänze, mit den Speeren auf die Maske los.

⁹⁴ Die Mädchen werden ebenfalls tatauiert, vor allem in der Gegend des Bauchnabels (vgl. W. 1938, Tf. II). Diese Zeremonie wurde ohne viel Drum und Dran im oder beim Wohnhaus der Eltern durchgeführt. Sie heisst *mogoi hi* (nach den Angaben in pd. «Bauch tatauiieren», wobei *hi* = Feuer, «weil dabei die Haut so weh tut»). Anschliessend an die Tatauierung findet keine Seklusion der Mädchen und damit auch kein Fest am Ende der Initiationszeit statt. — Das Tatauieren bei den Knaben heisst *múgusəpəṭə*, Brustwarzen einschneiden (Abb. 236).

zurück. Lebendiger war das Wissen um ihre Bedeutung in Tanggwinsham (von wo ein Stück, Vb 19858, mit der Sammlung Bühler nach Basel gelangt ist). Am meisten wussten Informanten in Nageri, Koko'ur und Koaka zu berichten; dort konnte ich neben neueren auch noch ältere Stücke erwerben (Orig. Nr. 1019, 1259, 1263). Ferner sind noch die Dörfer Yeshan und Nai'uli (Yassean-Leute) zu nennen (je ein alter Tonkopf, vgl. *Schuster* 1968, Abb. 72 und Orig. Nr. 1446). Insgesamt sind heute 21 hohl und massiv gearbeitete Exemplare aus dem Gebiet der Kwoma, Nukuma und Yassean in Basel⁹⁵. Berlin hat drei Stücke aus Yeshan, die verschiedene Typen repräsentieren (*Kelm* 1966 b, Abb. 106, 115, 116), und Sydney besitzt noch ein weiteres Exemplar (E 62359; *Moore* 1968, S. 54 — die Nummern sind vertauscht); ein Stück befindet sich in Los Angeles (Santa Barbara Museum of Arts, Katalog 1965, Abb. 2). In die Betrachtung müssen hier aber auch die Kopfgefäße vom Typ *wásau* mit einbezogen werden (Basel: zwölf Stück, davon drei aus Meno, eines aus Amaki und acht aus Tanggwinsham; Berlin: drei Objekte aus Washkuk-Banggus — ursprünglich wohl nicht aus Malu —, Mayo und Washkuk, vgl. *Kelm* 1966 b, Abb. 17/18, 107/109, 111—114⁹⁶; Cambridge: ein Stück aus Washkuk, ähnlich Berlin Abb. 17/18, Slg. Bateson [*Bateson* 1962, S. 10; Inv. Nr. 35.152]).

Die Informationen aus allen genannten Dörfern werden hier — zum Teil nur indirekt — verwertet. Aufschlussreich war insbesondere der Besuch in Koaka, bei dem mich ein Teil der Meno-Leute (Yabokoma, Wondamari u. a.) begleitete. Yabokoma bestätigte nachher, dass die Verhältnisse in Saserman früher ähnlich wie die von den Koaka-Leuten geschilderten gewesen seien. Ob das Verschwinden der Tonköpfe aus dem Kultleben der Kwoma (vor allem der Honggwama, Köary-

⁹⁵ Vb 15 983, 19857, 19858

Orig. Nr. 685, 1001, 1019, 1062, 1077, 1162, 1187, 1227, 1228, 1259, 1263, 1264, 1286, 1299, 1317, 1322, 1330, 1446; ein weiteres Beispiel aus Meno jetzt bei *Rogers* 1970, S. 165.

⁹⁶ Leider standen mir die Abbildungen bei *Kelm* 1966 b während der Expedition noch nicht zur Verfügung, so dass ich keine direkten Auskünfte dazu sammeln konnte (insbesondere besteht eine Lücke bei Abb. 117 und 119). Abb. 110 könnte aus Kauyambei (vgl. unten S. 206) stammen und wäre dann ein Beleg dafür, dass die Yassean-Leute schon nördlich des Sepik solche Formen herzustellen wussten, Idee und Technik also nicht von den Kwoma übernommen hätten (wie die Yauangget behaupten, S. 200).

Mit Ton übermodellerte Schädel und Holzplastiken, wie sie vom mittleren Sepik her bekannt sind, gibt es bei den Kwoma im traditionellen Bild nicht. Eine Übergangsform scheinen die Tonköpfe aus Malu zu bilden (vgl. *Kelm* 1966 b, Abb. 20—39). In Malu selbst wird — und wurde nach allen Aussagen auch früher — nicht getöpft (entgegen *Kelm* 1966 b, S. 8). *Roesicke* soll ferner (op. cit. S. 9) in Malu Kerbschnittgefäße in der Verwendung als Giebelspitzaufsatz gesehen haben; es scheint sich um einen Funktionswechsel unter dem Einfluss der bei den Ndu üblichen Sitte zu handeln. Die Kwoma kennen keine Giebelaufsätze aus Keramik. Allerdings gab Yessomari einmal als Deutung eines schalenförmigen Ringes auf einem Giebelmast aus Holz (*Schuster* 1968, Abb. 79 — unter dem Vogelschnabel) an, es handle sich dabei um eine (Ton-)Schale.

Die Angaben zur Verwendung der Tonköpfe, die *Kelm* aufführt (1966 b, S. 12 f.), werden zum Teil für die massiv gearbeiteten Tonköpfe zutreffen. Im Männerhaus wurden früher auch die Schädel verstorbener «ganz grosser» Männer auf Stäben von unten in die Bindungen des Daches eingesteckt. Im übrigen lässt sich vermuten, dass dieser Typ der Tonköpfe dieselbe Funktion hatte wie die kleinen, aus den Mycelknollen geschnitzten Köpfe (*Kelm* 1966 b, Abb. 19, 42, 43). Letztere sollen als zusätzlicher Schmuck der Kultaltäre gedient haben.

assi und Worumbatj) und der Yassean damit zusammenhängt, dass die Mitglieder der «Kaiserin Augusta Fluss-Expedition» vermutlich ein solches Kultfest durch ihr Erscheinen gestört und einen Teil der Objekte erworben haben?

Die Verwendung der Tonköpfe muss in einem grösseren Zusammenhang gesehen werden. Dem Aufbau der Alters- und Initiationsklassen in der Gesellschaftsorganisation entspricht die Abfolge der wichtigsten Kultfeste im Bereich der Religion.

Die Altersklassen und Initiationsstufen ergänzen sich gegenseitig in der Weise, dass die ersteren die für alle Individuen gleiche Voraussetzung des Systems bilden, während letztere eine Gliederung der (männlichen) Gesellschaft nach Verdienst, Ansehen und (religiös begründetem) Einfluss ermöglichen (vgl. S. 190 f.). Nicht alle Angehörigen einer Altersklasse erreichen automatisch zusammen die nächsthöhere Initiationsstufe, insbesondere die Schwelle zur 4. Stufe scheint für manchen unüberwindlich zu sein (Abb. 235—242).

| Alter in Jahren ⁹⁷ | Altersklasse | Initiationsstufe | Kultfest |
|-------------------------------|---|---|--|
| —16 | <i>igápa</i> Kinder | — | — |
| 18—22 | <i>kúmoi létja hántə</i> | 1. Narbentatauierung und Schulung (bes. Musikinstrumente) | <i>hantə</i> (oder <i>nalə</i>) <i>sukwiya</i> (<i>nawa</i> etc.) |
| 23—27 | | 2. zuerst <i>yenama</i> zuerst <i>mindjama</i> | <i>yena</i> bzw. <i>mindja sukwiya</i> |
| | <i>létja hántə</i> | 3. dann <i>mindjama</i> dann <i>yenama</i> | <i>noukwi sukwiya</i> und |
| 32—41 | <i>láka létja (hántə)</i> | 4. <i>noukwi</i> | <i>hamayo sukwiya</i> sowie alle anderen Kulte. |
| 42—51 | <i>hárpə létja (hántə)</i> (auch: <i>hárpə yigánda</i>) | | |
| 62—65 | <i>máma láka</i> | | |

Erläuterungen:

| | |
|--------------------------|--|
| <i>igápa</i> | = Kinder |
| <i>kúmoi</i> | = jüngerer Bruder |
| <i>láka</i> | = älterer Bruder |
| <i>hárpə</i> | = gross |
| <i>máma láka</i> | = Mann-Mann-älterer Bruder, d. h. alter Mann |
| <i>hárpə-mama-láka</i> | = ganz grosser (sc. angesehener und einflussreicher) alter Mann |
| <i>yigánda</i> | = Altersklasse? |
| <i>létja hántə</i> | = anziehen — Penisstulpe aus Bambus, d. h. Altersklasse (jene, denen man zur gleichen Zeit die Penisstulpe angezogen, sc. die man gemeinsam initiiert hat) |
| <i>nóta (anda) hántə</i> | = unsere (oder meine) Altersklasse (Altersklasse des Sprechenden) |

⁹⁷ Es handelt sich um geschätzte Altersangaben, die die von Whiting ermittelten Angaben bestätigen. Die in der Aufstellung angegebenen Zahlen sollen nur als Richtwerte angesehen werden, da ja die Kwoma selbst das Alter nicht nach Jahren berechnen, sondern nach Altersklassen.

Die Kultfeste können nach Termin und Zweck in eine Reihe gebracht werden, an deren einem Ende kleinere, sich jährlich wiederholende Anlässe stehen⁹⁸. Am anderen Ende finden wir die nur alle paar (rund alle fünf) Jahre stattfindenden Zeremonien und Feste der Noukwi-Gemeinschaft, dazwischen liegen die Stufen des Yenama und Mindjama. Auffallend ist die Verteilung der Kultobjekte: aus gebranntem Ton sind die Gegenstände, um welche die sich in kürzeren Abständen wiederholenden Kulte kreisen, aus Holz dagegen die Schnitzereien für die nur seltener stattfindenden Feste (vgl. K. 1968). Ob diese Aufteilung den früher üblichen Verhältnissen entspricht, ist zu bezweifeln. Denn die zuverlässigsten Informanten berichteten, in Meno sei früher beim Noukwi-Fest die Skulptur der Frau zusammen mit zwei Tonköpfen, *abunggo*, und nicht wie in jüngerer Zeit mit zwei Holzschnitzereien vom Yenama-Typ (K. 1968, Abb. 4—6) aufgestellt worden. Damit hätten die Tonköpfe früher zur heiligsten Sphäre gehört. Die beiden Köpfe wurden selbst in Meno, wo heute die dem Nggala-Klan (vgl. S. 205 ff.) gehörende Geschichte vom Brüderpaar Wandan und Bapan das Weltbild dominiert, mit Inam in Verbindung gebracht. Diese weibliche Gottheit steht in den aus den Dörfern Washkuk und Nageri bekannten Berichten über das Urzeitgeschehen im Mittelpunkt (K. 1968, S. 104).

Der Hinweis aus Meno ist umso auffallender, als die Leute dort laufend versuchen, die ganze Kultur als in ihrem Dorf entstanden zu erklären. In Tanggwinsham ist die Erinnerung, dass man verschiedene Kultobjekte gegen Schweine und Muschelgeld aus anderen Dörfern gekauft habe, viel lebendiger. Dort wird berichtet, die Inama/Yinamu-Tonköpfe und eine Frauenfigur (Noukwi) hätten die Vorfahren in Nageri, die Yena-Mindja-Schnitzereien jedoch aus dem sagenhaften Dorf Kupunumbə (dieses muss zwischen Apelatak und dem Screw River gelegen haben) erworben. Auch von weiteren derartigen Kaufbeziehungen, die seltsamerweise alle in Richtung Nord-Süd verlaufen, weiss man dort. Washkuk soll zum Beispiel Kultobjekte aus Tanggwinsham, Saserman und Kauyambei erstanden haben. Jedes Kwoma-Dorf ist — wenn diese Angaben über tatsächliche Geschehnisse berichten — auf diese Weise in den Besitz seiner ihm eigentümlichen Mischung von Kultfesten (und zum Teil von Mythen?) gekommen.

In Tanggwinsham wurde mir von zwei Kultfesten erzählt, bei denen Tonköpfe verwendet worden sein sollen: dem bereits erwähnten Hamayo-Fest mit dem Kopf *Yauntja-su*, das in der Hochwasserzeit nach dem Hochbinden der Yamsranken abgehalten wird, und dem Yinamu-Fest (*yinamu sukwiya*: wird in Tanggwinsham getrennt vom Yena-Fest, zu dem man auch dort Holzschnitzereien verwendet, durchgeführt). Dieses Yinamu-Fest wird in der trockenen Jah-

⁹⁸ Die Angaben sind zu umfangreich, um hier vollständig zusammengestellt zu werden. Wiederum sind einige Widersprüche zu den Angaben bei *Whiting* festzustellen. Das scheint zwei Gründe zu haben:

1. Kulturelle Unterschiede von Unterstamm zu Unterstamm.
2. Die Schilderungen von *Whiting* beruhen zum Teil auf Aussagen von Informationen, zum Teil auf eigenen Beobachtungen; die Herkunft der einzelnen Angaben ist aber nur selten angegeben. Das affektiv-intentionale Bild (dem leider der Hintergrund der Mythen fehlt) vermischt sich laufend mit dem notativ-funktionalen, ohne dass der Wechsel des Standpunktes deutlich gemacht wird. Der Wert dieser reichen Quelle wird dadurch leider vermindert.

reshälfte abgehalten; es scheint an die Inam/Inama-Mythe anzuknüpfen (vgl. unten). Dabei wird ein Tonkopf auf einen Altar gelegt, und Yamsknollen der verschiedensten Sorten werden ihm und um das Altargestell aufgehäuft. Das Gestell selbst verkleidet man mit Kasuarbälgen (dieselbe Art der Verkleidung ist in Nageri für das Yena-Fest in Gebrauch, bei dem dort auch Tonköpfe zur Verwendung kommen, und in Meno beim Noukwi-Fest!).

Die Angaben darüber, wie die Kultgegenstände im einzelnen aufgestellt und an den Altären befestigt werden, deuten darauf hin, dass man die Köpfe im allgemeinen auf Stöcke, die durch das Loch im Boden in den Kopf eingeführt werden, aufsteckt und aufbindet. Die Tonköpfe werden dazu bemalt und reich geschmückt (Nasen- und Stirnschmuck; ferner Bündel von farbigen Blättern und Menschenhaar, die in das Loch oben am Kopf eingesetzt werden). Die Yasean ordnen vier Stück kreisförmig an, indem sie einen becherförmigen, nach unten konisch zulaufenden Altar (aber ohne zentrale Pfosten) errichten (Yena-Fest). Die gleiche Form (aber mit zentralem Pfosten) ist in Meno für den mit Holzschnitzereien aufgebauten Yenama-Altar üblich (K. 1968, Abb. 39). Man darf vermuten, dass hinter beiden Formen eine ähnliche, wenn nicht dieselbe Idee steckt.

Die gefäßartigen Köpfe (*wasau*) stellt man dagegen immer auf den Boden oder — falls ein solcher vorhanden ist — auf den mit Yamsknollen gefüllten Altar. An dieselben Plätze legt man nach anderen Aussagen auch besonders schön dekorierte Yamsknollen. Damit drängt sich meiner Meinung nach der Gedanke auf, dass die Tonköpfe irgendwie mit diesen ebenfalls hingelegten Yamsknollen gleichgesetzt werden (bzw. wohl umgekehrt). Die Tonköpfe wären — wenn diese Interpretation stimmt — sozusagen urzeitliche, besonders kräftige und dauerhafte Yamsknollen.

Die Frage nach der Bedeutung der einzelnen Tonköpfe kann, wie dieser Versuch einer Interpretation gezeigt hat, nicht ausreichend beantwortet werden. Die Deutung wird vor allem dadurch erschwert, dass von den Eingeborenen ganz verschiedene Auskünfte gegeben wurden.

In Nageri wird am Schluss einer längeren Mythe über den Ursprung der Kultur erzählt, dass die vogelgestaltige Göttin *Inam* ihrem Adoptivsohn, dem späteren Kulturheros *Hambos*, Anweisungen gibt, wie er die Kultgeräte, die sie für ihn geschaffen hat, zu benützen habe: «Du, *Hambos*, nimmst zwei (heilige Objekte), das genügt für Dich. Jetzt sind wir noch zusammen — aber wenn ich entschwinden werde, dann wirst du eines nach mir benennen. Ich werde am Altar als Topf (Tonkopf) unten sitzen. Dein Name wird oben aufragen; du wirst einen Mann schnitzen und ihn ‚*Wátjapə*‘ taufen.» Nach den dazu erhaltenen Angaben werden die Tonköpfe — auch die, die ein Loch im Boden haben — nicht auf Stäbe aufgebunden, sondern auf den Altar der Yenama-Hälfte gelegt. Es heisst: «*Inam* (Inâmu) ist die Mutter aller *Yenama*» — das ist die für Nageri geltende Interpretation.

Man darf sich durch die einzelnen Deutungen, die von Dorf zu Dorf voneinander abweichen, nicht zu sehr in die Irre führen lassen. Alle Deutungen — mit Ausnahme der für den auch in der Form abweichenden Kopf *Yauntja-su* — nehmen Bezug auf die Gestalt der *Inam*. Das ist sozusagen der gemeinsame Nenner.

Nun müsste man in jedem Dorf nach der lokalen Fassung der Mythe über den Ursprung des Yams fragen, die Geschichten über die beiden sagowaschenden Frauen (Noukwí) untersuchen und sich nach weiteren möglichen Bezügen umsehen. Denn es scheint, wie bereits einmal festgehalten (K. 1968, S. 105, 108, 110), dass sich die Erscheinungsformen und die Ideen der Kultfeste gleichzeitig aus mehreren Klanmythen ablesen lassen. Allgemein handelt es sich bei den Tonköpfen um Vergegenwärtigungen von heiligen Geistwesen (*síkilawás*), die durch das Geschehen der Vorzeit mit dem Yams in einer engeren Verbindung stehen (Topf = Kopf = Yams der Urzeit = Wesen der Vorzeit) — so kann man die Bedeutung zu umschreiben versuchen.

Eine eigentliche Sonderstellung nimmt in diesem Zusammenhang die aus Meno erwähnte Sonderform eines *wásau* ein (Abb. 218; rein technisch, d. h. nach der Art der plastischen Verzierung durch Wülste und nach der Form des Gefäßkörpers, nicht aber stilistisch ist das Stück bei Kelm 1966 b, Abb. 107—109, durchaus verwandt). Die in Meno zu diesem Topf erzählte Geschichte von *Söpærmel* ist auch in Tanggwinsham in erweiterter Fassung bekannt. Ich lasse hier beide Texte unverändert folgen, weil jeder einzeln einen eigenen Sinn hat: in Meno ist es die Beglaubigung für eine Glaubensinstitution des täglichen Lebens, in Tanggwinsham für ein Kultfest.

Geschichte von *Söpærmel* und seiner Mutter, *Kwártumbækəpəka*.

Söpærmel wurde als Sohn des *Higintjúi* von dessen Frau *Kwártumbækəpəka* geboren. Schon bei seiner Geburt trug er ein seltenes Etwas (einen Topf, *wasau*) in seinem Bauch. Als nun *Söpærmel* starb, da errichteten seine Verwandten ein Gerüst auf einem Baum tief im Wald, um die Leiche auszusetzen. Die Leiche verweste, und der Bauch von *Söpærmel* öffnete sich. Da fiel der Topf heraus und schlug auf dem Boden auf. Dort blieb er [unversehrt] liegen.

Die Mutter von *Söpærmel* ging zum Leichengestell ihres Sohnes und sah den Topf daliegen. Sie nahm ihn auf und stellte ihn ausserhalb [des mit einer Schutzwand abgeschlossenen Raumes unter der Plattform] nieder. Dann rief sie nach *Kwasei*, dem Sohn von *Söpærmel*. Sie fragte ihn: «Nun, wo kommt dieser Topf her?» *Kwasei* antwortete: «Mutter, ich weiss nichts von diesem Topf. Er war wohl unter diesem Gestell. Ich weiss wirklich nicht, Mutter, was man da meinem Vater in den Bauch getan hat. Wir könnten diesen Topf nach Hause nehmen und zu Hause aufbewahren. Später können dann die Nachfahren die Geschichte [dazu] hören und weiter erzählen.»

Darauf nahmen die beiden den Topf und kehrten nach Hause zurück. Dort riefen sie viele Leute zusammen. [Es ist möglich, dass es sich dabei um Vorzeitwesen in der Gestalt von grossen Tausendfüsslern handelt.] Alle kamen zusammen und bestaunten den Topf. Sie fragten die beiden: «Wo habt ihr denn diesen Topf her?» Darauf antworteten die beiden: «Wir haben den Topf bei dem Leichengestell dieses Mannes — *Söpærmel* — gefunden. Dieser ist schon ganz verwest. Der Topf wird in seinem Bauch gesteckt haben und dann herausgefallen sein.»

Nachdem die anderen den Topf bestaunt hatten, sagten sie: «Es wird am

besten sein, ihr nehmt den Topf und bewahrt ihn im Haus auf. Dann können die Nachfahren später seine Geschichte erzählen.»

(Geschichte von Söpærmel, Fassung aus Meno, aufgenommen am 19. Juni 1966.)

Diese Topfform wird als *mindjanöuk* der Kəlaui bezeichnet. Unter diesem Begriff fasst man eine Art von Hausgeistern zusammen, die das Haus und seine Bewohner beschützen sollen. Jeder Klan hat einen eigenen *mindjanöuk* (z. B. ein bestimmtes Schnitzwerk, einen Muschelring); es scheint, dass jeweils der Älteste eines Klans — oder bei grösseren Klanen der Älteste einer Patri-Linie — dieses Objekt in seinem Haus hat und damit den Schutz seines ganzen Weilers sicherstellt. Tatsächlich hatte Yabokoma als Linienältester eines Teils der Kəlaui 1966 ein Fragment eines derartigen *wəsau* an seinem alten Haus hängen und wollte sich unter keinen Umständen davon trennen. Vielleicht ergibt sich von dieser Funktion her eine Gemeinsamkeit mit den als «Pfostendekorationen» bezeichneten massiv gearbeiteten Tonköpfen (16).

Die Erzählung gibt, für sich allein betrachtet, noch keinen Hinweis für eine weiterführende Interpretation. Der Text aus Tanggwinsham ist in dieser Beziehung ergiebiger, stellt aber zugleich eine Menge neuer Fragen, die nicht zu beantworten sind. Die Geschichte von Söpærmel wurde in Tanggwinsham offenbar an eine Kultlegende angehängt, von der im folgenden der wichtigste Teil ebenfalls mitgeteilt wird. Das in diesem nur bedingt zu der Geschichte gehörenden Abschnitt erwähnte Nawa-Singsing soll denn auch von den Leuten aus Orumbantj in Ape-latak gekauft worden sein, während die Geschichte von Söpærmel und die erwähnten Topfformen nach Tanggwinsham gehören.

Geschichte von Nagusu, Kalawar und Söpærmel.

Die Vorfahren veranstalteten in der Vorzeit einmal ein Fest, *náwa*, mit zwei Schnitzereien (*Yéssu-ánəm̃ba* und *Kwársu-ánəm̃ba* [der Pfeilbogen des Yessu bzw. Kwarsu]). Dazu bekleideten sie sich am Oberkörper mit einer zweiten Haut aus Geflecht, und unten trugen sie einen Fransenschurz aus Sagoblütenfasern [vgl. die Geflechtpanzer aus den Bergregionen von Neuguinea und die Maskenkostüme aus der Gegend von Torembi-Yamök]. Das Essen für dieses Fest — Schweinefleisch, Bananen, Sagomaden und Yams — kochten sie in einem *póilau* und verteilten es auf die *áp'an*; daraus assen sie.

Zwei Männer, *Nagusu* und *Kalawar*, entfernten sich während des Festes, um mit einer Frau zu spielen [mit ihr geschlechtlich zu verkehren] — dabei war gerade das verboten! Die beiden taten es dennoch. Aber die beiden verkehrten eigentlich gar nicht richtig mit der Frau, nein, die beiden spuckten bloss und bliesen. Davon wurde die Frau schwanger. Aber auch das Kind, ein Knabe — er hiess *Söpærmel* — wurde schwanger.

Die Mutter gebar einen richtigen Sohn, Söpærmel. Der wuchs heran [offensichtlich sehr rasch] und trug dieses Etwas (den Topf) in seinem Bauch. Er verpeiste einmal einen Sago[pudding] — da war sein Bauch schon ganz voll. Söpærmel wurde ein grosser Mann. Dabei ass er gar nicht viel, denn sein Bauch spannte (ihn) sehr. Dieses Etwas war jetzt auch gross geworden.

Söpärmel lebte und lebte, bis er merkte, dass er sterben werde. Da sprach er zur (erwähnten) Frau [seiner Mutter]: «Wenn ich gestorben bin, dann errichdest du ein Gestell und legst mich darauf. Dann horche hin.»

[Er starb.] Man legte ihn auf die Plattform. Sein Bauch blähte sich auf und öffnete sich. Dieweil der Bauch sich öffnete, fiel dieses Etwas auf den Boden herunter — und zerbrach dabei nicht einmal. Die Frau [Mutter] hatte es [den Aufschlag am Boden] gehört.

Am Morgen ging sie zur Plattform und öffnete die Schutzwand. Dahinter stand er (der *wásau*), ganz rot. Die Frau sah ihn, nahm ihn zu sich und trug ihn nach Hause.

Da rief sie den Bruder, den Vater, ja die ganze Familie. Alle [kamen und] bestaunten den Topf. Die Frau nahm ihn und wollte ihn zerschmettern. Da aber sprach der Topf sie an: «Du darfst mich nicht töten, du musst mich pflegen und für mich sorgen.» Der Topf bestrafte die Frau mit einer schweren Krankheit — sie wurde sofort krank und fühlte ihre Haut [wohl: spürte, dass ihre Haut schmerzte].

Den Topf aber packte man in das Hüllblatt einer Betelpalme und sah zu, dass ihm nichts zustiesse. Man legte ihn auf ein [Vorrats-]Gestell im Haus; dort blieb er für immer, sorgfältig behütet — bis der Krieg [2. Weltkrieg] ihn zerbrach.

Die beiden Männer — Nágusu und Kálawar — aber kehrten wieder zum Fest zurück. Als es schliesslich Zeit wurde, das Fest zu beenden, konnten die beiden ihre zweite Haut nicht mehr ausziehen. Ihre Verwandten sagten: «Wir dürfen ihnen die Haut nicht aufschneiden, sonst kommt Blut heraus; das wäre schlecht. — Im übrigen ist das eure Sache. Ihr beide, sucht euch selbst einen Platz, wo ihr euch zum Schlafen hinlegen könnt. Wir werden euch einfach folgen.»

Die beiden gingen, bis sie zum grossen Fluss *Máiõmba* kamen (zwischen Tanggwinsham und Meno). Die beiden legten sich in der Nähe des Zusammenflusses dieses Gewässers (mit dem Bach von Woyawos) schlafen. Die beiden verwandelten sich in Krokodile und lebten als Krokodile. Ihre Heimat war jetzt das Wasser.

Unterdessen beendeten alle anderen Männer das Fest und sprachen: «Nicht dass es einem unter uns gleich ergeht, lasst uns das Fest beenden!» Sie räumten alles weg. «Jetzt haben wir dieses Fest ein für allemal beendet; es wäre nicht gut, wenn wir es wieder einmal veranstalteten!»

Sie zerschnitten diese Geflechte (die Tanzkostüme) und versteckten sie im Wald *Naweleli* (an der Grenze gegen Saserman und Orumbantj). Sie gruben dazu ein Loch und versenkten das Geflecht. Danach wuschen sie sich und begannen ein neues Tanzfest...

(Geschichte von Söpärmel in der Fassung aus Tanggwinsham, aufgenommen am 11. August 1966.)

V. Ökonomische, soziale und religiöse Aspekte der Rollen von Töpfern und Töpferinnen in der Gesamtkultur

In diesem Kapitel soll versucht werden, in einzelnen Punkten auf die engen Verflechtungen der Töpferei mit anderen Erscheinungsformen der Kultur der Kwoma hinzuweisen. Leider wird es nicht möglich sein, die Bilder von den Rollen der Töpfer und der Töpferinnen durch die Schilderung von einzelnen Persönlichkeiten abzurunden, denn dazu fehlt das notwendige biographische Material, weil meine Versuche, einzelne Töpfer zum freien Erzählen über ihr eigenes Leben anzuregen, fehl schlugen. Ich hatte mir davon vor allem Angaben über die Bedeutung der Handwerke in den Vorstellungen einzelner Individuen und über die allgemeine Bewertung im Rahmen der Kultur versprochen.

1. Wirtschaftliche Bedeutung

Im Wirtschaftsleben der Kwoma und Nukuma nimmt die Institution «Töpferei» keine hervorragende Stellung ein. Man ist in erster Linie darauf bedacht, den Eigenbedarf der Familie zu decken.

Termin

Produziert wird vor allem während der Zeit relativer Trockenheit (Juni-November). Wenn man sich in diesem Jahresabschnitt genügend Ton beschafft, kann man auch dann in der Regenperiode töpfern, wenn die meisten Tongruben überschwemmt sind. Wie umfangreich die Produktion dabei in einem Normaljahr ist, kann ich nicht angeben. Wohl weilte ich zufälligerweise zu Beginn der trockenen Jahreshälfte — in der für das Töpfern günstigsten Zeit also — in Meno, aber meine Gegenwart hat die Produktion vor allem während der ersten ein bis zwei Wochen entscheidend angeregt. Dabei blieb unklar, ob während dieser Jahreszeit auch sonst überdurchschnittlich viel produziert wird. Im positiven Sinn würde dazu passen, dass 1966 auch nach den ersten beiden Wochen (und nicht im Hinblick auf einen möglichen Verkauf an mich) im Dorf verschiedentlich getöpft wurde.

Überschussproduktion

Die Deckung des Eigenbedarfs schliesst auch eine beschränkte «Kapitalbildung» ein. Jede Haushaltung hat einen gewissen Vorrat an ungebrauchten Töpfen (gezählt wurden zwischen 6 und 29 Stück). In jungen Haushaltungen wird der Grundstock durch die als Mitgift der Frau und vielleicht durch spätere Schenkungen erhaltenen Töpfe gebildet. Ältere Leute stellen mehr Töpfe her als sie selbst brauchen können. Aus dem Überschuss wird der Bedarf der verheirateten Kinder gedeckt, bis diese selbst Töpfe herstellen dürfen und können (vgl. dazu und zur Arbeitsteilung im allgemeinen o. S. 140—142).

Handel

Eine gewisse Bedeutung hat auch der Topfhandel mit benachbarten Gruppen erlangt. Das alte Dorf Saserman (heute Meno und Begilam) handelte früher mit den Dörfern Mayo und Yesan (Yassean-Leute); diese Handelsbeziehungen werden auch heute noch aufrechterhalten (in welchem Umfang, vermochte ich nicht abzuklären). Traditioneller Treffpunkt war der Marktplatz «Meno» (geheissen nach einem Wassergeist, der dort im Flüsschen hausen soll; auf dem gleichen Grundstück steht heute das Dorf). Andere Kwoma-Dörfer benützten andere Marktplätze. Ausgangspunkte für den Handel sind:

Die Leute von Mayo und Yesan sollen angeblich nicht über genügend geeigneten Ton verfügen; sie haben einerseits noch ein gewisses Tonschürfrecht auf Kwoma-Boden (vgl. unten zum geschichtlichen Aspekt S. 206), handeln aber — zum mindesten heute — lieber fertige Töpfe ein.

Den Leuten von Meno fehlen die zum Brennen von Kalk notwendigen Schalen von Süsswassermuscheln — ohne gebrannten Kalk aber ist das Betelkauen kein Vergnügen!

Die heute für den Tauschhandel mit den Mayo und Yassean gültigen Richtsätze sind (nach den Angaben der Töpfer in Meno):

| Töpfe | Gegenwert |
|--|---|
| 1 kleiner Kochtopf für Speisen, <i>pólok póilau</i> 1 Kochtopf für Wasser, <i>húau</i> 1 grosse Sagobratschale, <i>háranggoil'au</i> | je 2 «Blätter voll Muscheln»; wobei ein Blatt ungefähr einem Kilogramm roher Muscheln entspricht. |
| 1 kleiner Wasserkochtopf, <i>wúgi huan</i> 1 Sagobratschale, <i>háranggoil'au</i> | je 1 «Blatt voll Muscheln» |
| 1 grosser Kochtopf für Speisen, <i>póilau</i> | 1 «Limbum ⁹⁹ voll Muscheln», entspricht ungefähr 4 Einzelpaketen. |
| 1 Sagovorratstopf, <i>nóukitjan</i> | 1 «Limbum so gross wie eine kleine Schlitztrommel». |

Auch Ton kann gehandelt werden, zum Satz von:

1 Limbum Ton

1 Limbum Muscheln

⁹⁹ Limbum: *nggos*, Hüllblatt einer Palmblüte, meist einer Betelpalme (*Areca catechu*); vgl. die Verwendung als Arbeitsunterlage und Transportgerät S. 132 f.

Früher wurden mit diesen Handelspartnern nur Muscheln getauscht. Heute handelt man auch Eisenäxte gegen Töpfe ein (Angaben ohne weiteren Kommentar). Zu vermuten ist, dass daneben auch noch gewisse Nahrungsmittel getauscht werden (vgl. die Angaben von *Whiting* zum Handel der Honggwama, 1941, S. 12, 119 f., 162).

Zwei weitere Handelspartner wurden genannt:

a. Die Yauangget-Dörfer im Nordwesten, die als Zwischenhändler für Muschel- und Schneckenschmuck aus Richtung Lumi (und Nordküste) gelten. Töpfe werden in dieser Richtung nicht verhandelt. Nach den Angaben der Informanten ist dieser Handel nicht traditionell.

b. Malu und Avatip. Vom mittleren Sepik (und letztlich von Murik im Mündungsgebiet her) seien, so berichten die Kwoma, früher die Muscheln und Schnecken für Schmuckzwecke (oft bereits in verarbeiteter Form) eingehandelt worden. Von dort kann man sich auch heute noch die erwähnten Süßwassermuscheln beschaffen, und zwar durch Tausch von Sago gegen Schnüre mit aufgereihten Muscheln (ca. 30 kg Sagomehl gegen eine Schnur mit doppelter Schalenreihe von rund 1,8 m Länge). Tauschort für die Handelspartner ist vor allem Malu. Auf diesem Weg sind auch einige Töpfereiprodukte aus Aibom zu den Kwoma gelangt. In Meno fanden sich: ein Kochtopf und zwei Bratschalen. Im Dorf Washkuk ist mir dagegen vor allem eine ganze Anzahl von Vorratsgefäßen (gezählt habe ich acht Stück) aufgefallen.

Vergleicht man diese Angaben mit den oben (S. 142 f.) zur Arbeitsleistung ermittelten Zahlen, so ergibt sich ein ungefähres Bild sowohl vom inneren Wert des jedem Haushalt eigenen Topfvorrates als auch von den «Gestehungskosten» — nach investierten Zeiteinheiten berechnet — des Genussmittels Kalk (in der Rohform, die noch weiter aufgearbeitet werden muss).

Die Rollen des Töpfers und der Töpferin sind unter dem wirtschaftlichen Aspekten bei weitem nicht so hervorragend wie in Aibom, dem aktivsten Töpfereizentrum im Sepik-Gebiet. Potentiell sind heute bei den Kwoma in zwei Richtungen Veränderungen möglich:

a. Die Benützung von Tongefäßen zum Kochen bleibt weiterhin die Regel. Geld, das durch Arbeit bei Weissen in Ambunti und an der Küste verdient wird und das sonst u. a. für den Ankauf von metallenen Kochgeschirr verwendet würde, bleibt für andere Zwecke frei.

b. Die verzierten Gefäße, die bis heute zeremoniellen Zwecken dienen, werden auch weiter hergestellt und an Weisse verkauft. Die Produktion von Töpfen müsste etwas gesteigert werden; dadurch entstünde aber — vorausgesetzt, dass ein ungefähr regelmässiger Absatz sichergestellt werden kann — die Möglichkeit, dass Geld durch Arbeit im heimatlichen Dorf (und damit auch von Frauen) verdient werden könnte.

2. Gesellschaftliche Bedeutung

Ich erinnere an das, was ich oben (S. 140 ff.) zur Arbeitsteilung und zur Bedeutung des Verzieren von Gefässen bereits ausgeführt habe. Hier sei das Wichtigste nochmals zusammengefasst:

Die Herstellung des Kochgeschirrs ist mehrheitlich eine Aufgabe der Frauen. Grosse Kochtöpfe für den Gebrauch im Männerhaus und Sagovorratsgefässe werden von Frauen entweder unter Anleitung ihrer Ehemänner und anderer männlicher Verwandter oder gemeinsam mit einem der Genannten hergestellt; Männer können diese Arbeiten auch allein ausführen.

Das Verzieren des Kochgeschirrs wird meist von den Frauen besorgt; Männer übernehmen diese Arbeit an grossen Gefässen. Ganz zu den Obliegenheiten der Männer gehört das Verzieren der Zeremonialgefässe und der Kultobjekte aus Ton.

Quer zu dieser Arbeitsteilung nach dem Geschlecht besteht eine weitere nach dem Alter: Junge Frauen und Männer dürfen aus religiösen Gründen nicht töpfern. Verziern ist dagegen erlaubt.

Eigentum

Die Töpfe sind grundsätzlich Eigentum der Person, die sie hergestellt hat, es sei denn, der betreffende Topf sei ganz speziell für den Ehegatten oder für eine Tochter hergestellt worden. Unter zwei Gesichtspunkten ist das Eigentum an Töpfen für die Kwoma wichtig — einmal, weil ein Mann die von ihm erlegte Jagdbeute nicht selber verzehren darf; er verteilt deshalb das erlegte Tier an seine Familie, seine Verwandten und andere Berechtigte. Damit nicht ein Teil der Beute mit seinem eigenen Essen in Berührung kommen kann, ist seine Frau verpflichtet, die Speisen für sich und ihre Kinder einerseits und für ihren Mann andererseits in verschiedenen Gefässen zuzubereiten. Aus diesem Grund haben alle erwachsenen Familienmitglieder ihre eigenen Töpfe. Dasselbe Gebot gilt übrigens auch, wenn eine Frau einmal ausnahmsweise anstelle ihres Mannes Sago gewaschen hat.

Das persönliche Eigentum an Töpfen ist aber auch wichtig in bezug auf das Erbrecht. Ein Mann wird (ebenso auch seine Frau) noch zu Lebzeiten bestimmen, auf wen (Frau, Kinder) die Gegenstände seines persönlichen Besitzes (Töpfe, Werkzeuge, Waffen und ein Teil des Schmuckgeldes [?]) übergehen sollen. Dieser persönliche Aspekt des Eigentums an Töpfen scheint mir recht bemerkenswert zu sein, denn die Einheimischen unterscheiden ihn deutlich von dem unpersönlichen allgemeinen Anspruch auf (oder reziprok: der Verpflichtung zu) Leistungen. Als Beispiel seien die Übertragungen von Eigentum bei der Heirat der ältesten Tochter von Wondamari und Melwan genannt. Diese Tochter erhielt damals (Ende 1965) von ihren Eltern u. a. drei Kochtöpfe und ein Sagovorratsgefäss. Das Sagovorratsgefäss hatte die Mutter für ihren Mann getöpft, während sie selbst ein von ihrem eigenen Vater getöpftes Gefäss besass. Weitere elf Kochtöpfe wurden von Verwandten beige-steuert. Die dahinter stehende Idee ist dabei, dass Wondamari und Melwan bei Heiraten im Kreise dieser Verwandten ebenfalls Töpfe zur Aussteuer beizutragen haben werden. In diesem Fall ist durch die Beihilfe der Verwandten eine Verpflichtung zur (Rück-)Leistung entstanden, denn im Idealfall

sollten die Eltern allein für den Hausrat aufkommen. Es handelt sich hier nicht um Tauschaktionen im Zusammenhang mit dem «Brautpreis», denn der Hausrat ist ja, wie oben dargelegt, im Besitz von Einzelpersonen, nicht von Familiengruppen.

Lernen und Lehren (Abb. 243—250)

Obwohl *Whiting* seine Monographie (1941) speziell diesem Thema gewidmet hat, finden sich darin nur wenige Angaben über den Lernprozess im Bereich der handwerklichen Tätigkeiten. Es seien daher einige Angaben dazu — Beobachtungen und Auskünfte von Einheimischen — hier zusammengestellt.

Kinder fertigen sich, wie das mehrmals zu beobachten war, zum Spiel kleine Gefäße an. Sie ahmen dabei in der Technik und meist auch in der Form, so gut es geht, die Erwachsenen nach. Wenn das Werk beim Trocknen nicht springt, wird es gebrannt und dient nachher als Spielzeug. Schon vor der Pubertät wird den Kindern von den Eltern gesagt, sie dürften nun nicht mehr mittöpfeln. Das Verziern wird offensichtlich dem Töpfeln nicht gleichgestellt, denn einmal sah ich, wie eine der heranwachsenden Töchter von Wondamari sich darin versuchte (allerdings ohne Erfolg, denn der Vater fand, die Verzierung passe nicht auf den von seiner Frau hergestellten Topf, und wischte sie wieder aus). Der Tochter wurden deswegen keine Vorhaltungen gemacht. Wenn eine verheiratete Frau zwei bis drei Kinder zur Welt gebracht hat, beginnt sie zu töpfeln. Für den Fall, dass sie nicht genügend geschickt ist, um selbst die wichtigsten Handgriffe aus dem bei anderen Frauen Gesehenen und aus der Erinnerung an ihre eigenen Versuche abzuleiten, wird ihre Mutter ihr dabei helfen. Sollte die Mutter zu diesem Zeitpunkt bereits gestorben sein, so wird — wie bei Melwan, die ca. 1961 mit rund 30 Jahren töpfeln lernte — der Vater die Tochter unterrichten.

Für junge Männer gilt im Prinzip das Entsprechende. Yessomari zum Beispiel erzählte: «Als ich klein war, setzte ich mich neben meinen Vater und schaute ihm beim Töpfeln zu. Er zeigte mir das Verfahren. Später war ich an der Küste zur Arbeit. Nachdem der Krieg zu Ende war, kehrte ich zurück. (Der Vater war inzwischen gestorben.) Die Mutter lebte noch. Sie zeigte mir, wie man einen Topf herstellt.» Entscheidend ist aber für einen Mann, dass er auch Töpfe verziern kann. Bereits Knaben verziern ihre Spielzeugtöpfe mit Ritzmustern, die sie aus dem, was sie gesehen haben, zusammenbauen (Abb. 243 f.). Später erhalten sie etwa einmal von ihrem Vater (oder, wenn der eigene Vater verstorben ist), dem gegenwärtigen Mann ihrer Mutter oder möglicherweise von anderen männlichen Verwandten einen fertig ausgeformten Topf, auf dem das Muster bereits mit einfachen Linien vorgeritzt ist. Sie müssen diese Ritzungen dann selbständig in ein Kerbschnittmuster umsetzen. Dies habe ich zum Beispiel beim 26jährigen Lucas Meshopa beobachtet, der den Topf von seinem Stiefvater erhielt. Dadurch, dass die Jungen den erfahrenen Töpfeln bei der Arbeit immer wieder zusehen, sind ihnen die Ornamentformen bereits geläufig. Es kommt nun darauf an, dass sie die Fähigkeit erwerben, diese Formen auf die gewölbte Oberfläche der Töpfe zu übertragen. Wondamari fertigte in meiner Gegenwart seinen ersten (oder zweiten) mit Kerbschnitt verzierten Topf an. Er begann in groben Zügen das Muster vor-

zuritzen, musste aber öfters «radieren». Das Ornament, das er auf den Topf übertragen wollte, hatte er im Kopf. Von Zeit zu Zeit gab ihm sein ebenfalls anwesender Onkel väterlicherseits Ratschläge zu einzelnen Punkten.

Wenn dieses erste Stadium des Lernens erfolgreich abgeschlossen ist, wird — so erzählte Yessomari — ein Töpfer ein hervorragendes Werk eines alten oder bereits verstorbenen Töpfers neben sich hinstellen und versuchen, das Ornament auf seinen Topf zu übertragen. Meinen eigenen Beobachtungen zufolge genügt es meist durchaus, wenn sich der Betreffende das Vorbild genau ansieht und sich die Form einprägt. Es ist erstaunlich, was für ein reiches Formgedächtnis selbst der durchschnittliche Kwoma in den verschiedenen handwerklichen Bereichen hat. Nach den Aussagen von Yessomari findet der Lehr-/Lernvorgang in bezug auf das Verziern von Zeremonialgefäßen (und früher wohl auch der Kultobjekte) nicht innerhalb der Verwandtschaftsorganisation statt. Vielmehr wird ein alter, sehr angesehener Töpfer darauf achten, sein Wissen an einen begabten Töpfer in der nächstunteren Alters- und Initiationsklasse weiterzugeben.

Bewertung der Arbeit

Die gesamte Töpfereiarbeit gilt innerhalb der einheimischen Gesellschaft als angesehene Arbeit. Der Ruf, ein guter Töpfer (oder eine gute Töpferin) zu sein, verhilft zu Ansehen und bei ganz hervorragenden Persönlichkeiten zu Nachruhm, der unter Umständen über mehr als drei Generationen andauern kann (wobei dann die Zwischenglieder in der Ahnenlinie in Vergessenheit geraten). Töpferei ist für Frauen die einzige handwerkliche Tätigkeit, bei der Erfolg (nach einheimischen Kriterien: Herstellung von dauerhaften, sorgfältig ausgeformten und formvollendet verzierten Gefäßen, wobei die grossen Sagovorratsgefäße besonders stark bewertet werden) zu Ansehen verhilft. Beim Mann tritt neben den Erfolg beim Töpfern — hier insbesondere: das formvollendete Ausformen und Verziern von Zeremonialgefäßen¹⁰⁰ — als mindestens ebenso wichtig das Können in der Schnitzerei. Man missverstehe den Sinn des sozialen Rangsystems der Kwoma, wenn man das Phänomen des persönlichen Einflusses (oder Prestiges) durch eine blosser Addition des Erfolgs in einzelnen der Gesellschaft wichtigen Rollen (Tänzer, Sänger, Musiker, Jäger, Vater, Töpfer, Schnitzer, Krieger, Pflanze) erklären wollte. Ein Kwoma kann in all diesen Rollen und somit gerade auch als Töpfer nur erfolgreich sein, wenn er über genügend religiöse Kraft verfügt, d. h. wenn sich diese übernatürliche Kraft in ihm deutlich manifestiert. (Die Bedingung ist hier in unseren Begriffen umschrieben, da direkte Aussagen dazu nicht zur Verfügung stehen.) Nur wenn es ihm gelingt, sich den Beistand dieser übernatürlichen Macht dauernd zu sichern, wird er die ganze Stufenleiter des gesellschaftlichen Erfolgs emporklettern können. Das System der Kwoma ist in dieser Beziehung ausgesprochen fair: Alle jungen Männer haben die gleichen Startchancen, bestätigt durch die Narbentatauierung und durch die erste Initiation. Auch die zweite Initiationsstufe steht praktisch noch allen Angehörigen der gleichen Altersklasse offen. Aber nur

¹⁰⁰ Wobei nach meinen Beobachtungen die erfolgreiche Töpfertätigkeit einer Frau auch als Erfolg ihres Mannes bewertet wird.

die im Leben wirklich erfolgreichen Männer können bis in die vierte und höchste Initiationsklasse aufsteigen (vgl. S. 179). Voraussetzung dafür ist, dass sie in allen Rollen — mit Ausnahme der des Yampflanzers — sich ein gewisses, eben auch religiös begründetes Ansehen erworben haben. Als «grosse Männer» (*hárpa ma; híssauā ma*) sind sie dann in der Lage, die Geschicke ihres Klans, ihres Dorfes und ihrer Sippe entscheidend zu beeinflussen.

Für die Frauen besteht keine Notwendigkeit, ihr Können ständig unter Beweis zu stellen, um ihr Ansehen zu steigern oder mindestens zu bewahren. Für sie ist die Zugehörigkeit zu einer Altersklasse allein entscheidend. Wie sehr diese Ordnung auf die Männer ausgerichtet ist (zur Motivation, die wahrscheinlich dahinter steht, vgl. Kaufmann 1968, S. 107—109), zeigt auch die Einstufung der verheirateten Frauen in Altersklassen. Hier zählt nicht mehr die tatsächliche Zugehörigkeit zur eigenen Altersklasse, sondern die Zugehörigkeit und Stellung des zuweilen beträchtlich älteren Mannes.

3. Religiöse Bedeutung

Bereits in den vorhergehenden Kapiteln und Abschnitten ist mehrfach auf die Bedeutung keramischer Formen für das Zeremonialleben und umgekehrt auf die Bedeutung religiös begründeter Werte für die Töpferei hingewiesen worden¹⁰¹. Hier ist nun vor allem noch ein weiterer Aspekt zu berücksichtigen, nämlich die Verankerung der Töpferei im mythisch formulierten Weltbild.

Halten wir vorerst noch fest, nach welchen oben bereits erwähnten Anhaltspunkten wir Ausschau halten müssen: Es scheint in der Vorstellung der Kwoma und der Nukuma ein Zusammenhang Ton-Lebenskraft (Blut)-Yams zu bestehen — wenigstens wird die Annahme eines solchen Zusammenhangs durch eine Reihe von Tabu-Vorschriften nahegelegt: kein Geschlechtsverkehr; Ausschluss von schwangere[n] und menstruierenden Frauen; Vermeidung von Männerarbeit in der Töpferei während der Zeit des Yams-Anbaus; Beschränkung auf warme Speisen während der Anfertigung eines Vorratsgefäßes. Ganz besonders weisen die gegen das Übertreten der Vorschriften angedrohten Sanktionen (Ton wird verderben bzw. Yams wird vertrocknen) darauf hin. Interessant ist dabei die formale Parallele zu den Vorschriften und Sanktionen für die Arbeit des Sagowaschens (vgl. Kaufmann 1968, S. 109). Der Sago, so glaubt man, müsse verderben, wenn nicht die Männer, sondern die Frauen ihn wuschen. Allerdings sind dort Ausnahmen möglich, unter der Bedingung, dass die Männer den von den Frauen ausnahmsweise gewaschenen Sago nicht verzehren (vgl. o. S. 188).

Aber gerade diese Ausnahmen weisen wieder auf inhaltlich erst ungenau fassbare Vorstellungen von einer aus aussermenschlichen Quellen fliessenden Lebenskraft (am deutlichsten vertreten im Yams) und von in der Natur schlummernden

¹⁰¹ Im einzelnen sei hier verwiesen auf S. 130 ff. (Tonholen), S. 143 f. (Vorschriften beim Töpfern), S. 167 ff. (Verzierungen), S. 170 ff. (religiöse Bedeutungen der Speisen und Rolle der Keramik im Kult) sowie auf S. 173 ff.

Kräften (am deutlichsten fassbar im Sago; vgl. Kaufmann 1968, S. 105 ff. sowie o. S. 173 ff.).

Es muss in diesem Zusammenhang einerseits auffallen, dass die Bezeichnung für Ton, *au-sək*, mit *səka*, «wachsen», «Kraft»? in Verbindung gebracht werden kann (vgl. Anm. 77). Es scheint also, dass der Ton (vor allem im Rohzustand) bis zu einem gewissen Grad mit einer anderen, heute in der Natur verankerten Erscheinungsform der übernatürlichen religiösen Macht, dem Yams, gleichgesetzt wird.

Von Bedeutung ist aber andererseits, dass der Ausdruck für «Ton stampfen» (vgl. S. 155) mit dem Verb «töten, kämpfen» gebildet wird; dieses lässt sich einerseits in die Bestandteile *pi*, «Blut», und *itju*, «gehen», zergliedern. Beim Tonholen und beim Bearbeiten des rohen Tones, der in sich schon — was ein Vergleich mit der gewöhnlichen Erde (*nóusa'áp*) zeigt — als kraftgeladen gilt, geht also «Blut» in den Werkstoff über. Verhängnisvoll wäre es, wenn dieser an und für sich normale Prozess gestört würde. Dies wäre besonders dann der Fall — so lässt sich aus den Aussagen der Töpfer schliessen —, wenn Frauen, die gerade Blut abgeben (Menstruation, Schwangerschaft; vgl. o. S. 173), mit dem Ton in Berührung kämen.

Die logische Ergänzung dazu bringen die Vorstellungen über das Brennen der Töpfe. Das Feuer soll sie nicht allein «stark» machen — eine Vorstellung, die der empirischen Erfahrung entspricht —, sondern das «richtige» Feuer ist vielmehr selbst, wie sein Name ausweist (*hi-səku*, vgl. S. 155), eine Erscheinungsform der religiösen Macht (vgl. auch S. 175).

Betrachtet man unter diesem Gesichtswinkel die einzelnen Tabus, die sich auf die verschiedenen wirtschaftlichen Tätigkeiten beziehen, so ergibt sich eine Wert-hierarchie. Yams steht zuoberst: Beim Pflanzen ist jeder Kontakt mit Frauen verboten, nur voll-initiierte Männer sind zugelassen. Etwas weniger streng sind die Vorschriften bei der Jagd: Der Jäger darf von seiner Beute nichts essen, aber alle Männer sind zur Jagd zugelassen¹⁰². Darunter ist der Ton einzuordnen: Das Ton-holen ist auf die Voll-Initiierten und ihre Frauen beschränkt; töpfern dürfen die Kinder (noch nicht gefährlich) und die etwas gesetzteren Leute (nachdem sie drei Kinder gezeugt haben) — als ideal bei schwierigen Arbeiten (Vorratsgefässe) gilt, dass ein alter Mann diese ausführt; beim Verzieren besteht eine Einschränkung nur für junge Leute (ab Pubertät bis ungefähr zum Erreichen der dritten Initiationsstufe). Unter dem Ton folgt der Sago: Einschränkungen nur nach dem Geschlecht, nicht nach dem Alter. Und schliesslich sind zu unterst auf der Werttafel jene Pflanzen (z. B. Taro, Gemüse etc.) und Materialien (Baumbast u. a. m) aufzuführen, bei denen die Bearbeitung überhaupt nicht eingeschränkt wird.

Bedeutungsvoll ist im Lichte dieser Ideen die Angabe, alle Töpfe — mit Ausnahme der zum Kochen von Gemeinschaftsmahlzeiten im Männerhaus verwendeten — seien weiblich.

¹⁰² Vergleiche dazu bei Whiting (1941, S. 116) die interessante Angabe, dass ein Jäger jene Beute selbst verzehren darf, die er nicht mit der Waffe erlegt, sondern durch Erwürgen oder Erschlagen mit einem Stock getötet hat. Dennoch verzichteten die Kwoma nach denselben Angaben meist darauf, von dieser Möglichkeit Gebrauch zu machen.

Die Schwierigkeit besteht nun zweifellos darin, dass für die in der Töpferei gültigen Vorstellungen die Verankerungen in einzelnen Mythen vorläufig nicht nachgewiesen werden können. Bis jetzt sind mir insgesamt vier Geschichten bekannt geworden, die von mythischen Ereignissen im Zusammenhang mit der Töpferei berichten (vgl. S. 182 ff). Auffallend ist, dass diese Erzählungen nicht zu jenem dem Inhalt nach für die Kwoma gewichtigeren Erzählstoff gehören, zu dem man (mindestens heute) relativ leichten Zugang hat. Die alten Männer fanden es meistens sehr sinnvoll, dass ein Fremder die Geschichten der langsam nun entschwindenden alten Zeit notierte, und bemühten sich oft darum, möglichst vollständige Fassungen zusammenzustellen. Aber gerade in bezug auf die Töpferei war ich wenig erfolgreich. Daraus lässt sich schliessen, dass entweder die Töpferei im Weltbild der Kwoma und der Nukuma (auch dort war nicht mehr zu hören) nicht eine überragend wichtige Rolle spielt, oder aber, dass die zur Töpferei gehörende Geschichte zu entscheidende Aussagen enthält, als dass man sie einem Fremden gleich vorsetzen würde. Für die erste Möglichkeit spricht, dass auch andere handwerkliche Tätigkeiten, die nicht mit der Nahrungsbeschaffung verbunden sind, nur selten in den gesammelten Mythen erwähnt oder gar ausführlich beschrieben werden.

Die zweite der erwähnten Möglichkeiten halte ich für unwahrscheinlich, möchte sie aber aus folgendem Grund dennoch nicht ganz ausschliessen: Töpfererde und Topf (und damit die Töpferei) gehören im sogenannt totemistischen Bezugssystem zu einer Kwoma-Sippe, die in Meno durch keinen der ansässigen Klane vertreten ist. Folglich ist auch der zugehörige Geschichtenschatz zwar mindestens in den Grundlinien bekannt, darf aber nicht weitererzählt werden. Da ausgerechnet diese Sippe noch in verschiedene Unter-Sippen aufgespalten ist, war die Geschichte der Töpferei auch in den Nachbardörfern Orumbantj und Tanggwinsham leider nicht zu erhalten. Schliesslich erhielt ich nach längerem Suchen von den zuständigen Leuten im Klan Au-no-Taeki in Banggus die folgende Fassung, die ich aber nicht mehr überprüfen und auch nicht mit Gewährsleuten in anderen Dörfern besprechen konnte.

Geschichte von Pókayéna und Ndjúyanggen:

Pókayéna, der Vorfahre der *Aú-no Táeki*, kam als erster aus dem Loch *Wánəmai* [zwischen Koaka und Amaki; es ist der Ursprungsort aller Kwoma]. Nachdem er herausgekommen war, ging er Ton (*au*) holen, um einen Topf daraus zu machen. Er formte einen Kochtopf. Dann ging er wieder zur Tongrube zurück, weil er noch mehr Ton brauchte. Da sah er ganz kleine Menschen, so gross wie Kinder. Die sassen bei der Tongrube am Boden herum, waren aber nicht aus dem Loch *Wanəmai* herausgekommen.

Er holte sich die kleinen Menschen und brachte sie an seinen Wohnort im Wald. *Pókayéna* richtete sich ein Stück Bambus und schnitt den Menschen die Haare ab. Dadurch wurden sie erst zu richtigen Menschen, denn vorher waren [staken] sie noch im Boden (Erde heisst *no-sap*). Jetzt konnten sie umhergehen. Sie verteilten sich in alle Richtungen, einer — *Ndjúyanggen* — kam hierher nach Banggus, ein anderer — *Gərei* — ging nach Tanggwinsham.

Ndjúyanggen formte ein grosses Vorratsgefäß für die Sagostärke. Nachdem er sein Werk beendet hatte, nannte er den Topf «*au-no*» [Ton-Erde]. Warum tat er das? Weil sie [Ndjúyanggen und seine Verwandten] alle aus dem Topf [eigentlich dem Ton-Boden] entstanden sind, darum nannte er diesen Namen [gab er dem Vorratstopf diesen Namen].

(Aufgenommen in Banggus am 9. November 1966; zur Bedeutung der Klammern vgl. Anm. 88.)

Die anschliessende Befragung ergab folgende Zusätze: Es ist unklar, wer die erwähnten Vor-Menschen geschaffen hat und wie sie in die unmittelbare Nähe der Tongrube kamen. — Pókayéna stellte selbst die verschiedenen Topfarten her — mit Ausnahme des Vorratstopfes; dieser war eine Erfindung von Ndjúyanggen (das ist im Rahmen der ganzen Klanmythe logisch, denn auch der Sago gehört zu den Táeki-Klanen bzw. zur Táeki-Sippe; über das Verhältnis von *nóusa'áp*, *no-sap*, Erde, zu *nou-kwi*, Sago, habe ich leider keine Angaben). Wir Heutigen tun es unseren Vorfahren gleich. — Ndjúyanggen hat die Töpfe bereits gebrannt, hätte er nicht, so müsste man die Töpfe auch jetzt nicht brennen. — Ndjúyanggen heiratete *Kumur*; sie lernte das Töpfern von ihm.

Die Geschichte schildert einerseits den mythischen Ursprung der Töpferei und andererseits des Klans *Aú-no Táeki*. In Wirklichkeit muss dieser Klan in seiner heutigen Form durch die Aufsplitterung des ehemaligen Táeki-Klans (ohne Beinamen) entstanden sein. So bezeichnet Táeki heute die auf drei Dörfer verteilte Sippe, die dem Klan übergeordnete religiöse Verwandtschaftsgruppe also. Zu einem tieferen Verständnis der Geschichte vom Ton und der Töpferei müssten also die anderen Klanmythen herangezogen werden.

Auch die aus Meno bekannte Erzählung von *Kwartjintj*, *Washalla*, *Kwas-mangga* und *Autagər* schildert in erster Linie nicht die mythische Entstehung der Töpferei, sondern soll vielmehr den gegenwärtigen Besitzstand an Tongruben im Weltbild verankern.

Geschichte von *Kwas-mangga*-*Autagər* und ihrem Mann:

Eine Frau, *Kwas-mangga* — aus dem *Tumbuatj*-Klan — wollte ihrem Mann *Kwartjintj* — aus dem *Kəlaua*-Klan — eine Suppe kochen. (Beide waren nicht richtige Menschen, sondern Geistwesen, *sikilawás*.) Bereits früher hatte *Kwas-mangga* Ton geholt unten am Hügel von *Tjimbumsei* (gegen *Orumbantj* zu; heute «noch» im Besitz der *Tumbuatj*) und dann einen Topf hergestellt.

Sie kochte also zuerst dem *Kwartjintj* eine Suppe. Ihr Mann ass die Suppe, und als er fertig war, da wollten sowohl er wie auch *Washalla* — ein anderer *Kəlaua*-Mann — den Topf für sich behalten. Doch die Frau blieb hart: «Das ist mein Topf, den dürft ihr mir nicht nehmen!» Da begannen die drei zu streiten. Die beiden Männer hielten sich am einen Teil des Topfes, die Frau am anderen.

So stritten sie eine Weile hin und her — bis der Topf schliesslich zerbrach. Die Frau hielt ihren Teil und verschwand im Wasser. Sie wurde ein richtiger Wassergeist mit dem Namen *Autagər* [*au-tak-rəgər?*, Topf-Mündung zerbrochen ist]; der Abschnitt des Flusses, in dem sie verschwand, trägt heute ihren Namen. Auch

die beiden Männer hielten ihren Topfteil und verschwanden ebenfalls als Wassergeister in den Fluten.

Diese Arbeit ist es, die wir Heutigen nachahmen. Autagər [d. h. der Tumbuatj-Klan] holt den Ton am Tjimbumsei, Kwartjintj und Washalla [d. h. die beiden Linien des Kəlaui-Klans] holen den Ton beim Waskapamasak.
(Aufgenommen in Meno am 3. November 1966)

Auf eine einfachere Fassung war ich zuerst gestossen. Beim Erfragen der Namen der einzelnen Abschnitte des Flusses Menendjəpa oberhalb von Meno stellte ich fest, dass jeder Abschnitt nach einem Wassergeist heisst:

Ein Tumbuatj-Mann hat vor langer Zeit einmal eine grosse Topfscherbe in diesen Flussabschnitt geworfen. Nachher träumte ihm zu Hause: «Dieser Topf, den du da weggeworfen hast, hat sich in einen Wassergeist verwandelt. Jetzt sollst du ihn [den Flussabschnitt] „Autagər“ nennen.»
(Aufgenommen auf der Fahrt nach Koko'ur am 24. Juli 1966)

Schliesslich sei noch eine Geschichte aus Tanggwinsham wiedergegeben, die zu einem der massiv gearbeiteten Tonköpfe (16) erzählt wurde. Dieser Tonkopf (Orig. Nr. 1299) soll beim Yena-Fest aufgestellt worden sein.

Geschichte von Tokorump

Ein Mann, dessen Namen wir nicht wissen, zog einmal mit seinem Hund umher. Er ging durch einen kleinen Bach und trat dabei auf etwas, das sich unter ihm bewegte. Er dachte: Was hat sich denn da bewegt? Deshalb begab er sich in die Nähe und — siehe da, es war ein kleines Kanu! Er sprach zum Einbaum: «Erhebe dich, dann kann ich dich sehen!» Noch während er sprach, begann sich der Einbaum zu heben. «Wenn du etwas Rechtes bist, dann erhebst du dich. Ich will dein Gesicht sehen!»

Genau das geschah. Der Bug des Einbaums hob sich in die Höhe, bis er senkrecht stand. Da begannen die Geistwesen *Tokorump* und *Hasokwa* den Einbaum ganz umzudrehen. Der Mann sah, wie sich anschliessend alle Geistwesen in einer Reihe ins Kanu setzten. Sein Erstaunen war gross. Er sagte: «Ei prächtig, all diese guten Dinger hier!» und begann, die Geistwesen aus Ton [nach-] zu formen (ganz spontan, denn er hatte keinen Auftrag dazu).

Unsere Vorfahren haben diese Form gesehen; wir folgen ihnen.
(Aufgenommen in Meno von einem Erzähler aus Tanggwinsham am 6. August 1966.)

Zur Interpretation müssten die Geschichten von den sagowaschenden Frauen herangezogen werden, denn in ihrem Umkreis finden wir bei der Feuergöttin wieder ein mythisches Kanu. Es sei daran erinnert, dass im Noukwikult eine seltsame Stampftrommel verwendet wird, die aus einem umgekehrt über einer mit Wasser angefüllten Grube aufgehängten Kanu besteht (Kaufmann 1968, S. 98f., 108). Diese Kanuform ist also sicher älter als die erst seit Mitte der 30er Jahre zum

Transport auf dem Wasser benützten Einbäume. Allerdings deuten Angaben aus Tanggwinsham darauf hin, dass dort zum Fischfang auf dem während der Regenzeit in der Nähe entstehenden See auch schon früher Kanus verwendet worden sind (vgl. *Behrmann* 1922, S. 115).

VI. Töpferei bei den benachbarten Gruppen

1. Nukuma

Die Töpferei der Nukuma unterscheidet sich nach allen gesammelten Auskünften und Beobachtungen nicht prinzipiell, sondern nur graduell von der der Kwoma. Die Verfahrensweisen beim Herstellen eines Topfes konnte ich nie selbst beobachten; nach den Schilderungen sind sie mit den für Meno oben dargestellten praktisch identisch.

a. Allgemeine Unterschiede (Abb. 251—264)

Wie bei den Kwoma, so wird auch hier der Ton (*au-sək*) von den älteren Männern in den Tongruben gestochen. Die Tonvorkommen sind in der Ebene seltener; man holt den Ton zum Teil beim Hügel von Koáka. Die Töpferei ist Männer- und Frauenarbeit, wobei die Rolle der Männer stärker betont wird. Verschieden sind vor allem die produzierten Formen und die für das Nageri-Waldland charakteristischen Verzierungen.

Die Töpferware wirkt im ganzen robuster und ist auch tatsächlich etwas dickwandiger. Die Vorratsgefäße (*noukwitjə'au*) sind im ganzen höher und gestreckter (schlanker). Die Kochtöpfe dagegen wirken massiver (die Bezeichnungen lauten: *poilau*; *noúgusourúmbə'au* oder *nouku huan* für kw. *huan*; *ki huan* und *nyu* für kw. *wugi huan*, wobei *ki* ebenfalls Tierfleisch oder die aus dem Fleisch gekochte Zuspise bezeichnet).

Die Zeremonialgefäße (*aumaka/aumar*) haben nicht die vollendete Form des entsprechenden Kwoma-Typs; ihre Verzierungen sind im allgemeinen mehr linear und technisch nicht so vollkommen. Es ist fraglich, ob die Nukuma früher den Typ des reich verzierten Zeremonialgefäßes gekannt haben. Die ganz vereinzelt alten Stücke, die anzutreffen sind, sollen aus Amaki, dem Nukuma-Dorf mit den stärksten Verbindungen zu den Kwoma, stammen und werden im Wert viel höher eingeschätzt als die entsprechenden Gefäße der Kwoma. In Koáka, einem weiteren Nukuma-Dorf, stellt man heute überdimensionierte Zeremonialtöpfe her. Es liesse sich vermuten, dass sowohl die Kwoma wie die Nukuma den Kerbschnitt von den zum Teil als Gefäße ausgebildeten Kultobjekten auf die Zeremonialgefäße übertragen hätten und dass dieser Vorgang sich bei den Kwoma schon vor einiger Zeit (sicher lange vor 1912) abgespielt habe, während bei den Nukuma die Ansätze dazu durch den Kontakt mit den Weissen zerstört worden wären.

b. Formen

Die allgemeinen Abweichungen wurden bereits erwähnt. Im einzelnen fällt auf, dass die Gefäße der Nukuma (abgesehen von den sehr spitzen Vorratsgefäßen) viel häufiger einen ausgerundeten Boden haben als die Gefäße der Kwoma. Gefäße mit ausladendem Rand sind ebenfalls bekannt.

Zwei Sonderformen sind bemerkenswert. Bei der einen handelt es sich um eine

kleine runde Schüssel (Orig. Nr. 1288), die einen einzigen, 1 cm unter dem Rand angesetzten Griff in der Form einer Schweineschnauze hat. Das Gefäß *ki huan* wird zum Kochen gebraucht. Ebenso auffallend ist eine zweite, ovale Schüssel. Sie zeichnet sich durch Ritzverzierungen aus und zeigt an den beiden Enden Ansätze zu (abgebrochenen) plastischen Fortsätzen. Diese sollen die Köpfe von Wildschweinen (*púiyànggo*) dargestellt haben. Die Schüssel soll angeblich zum Kochen gedient haben (Orig. Nr. 1269, *ki huan*).

c. Verzierungen

Alle vier in diesem Kulturbereich grundsätzlich möglichen Verfahren des Verzieren sind auch bei den Nukuma vertreten. Im Relief stehengelassene Wülste, z. T. kombiniert mit einfachen Einstich- und Ritzmustern, sind als Verzierungen vor allem auf Vorratsgefäßen und auf Kochtöpfen anzutreffen. Meist sind die Muster dabei in einem Band aus Dreiecken (vgl. o. S. 164 Nr. [3]) angeordnet. An einem Beispiel schliesst sich nach unten eine grossflächig angelegte Ritzverzierung an (Abb. 252). Ritzmuster — hier vor allem die bekannten Winkel- und Zickzackbänder — finden sich auf Zeremonialgefäßen und auf Kultobjekten. Die Einstichmuster heissen *kwai yatə* (?-Fuss); die stehenden Zickzacklinien nennt man *warranggei* (Wasserwellen oder kw. *wandjanggoiyer*, Insekt, das sich auf dem Wasser bewegt?). Kerbschnittmuster sind nur vereinzelt bekannt geworden (s. o.). Plastische Verzierungen kommen an den Tonköpfen (Kultobjekte) vor. Diese haben unten alle ein Loch, das wohl in den meisten Fällen zum Aufstecken auf einen Kultaltar gedient hat. Die Köpfe selbst sind (mit einer aus einem Tonklumpen gearbeiteten Ausnahme) in Spiralwulsttechnik hohl gearbeitet. Das Gesicht wird von einem plastisch (aus Wülsten) aufgesetzten Kranz umgeben, der oben in der Regel zugleich die Stirnkante bildet (zu den bemerkenswert ähnlichen Formen der Holzschnitzereien vgl. Kaufmann 1968, S. 78 ff.). Die Nase ist kurz und ragt frei nach vorn, aber nicht über den am Kinn am weitesten vorstehenden Kranz hinaus. Die Augen und der Mund sind aus der Wand herausgeschnitten, so dass der Kopf einen recht lebendigen Ausdruck erhält. Nach oben ist die Plastik entweder durch ein knaufartiges Gebilde abgeschlossen, das den Kopfschmuck und die Haare darstellen soll, oder sie hat ein Loch, in das bei den Kultfesten Blatterschmuck, Menschenhaare u. a. m. eingesteckt werden kann. Unterteil und Rückseite sind mit Kerbschnitt- oder (häufiger) mit Ritzmustern verziert. Nur ein Stück hat das aufgesetzte Gesicht als einzige Verzierung (Orig. Nr. 1019). Für die Kultfeste werden die Gesichter rot, weiss und gelb bemalt; am Kinn klebt man Vogelflaum auf; Nase und Haupt versieht man mit Männerschmuck.

d. Verwendung und Bedeutung

Die Angaben zur Verwendung wurden teilweise bereits im IV. Kapitel zum Vergleich herangezogen; hier seien noch einige Ergänzungen festgehalten.

Aus Amaki wurde zu einem Tonkopf, der unten allerdings einen geschlossenen Boden hat (Orig. Nr. 1062), berichtet, er stelle einen Wassergeist dar und sei ebenfalls ein heiliges Kultobjekt; das Loch oben werde zum Einstecken von Vogelfedern benutzt. Dieses eine Stück sei auf dem Altar an die zentrale Stütze unten

angelehnt worden, während man die anderen Tonköpfe auf Stäbe aufgesteckt habe. — Die Holzschnitzereien sollen in diesem Dorf jünger sein als die Tonköpfe.

In Nageri erhielt ich ferner die Angabe, dass die verzierten Essnäpfe (*aumar/aumaka*) den «grossen» Männern jeweils im Rahmen der erweiterten Initiationsbräuche dazu dienen, eine besonders leckere Speise an alle jüngeren zu verabreichen. Bei den Nukuma werden nämlich anschliessend an die Narbentatauierung nicht nur die eigentlichen Initianden von den Familien getrennt, sondern auch die Angehörigen der nächsthöheren Klasse (vgl. S. 179). Alle zusammen müssen sich in einem umzäunten Haus aufhalten und erhalten dort besondere Speisen. Das in den Zeremonialnapfen überreichte Gericht enthält Yams, frisches Schweinefleisch, Eier von wilden Hühnern (Grossfusshuhn), Fleisch der Guria-Taube und den Saft einer besonders angenehm duftenden Rinde (? *póko sárangga*, wohl eher einer Liane?).

Die Tonköpfe werden hier zusammen mit den Yena-Figuren aufgestellt (Yinama-Kult). Man deckt die Kultgestelle mit Kasuarbälgen zu. Die Leute von Nageri selbst berichten, die Tonköpfe (und die Schnitzereien) seien von ihnen (bzw. ihren Vorfahren) an die Leute vom Dorf Waskuk verkauft worden.

In Koáka werden die mit Kerbschnitt verzierten Gefässe (*aumar*) nicht als Essnäpfe verwendet, sondern bei den Kultfesten zusammen mit Yamsknollen und Kokosnüssen unten an die Altäre gestellt. Heute gibt es in diesem Dorf keine alten Töpfe mehr, da alle während des grossen (Welt-) Krieges — während dessen Dauer auch interne Kriege mit Apelatak und den Yauangget stattfanden — zerstört worden seien. Die heute angefertigten Zeremonialgefässe sind grösser als die bei den Kwoma üblichen. Eine merkwürdige Sonderform eines Tonkopfes mit einem zweiten aufgesetzten Kopf und Ritzverzierungen konnte erworben werden (Abb. 258).

Erwähnenswert ist noch eine Gesangsstrophe aus Woyawos, die während des Kochens von Speisen im Männerhaus gesungen wird:

húau ágə yéni túku ä
póilau ágə yéni túku ä
púimaga áutagə sóa
sígi sig sígi yéiuwa

Der Huau steht hinten im Männerhaus
Der Poilau steht vorne im Männerhaus
Die Bohnen brodeln im Topfmund
Es kocht hoch — und sinkt wieder zurück.


2. Yauangget

Zur Töpferei der Yauangget konnten nur wenige Angaben gesammelt werden¹⁰³. Die Herstellung ist, wenn man den Angaben der Einheimischen aus dem Dorf Maruwa folgen will, Sache der Männer. Der Ton (*söl*; gleiche Bezeichnung wie für Erde!) wird beim Dorf Kwartuk (Warsei-Leute) geholt, das bereits am Rand des

nach Norden anschliessenden Hügellandes von Nuku liegt. Die Tongefässe sind sehr massiv gebaut, aber sauber durchgeformt (Abb. 265 ff.). Es wurden mir nur Töpfe bekannt, die zum Aufbewahren von Sago und zum Kochen verwendet werden, aber keine Zeremonialgefässe und keine Kultobjekte. Die Verzierungen setzen sich aus unverstrichenen Wülsten, einfachen Einstichen und groben Ritzlinien zusammen, die in Dreiecken oder in durchgehenden Bändern geordnet werden (Abb. 265). Die zusätzlichen Verzierungen werden direkt auf den unverstrichenen Wülsten angebracht, so dass diese meistens nicht mehr unmittelbar hervortreten (Abb. 266).

Die Verwandtschaft zu den Formen der Nukuma ist auffallend. Der einzige anwesende Töpfer erzählt dazu eine etwas unklare Geschichte, wonach der Vorfahre seines Klans auch die Nukuma das Töpfern gelehrt habe. Ebenso aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die erwähnte Angabe, die Töpferei sei ausschliesslich Männerarbeit. Allerdings vermochte ich nicht nachzuprüfen, ob dies tatsächlich zutrifft. Als ich nach Tonköpfen fragte, wurde mir geantwortet, solche Formen hätte man nie besessen; die Yassean (als sprachlich nächstverwandte Gruppe) hätten diese wie die ganze Töpferei von den Kwoma übernommen (!).

Die Töpfe heissen *ou*. Es gibt keine Backschalen, denn Sago wird nur als Pudding gegessen (ist aber das Hauptnahrungsmittel). Ein kleiner Kochtopf heisst *kétagøsiye*. Das Gefäss, in dem der Sagopudding angerührt wird, nennt sich *nágutou búatə* oder *nágutu oó* (*nagu* = Sago, *oó* und *búatə* = Topf). Ferner wird ein Topf zum Kochen von Yams unterschieden (*mágunou*); als *kómborou* bezeichnet man das Sagovorratsgefäss.

Bei den Verzierungen werden unterschieden: das Winkelband als *nassa*, Baumbast der Kokospalme; Bänder mit parallelen Einstichen  *kombu*, Frosch; Dreiecke mit Einstichen *mbásəngambun*, Früchte eines Baumes, die von bestimmten Vögeln gefressen werden; Zickzackband auf dem Bauch eines Gefässes *yáənggəromun*, Schilfrohr.

Praktisch und formvollendet ist die Art, in der die Männer von Maruwa die Töpfe zum Transport mit Lianenstreifen einzubinden wissen (Abb. 268). Dieses Verfahren ist durchaus traditionell, da die Yauangget öfters ihren Wohnsitz zu wechseln pflegen (auf Geheiss der Verwaltung angelegtes Hauptdorf am Fluss und traditionelle Weiler in den Pflanzungen).

¹⁰³ Die Arbeitssituation war während meines kurzen Aufenthaltes zusätzlich gestört durch die Tatsache, dass der grossprecherische Luluai von Koko'ur (Nukuma) mich begleitete und ständig versuchte, die Yauangget-Leute, die er als «bush kanaka» (Hinterwäldler) beschimpfte, unter Druck zu setzen. Der Besuch eines Regierungsbeamten setzte diesem Wirken bald ein vorläufiges Ende. Die Klagen der Yauangget brachten den Mann um sein Amt und für einige Zeit zur «Erziehung» nach Ambunti. Immer darauf bedacht, sein Dorf zu modernisieren, soll er in dem verlassenen Winkel eine Art von Zwangsbordell für alle Dörfer der näheren Umgebung eingerichtet haben.

3. Yassean-Mayo

Grundsätzlich ist hier die gleiche Art der Töpferei wie bei den Kwoma bekannt. Anlässlich meines Besuches in Yeshan wurden mir allerdings nur liederlich gearbeitete Kochgefäße angeboten; überraschenderweise erhielt ich aber einen noch als Kultobjekt verwendeten Tonkopf aus Nai'uli (Orig. Nr. 1446, Abb. 269). Ein zweites, zudem bemaltes Stück stammt aus der Sammlung Schuster (vgl. *Schuster* 1968, Abb. 72 und die Erläuterungen dazu S. 38; hier Abb. 270).

Zu den Tonköpfen wurde berichtet, dass sie beim Yena-Fest (*yena sukwīya*) verwendet worden seien (vgl. S. 181). Bei diesem Kult sollen in Nai'uli und Yeshan nur Tonköpfe aufgestellt worden sein, beim Missa-Fest (*missa sukwīya*) dagegen nur Holzschnitzereien. Es heisst, man habe diese Töpfe (oder wenigstens diese Art) beim Übersiedeln an den heutigen Wohnsitz von Norden her (Saserman etc.) mitgebracht. Bei dieser Verschiebung der Siedlungen sollen die damaligen Bewohner des Hügels von Yassean, die heutigen Leute aus dem zweiten Dorf Washkuk am oberen Sepik — die keine ma-Sprache reden —, vertrieben worden sein.

Bemerkenswert ist, dass man dem einen Kopf für die Aufbewahrung eine Mischung aus Baumöl und Heizkohle auf die Stirne gestrichen hat — «damit er nicht Schaden leide».

Die Töpfe heissen *ou* (Kochtopf: *ou tómbə'ou*; Topf zum Anrühren von Sago-pudding: *nákəlimb'ou*; Vorratstopf: *naki'iwə'ou*). Kleine verzierte Töpfe nennt man *mouyen*, die grossen mit Kerbschnittmustern überzogenen *mékət'ou*. Letztere werden nach den Angaben als Essnapfe bei Kultfesten gebraucht. Sie sollen alle in den Yassean-Dörfern hergestellt worden sein. Töpferei ist Männer- und Frauensache.

Bemerkenswert ist die Bemalung einer Palmblattscheide (Orig. Nr. 1464). Dargestellt ist eine schwarze Wasserschlange, *Sápowoʃ*, die sich nach den Angaben spiralig um einen Wassergeist *Ou*, einen grossen Topf, ringelt. Der Topf ist auf der Malerei allerdings nicht dargestellt. Man könnte darin ein mythisches Bild der Spiralwulsttechnik sehen.

Eine lange Mythe ist bekannt, in der auch die Entstehung der Töpferei geschildert wird. Es wird erzählt, dass die Vorfahren noch keine Töpfe gekannt hätten, sondern — wie es die Nachbarn von Wagu noch heute tun — mit Steinen gekocht hätten. Eine Frau begann aber auf den Rat und nach den Anweisungen ihres Bruders, einer grossen Echse, zu töpfern. Sie gab ihr Wissen an einen Mann weiter, nachdem ein Kind herausgefunden hatte, dass der von dieser Frau zubereitete Sago so viel besser schmecke. Der Mann schliesslich lehrte in seinem Dorf alle Frauen seiner Verwandtschaft das Töpfern.

4. Andere Gruppen

Das den Kwoma am nächsten liegende fremde Töpferdorf ist *Nggala wiyə* (wörtlich: Dorf der Nggala; Bezeichnung der Administration: Suagab). Diese Siedlung befindet sich an einem kleinen südlichen, d. h. am rechten Ufer mündenden, Sei-

tenfluss des oberen Sepik. Die Nggala sprechen eine Ndu-Sprache. Die Töpferei ist reine Frauenarbeit und wird in einem sauberen Spiralwulst-Handstrichverfahren ausgeführt: Aufbau in Spiralwülsten, die von Hand verstrichen werden, ohne dass die Topfwand dabei noch deutlich ausgetrieben und verformt wird. Dem Ton wird Sand als Magerungsmittel beigefügt. Es werden nur bescheidene Verzierungen angebracht (nicht ganz verstrichene Wülste zu Dreiecken kombiniert und plastisch aufgesetzte Wellenlinien).

Getöpft wird ferner im *Hügelland von Nuku*. Nach den Angaben eines von dort stammenden Missionslehrers in Maruwa handelt es sich um spitzbodige, kegelig gestreckte Formen, die im Spiralwulstverfahren aufgebaut werden.

Zwischen dem Hügelland von Washkuk und dem Wosera-Gebiet sitzen nach meinen bisherigen Informationen keine Töpfer. Allerdings bekam ich in einem Büro der Administration in Maprik zwei Gefässe aus der Gegend von *Dreikikir-Tau* zu Gesicht, die sehr stark den Zeremonialtöpfen der Kwoma glichen. Es war nicht herauszufinden, ob es sich um Handelsobjekte aus dem Kwoma-Nukuma-Gebiet oder um eigenständige Produkte handelte.

Auf die Töpferei des *Wosera-* und des *Maprik-*Gebietes (Abelam) kann hier nicht ausführlich eingegangen werden. Charakteristisch sind die im Wosera-Gebiet hergestellten und von dort nach Norden verhandelten Zeremonialtöpfe, die in ihrer Form (flacher Boden, stark gewölbter Bauch, verhältnismässig enge Mündung) an die in der gleichen Gegend üblichen halbierten Kokosschalen erinnern. Sowohl die Kokosschalen als auch die Töpfe sind verziert; bei letzteren geschieht dies durch Einritzen und Herauskratzen (nicht im eigentlichen Kerbschnittverfahren). Die Herstellungstechniken sind: Aufbauen im Spiralwulstverfahren, Ausformen von Hand und ohne Werkzeug. Das Töpfern ist Frauenarbeit, das Verziern Männersache.

Aus dem Gebiet von *Torembi* sind alte Gefässe bekannt (Vb 16 697 Basel; eine grössere Anzahl befindet sich im Museum voor Land- en Volkenkunde, Rotterdam), die sich durch ihre Kerbschnittmuster deutlich von den heute im benachbarten Dorfe *Slai* hergestellten Formen unterscheiden.

Zum besseren Verständnis der geschichtlichen Situation der Töpferei im Sepik-Gebiet sind folgende Angaben von Belang: Hinter dem heutigen Töpferdorf *Aibom* erhebt sich ein Hügel, auf dem die Siedlung bis ca. 1936 gelegen hat. Dort wurden 1966 an der Oberfläche zahlreiche Scherben gefunden, die einen deutlichen Stilwandel erkennen lassen. Derselbe Wandel lässt sich auch noch an einer kleinen Zahl von älteren Gefässen ablesen, die aus diesem Gebiet stammen und zum Teil bis zum Korewori und zum April River verhandelt worden sind. Im Gegensatz zu der heute üblichen Verzierungschnik — Aufsetzen von plastischen Mustern — müssen früher, zum mindesten an bestimmten im Vergleich zu heute dünnwandigen Gefässen, eingeschnittene Verzierungen üblich gewesen sein. Zuweilen wurden die Kerbmuster ergänzt durch aufgesetzte Teile (Knubben, ganz feine Tonwürstchen u. ä. m.). Es handelt sich also um Formen, die stark an die Kwoma-Tradition erinnern. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass in Aibom die Gattungsbezeichnung für Töpfe auch heute noch «*au*» ist, während andere Ndu-sprechende Töpfer andere Begriffe haben.

Von der eben erwähnten Alt-Aibom-Ware zu den alten, auch im Gebiet des mittleren Sepik und des Korewori bekannten Kerbschnittgefäßen (Vb 19368, 14747, 16699, 16700) vorläufig unbekannter Provenienz (Kwaiwut-Kamanggau oder Korewori-Yuat?) ist es nur ein kleiner Schritt. Von diesen wiederum können Verbindungen zu ähnlichen alten Stücken aus dem Korewori-Gebiet (Vb 16687, 16688) und von diesen zu den Scherbenfunden auf dem rechten Yuat-Ufer (nach einem freundlichen Hinweis von Dr. Gerrits) gezogen werden. Auch im *Porapora*-Gebiet und am unteren Ramu scheinen sich Ausläufer derselben Formtradition gehalten zu haben (*Tuckson* 1966, Abb. 19). Die Töpferei von *Dimeri-Marwat* passt technisch gut in dieses Bild, weist aber in den Ornamentformen einige fremde Elemente auf.

Als vorläufige Arbeitshypothesen können — wenn ich einige offensichtliche Resultate späterer Arbeiten vorwegnehmen und die ganze Stufenleiter der Detailuntersuchungen überspringen darf — folgende Vermutungen formuliert werden:

1. Die Töpferei ist im Sepik-Gebiet schon lange heimisch. Das am weitesten verbreitete Verfahren ist das Aufbauen mit spiralig aufeinandergelegten Wülsten; es variiert örtlich recht stark in bezug auf die Kombination mit den zum Vorformen und insbesondere zum Ausformen angewandten Techniken.

2. Es scheint, dass die Ndu bereits vor ihrer Aufsplitterung die Töpferei in dieser Form gekannt haben (Nggala).

3. Eine Reihe von Lokalkulturen (aber nicht alle, die heute Töpferei besitzen) kennt Essnäpfe und -schüsseln, die durch Einkerbten und Herauskratzen verziert und in einigen Fällen ausschliesslich zeremoniell gebraucht werden. Man könnte einerseits eine lokale Übertragung dieses Verfahrens vom Holz auf den Ton vermuten (vielleicht ist es aber auch umgekehrt?). Andererseits ist zu bedenken, dass vereinzelt Scherben, die in derselben Technik verziert sind und ähnliche Ornamente aufweisen, sowohl an der Nordostküste von Neuguinea (*Pösch* 1907, S. 69; *Seligmann* und *Joyce* 1907, S. 333 ff. und Tf. X, 3—6, XI, 9, 12, 13) als auch auf Malekula (*Deacon* 1934, S. 713 f. und Tf. 25) gefunden wurden. *Garanger* berichtet ferner (1966, S. 76), Scherben «à incisions internes (stricto sensu)» seien charakteristisch für einzelne Fundstellen auf den Shepherd-Inseln. Im Rahmen dieser Analogien könnten die Begriffe und Namen der Reihe «Taghar, Tager, Tagaroar, Tagaloo, Tangaroo...» (vgl. *Layard* 1942, Index s. v., *Scheffrahn* 1965, S. 327—329, *Schuster* 1968, S. 39 zu Abb. 79 und oben S. 194 f.) dabei eine Schlüsselstellung einnehmen. Besonders überprüfenswert scheinen mir in diesem Zusammenhang Hinweise zu sein, die sich aus dem Studium des ostindonesischen Mythenmaterials ergeben, so zum Beispiel die auf Sumba mögliche Aufschlüsselung des Namens «Inama» in *ama*, Vater und *ina*, Mutter (*Laubscher* 1971, S. 62 f., 75, 223; vgl. *Adams* 1969, S. 25—45), so die Betonung der Rolle mythischer Vogelgestalten (*Laubscher* 1971, S. 202—210) und so das Auftreten einer überraschenden Parallele zur Kwoma-Bezeichnung für Sippe, *sōa* auf Ceram (*soa* vgl. *Laubscher* 1971, S. 216).

4. Die für Aibom eigentümliche Kombination von Aufbauen mit groben Ringwülsten, Ausformen durch Aufziehen und Austreiben von Hand kann nach der heutigen Quellenlage ebenso gut das Ergebnis einer autochthonen Entwicklung

wie ein (in bezug auf das Sepik-Gebiet) fremder Import sein. Formal sind die Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Elementen der rezenten Aibom-Ware und der prähistorischen Keramik aus der Yayoi-Zeit in Japan frappant (*Kidder* 1959, Tf. 36 und Vorratsgefäß aus Aibom). Ganz erstaunliche Ähnlichkeiten zeigen sich andererseits zwischen der Spiralwulstkeramik vom Sepik und der noch früheren Jomon-Keramik (*Kidder* 1957, Fig. 11, 1—10). Schliesslich gibt es auch noch Anklänge übers Kreuz: Jomon — Aibom (*Kidder* 1957, Fig. 2, 15—17 und Fig. 16, 4). Zwischenformen sind aus Indonesien und den Philippinen bekannt geworden. *Solheim* meint, Spiral- und Ringwulsten seien vom Norden nach Ozeanien gekommen (1964, S. 382). Verallgemeinernde Urteile dieser Art halte ich für verfrüht, da wir über die Ur- und Frühgeschichte von Südostasien noch zu wenig wissen.

5. Von der Lösung des als Punkt 4 aufgeführten Problems (Aibom autochthon oder nicht) hängt für unsere Sicht von der geschichtlichen Entwicklung der Töpferei im Sepik-Gebiet Entscheidendes ab. Ist die Aibom-Tradition in ihrer heutigen Form doch älter, d. h. spiegeln die Scherbenfunde vielleicht nur einen vorübergehenden Einfluss einer von der Nordküste her über die Berge einströmenden Kulturform wieder? Oder sind umgekehrt die Kerbschnitt- und Ritztraditionen (kombiniert mit Spiralwulst-Handstreichverfahren) älter? Es wäre schliesslich zu erwägen, ob nicht beide Traditionen gleich alt sein könnten. Wenn ja, lassen sich irgendwelche Beziehungen zur sprachgeschichtlichen Situation (Bildung verschiedener vor-austronesischer Gruppen, vor allem Verhältnis des Ndu zu den anderen nicht-austronesischen Sprachen) ermitteln? Notwendige Voraussetzung für diese Untersuchungen ist das Vorhandensein von absolut und relativ datiertem Vergleichsmaterial aus archäologischen Grabungen (bisher einzige Quellen für Ritzmuster und für plastisch aufgesetzte Verzierungen auf Keramik sind *Gifford* 1951, bes. Tf. 24, 1959 sowie *Gifford and Shutler* 1956, bes. Tf. 12).

VII. Einblick in den geschichtlichen Hintergrund

Nach dem im vorhergehenden Kapitel skizzierten Ausblick auf die Probleme der archäologisch-ethnographischen Forschung halte ich es für angezeigt, das geschichtliche Bild vom entgegengesetzten Standpunkt, d. h. von der Kwoma-Kultur aus, anzusehen. Zwei Ansichten sind hier deutlich zu unterscheiden: das geschichtliche Bild, das die Einheimischen von ihrer Töpferei entwerfen, und das Bild, das wir uns von der Geschichte der Töpferei der Kwoma heute konstruieren können. Für das erste Bild ist es möglich, auf einige direkte und indirekte Aussagen zurückzugreifen; das zweite lässt sich erst in Umrissen vermuten. Diese Andeutungen seien daher an den passenden Stellen mit entsprechender Kennzeichnung eingeschoben. Das Resultat erhebt keinen Anspruch auf historische Genauigkeit, sondern ist vielmehr ein Versuch, die möglichen Wege zur Lösung aus meiner persönlichen, vom intentionalen Bild der Kwoma ohnehin stark beeinflussten Sicht aufzuzeigen.

Das intentionale Geschichtsbild wird in bezug auf die Töpferei durch vier Ansichten bestimmt, nämlich von Meinungen über die Scherbenfunde, über die Vertreibung von anderen Bevölkerungsgruppen aus dem Washkuk-Hügelland, über die mythischen Beziehungen zu Aibom und über das geschichtliche Verhältnis von Holzskulpturen zu Tonplastiken.

1. Scherbenfunde

Bereits in der Einleitung (S. 17 f.) habe ich auf die Erzählung von einem Scherbenfund und auf die durch einen Kwoma daraus gezogenen geschichtlichen Folgerungen hingewiesen. Hier sei die Erzählung nochmals im Zusammenhang vorgeführt.

Der Vater von Wondamari fand einmal (es muss gegen Ende der 30er Jahre gewesen sein), als er in Begleitung seines Sohnes auf der Schweinejagd war, in einem Suhlloch der Schweine (d. h. an einer sumpfigen Stelle auf dem Talboden) ein grösseres Teilstück eines — immer nach der Schilderung von Wondamari — sehr massiven Topfes. Er erkannte darin eine ihm fremde Art des Töpferns. «Die Topfwand ist viel dicker, der Topf muss viel kräftiger gewesen sein als unsere Töpfe. Das Stück muss von den Nggala stammen.»

Leider konnte ich diese Aussagen nicht nachprüfen, da der betreffende, zuerst wohl verwahrte Scherben entweder in den Kriegswirren — bei der grundlosen Beschiessung des Dorfes durch alliierte Flugzeuge — oder nachher beim Umzug von Saserman nach Meno verloren gegangen sein soll. Auch eine längere Suchaktion an der von Wondamari genau bezeichneten Stelle blieb erfolglos. Die empirische Beschreibung träfe allerdings auf die formalen Eigentümlichkeiten der heutigen Nggala-(Suagab-)Ware gut zu.

2. Vertreibung anderer Bevölkerungsgruppen

Eine andere Erzählung mit historischem Inhalt, die nach ihrer Funktion im Weltbild von Meno etwa als «geschichtliche Legende» bezeichnet werden könnte, fügt sich dem Geschilderten gut an. Darin wird erzählt, wie um die Frage, wer die heiligen Querflöten spielen dürfe, einmal ein grosser Streit mit den damals neben den Kwoma im Washkuk-Hügelland wohnenden Nggala entstanden war. Beim nachfolgenden Kampf wurden diese Nggala bis auf die Vorfahren des heutigen Nggala-Klans aufgerieben und vertrieben.

Zieht man diese schon mehr mythische Erzählung versuchsweise zum Vergleich mit anderen von den Kwoma als geschichtlich verstandenen Schilderungen heran, so ergibt sich eine deutliche Übereinstimmung. In Banggus wird berichtet, wie das Dorf Ambunto auf dem heutigen Berg Ambunti besiegt und völlig vernichtet worden sei. Die Leute von Meno wissen zu erzählen, dass ihre Vorfahren einmal die Mayo-Leute vom Berg Ndugupa vertrieben hätten, dass diese Bevölkerung aber noch immer beschränkte Rechte an den Tonvorkommen im Territorium der Kwoma behalten habe. Entspricht diese Schilderung im Prinzip dem tatsächlichen Ablauf, so wären die Mayo-Yassean-Leute durch den Druck der Kwoma und Nukuma von der ihnen nach Sprache und Kultur am engsten verwandten Yauangget-Bevölkerung abgesprengt worden. Dies müsste im Rahmen einer grösseren von Norden nach Süden gerichteten Bewegung geschehen sein. Tatsächlich berichten die Yassean, sie seien von Norden her über den Sepik an ihren heutigen Siedlungsort gekommen. Erst vor rund 20 Jahren (zu Ende des Zweiten Weltkrieges) sollen die Leute von Kauyambei, die bis dahin auf einem Hügel am linken Ufer des oberen Sepik gewohnt hatten, von den Yauangget vertrieben worden sein. Kauyambei gehört heute zur Yassean-Dorfgruppe. Die Yassean haben ihrerseits die heute im Dorf Washkuk II am oberen Sepik ansässigen Leute von den Hügeln von Yeshan-Nai'uli vertrieben (vgl. S. 201).

Deutlich wird diese Wanderbewegung im mythisch-historischen Bild vom Ursprung verschiedener anderer Klane in Meno geschildert¹⁰⁴. Man sagt dort, die Menschen stammten alle aus einem Sumpfloch im Gebiet der heutigen Nukuma, also aus dem Norden. Eine Reihe von Klan- und Sippenbezeichnungen in Meno weist im übrigen ebenfalls nach Norden, auf die Namen von dort bekannten Siedlungsteilen, Fluren oder dort wohnenden Bevölkerungsgruppen (Warsei, Amaki).

Bei aller Vorsicht, die der Historiker dem intentionalen Geschichtsbild gegenüber walten lassen muss, kann die bei den Kwoma vorherrschende Meinung, ihre Vorfahren seien aus dem Norden in das heutige Siedlungsgebiet gekommen, doch einen wertvollen Hinweis geben.

¹⁰⁴ Man sollte sich diese Bewegung nicht als Wanderung nomadischer Völker, sondern als ein Produkt der Daseinsform von Wanderbauern (shifting cultivation) einerseits und der endlosen lokalen Streitigkeiten und Kriege um Land und Sagosümpfe andererseits vorstellen.

3. Beziehungen zu Aibom

Einen möglichen Anhaltspunkt erhalten wir aus einer weiteren Überlieferung. In der für Meno zentralen Mythe über den Ursprung der Kultur wird von einem Brüderpaar Wandan und Bapan berichtet. Der jüngere Bruder (Wandan) zieht am Schluss der Geschichte als Kulturheros fort von Meno in Richtung Aibom. Nun ist aus Aibom eine Geschichte bekannt (ich verdanke den Hinweis G. Schuster), in der ebenfalls von einem Brüderpaar berichtet wird; bemerkenswerterweise tragen dort die Brüder dieselben Namen. Die einflussreichen Männer sagen heute, der jüngere der beiden Brüder, der damals Saserman verlassen habe und im Einbaum zum nächsten grossen Hügel (tatsächlich ist Aibom vom Berg Ambunti aus sichtbar) gefahren sei, habe den Leuten von Aibom die Töpferei beigebracht.

Es wäre immerhin zu prüfen, ob dahinter nicht ein wahrer Kern steckt, d. h. ob die oben umrissene Nord-Süd gerichtete Bewegung nicht über das Hügelland von Washkuk hinaus gewirkt haben könnte.

4. Verhältnis Tonplastiken — Holzskulpturen in geschichtlicher Sicht

Eine einheimische Überlieferung könnte hier zur Ergänzung weiterer tatsächlich beobachteter Verhältnisse herangezogen werden. Roesicke berichtete als erster von den eigentümlichen kopfartigen Gefässen, die offensichtlich zu Kultzwecken dienten. Heute sind diese Tonköpfe (ausser in Tanggwinsham und bei den Nukuma) nicht mehr vorhanden, d. h. entweder im Krieg zerstört oder verkauft worden. Die Kultfeste scheinen im Laufe der letzten Jahrzehnte betont auf die Holzschnitzereien ausgerichtet worden zu sein. Diese Vermutung wird durch spontane Äusserungen von Einheimischen gestützt. Einige, allerdings teilweise widersprüchliche, Aussagen deuten sogar darauf hin, dass die Schnitzereien zum Teil die Tonköpfe in der Funktion abgelöst hätten, d. h. direkt an deren Stelle getreten wären. Wie angedeutet, könnte dies auch mit einer möglichen «Entheiligung» eines Kultfestes durch Weisse (1912) zusammenhängen.

Dazu kommt, dass sich in den Erscheinungsformen der Kwoma-Kultur gewisse Aufbauteile und Elemente finden, die möglicherweise auf einen «austronesischen» Einfluss hinweisen (z. B. Personalpronomina; Form der Kultaltäre — vgl. Krämer 1925, S. 65 —; Brüdermythe, «Tagaroar»; Gesichtsform der Schnitzereien). Andere Elemente dagegen wirken recht altertümlich (Sprachstruktur, Töpferei, Bedeutung der Vögel in den Mythen). Es ist damit zu rechnen, dass mindestens zwei verschiedene Traditionen ineinander verschmolzen sind. Die Frage stellt sich daher, wieweit alle hier angedeuteten Möglichkeiten im Rahmen einer grösseren geschichtlichen Ordnung sinnvoll zu ordnen wären. Es zeigt sich leider, dass keine der bekannten jüngeren Hypothesen (Speiser 1946, Riesenfeld 1950, Schmitz 1960, Solheim 1964) sich widerspruchsfrei als Hintergrund des reichen Bildes, das allein vom Bestand der Kulturen im Sepik-Gebiet zu entwerfen ist, einfügen lässt. Vor allem wird man innerhalb der vor-austronesischen Sprachgruppen im Hinblick auf Sprachen und Kulturen noch wesentlich stärker differenzieren

müssen. Das Problem der «austronesischen Einwanderungen» und insbesondere der «polynesischen Grundkultur» muss auch vom archäologischen Gesichtspunkt neu aufgerollt werden (J. Golson, persönliche Mitteilung).

Das letzte Kapitel hat deutlich gezeigt, dass sich verfeinerte Vorschläge zur historischen Rekonstruktion aufgrund des nun reicher vorliegenden Materials erst undeutlich abzuzeichnen beginnen. Die Zeit, da man mit grossräumigen und zum Teil wirklich genialen Ordnungsvorschlägen auch die Probleme im Kleinen (scheinbar) zu lösen vermochte, scheint endgültig vorbei zu sein. Diese Hypothesen werden als das, was sie waren — als Arbeitshypothesen — weiterleben, als Schilderungen der historischen Wirklichkeit aber ausgeschaltet werden müssen.

VIII. Zusammenfassung

Im dritten Teil der vorliegenden Arbeit wurde versucht, den Komplex der Töpferei bei den Kwoma in seinen wichtigsten Aspekten darzustellen. Ausgegangen wurde von einer Skizze der geographischen und kulturellen Gliederung des Sepik-Gebietes. Die wichtigsten Erscheinungsformen der Kwoma-Kultur wurden stichwortartig besprochen; sie bilden den Hintergrund für die weitere Schilderung der Töpferei.

Die Untersuchung der beobachteten Werkverfahren hat gezeigt, wie und mit welch einfachen Mitteln bei den Kwoma Männer und Frauen in der Töpferei (Ton holen und aufbereiten, Töpfe formen, verzieren und brennen) arbeiten. Die Verfahren sind durch folgende Punkte gekennzeichnet: reine Handarbeit ohne Formwerkzeuge, Aufbauen im Spiralwulstverfahren, Ausformen in einer Hand-Streich- und Hand-Treibtechnik, Verzieren im Ritz- und Kerbschnittverfahren sowie durch Aufsetzen von plastisch geformten Teilen, Brennen im offenen Feuer.

Im Fortgang der Schilderung wurde deutlich, wie gross der relative Anteil vor allem der Männer an den Arbeitsprozessen ist. Es zeigte sich, dass die kulturellen Wertvorstellungen den Arbeitsvorgang beeinflussen. Die Rollen des Töpfers und der Töpferin in der Kultur konnten anhand von Beobachtungen bei mehreren einzelnen Persönlichkeiten indirekt geschildert werden.

Für den Kwoma-Mann ist der Ruf, ein guter Töpfer zu sein, eine der erst im vorgerückten Alter erreichbaren Stufen auf dem Weg zu grossem Ansehen und Einfluss. Seine Fähigkeiten zeichnen ihn in der Töpferei genauso wie beim Schnitzen und beim Pflanzen von Yams nicht nur als handwerklichen Könnner, sondern auch als religiös Erfahrenen aus. Für die Frau ist die Töpferei (neben dem weniger hoch eingestuften Schlingen von Netzsäcken) die einzige handwerkliche Tätigkeit, die ihr — mit Erfolg betrieben — ein gewisses Ansehen verschaffen kann.

An einzelnen Beispielen wurde aufgezeigt, welche Aufgabe und Bedeutung die Produkte der Töpferarbeit im Rahmen der Kultur haben. Ausgegangen bin ich dabei von einer nach den Vorstellungen der Einheimischen vorgenommenen Gliederung der Formen von Gefässen und Verzierungen. Aus dem vor allem zu den Zeremonialgefässen und den Kultobjekten vorgelegten Material liessen sich Hinweise gewinnen, die zur Deutung einzelner religiöser Ideen verwendet wurden. Dabei konnte geschildert werden, wie die Kwoma in ihren Vorstellungen und in ihrem Denken einzelne Speisen, Blut, Fruchtbarkeit (Lebenskräfte), Ton, Topf, Yams und Sago miteinander verbinden.

Die Verwendung der Kultobjekte konnte ich nicht aufgrund eigener Beobachtungen schildern; ich habe daher alle verfügbaren Aussagen von Einheimischen herangezogen und zu einem Gesamtbild zusammengefügt, das den Zustand der traditionellen Kultur vor rund 30 Jahren spiegelt.

Die Angaben zur Töpferei bei den Nukuma, Yauangget und Yassean wurden — soweit sie nicht schon zur Rekonstruktion des Bildes vom Kultgeschehen herangezogen worden waren — gesondert behandelt. Es zeigte sich, dass vor allem die

Nukuma-Kultur sich auch unter diesem Gesichtswinkel in den Formen deutlich von der Kwoma-Kultur unterscheidet, obwohl beide in den grundsätzlichen Ideen und Verfahren der Töpferei übereinstimmen.

Beim geschichtlichen Bild ergaben sich beschränkte Übereinstimmungen zwischen geschichtlichen Erzählungen der Kwoma und dem möglichen Verlauf der Siedlungsgeschichte in diesem Teil des Sepik-Gebietes. Noch ungeklärt ist die Art der (aufgrund von Herstellungs- und Verzierungstechniken wahrscheinlichen) Beziehungen zu anderen Töpferei-Zentren im Sepik-Gebiet. Rätselhaft bleibt besonders die Beziehung zu einer — wie Scherbenfunde zeigen — früher in Aibom und Chambri üblichen Art der Verzierung. Nach einer der wahrscheinlicheren Arbeitshypothesen könnte die Geschichte der Kwoma folgendermassen ausgehen haben: Alteingesessene, vor-austronesische Bevölkerung mit altpflanzerischer Kultur (zuerst Taro, dann Yams?) wohnt im Gebiet des Sattels zwischen Prinz Alexander- und Torricelli-Gebirge, d. h. zwischen Sepik und der Nordküste von Neuguinea. Unter dem Druck von «süd-austronesischen» Einwanderern an der Küste wandern die Vorfahren der Kwoma nach Süden ins Hügelland von Washukuk und vertreiben dort ansässige Gruppen. Im Osten des Gebietes ergibt sich ein starker Kontakt mit den Ndu-sprechenden Gruppen im Maprik-Wosera-Gebiet und am mittleren Sepik. Die formal ähnlichsten Erscheinungen in der Keramik finden sich an der Nordostküste und auf den Neuen Hebriden. Als ganz entfernte Verwandte kommt möglicherweise die Jomon-Keramik in Japan in Frage, während archäologische Funde aus Indonesien und Südostasien vorläufig keine Analogien erkennen lassen.

D. Schluss

Die Aufgabe, den Komplex der Töpferei in einer Reihe von Dörfern des Sepik-Gebietes (Neuguinea) zu studieren und das Gesehene darzustellen, hat zu methodischen Vorstudien im Feld der ethnographischen Technologie geführt. Da ein geeignetes Begriffsgerüst für die völkerkundlich-technologische Untersuchung der Töpferei damals (1965) noch nicht zur Verfügung stand, versuchte ich, mir die nötigen Grundlagen selbst zu erarbeiten. Die Erfahrungen der Feldarbeit erlaubten es, den Ansatz zu überprüfen und die Begriffe im einzelnen zu verfeinern. Dabei ging es mir darum, nicht nur die im Sepik-Gebiet festgestellten, sondern auch die anderen, mir aus der Literatur bekannten Töpfereiverfahren logisch zu erfassen. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen werden im Teil B dieser Arbeit vorgelegt. Darüber hinaus bemühte ich mich um die Klärung weiterer wichtiger Fragen. Über die Verbindungslinien, die dabei in der Forschungsgeschichte sichtbar wurden, berichtet Teil A dieser Arbeit.

Angesichts der Menge des gesammelten ethnographischen Materials musste ich eine vorläufige Auswahl treffen. Ich entschloss mich dabei, ein ungefähr abgerundetes Beispiel aus einer Kultur vorzuführen. Soweit als möglich habe ich die Darlegung der technischen Verfahren durch Angaben über die intentionale Beziehung der Einheimischen zur Töpferei und zur Keramik ergänzt. In einzelnen Abschnitten wurde auf die funktionellen Zusammenhänge zwischen Töpferei, Wirtschaft, Gesellschaft und Religion eingegangen. Nicht behandelt werden konnte das Bild der Technik (traditionelle und moderne) im Rahmen der einheimischen Kultur.

Das im einzelnen nicht so reiche Material aus den anderen besuchten Töpferdörfern soll in einer weiteren Arbeit vorgelegt werden. Immerhin hat sich bereits gezeigt, dass die systematische Aufgliederung der Töpfereiverfahren für die empirische Beschreibung eine deutliche Vereinfachung ermöglicht. Es bleibt zu hoffen, dass die Schilderung damit auch an Klarheit gewonnen hat. Ein abschliessendes Urteil wird sich frühestens beim Vergleich mit den noch ausstehenden Beschreibungen gewinnen lassen. Die üblicherweise in ethnographischen Berichten über technische Vorgänge verwendeten Begriffe müssen verfeinert werden. Eine grössere Zahl von technologischen und anderen Untersuchungen in den verschiedensten Gebieten wird nötig sein, bevor wieder in grösserem Ausmass auf die Geschichte der Völker und Kulturen Ozeaniens zurückgeschlossen werden kann.

English Summary

The present book, which was submitted as a doctoral thesis at the University of Basel (Switzerland) in 1969, consists of three parts:

In part A the author tries to sketch the ethnological interest in the material forms and phenomena of culture. He deals especially with the technological approach in cultural anthropology. It is shown how different developments in economical praxis and scientific theory brought about, at the end of the 18th century, a scientific interest in technology (*Beckmann 1777*). As early an anthropologist as Johann Reinhold *Forster* showed his interest in questions of anthropological technology by announcing university courses on this subject. Yet, due to a complete lack of interest in the historical approach of *Forster* (he was strongly influenced by Isaac *Iselin*), they seem never to have been given. The University of Göttingen was to become the first centre of anthropological studies in Germany. This was the same university at which *Beckmann* taught applied economy (*Kameralistik*) and to which Georg *Forster*, the son of Johann, had especially strong relations. Most important as a promotor of anthropology was, at the same time, Johann Friedrich *Blumenbach*, a physical anthropologist and craniologist, who encouraged and advised many scientific travellers, e. g. Alexander von Humboldt and Johann Jacob Burckhardt (Sheik Ibrahim).

This early and balanced interest in all the different forms of foreign people and cultures led, in the course of the 19th century, to the establishment of the bases of cultural anthropology as a science. It must be remembered that the given direction of approach was mainly a „naturalist's“ view. Its great advantage was that it dealt with all informations about foreign people's behaviour and culture and especially about the material aspects of culture on the same level and therefore avoided giving prevalence to any single aspect. It is shown how this approach, which turned the anthropological museums into research centres, was — due to the extreme positions of the historico-evolutionistic schools that developed — subsequently given up or replaced by a more analytic approach, which led to the wave of functionalism after 1914.

Thanks to a few devoted museum people, collecting and documenting the material aspects of so-called primitive cultures was not entirely given up during this period. It was, at least in European cultural anthropology, the influence of archaeologists like André *Leroi-Gourhan* that gave a new impulse to the ethnological interest in technology. The interest in ceramics and pottery-making within the field of ethnography has mainly been fostered by prehistorians and archaeologists since the mid-19th century, and they still have the main share in this field. It is thanks to their ability of questioning and classifying „dead“ material that anthropologists — and especially museum anthropologists like Beatrice *Blackwood*, Alfred *Bühler* and others — turned back to the study of the material aspects

of culture. Anthropologists at the same time introduced the functionalistic and more recently the structuralistic approach into this special field of study.

Part B of the present thesis deals with questions of ethnological methodology. The author presents his suggestions for an improvement of the critical approach to ethnographical source materials. It is his aim to show that we have at least five different ways of approaching and interpreting foreign cultures and their different aspects at our disposal, and that we therefore should — at all stages of any given research project — try to make sure which way we are using and on which level the facts observed are to be found (see diagram 1, p. 46). Here two terms (of Bateson and of Fischer and Zanolli respectively) are introduced to designate the two different levels of observation: We assume that the individual observed takes a more *affective* attitude towards his own cultural ways of behaviour, whereas the observer is supposed to show a *notative* attitude. The different ways of approaching and interpreting may be classified as follows: Doing field research an anthropologist is using both an *empirical-additive* technique of gathering impressions and exact informations — just as any local native within his culture and his set of values does —, and an analytical technique of observing. The anthropologist is at the same time expected to find the *functional* interrelations by way of participating in the socio-cultural life of the community under study and by reflecting at once his experiences. He should be aware that the people he is living with have, apart from what he believes to know better than they do, their own view of their culture — they quite often can and sometimes even do explain in a functionalistic way why and how their social institutions work. Their myths and legends as well as their life stories may prove to be an abundant source for this *intentional* way of approaching any given culture or society.

The moment an anthropologist starts to classify his research notes, films, sound tracks etc. he should follow one of the possible ways of structural analysis. The present writer is of opinion that any possible interpretation along say the lines of psychological, historical and theological interests should and in fact only can be made after an attempt at structural dissection. The main point for the author was to find the terminological means which would allow for a structural analysis of the material phenomena of culture, and more especially of purposeful human behaviour that creates and preserves material forms of culture (objects). Discussing the approaches of André Leroi-Gourhan and Claude Lévi-Strauss the author comes to the conclusion that combining the two theories offers a good and practicable way of making visible the main principles of socio-religious order that are the structures of any given culture. Starting from a position already established by Reimar Schefold in his study (1966) of those principal elements of art in the Sepik area (New Guinea) that are used in designing different forms of human and super-human faces on suspension hooks, the author presents his proposal for a classification of primitive pottery-making techniques. This grid of reference should in his opinion help to describe more accurately the technical processes in field work and thus improve the quality of reports submitted to research workers for any kind of comparative study (see diagrams 12 and 13, pp. 90 and 97). It is hoped that anthropologists will make use of this or any comparative, i. e. logically derived

system of terms, thus avoiding the mistake of using contradictory terms for the description of similar processes (compare the doctoral dissertation of Margarete Schurig on Oceanian pottery, 1930). It is felt that only this structural approach may help to avoid the fault of many a historian's theory: to prove important theories of cultural change and migration with basic facts that are so common in the world that we cannot make out whether their presence or absence in any given case is due to certain determined processes of historical importance or to some simple reasons as for example the presence or absence of the necessary raw materials.

The third and main part (C) of this book is devoted to the description and analysis of the processes used in pottery-making and of the use made of ceramics by the Kwoma people in the East Sepik District (Territory of Papua and New Guinea). The author presents here a part of his material collected in 1966 when doing field research on behalf of the Ethnographical Museum Basel at different places of the East Sepik District. The main processes with the Kwoma are: the gathering of the clay (compare figs. 3—5 after p. 128), the preparation of the clay (figs. 6 and 7), the rolling of the clay sausages (figs. 8—13) and the building up of the pot by winding up the coils in a spiral-like manner (figs. 14—17, 38—40), the shaping of the pot by smoothing the outer and later the inner surface, and by thinning the pot's wall and forming it at the same time (figs. 15, 18, 19, 41—44). These main processes are repeated several times until the pot reaches the size required (figs. 16—34, 45—59). The pot then is shortly put to dry before decoration work begins.

The forming is usually done by women, although men not only know how to do this work but actually may perform it. In general, men think of themselves as of the real Kwoma potters, they delegate the minor work, i. e. the shaping and decorating of cooking-pots, to their wives. They even then keep an eye on the women potters working and help from time to time, giving good advice or even starting to work on a pot themselves when the process of building up is at a difficult stage. This attitude is quite different from what the author has observed at other pottery centres in the Sepik river area. — Apart from some of the decorations on cooking-pots made in a sort of scratching and incising technique and done by women, decoration work is usually performed by men. This is especially the case with decorations that are cut into the leather-hard surface as well as with those that are modelled from clay (figs. 75—119, 120—157 respectively, after p. 144).

Following the description of the processes of manufacture a short glance is thrown at the question of drying. The report finishes with a commentary on the two different techniques of firing observed. A glossary of the main native terms connected with pottery-making is added. It gives a German equivalent of each term or sentence; this version is compiled from both the notes in Pidgin English and from the scanty knowledge of the local language the author was able to acquire.

In the fourth chapter of part C a typological sketch of Kwoma pottery is drawn. It starts with the native terms used to differentiate the ceramical products. These terms are mainly functional, i. e. they hint at the purpose the pot is intended for. A short analysis of the main decoration patterns illustrated in this book (pp. 163—166, figs. 180—226 after p. 160) follows in the same chapter. This question

will need further attention during the field work planned for 1972/3 as it seems impossible to give a comprehensive survey of the meaning and function of these patterns without comparing them to the forms used in the paintings which are drawn on sago palm spathe and which were in former days fastened to the ceiling of the ceremonial house.

Dealing with ceramical objects used for ceremonial purposes and with the economical, social and religious aspects of pottery-making, the author tries to describe some of the ritual functions of ceramics. The rôle of those pots and pot-like heads (figs. 207—226) that are only used either in ceremonies related to the planting of yam tubers by men initiated in the highest grade of the secret cult or within some of the cult ceremonies themselves is examined. The problem of their relationship to the woodcarvings with a similar meaning is discussed (for illustrations cf. *Kaufmann* 1968). The discussion of the different ethnographic informations collected (stories, myths, names, taboos connected with pottery-making etc.) and compared with the material presented by *Whiting* and *Reed* (1938 resp. 1941) leads to the conclusion that the rôle played by blood as one of the superhuman forces in Kwoma theology and philosophy should be more thoroughly studied. A certain connection seems to exist between good blood, good health, good potter's clay (as long as it is wet), the human ability for procreation, the successful growing of yam tubers and the religious meaning of sago starch on the one hand, and bad blood, sickness, common ground unsuitable for pottery work etc. on the other hand. The main point is that the importance of sago pudding in mythical times seems to be equal to the importance of yam today. The same is apparently true for the water of the „pre-historical“ times and the good blood of today. If these equations work as assumed, it then becomes evident why the highest grade of the secret cult ceremonies (cf. diagram on p. 179) centres around sago. The rigid system of initiation classes and age grades in Kwoma society gives only the fully initiated „big“ man and his wife (at an age of at least 35 years approximately) the opportunity to handle correctly the substances and things most endangered in certain situations, e. g. yam tubers at the time of planting, wet potter's clay.

In the last but one chapter the main differences between Kwoma pottery and the ceramical products of the neighbouring groups (Nukuma, Yauanget, Yassean) are discussed briefly. The book finishes with a discussion of some problems of importance in the history of both the Kwoma and the pottery complex in the Sepik area. The author tries to establish connections between intentional informations of the inhabitants of Meno village (maps on pp. 113, 119, 122) and some of his findings. He concludes — summarizing the results of part C (under heading VIII.) and of the book (under D) that more research is needed to procure the material relevant for a new comprehensive survey of Melanesian pottery-making and ceramics. At the same time it would be interesting to study one of the important problems of cultural anthropology, i. e. how people not yet patterned by a technically orientated culture reflect on the function of technical processes in their own society. A good field documentation on this same subject would allow us — it is hoped — to see the relationship between man and his works more clearly.

Anhang

Schlüssel zum Topfkatalog

| Merkmale | Kerbung auf den Randlochkarten ¹⁰⁵ |
|---|--|
| <i>0. Administrative Angaben</i> | |
| 1. Originalnummer (ON), davor Sammler (oder Sammlung); Jahr des Erwerbs (vgl. 7.41 und 9.42) | — |
| 1965/67 | W ₁₅ flach |
| 1955—1964 | tief |
| 1930—1955 | W ₁₆ flach |
| 1914—1930 | tief |
| vor 1914 | beide tief |
| 2. Museumsnummer (Vb ... und ähnliches) | — |
| 3. laufende Nummer im Topfkatalog (001—...) | — |
| <i>1. Herkunft</i> | |
| 1. Ort | |
| 1. Kaufort (vgl. 9.1) bekannt | A _a flach |
| 2. Herstellungsort bekannt | tief |
| 3. Verhältnis zueinander | |
| 1. Kauf- und Herstellungsort identisch | A _b — |
| 2. Kauf- und Herstellungsort nicht identisch | flach |
| 3. wie unter 2. und zudem weit voneinander entfernt | tief |
| 4. Zahlenschlüssel | A _c —A _i (1.—42.) |
| 1. Aibom | |
| 2. Wombun (Chambri) | |
| 3. Mittelsepik (Herstellung in Aibom und Wombun) | |
| 4. Mittelsepik allgemein (Herstellung unbestimmt) | |
| 5. Slai | |
| 6. Torembi | |
| 7. andere Sawos-Dörfer | |
| 8. Kwaiwut | |
| 9. Kamanggaui | |
| 10. andere Dörfer der Kunai | |
| 11. Sarkem | |
| 12. Wosera allgemein | |
| 13. Ulupu | |
| 14. Maprik allgemein (Abelam) | |
| 15. Meno | } Saserman |
| 16. Begilam | |
| 17. Orumbantj | |

¹⁰⁵ Die beiden gestanzten Lochreihen am Rande der Karte sind in Felder und Abschnitte aufgeteilt, die durch Buchstaben bzw. durch Grossbuchstaben und Kleinbuchstaben (oder durch Grossbuchstaben und Zahlen) bezeichnet werden (vgl. dazu Treide 1966).

18. Tanggwinsham
19. Washkuk, Banggus, Mariwai
20. Kwoma allgemein
21. Amaki, Nageri
22. Koaka
23. Koko'ur (Woyawos)
24. Nukama allgemein
25. Maruwa (Yauangget)
26. Yeshan-Nai'uli und Mayo (Yassean)
27. Nggala
28. Korewori-R. und Alt-Yuat-Gebiet (linksufrig)
29. Dimeri und Marwat (sowie Yaul)
30. Grass Country (Pamban etc.)
31. Banaro
32. Kambot
33. Keram und Yuat allgemein
34. Porapora
35. Bosngun
36. Unterlauf Sepik und Ramu allgemein
37. Lumi
38. Yabob
39. Nord- und Nordostküste von Neuguinea
40. Azera
41. ...
42. ...

2. Stamm

3. Region

4. Töpfer oder Töpferin

1. Töpfer nicht bekannt

2. Töpfer bekannt

1. Hersteller ist eine Frau

2. Hersteller sind ein Mann und eine Frau

3. Hersteller ist ein Mann

W₁₇ —

flach

tief

Ecke II₁₈ flach

tief

2. Bezeichnung und Form

1. Eingeborenenbezeichnung

1. Topf, Kombination ohne «au», bekannt

Kombination mit «au»

2. Ton (vgl. 6.1) ohne «kübbma», bekannt
mit «kübbma»

2. Deutsche Bezeichnung — Grobklassifikation

1. Schale

Der Mündungsdurchmesser ist grösser als der Bauchdurchmesser (ϕ Mdg. $>$ ϕ B.), und die Höhe ist kleiner als der halbe Mündungsdurchmesser ($H. \leq \frac{1}{2} \phi$ Mdg.).

1. gewöhnliche Schale (Gefäss)

2. Backschale (tellerartig)

3. grosse Schale (Feuerschale)

R_v flach (Ton und
Technik)

tief

S_w flach

tief

C_j—D_n (Äusseres)

Zahlenschlüssel:

1.

2.

3.

- | | |
|--|--------------|
| 2. <i>Schüssel</i> | |
| Der Mündungsdurchmesser ist grösser oder gleich gross wie der Bauchdurchmesser (ϕ Mdg. $\geq \phi$ B.), und die Höhe ist grösser als mindestens der halbe Mündungsdurchmesser ($H. > \frac{1}{2} \phi$ Mdg.). | |
| 1. Ess-Schüssel (Gefäss, Napf) | 4. |
| 2. Trink-Schüssel (Becher) | 5. |
| Die Höhe ist grösser als der ganze Mündungsdurchmesser ($H. > \phi$ Mdg.). | |
| 3. <i>Topf</i> | |
| Der Mündungsdurchmesser ist kleiner als der Bauchdurchmesser (ϕ Mdg. $< \phi$ B.), und die Höhe ist grösser als der halbe Mündungsdurchmesser ($H. > \frac{1}{2} \phi$ Mdg.). | |
| 1. kleiner Topf, Höhe < 15 cm | 6. |
| 2. mittlerer Topf, Höhe 15—30 cm | 7. |
| 3. grosser Topf, Höhe > 30 cm | 8. |
| 4. <i>Tonplastik</i> | |
| 1. Tonkopf | |
| 1. hohl | 9. |
| 2. fest | 10. |
| 2. Tonfigur | 11. |
| 3. Topfstütze («Herdstein», «Feuerbock») | 12. |
| 4. Dachaufsatz | 13. |
| 5. Sonderformen | |
| 1. Gefäss in Form eines Kopfes, Augen und Mund durchbrochen | 14. |
| 2. | 15.—20. |
| 3. | |
| 4. | |
| 3. Erhaltungszustand | Ecke II |
| 1. intakt | nicht |
| 2. beschädigt | |
| 1. durch Gebrauch | e flach |
| 2. auf Transport | e tief |
| 3. Scherbe, Fragment | Eckloch tief |
| Als solche(s) gefunden oder gekauft | |
| 3. <i>Masse</i> | |
| 1. Höhe | — |
| 1. Höhe über alles (auch bei Feuerschalen) | |
| 2. Höhe grösster Durchmesser am Bauch ($H.$ gr. ϕ B.) | |
| 3. Höhe des Bauch-/oder Schulterknickpunktes bzw. des Hals-Umkehrpunktes | |
| 2. Durchmesser | — |
| 1. Bauch aussen (grösster Gefässdurchmesser) | |
| 2. Hals aussen (kleinster Gefässdurchmesser) | |
| 3. Mündung aussen | |
| 4. Mündung innen | |
| 1. Abstand zwischen den Innenkanten der Lippen (Profil) | |

| | |
|---|---|
| 2. lichte Weite des Halses bei Gefässen mit ausladendem Rand | |
| 3. Länge und Breite | D_0 (Aufriss) |
| 1. runde Gefässe | nicht |
| 2. runde Gefässe mit plastischen Fortsätzen (auch Henkel, Knubben) | flach |
| 3. ovale Gefässe | tief |
| 4. Wanddicke (Dicke des Scherbens) | — |
| 1. durchschnittliche Stärke in mind. 5 cm Abstand von der Lippe (mind.-max.) | |
| 2. Dicke der Lippe (bzw. des Randes) | — |
| 5. Gewicht | — |
| 6. Gefässindex (nach <i>Malmer</i> 1962 und <i>Stieber</i> 1967) grösster Gefässdurchmesser: Höhe mal 100 | (vgl. ev. $C_j - D_n$) |
| 7. Kubikinhalt ungefähr berechnet nach den folgenden Formeln für V = Volumen: | — |
| 1. Kreiszylinder $V = 2 \pi r^2 h$ | |
| 2. Kreiskegel $V = \frac{\pi r^2 h}{3}$ | |
| 3. Kegelstumpf $V = \frac{\pi h}{3} (R^2 + Rr + r^2)$ | |
| 4. Kugel $V = \frac{4 \pi r^3}{3}$ | |
| 8. Masse von verzierten Topfteilen | |
| 1. Höhe ab Boden bis zur Linie, wo die Verzierung beginnt = Höhe der von Verzierung freien Fläche | Q_r flach < 10 % tief 10—25 % |
| 2. Höhe der verzierten Fläche (Zone, Band) | Q_s flach 25—40 % tief 40—55 % |
| 3. durchschnittliche Höhe/Tiefe der aufgesetzten/eingetieften Verzierung | Q_{sch} flach 55—70 % tief 70—85 % |
| 4. Anteil der verzierten Oberfläche an der gesamten Topfoberfläche | |
| 4. Formbeschreibung | |
| 1. Aufriss (Gefäss von oben betrachtet) siehe: 3.3. Masse, Länge und Breite | D_0 (Aufriss) |
| 2. Umriss (Gefäss von der Seite betrachtet) | |
| 1. Querschnitt (Profil) | $D_p - G_w$ (Querschnitt) |
| 1. Boden | |
| 1. spitz-gerundet Sehnenwinkel gleich oder kleiner als 90° und Radius des Bodenbogens (r) grösser als $\frac{1}{10}$ der Höhe vom Boden bis zum Bauch (h), aber kleiner als $\frac{1}{4}$ des Bauchdurchmessers $(\angle s \leq 90^\circ \text{ und } r > \frac{h}{10}, \text{ aber } < \frac{\phi B}{4})$. | |

2. spitz
Sehnenwinkel wie oben, aber Radius des Bodenbogens kleiner als $\frac{1}{10}$ der Höhe Boden-Bauch
 $(\sphericalangle s \leq 90^\circ \text{ und } r < \frac{h}{10})$.
3. stumpf-gerundet
Sehnenwinkel grösser als 90° und/oder Radius des Bodenbogens gleich gross oder grösser als $\frac{1}{4}$ des Bauchdurchmessers.
 $(\sphericalangle s > 90^\circ \text{ und/oder } r \geq \frac{\phi B.}{4})$
4. flach, mit Standfläche
(Gefäss stabil ohne Standring u. ä. m.)
5. aufgesetzter Fussring E_r flach
6. massiver Fuss (Kelchgefäss etc.) tief
2. Bauch
Beginnt am 1. Umkehrpunkt über dem Boden, bei Gefässen mit gestrecktem Bauch am Tangentenpunkt (Punkt, an dem die Profillinie mit der Tangente zur gestreckten Bauchpartie zusammenfällt), bei Gefässen mit rundem Boden in $\frac{1}{10}$ der Höhe.
 1. Übergang Boden-Bauch
 1. Profillinie verläuft gerade oder konvex, E_s nicht
keine Eindellung vorhanden
 2. PL verläuft konvex-konkav-konvex, flach
leichte Eindellung vorhanden
 3. dito, starke Eindellung tief
 2. Bauchform
 1. gerundet E_{sch} flach
PL bilden annähernd Kreissegmente (wobei $r < h$).
 2. doppelt gerundet tief
PL verläuft konvex-konkav-konvex
 1. In Kombination mit gestreckter Bauchform (Aufbaustufen) tief
 2. Doppelgefäss
Der Durchmesser der Mündung ist gleich gross oder kleiner als der Durchmesser am Umkehrpunkt. (Ist $\phi \text{ Mdg.} > \phi \text{ Umkehrpunkt}$ vgl. 4.3 Halsformen!)
 3. Gestreckt-gerundet F_{st} flach
(Profillinie: annähernd gerade + Kurve)
Tangentenwinkel kleiner als 150° .
 4. extrem-gestreckt tief
Tangentenwinkel $> 150^\circ$ (1. wenn Hals nicht vorhanden = 4.2131, entspricht der Schale
2. Hals vorhanden = 4.2132, Topf).
 5. geknickt: nach Def. hört der Bauch am Knick auf; Teil oberhalb = Hals (4.212-3).
 3. Schulter, Hals, Rand und Lippe
Ich verzichte für die Beschreibung des Umrisses auf

die Begriffe «Schulter» und «Rand», da sich eine eindeutige Formulierung nicht finden lässt, Schultergefäße im klassischen Sinne gibt es zudem am Sepik nicht.

«Rand» wird im folgenden

- a. für die Umschreibung der Lage der Verzierung gebraucht werden. Dieser Begriff bezeichnet die Lippe plus einen nicht näher bestimmten angrenzenden Teil des Bauches oder des Halses (je nach Gefäßform).

- b. bei Gefäßen mit Halsknick für den Teil über dem Knick zu verwenden sein.

«Hals» wird als Gesamtbezeichnung verwendet. Der Gefäß-Hals beginnt je nach Gefäßform am ersten Knick-, Umkehr- oder Tangentenpunkt oberhalb des Bauches (des oberen Bauches bei Doppelgefäßen).

«Lippe» bezeichnet die Abschlussskante, wobei im Auge zu behalten ist, dass sich die Abgrenzung zum «Hals» letztlich nicht in Worte fassen lässt.

1. Hals nicht vorhanden, Bauch geht direkt in die Lippe über F_t flach
2. Hals gestreckt (PL bilden Seitenlinien eines Trapezes — wenigstens annähernd; Körperform: Kegelstumpf) tief
3. Hals ist teilweise aufgesetzt F_u flach
 1. Richtung des oberen Teils unterscheidet sich deutlich, aber kein Knick vorhanden
 2. deutlicher Knick vorhanden tief
 1. oberer Halsteil (Rand) ausladend, wobei ϕ Mdg. $>$ ϕ Knick
 2. Hals zusammenlaufend (trapezförmig, wie 4.2132 — aber mit Schulterknicke) (F_t tief)
 3. Hals bauchig gewölbt, wobei ϕ Mdg. \leq gr. ϕ Hals aber dieser $>$ ϕ Knick (E_{sch} tief, wie Doppelgefäß)
4. Lippe F_v flach
 1. rund (abgerundet) tief
 2. wulstig (speziell rund geformt, überhängend) G_w flach
 3. kantig (gerade geschnitten) tief
 4. mit Einschnitt oder Rille G_{x-z}
2. Gefäßkörper G_x flach

Boden und Bauch zusammen, dominierende Gefäßform (nach Shepard 1961)

 1. kugelig tief
 1. ungefähr Halbkugel
 2. ungefähr Dreiviertelkugel
 2. elliptisch G_y flach
 1. liegend tief
 2. stehend
 3. eiförmig G_z flach
 1. Spitze nach unten tief
 2. Spitze nach oben

| | |
|--|-------------------------------------|
| 4. kegelig mit deutlicher Spitze unten (wenn Bodenspitz + ϕ Mdg. = gr. ϕ B., dann als Schale oder Schüssel klassi- fiziert) | G_z flach + C; — D_n (1.—5.) |
| 3. Plastische Fortsätze (vgl. 3.3. und 5.412) | $H_{20} - 21$ |
| 1. nicht als Verzierung | H_{20} nicht |
| 2. als Verzierung | flach |
| 1. Knubben | tief |
| 3. Griffe | H_{21} flach |
| 4. Henkel | tief |
| 5. Verzierung | |
| 0. 1. nicht vorhanden | |
| 2. vorhanden | Ecke III, Eckloch tief |
| 1. vorhanden in Kombination mit nicht-verstrichenen Wülsten | Ecke III, Eckloch tief |
| 1. Art (Technik) der Verzierung | $H_{22} - K_{28}$ (V. Techn.) |
| 1. Art des verwendeten Werkzeuges | |
| 1. Finger (Beere, Nagel etc.) | H_{22} flach |
| 2. eigentliches Werkzeug | tief |
| 2. Art der Einwirkung auf den Ton | |
| 1. punktförmig | H_{23} flach |
| 2. linear | tief |
| 3. flächig (dazu immer Werkzeug nötig) | $H_{22} + H_{23}$ beide tief |
| 3. Richtung der Einwirkung | I_{24} flach |
| 1. senkrecht, schräg und punktförmig einrücken und ein- stechen | |
| 2. schräg + lineare Bewegung | |
| 1. ritzen | tief |
| 2. herauskratzen | |
| 3. senkrecht + lineare Bewegung | |
| 1. schneiden | I_{25} flach |
| 2. ausschneiden | tief |
| 4. Kombinationen und andere Techniken | |
| 1. aufsetzen (plastisch) | |
| 1. fertig aufgesetzt (aufsetzen und ausformen) | I_{26} flach |
| 2. aufgesetzt und weiter bearbeitet (aufsetzen und weiter verzieren) | tief |
| 2. durchbrechen | |
| 1. durch aufsetzen | I_{27} flach |
| 2. durch ausschneiden | tief |
| 3. bemalen | |
| 1. Bemalung kombiniert mit einer anderen Verzierungs- technik | K_{28} flach |
| 2. reine Bemalung | tief |
| 2. Formen der Verzierung | $K_{29} - O_1$ (V. Formen) |
| 1. geometrischer Charakter vorherrschend | |

1. symmetrische Formen und Muster
 1. Linien
 1. Gerade
 1. einfache K₂₉ flach
 2. parallele tief
 2. Kurven
 1. einfache K₃₀ flach
 2. parallele tief
 3. Kreise
 1. einfache K₃₁ flach
 2. parallele tief
 2. Punkte
 1. als Linien geordnet L₃₂ flach
 2. über Fläche verstreut tief
 3. Flächen
 1. herausgekratzt L₃₃ flach
 2. stehen gelassen (en relief) tief
 4. Kombinationen
 1. Winkel = Gerade + Gerade L₃₄ flach
 2. Zickzacklinie = Gerade + Gerade + Gerade ..., wobei Winkel gegenständig tief
 3. Zickzack + Linie parallel dazu, gezähntes Band L₃₅ flach
 4. Zickzack + Kreis, Rosette und andere Kombinationen mit Zickzacklinien tief
 5. Linien und Kreise = falsche Spiralen siehe M_c
 2. asymmetrische Formen und Muster
 1. Spirale
 1. einfache Ecke IV_b flach
 2. Kombination von mehreren Spiralen tief
 1. zwei Spiralen und mehr, stehend
 1. Schlange M_a flach
 2. Blume tief
 2. dito, dynamische Reihe
 1. Welle M_b flach
 2. laufender Hund tief
 3. verwandte Formen
 1. falsche Spiralen (aus Kreisen und Linien) M_c flach
 2. falscher laufender Hund tief
 4. asymmetrische Formen zu symmetrischen Mustern kombiniert
 1. Brille M_d flach
 2. Gesicht tief
 2. andere Formen
 1. Mäander N flach
 2. tief
2. figürlicher Charakter vorherrschend
 - figürliche Verzierungen vorhanden Ecke IV_b flach
 - figürliche Verzierungen vorherrschend tief
 1. Form
 1. Teile von Menschen, Tieren und Pflanzen N_f flach
 2. Gesicht tief

| | |
|--|-------------|
| 3. Extremitäten | N_g flach |
| 4. ganze Figur (Pflanze) | tief |
| 2. Charakter | |
| 1. Säugetier | N_h flach |
| 2. Mensch und Geistwesen | tief |
| 3. Insekt | O_i flach |
| 4. Vogel | tief |
| 5. Pflanze | O_j flach |
| 6. Früchte von Pflanze | tief |
| 3. einheimische Bezeichnung der Verzierung | |
| 1. nicht bekannt | O_k nicht |
| 2. bekannt | flach |
| 3. genaue Übersetzung bekannt | tief |
| 4. weitere Erläuterungen | — |
| 4. Lage der Verzierung | |
| 1. asymmetrische Lage | |
| 1. ganze Verzierung asymmetrisch | O_l flach |
| 2. plastische Fortsätze einseitig | tief |
| 3. Verzierung nicht mehr bandartig oder Band unterbrochen | O_q flach |
| 2. Flächenverzierung ohne Symmetrieachse | tief |
| 3. symmetrische Lage | $P_m - P_p$ |
| 1. Randzone, Verzierung bandartig | |
| 2. Halszone, Verzierung bandartig | |
| 3. Bauchzone, Verzierung bandartig | |
| 4. Rand-/Bauchzone, Verzierung bandartig | |
| 5. Hals-/Bauchzone, Verzierung bandartig | |
| 6. Rand-/Hals- und Bauchzone, Verzierung bandartig | |
| 7. Boden | |
| 8. ganzer Topf mit Boden | |
| 9. ganzer Topf ohne Boden | |
| 10. plastische Fortsätze gegenständig | |
| 11. Verzierungen auf der Innenseite | |
| 12. Flächenverzierungen, Symmetrieachse deutlich | |
| 4. Verhältnis von Oberfläche des Gefäßes zur Verzierung | |
| Es ist davon auszugehen, dass die Verzierungen von Gefäßen immer in ihrer Beziehung zur Oberfläche des ganzen Gefäßes und zur Form des Gefäßes gesehen werden sollten. | |
| Je nach Art des Musters (z. B. Ritz- bzw. Kerbschnittmuster) ist die Wirkung eines Musters vorwiegend zweidimensional (Ritzmuster) oder dreidimensional (Kerbschnitt) — denn beim Kerbschnitt ist nicht nur die Wechselwirkung Muster — unbearbeitete Fläche, sondern auch diejenige zwischen im Relief stehengelassenen und zurückgearbeiteten Flächen (vgl. 5.2113) zu beachten. | |
| 1. Verzierte Oberfläche zu gesamter Gefäßoberfläche (Masse vgl. 3.8) | $Q_r - sch$ |

Zahlenschlüssel:

| | | | |
|---|---------|-------------------|-------|
| 1. Verzierte Oberfläche | < 10 % | Q _r | flach |
| 2. Verzierte Oberfläche | 20—25 % | | tief |
| 3. Verzierte Oberfläche | 25—40 % | Q _s | flach |
| 4. Verzierte Oberfläche | 40—55 % | | tief |
| 5. Verzierte Oberfläche | 55—70 % | Q _{sch} | flach |
| 6. Verzierte Oberfläche | 70—85 % | | tief |
| 7. Verzierte Oberfläche | > 85 % | — | |
| 2. Die Wirkung des Musters beruht in erster Linie auf: | | R _{st-u} | |
| 1. aufgesetzten Linien | | | |
| 2. stehen gelassenen Linien und Flächen | | | |
| 3. eingetieften Linien | | R _t | flach |
| 4. eingetieften Flächen | | | tief |
| 5. Kombination beider | | R _u | flach |
| 6. | | | tief |
| N. B. Es ist von einer durch internationale Angaben erweiterten Deutung des Musters auszugehen. | | | |

6. Ton und Technik

| | | | |
|---|---------|----------------|-------|
| 1. Bezeichnung des Lehms (vgl. 2.12) | | | |
| 1. bekannt, ohne «kübbma» | | S _w | flach |
| 2. bekannt, mit «kübbma» | | | tief |
| 2. Herkunft des Lehms | | | |
| 1. Hanglehm | | — | |
| 2. Lehm aus unmittelbarer Nähe von oder direkt aus Bach, Fluss, Lagune | | — | |
| 3. Magerung (nur aufführen, was davon am Gefäß direkt zu erkennen ist, es sei denn, ein Feldforschungsbericht liege genau zu diesem Stück vor). | | | |
| 1. natürliche Magerung | | | |
| 1. nur ein Ton verwendet | | — | |
| 2. mehrere Tone | | | |
| 1. bekannt | | S _y | flach |
| 2. vermischt | | | tief |
| 2. künstliche Magerung vorhanden | | S _x | flach |
| 1. Sand | | | tief |
| 2. anderer Ton? | | S _y | |
| 3. andere Magerungsmittel | | — | |
| 3. Elemente der Magerungsmittel | | | |
| 1. Kalk | | | |
| 2. Quarz | | | |
| 3. Feldspat | | | |
| 4. Sand | | | |
| 5. andere (Glimmer, Flussgold etc.) | | | |
| 4. Anteile der Magerung (nach Grüniger 1965) | | — | |
| 1. sehr viel Magerungsmittel | > 45 % | | |
| 2. viel Magerungsmittel | 30—45 % | | |
| 3. etwas Magerungsmittel | 30—45 % | | |
| 4. wenig Magerungsmittel | 5—15 % | | |

| | | |
|--|-------|-------------------------------------|
| 5. sehr wenig Magerungsmittel | < 5 % | |
| 5. Korngrösse des Tons und der Magerung | | — |
| 4. Technik der Herstellung | | |
| Topf stammt aus Feldforschung | | |
| 1. eigene Feldforschung | | Ecke I |
| | | Eckloch tief |
| | | flach |
| 2. fremde Feldforschung | | Ecke I |
| 3. Direkte Beschreibung des Werkverfahrens anhand des betr. Topfes vorhanden | | ganze Ecke |
| 1. Vorbereiten des Tones | | |
| 1. von Hand kneten | | S _z flach |
| 2. mit Werkzeug stossen oder schlagen | | tief |
| 3. andere Arbeitsgänge | | — |
| 2. Vorformen | | |
| 1. Formen von Werkstoff-Elementen: Tonklumpen, Tonzylinder etc. | | Ecke I _h flach |
| 2. Formen von Aufbauteilen: Wulste, «Fladen» für den Boden, Lappen etc. | | tief |
| 3. Aufbauen | | Ecke I _g —T ₃ |
| 1. ausgehend von Werkstoff-Elementen | | |
| 1. Hochdrücken und -ziehen | | |
| 1. von Hand | | Ecke I _g flach |
| 2. mit Werkzeugen | | tief |
| 2. Hochziehen + Drehbewegung | | — |
| Drücken, ziehen und drehen auf der Scheibe | | |
| 3. Abformen? | | — |
| 2. ausgehend von Aufbauteilen | | T _{2-s} |
| 1. Übereinanderschichten von Ringwulsten (Weiterbearbeitung evtl. 6.4311) | | T ₂ flach |
| 2. Aufrollen in Spiralforn (Wulst) | | T ₂ tief |
| 3. Aneinanderfügen von Stückchen, Lappen, Gefäss-elementen | | |
| 1. von Hand | | — |
| 2. mit Werkzeug | | — |
| 4. Kombinationen | | T ₃ tief |
| | | T ₄ —U ₇ |
| 4. Ausformen | | |
| 1. Arbeitsgerät | | |
| 1. Hand | | T ₄ flach |
| 2. Werkzeug | | tief |
| 1. Arbeitsseite flächig | | T ₅ flach |
| 1. Kokosschale | | |
| 2. kleine Baumfrucht | | |
| 3. Glättstein | | |
| 2. Arbeitsseite Keil | | tief |
| 1. Bambusmesser | | |
| 2. Muschel-(Ring-)messer | | |
| 3. Schaber aus Holz | | |
| 2. Vorgang | | |
| 1. Verstreichen von Wulsten, Fugen etc. | | L ₆ flach |
| 2. «dünn treiben» | | tief |
| (sowohl von Hand als auch mit Schlegel und Am- | | |

| | |
|--|-------------------------------------|
| boss, vgl. 6.43.12, Hochdrücken mit Werkzeugen) | |
| 3. Glätten | L ₇ flach |
| 4. Polieren | tief |
| 5. Verzieren (vgl. 5.11—4) | (H ₂₂ —K ₂₈) |
| 5. Töpferei-Werkzeuge und verschiedene Merkmale | — |
| 1. Werkzeuge | |
| 1. Kokosschalensegmente | (s. o. 2.) |
| 2. Muscheln | |
| 1. unbearbeitete | |
| 2. bearbeitete (Ringmesser) | |
| 3. Steine | |
| 4. Holzschlegel | |
| 5. Baumfrüchte | |
| 6. Messer und hölzerne Schneidinstrumente | (s. o. 3. und Verz.) |
| 7. Tonschlegel und Tonstampfer (vgl. 6.412) | |
| 2. Verschiedene Merkmale | |
| 1. zufällige Abdrücke der Unterlage (Blätter, Ring etc.), die beim Töpfern oder Trocknen entstanden sind. | — |
| 2. | — |
| 6. Trocknen und Brennen | U ₈ |
| 1. Trocknen | — |
| 1. Dauer | |
| 2. Ort (Schatten, Sonne) | |
| 2. Brennen | |
| 1. Dauer | U ₈ flach |
| 2. Art des Feuers | tief |
| 1. Brand schlecht | |
| 2. Brand gut | |
| 7. Verzieren | |
| 1. vor dem Brand | |
| 1. ohne Werkzeug | |
| 1. aufsetzen (vgl. 5.15) | (I ₂₆) |
| 2. eindrücken und einritzen (vgl. 5.11 + 12) | (H ₂₂ + 23) |
| 2. mit Werkzeug | |
| 1. eindrücken und einstechen (vgl. 5.11) | (H ₂₂) |
| 2. einschneiden (vgl. 5.12) | (H ₂₃) |
| 3. herauskratzen (vgl. 5.13) | (I ₂₄) |
| 4. herausschneiden | |
| 1. einfacher Doppelschnitt = Kerbe (5.141) (entlang einer Linie) | (I ₂₅ flach) |
| 2. (Fläche siehe 6.7123 herauskratzen) | |
| 3. durchschneiden der Wand (durchbrechen) (vgl. 5.16) | (I ₂₇ tief) |
| 2. nach dem Brand | |
| 1. Auftragen eines Überzuges (Sagoglanz, Harz etc.) | — |
| 2. Bemalen | |
| 1. zum Hervorheben eines bereits bestehenden Mu- sters (vgl. 5.71) | (K ₂₈ flach) |
| 1. primär in allenfalls bestehenden Vertiefungen und auf freigelassenen Flächen | |
| 2. auf Kanten | |

2. als selbständige Verzierung
 1. teilweise
in Fortsetzung eines bestehenden, aber anders
gearbeiteten Musters
 2. ganz selbständig, frei über die Fläche spielend (K₂₈ tief)

7. Farbe des Scherbens und Gebrauchsspuren

1. Farbe des Scherbens (sauber, aber inkl. Brandflecken)
 1. vorherrschend beige-grau Ecke III_c + d
 2. vorherrschend braun III_d flach
 3. vorherrschend rot tief
 4. Kombination zweier Farbtöne zwischen grau und rot
(nicht vollständig oxidiert) c flach
2. allgemeine Patina —
 1. braun
 2. schwarz
3. Farbe des Scherbenkerns [wo feststellbar] —
 1. gleich wie Oberfläche aussen
 2. dunkler
 3. grauschwarz
4. Gebrauchsspuren auf der Oberfläche
 1. keine Gebrauchsspuren (vgl. 9.4)
 1. Topf neu (1965—66 hergestellt) W₁₆ flach
 2. Topf älter (vor 1965 hergestellt) tief
 2. Gebrauchsspuren vorhanden U₉ flach
 1. Russ
 2. Russ, aber Boden heller (lange gebrauchte Kochtöpfe)
 3. Speise- bzw. Sagoreste U₉ tief
 4. Kalk aus Oberfläche herausgelaugt —
 1. innen (Speisegefäß/Kochtopf)
 2. aussen (Bodenbefund?)

8. Funktion

U₉—W₁₄

1. Aufbewahren
 1. für Speisen etc. V₁₀ flach
 2. für Vorräte (Sago) tief
2. Kochen (in erster Linie) V₁₁ flach
 1. fast ausschliesslich Kochen tief
 2. Backen V₁₂ flach
 3. spezielle Verwendungszwecke tief
3. Servieren und Essen V₁₃ flach
 1. als zweiter Verwendungszweck tief
 2. ausschliesslich
4. zeremonielle Verwendung —
 1. auch W₁₄ flach
 2. ausschliesslich tief

9. Angaben über das Alter und den Erwerb

- | | |
|--|-----------------------------------|
| 1. Zeit (vgl. 9.5) | |
| 2. Ort (vgl. 1.1) | (A _a —A _b) |
| 1. Kaufort | |
| 2. Herstellungsort | |
| 3. Sammler und Hersteller | |
| 1. europäischer Sammler | |
| 2. Hersteller und Besitzer (Verkäufer) | W ₁₇ flach |
| 1. Geschlecht | tief |
| 1. Frau | Ecke II _f flach |
| 2. Arbeitsteilung Mann und Frau | tief |
| 3. Mann | |
| 2. Besitzer | |
| 1. mit dem Verkäufer identisch/nicht identisch | |
| 2. mit dem Hersteller identisch/nicht identisch | |
| 4. Wert | |
| 1. traditioneller Wert im einheimischen Handels- und Wert- | |
| system | |
| 2. vom Sammler bezahlter Preis | |
| 5. Alter | |
| 1. wann hergestellt (vgl. 7.41) | W ₁₅ – 16 |
| 2. wann gesammelt | |
| 3. Alter ungefähr (wenn möglich Herstellungszeit, | |
| sonst Kaufjahr) | |
| 1. 1965—67 | W ₁₅ flach |
| 2. 1955—64 | tief |
| 3. 1930—55 | W ₁₆ flach |
| 4. 1914—30 | tief |
| 5. vor 1914 | beide tief |

10. Weitere Angaben

1. Zugehörigkeit zu anderen Stücken der Sammlung
 1. ursprüngliche Standhilfe vorhanden (oder bekannt)
 1. aus pflanzlichem Material (Ring etc.)
 2. aus Lehm oder Stein (Topfstütze etc.)
 2.
 3.
 4.

Literaturverzeichnis

- Adams, Marie J.* (1969): System and Meaning in East Sumba Textile Design: A Study in Traditional Indonesian Art. Cultural Report Series 16 (Yale University Southeast Asia Studies). New Haven.
- Anell, Bengt* (1955): Contribution to the History of Fishing in the Southern Seas. *Studia Ethnographica Upsaliensia* 9. Uppsala.
- Ankermann, Bernhard* (1905): Kulturkreise und Kulturschichten in Afrika. *Zeitschrift für Ethnologie* 37, S. 54—84.
- Atlas* (1970): An Atlas of Papua and New Guinea (R. G. Ward and D. A. M. Lea edd.). Port Moresby and Glasgow.
- Baer, Gerhard* (1965): Zum 65. Geburtstag von Prof. Dr. Alfred Bühler. *Regio Basiliensis* 6, Heft 1, S. 1—6.
- Bamler* (Missionar) (1912): Topfscherben von der Insel Rook [Sitzungsbericht, vorgelegt durch R. Neuhauss]. *Zeitschrift für Ethnologie* 44, S. 409 f.
- Bastian, Adolf* (1860): Der Mensch in der Geschichte. Zur Begründung einer psychologischen Weltanschauung.
1. Band: Die Psychologie als Naturwissenschaft.
2. Band: Psychologie und Mythologie.
3. Band: Politische Psychologie. Leipzig.
- Bastian, Adolf* (1868): Das Beständige in den Menschenrassen und die Spielweite ihrer Veränderlichkeit. Prolegomena zu einer Ethnologie der Culturvölker. Berlin.
- Bastian, Adolf* (1881): Der Völkergedanke im Aufbau einer Wissenschaft vom Menschen und seine Begründung auf Ethnologische Sammlungen. Berlin.
- Bateson, Gregory* (1932): Social structure of the Iatmul people of the Sepik river. *Oceania* 2 (1931/32), S. 245—291, 405—453.
- Bateson, Gregory* (1936, 1958*): Naven. A Survey of the Problems suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe drawn from Three Points of View. [Mit einem neuen Schlusskapitel: Epilogue 1958.] Cambridge bzw. Stanford.
- Bateson, Gregory* (1962): Notes on artifacts in the Museum of the Faculty of Archaeology and Anthropology, University of Cambridge. (A. C. Haddon ed.) vervielfältigtes Manuskript.
- Beckmann, Johann* (1777): Anleitung zur Technologie, oder zur Kenntnis der Handwerke, Fabriken und Manufacturen, vornehmlich derer, die mit der Landwirtschaft, Polizey und Cameralwissenschaft in nächster Verbindung stehn. Nebst Beyträgen zur Kunstgeschichte. Göttingen.
- Behrmann, Walter* (1917): Der Sepik (Kaiserin-Augusta-Fluss) und sein Stromgebiet. Geographischer Bericht der Kaiserin-Augusta-Fluss-Expedition auf der Insel Neuguinea. Mitteilungen aus den Deutschen Schutzgebieten, Ergänzungsheft 12. Berlin.
- Behrmann, Walter* (1922): Im Stromgebiet des Sepik. Eine deutsche Forschungsreise in Neuguinea. Berlin.
- Behrmann, Walter* (1924): Das westliche Kaiser Wilhelms-Land in Neu-Guinea. Ergänzungsheft 1 zur Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin. Berlin.
- Behrmann, Walter* (1951): Die Versammlungshäuser (Kulthäuser) am Sepik in Neu-Guinea. *Die Erde* (1950/51), S. 305—327.
- Benedict, Ruth* (1934): Patterns of Culture. Boston.
- Bernheim, Ernst* (1889, 1908⁵⁺⁶): Lehrbuch der Historischen Methode und der Geschichtsphilosophie. Mit Nachweis der wichtigsten Quellen und Hilfsmittel zum Studium der Geschichte. (Fünfte und sechste, neu bearbeitete und vermehrte Auflage.) Leipzig.
- Bibliography* (1968): An Ethnographic Bibliography of New Guinea. 3 vols. Canberra.
- Birket-Smith, Kaj* (1946): Geschichte der Kultur. Zürich.
- Biró, Lajos* (1899): Beschreibender Catalog der Ethnographischen Sammlung Ludwig Biró's aus Deutsch-Neu-Guinea (Berlinhafen). [Beschreibungen von Johann Janko.] Ethnographische Sammlungen des Ungarischen Nationalmuseums I. Budapest.

- Biró, Lajos* (1901): Beschreibender Catalog der Ethnographischen Sammlung Ludwig Biró's aus Deutsch-Neu-Guinea (Astrolabe-Bai). [Beschreibungen von Willibald Semayer.] Ethnographische Sammlungen des Ungarischen Nationalmuseums III. Budapest.
- Blackwood, Beatrice* (1950): The Technology of a Modern Stone Age People in New Guinea. Occasional Papers on Technology 3 (Pitt Rivers Museum of Oxford). Oxford.
- Blackwood, Beatrice* (1951): Some arts and industries of the Bosmun, Ramu River, New Guinea. Südseestudien (Gedenkschrift F. Speiser), S. 266—288 + Tf. 21 und 22. Basel.
- Boas, Franz* (1897): The social organization and the secret societies of the Kwakiutl indians. Report of the U. S. National Museum for 1895, S. 311—737. Washington.
- Bodrogi, Tibor* (1954): Das Töpferhandwerk in der Astrolabe-Bai von Neuguinea. Néprajzi Értesítő 36, S. 87—104. Budapest.
- Bodrogi, Tibor* (1961): Art in North-east New Guinea. Budapest.
- Bolte, Johannes und Polívka, Georg* (1932): Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. 5. Band. Leipzig.
- Brongniart, Alexandre* (1844, 1854²): Traité des arts céramiques ou des poteries considérés dans leur histoire, leur pratique et leur théorie. 3 vols. Paris.
- Buck, Peter H.* (Te Rangi Hiroa) (1944): Arts and Crafts of the Cook Islands. Bernice P. Bishop Museum Bulletin 179. Honolulu.
- Buck, Peter H.* (1957): Arts and Crafts of Hawaii. Bernice P. Bishop Museum Special Publication 45. Honolulu.
- Bühler, Alfred* (1937a): Bericht über die im Jahre 1935 auf Timor, Rote und Flores angelegten Sammlungen. Verhandl. Naturf. Ges. Basel 48, S. 13—38.
- Bühler, Alfred* (1937b): Primitives Handwerk bei Naturvölkern. Führer zur Ausstellung im Gewerbemuseum. Basel.
- Bühler, Alfred* (1947): Über die Verwertbarkeit völkerkundlicher Sammlungen für kulturhistorische Forschungen. Schweiz. Archiv für Volkskunde 44, S. 225—244.
- Bühler, Alfred* (1949): Steingeräte, Steinskulpturen und Felszeichnungen aus Melanesien und Polynesien. Anthropos 41—44 (1946—1949), S. 225—274, 577—606 + 4 Tf.
- Bühler, Alfred* (1951/53): Wissenschaftliche Ergebnisse der Sumba-Expedition des Museums für Völkerkunde und des Naturhistorischen Museums in Basel, 1949. Die ethnographische Sammlung I. und II. Teil. Verhandl. Naturf. Ges. Basel 62, S. 181—217, 267—302; 64, S. 255—301.
- Bühler, Alfred* (1960): Kunststile am Sepik. Führer durch das Museum für Völkerkunde, Sonderausstellung. Basel.
- Bühler, Alfred* (1961a) mit *Barrow, T.* und *Mountford, Ch. P.*: Ozeanien und Australien. Die Kunst der Südsee. [Reihe «Kunst der Welt».] Baden-Baden.
- Bühler, Alfred* (1961b): Kultkrokodile vom Korewori (Sepik-Distrikt, Territorium Neuguinea). Zeitschrift für Ethnologie 86, S. 183—207.
- Bühler-Oppenheim, Kristin und Alfred* (1948): Die Sammlung Fritz Iklé-Huber im Museum für Völkerkunde und Schweiz. Museum für Volkskunde, Basel. (Grundlagen zur Systematik der gesamten textilen Techniken.) Denkschriften der Schweiz. Naturf. Ges. 78, 2. Zürich.
- Bunzel, Ruth L.* (1929): The Pueblo Potter. A Study of Creative Imagination in Primitive Art. Columbia University Contributions to Anthropology 8, New York.
- Bunzel, Ruth L.* (1938): Art. In: General Anthropology, ed. Franz Boas, S. 535—588. New York.
- Burkamp, Wilhelm* (1929): Die Struktur der Ganzheiten. Berlin.
- Capell, Arthur* (1962): A Linguistic Survey of the South-Western Pacific (New and Revised Edition). South Pacific Commission Technical Paper 136. Nouméa.
- Cassirer, Ernst* (1925): Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken. Berlin.
- Catalogue* (1970): Premier catalogue sélectif international de films ethnographiques sur la région du Pacifique. Unesco, Paris.
- Céramique* (1907): Notes Analytiques sur les Collections Ethnographiques du Musée du Congo. T. II. Les Industries Indigènes, Fasc. I. La Céramique [par E. Coart et A. de Haulleville?]. Annales du Musée du Congo. Ethnographie et Anthropologie — Série III [4°]. Bruxelles.
- Chang, Kwang-chih* (1962): Major Problems in the Culture History of Southeast Asia. Bulletin of the Institute of Ethnology (Academia Sinica) 13, S. 1—23. Taipeh.

- Chang, Kwang-chih* (1964): Prehistoric and Early Historic Culture Horizons and Traditions in South China. *Current Anthropology* 5, S. 359, 368—375.
- Chêng, Tê-k'un* (1959): Archaeology in China, vol. I: Prehistoric China. Cambridge.
- Chêng, Tê-k'un* (1966): Archaeology in China. New Light on Prehistoric China. (Suppl. to vol. I.) Cambridge.
- Christensen, Nerthus und Dieter* (1966): Die Töpferei von San Martin Totoltepec. *Zeitschrift für Ethnologie* 91, S. 248—286.
- Code* (1962): Projet de code pour l'analyse des formes de poteries (sur cartes perforées). 2 vols. C.N.R.S., Centre d'Analyse Documentaire pour l'Archéologie, Paris.
- Count, Earl W.* (1958): The Biological Basis of Human Sociality. *American Anthropologist* 60, S. 1049—1087.
- Coutts, P. J. F.* (1967): Pottery of Eastern New Guinea and Papua. *Mankind* 6, S. 482—488.
- Craig, Barry* (1967): The houseboards of the Telefomin sub-district, New Guinea. *Man* 2, S. 260 bis 273.
- Cranstone, B. A. L.* (1965): The British Museum Ethnographical Expedition to New Guinea — a preliminary report. *British Museum Quarterly* 29, S. 109—118.
- Cresswell, Robert* (1964): La poterie libanaise. Objets et Mondes (La Revue du Musée de l'Homme) 4, S. 187—198. Paris.
- Czekanowski, Jan* (1911): Objektive Kriterien in der Ethnologie. *Correspondenzblatt der Deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* 42, S. 71—75.
- Deacon, A. Bernard* (1934): Malekula. A vanishing people in the New Hebrides. Ed. by Camilla H. Wedgwood. London.
- Dove, Alfred* (1878): [a.] Johann Reinhold Forster, Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 7, S. 166—172. Berlin. [b.] Johann George Adam Forster, ebenda, S. 172—181.
- Driver, Harold E.* (1953): Statistics in Anthropology. *American Anthropologist* 55, S. 42—59.
- Driver, Harold E. and Schuessler, Karl F.* (1957): Factor Analysis of Ethnographic Data. *American Anthropologist* 59, S. 655—663.
- Drost, Dietrich* (1963): Einige Bemerkungen zur Töpfereitechnik. *Alt-Thüringen (Jahresschrift des Museums für Ur- und Frühgeschichte Thüringens)* 6, S. 641—651. Weimar.
- Drost, Dietrich* (1967): Töpferei in Afrika. Technologie. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde zu Leipzig 15. Berlin.
- Drost, Dietrich* (1968): Töpferei in Afrika. Ökonomie und Soziologie. *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig* 25, S. 131—270. Berlin.
- Dye, W., Townsend, P. and W.* (1968): The Sepik Hill Languages: A Preliminary Report. *Oceania* 39, S. 146—156.
- E. C.*: Encyclopaedia Cinematographica. [Sammlung wissenschaftlicher Filme für Lehr- und Studienzwecke.] Institut für den wissenschaftlichen Film, Göttingen.
- Ehrich, Robert W.* (1965): Ceramics and Man: A Cultural Perspective. In: *Ceramics and Man*, ed. by F. R. Matson. Viking Fund Publications in Anthropology 41, S. 1—19.
- Erdweg, P. Mathias Josef* (1902): Die Bewohner der Insel Tumleo, Berlinhafen, Deutsch-Neuguinea. Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien 32, S. 274—310, 317—399.
- Estrada, Emilio, Meggers, Betty J. and Evans, Clifford* (1962): Possible Transpacific Contact on the Coast of Ecuador. *Science* 135, S. 371f. Washington.
- Feldhaus, Franz Maria* (1914): Die Technik der Vorzeit, der geschichtlichen Zeit und der Naturvölker. Ein Handbuch für Archäologen und Historiker, Museen und Sammler, Kunsthändler und Antiquare. Leipzig und Berlin.
- Finsch, Otto* (1882): Töpferei in Neuguinea. Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 14, S. 574—576.
- Finsch, Otto* (1888): Samoafahrten. Reisen in Kaiser Wilhelms-Land und Englisch-Neuguinea in den Jahren 1884 und 1885 an Bord des deutschen Dampfers «Samoa». Leipzig.
- Dazu: *Ethnographischer Atlas. Typen aus der Steinzeit Neu-Guineas*. 154 Abb. Leipzig.
- Finsch, Otto* (1893): Ethnologische Erfahrungen und Belegstücke aus der Südsee. Beschreibender Katalog einer Sammlung im k. k. naturhistorischen Hofmuseum in Wien. *Annalen des k. k. naturhistorischen Hofmuseums* 3, S. 83—160, 292—364 (1888); 6, S. 13—130 (1891); 8, S. 1—106, 119—275, 295—437 (1893).

- Finsch, Otto* (1903): Papua-Töpferei. Aus dem Wiegenalter der Keramik. *Globus* 84, S. 329—334.
- Finsch, Otto* (1914): Südseearbeiten. Gewerbe- und Kunstfleiss, Tauschmittel und «Geld» der Eingeborenen auf Grundlage der Rohstoffe und der geographischen Verbreitung. Abhandlungen des Hamburgischen Kolonialinstituts 14 (Reihe B. Völkerkunde, Kulturgeschichte und Sprachen, Bd. 9). Hamburg.
- Firth, Raymond* (1925): The Maori Carver. *Journal of the Polynesian Society* 34, S. 277—291.
- Firth, Raymond* (1936): Art and Life in New Guinea. London.
- Fischer, Eberhard* (1963 a): Die Töpferei bei den westlichen Dan. *Zeitschrift für Ethnologie* 88, S. 100—115.
- Fischer, Eberhard* (1963 b): Künstler der Dan. Die Bildhauer Tame, Si, Tompieme und Son — ihr Wesen und ihr Werk. *Baessler-Archiv*, N. F. 10, S. 161—263.
- Fischer, Eberhard* (1965): Zur Technik des Gelbgusses bei den westlichen Dan. (Das Werkverfahren des Giessers Tame aus Njor Diaple.) *Basler Beiträge zur (Geographie und) Ethnologie* 2 (Festschrift Alfred Bühler), S. 93—115.
- Fischer, Eberhard* (1967): Der Wandel ökonomischer Rollen bei den westlichen Dan in Liberia.
- Fischer, Eberhard* (1968): Vergleichende Analyse von Töpfertonen. (Zur Erläuterung unterschiedlicher Verhaltensweisen von Töpferin und Gelbgiesser bei den liberianischen Dan.) *Verhandl. Naturf. Ges. Basel* 79, S. 197—201.
- Fischer, Eberhard and Shah, Haku* (1970): Rural craftsmen and their work. Equipment and techniques in the Mer village of Ratadi in Saurashtra, India. With a preface by Alfred Bühler. National Institute of Design, Ahmedabad.
- Fischer, Eberhard and Zanolli, Noa* (1968): Das Problem der Kulturdarstellung. Vorschläge zur Methode der Ethnographie. *Sociologus* N. F. 18, S. 1—20.
- Fischer, Hans* (1962): Oberflächenfunde und rezente Töpferei am unteren Watut River (Ost-Neuguinea). *Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden* 21, S. 23—39. Berlin.
- Fischer, Hans* (1967): Beobachtung und Information — Ein Kontrollfall. *Zeitschrift für Ethnologie* 92, S. 6—22.
- Forbes, Robert J.* (1955 ff.): *Studies in Ancient Technology*. Leiden.
- Forge, J. Anthony W.* (1960): Notes on Eastern Abelam designs painted on paper. In: *Three Regions of Melanesian Art* (Douglas Newton ed.), [S. 12—15]. New York.
- Forge, J. Anthony W.* (1962): Paint — a Magical Substance. *Palette* (Sandoz Ltd. ed.) 9, S. 9—16. Anthropological Institute, 1965, S. 23—31. London.
- Forge, J. Anthony W.* (1966): Art and Environment in the Sepik. *Proceedings of the Royal Anthropological Institute*, 1965, S. 23—31. London.
- Forge, J. Anthony W.* (1967): The Abelam Artist. In: *Social Organization. Essays presented to Raymond Firth* (M. Freedman, ed.), S. 65—84. London.
- Forge, J. Anthony W.* (1970): Learning to See in New Guinea. In: *Socialization. The Approach from Social Anthropology* (Ph. Mayer ed.). A. S. A. Monograph 8, S. 269—291. London.
- Forster, Johann Reinhold* (1778): *Observations made during a Voyage round the World on Physical Geography, Natural History, and Ethic Philosophy*. London.
- Fortune, R. F.* (1932): *Sorcerers of Dobu. The Social Anthropology of the Dobu Islanders of the Western Pacific*. London.
- Franchet, Louis* (1911): *Céramique primitive. Introduction à l'Etude de la Technologie. Leçons professées à l'Ecole d'Anthropologie en 1911*. Paris.
- Freeman, Derek J.* (1957): Iban Pottery. *Sarawak Museum Journal* 8 (N. S. no. 10), S. 153—176.
- Frese, Hermann H.* (1960): Anthropology and the Public: The Rôle of Museums. *Mededelingen van het Rijksmuseum voor Volkenkunde* 14. Leiden.
- Fries, Th. M.* (1911): *Johann Beckmanns Schwedische Reise in den Jahren 1765—1766. Tagebuch, mit Einleitungen und Anmerkungen im Auftrage der Kgl. Universität Upsala*. Uppsala, Universitets Arsskrift 2.
- Frobenius, Leo* (1900): Die Kulturformen Ozeaniens. *Petermanns Mitteilungen* 46, S. 204—215, 234—238, 262—271 + Tf. 18, 20. Gotha.
- Garanger, José* (1966): *Recherches Archéologiques aux Nouvelles-Hébrides*. *L'Homme* 6, S. 59—81. Paris.

- Gardi, René* (1956): Tambaran. Begegnung mit untergehenden Kulturen auf Neuguinea. Zürich.
- Gardi, René und Bühler, Alfred* (1958): Sepik. Land der sterbenden Geister. Bern.
- Gardin, Jean-Claude* (1958): Four Codes for the Description of Artifacts: An Essay in Archeological Technique and Theory. *American Anthropologist* 60, S. 355—357.
- Gasser, Stephan* (1969): Das Töpferhandwerk von Indonesien. *Basler Beiträge zur Ethnologie* 7. Basel.
- Geiger, Benno* (1947): *Keramisches ABC*. Bern.
- Gerbrands, Adrian A.* (1967): Wow-Ipits. Eight Asmat Woodcarvers of New Guinea. The Hague.
- Gifford, E. W.* (1928): Pottery-Making in the Southwest. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 23 (no. 8), S. 353—373. Berkeley.
- Gifford, E. W.* (1951): Archaeological Excavations in Fiji. *Anthropological Records* (University of California) 13, 3. Berkeley.
- Gifford, E. W. and D. S.* (1959): Archaeological Excavations in Yap. *Anthropological Records* (University of California) 18, 2. Berkeley.
- Gifford, E. W. and Shutler, D. jr.* (1956): Archaeological Excavations in New Caledonia. *Anthropological Records* (University of California) 18, 1. Berkeley.
- Glaumont, G.* (1895): L'art du potier de terre chez les Néo-Calédoniens. *L'Anthropologie* 6, S. 40—52.
- Gnielinski, Stefan von* (1958): Struktur und Entwicklung Papuas und des von Australien verwalteten, ehemals deutschen Gebietes der Insel Neu-Guinea. *Hamburger Geographische Studien* 9. Hamburg.
- Goldeneiser, A. A.* (1917): Das Prinzip der begrenzten Möglichkeiten in der Entwicklung der Kultur. In: *Historische Völkerkunde* (C. A. Schmitz ed.), S. 293—331. Frankfurt/Main 1967.
- Golson, Jack* (1969?): Beyond the Wallace Line: New Guinea, Australia and Island Melanesia [vervielfältigtes Manuskript, 27 + 9 S.]. Canberra.
- Gräbner, Fritz* (1905): Kulturkreise und Kulturschichten in Ozeanien. *Zeitschrift für Ethnologie* 37, S. 28—53.
- Gräbner, Fritz* (1909): Die melanesische Bogenkultur und ihre Verwandten. *Anthropos* 4, S. 726—788, 998—1032.
- Gräbner, Fritz* (1911): *Methode der Ethnologie. Kulturgeschichtliche Bibliothek* (W. Foy ed.) 1. Heidelberg.
- Groves, Murray* (1960): Motu Pottery. *Journal of the Polynesian Society* 69, S. 3—22.
- Grüniger, Irmgard* (1965): Magerung und Technik der Keramik zweier prähistorischer Stationen im Schweizer Tafeljura. Dissertation a. [im Manuskript] Basel, b. [Zitate nach der verkürzten Fassung] Uznach.
- Haantjens, H. A. et al.* (1961): Lands of the Wewak-Lower Sepik Area, New Guinea. Commonwealth Scientific and Industrial Research Organization, Division of Land Research and Regional Survey, Divisional Report No. 61/2. Canberra.
- Haantjens, H. A., Mabbutt, J. A. and Pullen, R.* (1965): Anthropogenic Grasslands in the Sepik Plains, New Guinea. *Pacific Viewpoint* 6, S. 215—219.
- Haberland, Eike* (1964): Zum Problem der «Hakenfiguren» der südlichen Sepik-Region in Neuguinea. *Paideuma* 10, S. 52—71.
- Haberland, Eike* (1966): Zur Ethnographie der Alfendio-Region (Südlicher Sepik-Distrikt, Neuguinea). *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig* 23, S. 33—67 + Tf. 10—14. Berlin.
- Haberland, Eike* (1968): *The Caves of Karawari*. New York.
- Haberland, Eike* (1969): Die Töpfergottheit Korimangge im Männerhaus Wolimbit in Kanganamun (Mittlerer Sepik). (Zusatz zum vorhergehenden Aufsatz von Meinhard Schuster.) *Paideuma* 15, S. 160 f.
- Haberland, Eike und Schuster, Meinhard* (1964): Sepik. Kunst aus Neuguinea. Aus den Sammlungen der Neuguinea-Expedition des Städt. Museums für Völkerkunde. Frankfurt/Main.
- Haberlandt, Arthur* (1912): *Prähistorisch-Ethnographische Parallelen*. Dissertation Wien, 1911. Braunschweig.
- Hammond, Peter B.* (1966): Yatenga. Technology in the Culture of a West African Kingdom. New York.

- Hampe, Roland und Winter, Adam* (1962): Bei Töpfern und Töpferinnen in Kreta, Messenien und Zypern. Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz.
- Hampe, Roland und Winter, Adam* (1965): Bei Töpfern und Ziegeln in Süditalien, Sizilien und Griechenland. Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz.
- Harms, V. und Hohnschopp, H.* (1965): Versuch einer Terminologie der Töpferei-Techniken an Hand völkerkundlicher Filme. Research Film 5, S. 233—241. Göttingen.
- Haselberger, Herta* (1969): Kunstethnologie. Grundbegriffe, Methoden, Darstellung. Wien und München.
- Heider, Karl G.* (1967): Archaeological Assumptions and Ethnographical Facts: A Cautionary Tale from New Guinea. Southwestern Journal of Anthropology 23, S. 52—64.
- Heizer, Robert F. and Cook, Sherburne F.* (1960): The Application of Quantitative Methods in Archaeology. Viking Fund Publications 28.
- Herig, Friedrich* (1934): Hand und Maschine. Halle [Saale].
- Herskovits, Melville J.* (1948): Man and his works. The science of cultural anthropology. New York.
- Himmelheber, Hans* (1960): Negerkunst und Negerkünstler, mit Ergebnissen von sechs Afrika-Expeditionen des Verfassers. Braunschweig.
- Himmelheber, Hans* (1963): Personality and Technique of African Sculptors. In: Technique and Personality. The Museum of Primitive Art, Lectures Series 3. New York.
- Hinderling, Paul* (1959): Mensch und Handwerk: Die Töpferei. Führer durch das Museum für Völkerkunde, Sonderausstellung. Basel.
- Hirschberg, Walter und Janata, Alfred* (1966): Technologie und Ergologie in der Völkerkunde. Hochschultaschenbücher 338. Mannheim.
- Hodges, Henry* (1964): Artifacts. An Introduction to Early Materials and Technology. London.
- Hoernes, Moritz* (1909): Natur- und Urgeschichte des Menschen. 2 Bände. Wien.
- Höltker, Georg* (1940/41): Verstreute ethnographische Notizen über Neuguinea. Anthropos 35/36, S. 1—67.
- Höltker, Georg* (1965): Töpferei und irdene Spielpuppen bei den Bosngun in Nordost-Neuguinea. Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig 21, S. 7—22. Berlin.
- Holzkecht, Karl* (1957): Über Töpferei und Tontrommeln der Azera in Ost-Neuguinea. Zeitschrift für Ethnologie 82, S. 97—111.
- Hultkrantz, Ake* (1960): General Ethnological Concepts. International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore, vol. I. Copenhagen.
- Hymes, Dell* (1960): Lexicostatistics so far. Current Anthropology 1, S. 3—44.
- Hymes, Dell* ed. (1965): The Use of Computers in Anthropology. Studies in General Anthropology 2, The Hague.
- Hymes, Dell et al.* (1960): More on lexicostatistics. Current Anthropology 1, S. 338—344.
- Ihle, Alexander* (1931): Christoph Meiners und die Völkerkunde. Vorarbeiten zur Geschichte der Göttinger Universität und Bibliothek 9. Göttingen.
- Jaeggi, Urs* (1969): Ordnung und Chaos. Strukturalismus als Methode und Mode. Theorie 2. Frankfurt/Main.
- Jensen, Ad.* (1956): Der Ursprung des Bodenbaus in mythologischer Sicht. Paideuma 6. S. 169 bis 180.
- Kaberry, Phyllis M.* (1940/41): The Abelam tribe, Sepik District, New Guinea. A preliminary report. Oceania 11, S. 233—258, 345—367.
- Kaberry, Phyllis M.* (1941/42): Law and political organization in the Abelam tribe, New Guinea. Oceania 12, S. 79—95, 209—225, 331—363.
- Karmarsch, Karl* (1857/58⁹): Handbuch der mechanischen Technologie. Dritte vermehrte Auflage. 2 Bde. Hannover.
- Kaufmann, C.* (1968): Über Kunst und Kult bei den Kwoma und Nukuma (Nord-Neuguinea). Verhandl. Naturf. Ges. Basel 79, S. 63—112.
- Kaufmann, C.* (1970): In Neuguinea denkt man anders über die Arbeit [Beispiele aus dem Leben der Kwoma]. PRO 4. Basel.
- Kaufmann, Christian, Nabholz, Marie-Louise, Schuster, Meinhard und Gisela* (1970): Ethnographische Kostbarkeiten aus den Sammlungen von Alfred Bühler im Basler Museum für Völkerkunde [insbes. S. 86—89]. Basel.

- Kelm, Heinz* (1966 a): Kunst vom Sepik I [Mittellauf]. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, N. F. 10 (Abt. Südsee V). Berlin.
- Kelm, Heinz* (1966 b): Kunst vom Sepik II [Oberlauf]. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, N. F. 11 (Abt. Südsee VI). Berlin.
- Kelm, Heinz* (1968): Kunst vom Sepik III [Unterlauf und Nachträge]. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, N. F. 15 (Abt. Südsee VII). Berlin.
- Kelm, Heinz* (1969): Kunstgegenstände aus dem Sepik-Gebiet (Neuguinea) [Nachtrag zu den Berliner Katalogbänden]. Baessler-Archiv, N. F. 17, S. 303—364.
- Kidder, J. Edward jr.* (1957): The Jomon Pottery of Japan. *Artibus Asiae Suppl.* 17. Ascona.
- Kidder, J. Edward jr.* (1959): Alt-Japan. Japan vor dem Buddhismus. Köln.
- Klimek, Stanislaw and Milke, Wilhelm* (1935): An Analysis of the Material Culture of the Tupi Peoples. *American Anthropologist* 37, S. 71—91.
- Koch, Gerd* (1958): Zur Terminologie der Töpferei-Technik. Drei Beispiele von Viti Levu. Baessler-Archiv, N. F. 6, S. 263—270.
- Koch, Gerd* (1968): Kultur der Abelam. Die Berliner «Maprik»-Sammlung. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, N. F. 16 (Abt. Südsee VIII). Berlin.
- Krämer, Augustin* (1925): Die Málanggane von Tombára. München.
- Krause, Eduard* (1902 und 1903): Über die Herstellung vorgeschichtlicher Thongefässe. *Zeitschrift für Ethnologie* 34, Verh. der Berliner Ges. für Anthr., Ethn. und Urgesch., S. 409—427; 35, S. 317—323.
- Krause, Fritz* (1921): Die Völkerkunde als Wissenschaft. *Petermanns Mitteilungen* 67, S. 8—12. Gotha.
- Krause, Fritz* (1923): Die völkerkundliche Strukturlehre und ihre Anwendung auf unser modernes Kulturleben. *Petermanns Mitteilungen* 69, S. 250—252. Gotha.
- Krause, Fritz* (1928): Dem Andenken Karl Weules. *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig* 9 (1922/25), S. 7—33. Leipzig.
- Krause, Fritz* (1931): Völkerkunde — Anthropologie — Ethnobiologie. *Ethnologische Studien* 1, S. 135—166. Leipzig.
- Kroeber, Alfred Louis* (1939): Cultural and natural areas of native North America. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology 38. Berkeley.
- Kroeber, Alfred Louis* (1940 a): Stimulus-Diffusion. In: *Historische Völkerkunde* (C. A. Schmitz ed.), S. 270—292. Frankfurt/Main 1967.
- Kroeber, Alfred Louis* (1940 b): Statistical Classification. *American Antiquity* 6, S. 29—44.
- Lafitau, P. Joseph-François S. J.* (1724²): Mœurs des Sauvages Amériquains comparées aux mœurs des premiers temps. 4 vols. [8°]. Paris.
- Laubscher, Matthias S.* (1971): Schöpfungsmythik ostindonesischer Ethnien. *Basler Beiträge zur Ethnologie* 10. Basel.
- Lauer, Peter K.* (1970): Sailing with the Amphlett Islanders. *Journal of the Polynesian Society* 79, S. 381—398.
- Laufer, Carl* (1965): Handwerkliche Fertigkeiten der Baining. *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* 14, S. 179—190. Budapest.
- Layard, John* (1942): Stone Men of Malekula (Vao). London.
- Laycock, Donald C.* (1965): The Ndu Language Family (Sepik District, New Guinea). *Linguistic Circle of Canberra Publications, Series C — Books*, 1. Canberra.
- Laycock, Donald C.* (1968): Languages of the Lumi Subdistrict (West Sepik District), New Guinea. *Oceanic Linguistics* 7, S. 36—66.
- Lea, David A. M.* (1964): Abelam Land and Sustenance. Ph. D. Thesis, Australian National University. Canberra.
- Lea, David A. M.* (1965): The Abelam: A Study in Local Differentiation. *Pacific Viewpoint* 6, S. 191—214.
- Leroi-Gourhan, André* (1943): L'Homme et la Matière. Evolution et Techniques [1]. Paris.
- Leroi-Gourhan, André* (1945): Milieu et Techniques. Evolution et Techniques [2]. Paris.
- Leroi-Gourhan, André* (1964): Le Geste et la Parole [1]. Technique et Language. Paris.
- Leroi-Gourhan, André* (1965 a): Le Geste et la Parole [2]. La Mémoire et les Rythmes. Paris.
- Leroi-Gourhan, André* (1965 b): Préhistoire de l'Art Occidental. Paris.

- Leroi-Gourhan, André et al. (1966, 1968²): La Préhistoire. Nouvelle Clio 1. Paris.
- Lévi-Strauss, Claude (1949): Les Structures élémentaires de la parenté. Paris.
- Lévi-Strauss, Claude (1958): Anthropologie structurale. Paris.
- Lévi-Strauss, Claude (1962): La Pensée sauvage. Paris.
- Liebscher, J. und Willert, F. (1955): Technologie der Keramik. Dresden. [Konnte nicht eingesehen werden.]
- Linder, Arthur (1964): Statistische Methoden. Basel und Stuttgart.
- Linné, Sigvald (1925): The Technique of South American Ceramics. Göteborgs Kungl. Vetenskaps- och Vitterhets-Samhälles Handlingar 29, 5. Göteborg.
- Linton, Ralph (1923): The Material Culture of the Marquesas Islands. Memoirs of the Bernice Pauahi Bishop Museum 8, 5. Honolulu.
- Linton, Ralph (1947): The Cultural Background of Personality. London.
- Luschan, Felix von (1904³): Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Oceanien. Königliches Museum für Völkerkunde in Berlin (3. Auflage). Berlin.
- Luschan, Felix von (1910): Zur Ethnographie des Kaiserin Augusta-Flusses. Baessler-Archiv 1 (1910/11), S. 103—117.
- MacLachlan, R. R. C. (1938): Native Pottery from Central and Southern Melanesia and Western Polynesia. Journal of the Polynesian Society 47, S. 64—89.
- MacLachlan, R. R. C. (1939): Native Pottery of the New Hebrides. Journal of the Polynesian Society 48, S. 32—55.
- Malmer, Mats P. (1962): Jungneolithische Studien. Lund und Bonn.
- March, Benjamin (1934): Standards of Pottery Description. Occasional Contributions from the Museum of Anthropology of the University of Michigan 3. Ann Arbor.
- Matson, Frederick R. (1960): The Quantitative Study of Ceramic Materials. In: The Application of Quantitative Methods in Archaeology (R. F. Heizer und S. F. Cook edd.). Viking Fund Publications in Anthropology 28, S. 34—59.
- Matson, Frederick R. ed. (1965): Ceramics and Man. Viking Fund Publications in Anthropology 41.
- Mawson, Douglas (1957): Knee Moulded Pots from the New Hebrides. Records of the South Australian Museum 13, S. 83—86 + Tf. 1. Adelaide.
- Mead, Margaret (1934): The Marsalai cult among the Arapesh, with special reference to the rainbow serpent beliefs of the Australian aborigines. Oceania 4, S. 37—53.
- Mead, Margaret (1935): Sex and Temperament in Three Primitive Societies. London.
- Mead, Margaret (1938—1949): The Mountain Arapesh. I. An Importing Culture. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History 36, 3. 1938. II. Supernaturalism. APAMNH 37, 3. 1940. III. Socio-Economic Life and IV. Diary of Events in Alitoea. APAMNH 40, 3. 1947. V. The Record of Unabelin with Rorschach Analyses. APAMNH 41, 3. 1949. New York.
- Mead, Margaret (1963): The Bark Paintings of the Mountain Arapesh of New Guinea. In: Technique and Personality in Primitive Art. The Museum of Primitive Art, Lecture Series 3, S. 7—43. New York.
- Meggers, Betty J., Evans, Clifford und Estrada, Emilio (1965): Early Formative Period of Costal Ecuador: The Valdivia and Machalilla Phases. Smithsonian Contributions to Anthropology 1. Washington.
- Meyer, Pater O., M. S. C. (1909): Funde prähistorischer Töpferei und Steinmesser auf Vuatom, Bismarck-Archipel. Anthropos 4, S. 251—252, 1093—1095.
- Mihalic, F., S. V. D. (1971²): The Jacaranda Dictionary and Grammar of Melanesian Pidgin. Milton-Brisbane.
- Milke, Wilhelm (1938 a): Über einige Kategorien der funktionellen Ethnologie. In: Kultur (C. A. Schmitz ed.), S. 115—137. Frankfurt/Main 1963.
- Milke, Wilhelm (1938 b): Die Lehre von den Kulturstilen in der Völkerkunde. In: Kultur (C. A. Schmitz ed.), S. 232—253. Frankfurt/Main 1963.
- Montandon, George (1934): Traité d'Ethnologie cyclo-culturelle et d'Ergologie systématique. Paris.
- Moore, David R. (1968): Melanesian Art in the Australian Museum. Sydney.
- Moore, David R. und Tuckson, Margaret (1968): Melanesian Art in the Australian Museum. Pottery in Australia 7, no. 2, S. 11—16. Sydney-Turramurra.

- Moreau, Jacques (1958): Die Welt der Kelten. Grosse Kulturen der Frühzeit. Zürich.
- Moschner, Irmgard (1955): Die Wiener Cook-Sammlung, Südsee-Teil. Archiv für Völkerkunde 10, S. 136—253 [Forts. in Bd. 12, 1957]. Wien.
- Moschner, Irmgard (1967): Die ozeanischen Sammlungen des Museums für Völkerkunde, Wien.
- Mühlmann, Wilhelm E. (1938): Methodik der Völkerkunde. Stuttgart.
- Mühlmann, Wilhelm E. (1962): Homo Creator. Abhandlungen zur Soziologie, Anthropologie und Ethnologie. Wiesbaden.
- Mühlmann, Wilhelm E. (1968²): Geschichte der Anthropologie. Frankfurt/Main.
- Mukarovský, Jan (1967): Kapitel aus der Poetik. edition suhrkamp 230. Frankfurt/Main.
- Müller, W. (1911): [Diskussionsbeitrag zu Reche 1911.] Correspondenzblatt der Deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte 42, S. 127 f.
- Munsell: Soil Color Charts. Baltimore 1954.
- Narr, Karl J. (1961): Urgeschichte der Kultur. Kröners Taschenausgabe Bd. 213. Stuttgart.
- Neuhauß, Richard (1911): Deutsch-Neu-Guinea. 3 Bände [zur Töpferei Bd. 1, S. 251—255, 319—325]. Berlin.
- Nevermann, Hans (1958³): Ergologie und Technologie. In: Lehrbuch der Völkerkunde, 3., umgearbeitete Auflage (L. Adam und H. Trimborn edd.), S. 232—268. Stuttgart.
- Newton, Douglas (1971): Crocodile and Cassowary. Religious Art of the Upper Sepik River, New Guinea. The Museum of Primitive Art, New York.
- Obayashi, Taryo (1961): The Cultivation of Taro in the Philippines. Were there taro-cultivating strata in the Philippines? Memoirs of the Institute for Oriental Culture, University Tokyo, vol. 23, S. 215—276 [Englische Zusammenfassung; MS des Verfassers].
- Pfeiffer, Ludwig (1912): Die steinzeitliche Technik und ihre Beziehungen zur Gegenwart. Ein Beitrag zur Geschichte der Arbeit. Festschrift zur 43. Allg. Verslg. der Dt. Anthr. Ges., 1. Heft. Jena.
- Pfeiffer, Ludwig (1920): Die Werkzeuge des Steinzeit-Menschen. Aus der technologischen Abteilung des Städtischen Museums in Weimar. Jena.
- Piaget, Jean (1968): Le Structuralisme. Coll. «Que sais-je?», no. 1311, 2ème ed. mise à jour. Paris.
- Plischke, Hans (1937 a): Johann Friedrich Blumenbachs Einfluss auf die Entdeckungsreisenden seiner Zeit. Abhandl. der Ges. der Wiss. zu Göttingen, Philol.-Hist. Klasse, 3. Folge, Nr. 20. Göttingen.
- Plischke, Hans (1937 b): Das Institut für Völkerkunde an der Universität Göttingen. Mitteilungen des Universitätsbundes Göttingen 18, S. 23—33. Göttingen.
- Plischke, Hans (1954): Karl Weule 1864—1926. Niedersächsische Lebensbilder 2, S. 390—406. Hildesheim.
- Pösch, Rudolf (1907): Einige bemerkenswerte Ethnologika aus Neu-Guinea. Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien 37, S. 57—71.
- Polya, Georg (1963): Mathematik und plausibles Schliessen. Bd. II: Typen und Strukturen plausibler Folgerung. Basel und Stuttgart.
- Portmann, Adolf (1969): Welterleben und Orientierung der Tiere. Universitas, Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur 24, S. 163—170. Stuttgart.
- Potapov, L. P. (1966): Das Museum für Anthropologie und Ethnographie der Akademie der Wissenschaften der UdSSR. Zum 250jährigen Bestehen des Museums. Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig 23, S. 149—170. Berlin.
- Preuss, K. Th. (1898): Über einige Ornamente vom Kaiserin-Augusta-Fluss in Deutsch Neu-Guinea. Internationales Archiv für Ethnographie 11, S. 145—153 + Tf. VIII.
- Quitta, Hans (1960): Zur Frage der ältesten Bandkeramik. Prähistorische Zeitschrift 38, S. 1—38, 153—188.
- Quitta, Hans (1964): Zur Herkunft des frühen Neolithikums in Mitteleuropa. Schriften der Sektion für Vor- und Frühgeschichte. Dt. Akademie der Wiss. zu Berlin 16 (Festschrift W. Unverzagt), S. 14—24. Berlin.
- Quitta, Hans (1967): The C 14 Chronology of the Central and SE European Neolithic. Antiquity 41, S. 263—270.
- Radin, Paul (1953): The World of Primitive Man. New York.
- Rassem, Mohammed (1951): Die Volkstumswissenschaften und der Etatismus. Diss. Basel. Graz.

- Reche, Otto* (1911): Ethnographische Beobachtungen am Kaiserin-Augusta-Fluss. Correspondenzblatt der Deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte 42, S. 123—127.
- Reche, Otto* (1913): Der Kaiserin-Augusta-Fluss. Ergebnisse der Südsee-Expedition 1908—1910 (G. Thilenius ed.). II. Ethnographie, A. Melanesien, Bd. 1. Hamburg.
- Report* (1967): Report to the General Assembly of the United Nations. Administration of the Territory of New Guinea 1 July 1966 — 30 June 1967. Canberra.
- Richardson, Jane and Kroeber, Alfred Louis* (1940): Three Centuries of Women's Dress Fashions. A Quantitative Analysis. Anthropological Records (University of California) 5, 2. Berkeley.
- Riesenfeld, Alphonse* (1950): The Megalithic Culture of Melanesia. Leiden.
- Rieth, Adolf* (1960²): 5000 Jahre Töpferscheibe. Konstanz.
- Roesicke, A.* (1914): Mitteilungen über ethnographische Ergebnisse der Kaiserin Augusta-Fluss-Expedition. Zeitschrift für Ethnologie 46, S. 507—522.
- Rogers, E. S.* (1970): New Guinea: Big Man Island. Royal Ontario Museum, Toronto.
- Rudolph, Wolfgang* (1968): Der kulturelle Relativismus. Kritische Analyse einer Grundsatzfragen-Diskussion in der amerikanischen Ethnologie. Forschungen zur Ethnologie und Sozialpsychologie 6. Berlin.
- Salmang, Hermann* (1951²): Die physikalischen und chemischen Grundlagen der Keramik. Berlin.
- Sauer, Carl O.* (1952): Agricultural Origins and Dispersals. The American Geographical Society, Bowman Memorial Lectures. Series 2. New York.
- Saussure, Ferdinand de* (1916): Cours de linguistique générale. (Publié par Ch. Bally et A. Sechehaye.) Lausanne.
- Sayce, R. U.* (1933): Primitive Arts and Crafts. An introduction to the study of material culture. Cambridge.
- Schadewaldt, Wolfgang* (1960): Natur-Technik-Kunst. Drei Beiträge zum Selbstverständnis der Technik. Göttingen.
- Scheffrahn, Wolfgang* (1965): Tangaroa. Ein Beitrag zur polynesischen Religionsgeschichte. Diss. Tübingen.
- Schefold, Reimar* (1966): Versuch einer Stilanalyse der Aufhängehaken vom Mittleren Sepik in Neu-Guinea. Basler Beiträge zur Ethnologie 4. Basel.
- Schüwy, Günther* (1969): Der französische Strukturalismus. Mode, Methode, Ideologie. rde 310/311. Reinbek bei Hamburg.
- Schlaginhaufen, Otto* (1910): Eine ethnographische Sammlung vom Kaiserin-Augustafluss in Neu-guinea. Abhandlungen und Berichte des Königl. Zoologischen und Anthropologisch-Ethnographischen Museums zu Dresden 13, 2. Leipzig.
- Schmid, Elisabeth* (1958): Höhlenforschung und Sedimentanalyse. Ein Beitrag zur Datierung des Alpinen Paläolithikums. Schriften des Institutes für Ur- und Frühgeschichte der Schweiz 13. Basel.
- Schmidt, Wilhelm* (1937): Handbuch der Methode der kulturhistorischen Ethnologie. Mit Beiträgen von Wilhelm Koppers. Münster in Westfalen.
- Schmitz, Carl A.* (1956): Style Provinces and Style Elements: A Study in Method. Mankind 5, S. 107—116.
- Schmitz, Carl A.* (1958): Das Problem der Töpferei und die Forschungsmöglichkeiten mit Hilfe des wissenschaftlichen Films. Research Film 3, S. 45—51. Göttingen.
- Schmitz, Carl A.* (1959): Azera (Austro-Melanesier) — NO-Neuguinea (Oberer Markham). Töpferei in Spiralwulsttechnik. [Begleittext zu Film E 184/1958.] Göttingen.
- Schmitz, Carl A.* (1960): Historische Probleme in Nordost-Neuguinea. Studien zur Kulturkunde 16. Wiesbaden.
- Schmitz, Carl A. ed.* (1963 a): Kultur. Akademische Reihe. Auswahl repräsentativer Originaltexte. Ethnologie [1]. Frankfurt/Main.
- Schmitz Carl A.* (1963 b): Technologie frühzeitlicher Waffen. Führer durch das Museum für Völkerkunde, Sonderausstellung. Basel.
- Schmitz, Carl A. ed.* (1967): Historische Völkerkunde. Akademische Reihe. Auswahl repräsentativer Originaltexte. Ethnologie [3]. Frankfurt/Main.
- Schröter, Johann Friedrich* (1752 und 1753): Allgemeine Geschichte der Länder und Völker von

- America. Erster Theil; nebst einer Vorrede Siegmund Jacob Baumgartens. [Enthält die vollständige Übersetzung von Lafitau 1723.] Halle 1752. Zweiter Theil. Halle 1753.
- Schuchhardt, Carl* (1909/10): Das technische Ornament in den Anfängen der Kunst. Prähistorische Zeitschrift 1, S. 37—54, 351—369; 2, S. 145—162.
- Schultze-Jena, Leonhard* (1914): Forschungen im Innern der Insel Neuguinea (Bericht des Führers über die wissenschaftlichen Ergebnisse der deutschen Grenzexpedition in das westliche Kaiser-Wilhelmsland 1910). Mitt. aus den deutschen Schutzgebieten, Ergänzungsheft 11. Berlin.
- Schurig, Margarete* (1930): Die Südseetöpferei. [Diss. Leipzig 1926.] Leipzig.
- Schurtz, Heinrich* (1900 a): Das afrikanische Gewerbe. Preisschriften gekrönt und herausgegeben von der Fürstlich Jablonowski'schen Gesellschaft zu Leipzig 35. Leipzig.
- Schurtz, Heinrich* (1900 b): Urgeschichte der Kultur. Leipzig und Wien.
- Schuster, Meinhard* (1965): Mythen aus dem Sepik-Gebiet. Basler Beiträge zur (Geographie und) Ethnologie 2 (Festschrift Alfred Bühler), S. 369—384. Basel.
- Schuster, Meinhard* (1967): Vorläufiger Bericht über die Sepik-Expedition 1965—1967 des Museums für Völkerkunde zu Basel. Verhandl. Naturf. Ges. Basel 78, S. 268—281 + 4 Tf.
- Schuster, Meinhard* (1968): Farbe, Motiv, Funktion. Zur Malerei von Naturvölkern. Führer durch das Museum für Völkerkunde, Sonderausstellung. Basel.
- Schuster, Meinhard* (1969 a): Im Herzen Neuguineas: Die Eriptaman. Sandoz Bulletin Nr. 14, S. 23—42.
- Schuster, Meinhard* (1969 b): Die Töpfergottheit von Aibom. Paideuma 15, S. 140—159.
- Schuster, M. und Haberland, E.* (1964): Sepik. Kunst aus Neuguinea. Aus den Sammlungen der Neuguinea-Expedition des Städt. Museums für Völkerkunde. [Abschnitt über den Mittellauf.] Frankfurt/Main.
- Scott, Lindsay Sir* (1955²): Pottery. In: A History of Technology (Ch. Singer, E. J. Holmyard, A. R. Hall edd.) I, S. 376—412. Oxford.
- Seiler-Baldinger, Annemarie* (1971): Maschenstoffe in Süd- und Mittelamerika. Beiträge zur Systematik und Geschichte primärer Textilverfahren. Basler Beiträge zur Ethnologie 9. Basel.
- Seligmann, C. G. and Joyce, T. A.* (1907): On Prehistoric Objects in British New Guinea. In: Anthropological Essays presented to Edward Burnett Tylor, S. 325—341 + Tf. VIII—XIII.
- Semenov, S. A.* (1964): Prehistoric Technology. An Experimental Study of the oldest Tools and Artefacts from traces of Manufacture and Wear. Transl. by M. W. Thompson. London.
- Semper, Gottfried* (1860 und 1863): Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. 1. Bd. Frankfurt/Main 1860; 2. Bd. München 1863.
- Sharp, Lauriston* (1952): Steel Axes for Stone Age Australians. In: Human Problems in Technological Change. A Casebook (E. H. Spicer ed.) S. 69—90. New York.
- Shepard, Anna O.* (1961³): Ceramics for the Archaeologist. Carnegie Institution of Washington, Publication 609. Washington.
- Shepard, Anna O.* (1965): Rio Grande Glaze-Paint Pottery: A Test of Petrographic Analysis. In: Ceramics and Man (F. R. Matson ed.), Viking Fund Publications in Anthropology 41, S. 62—87.
- Shirokogoroff, S. M.* (1935): Psychomental Complex of the Tungus. London.
- Singer, Charles, Holmyard, E. J. and Hall, A. R.* (1954, 1955²): A History of Technology. Vol. I: From Early Times to Fall of Ancient Empires. Oxford.
- Smolla, Günther* (1960): Neolithische Kulturerscheinungen. Studien zur Frage ihrer Herausbildungen. Antiquitas, Reihe 2: Abhandlungen aus dem Gebiete der Vor- und Frühgeschichte 3. Bonn.
- Solheim, Wilhelm G. II* (1952 a): Oceanian Pottery Manufacture. The University of Manila Journal of East Asiatic Studies I, no. 2, S. 1—39. Manila.
- Solheim, Wilhelm G. II* (1952 b): Paddle Decoration of Pottery. The University of Manila Journal of East Asiatic Studies II, no. 1, S. 35—45. Manila.
- Solheim, Wilhelm G. II* (1964 a): Pottery and the Malayo-Polynesians. Current Anthropology 5, S. 360, 376—384.
- Solheim, Wilhelm G. II* (1964 b): Pottery Manufacture in Sting Mor and Bau Nong Sua Kin Ma, Thailand. Journal of the Siam Society 52, S. 151—162. Bangkok.

- Solheim, Wilhelm G. II* (1965): The Functions of Pottery in Southeast Asia: From the Present to the Past. In: *Ceramics and Man* (F. R. Matson ed.), Viking Fund Publications in Anthropology 41, S. 254—273.
- Solheim, Wilhelm G. II* (1967): Southeast Asia and the West. Prehistoric and early historic relations between these areas are evident but not yet specific. *Science* 157, S. 896—902. Washington.
- Solheim, Wilhelm G. II* (1968 a): Early Bronze in Northeastern Thailand. *Current Anthropology* 9, S. 59—62.
- Solheim, Wilhelm G. II* (1968 b): Possible Routes of Migration into Melanesia as shown by Statistical Analysis of Methods of Pottery Manufacture. *Asian and Pacific Archaeology Series* 2, S. 139—166. Honolulu.
- Sonneville-Bordes, Denise de* (1960): *Le Paléolithique Supérieur en Périgord*. Préface de Jean Piveteau. 2 vols. [insbes. Bd. 1, S. 26 ff.]. Bordeaux.
- Spannaus, G.* (1957): Vergleich ethnologischer Töpfereifilme als Beispiel für die wissenschaftliche Auswertung von enzyklopädischem Filmmaterial. *Research Film* 2, S. 251—255. Göttingen.
- Spaulding, Albert C.* (1953): Statistical Techniques for the Discovery of Artifact Types. *American Antiquity* 18, S. 305—313.
- Spaulding, Albert C.* (1960): Statistical Description and Comparison of Artifact Assemblages. Viking Fund Publications in Anthropology 28, S. 60—83.
- Specht, Jim* (1967 a): A Prehistoric Pottery Site in Coastal New Guinea. *Antiquity* 41, S. 229—230 + Tf. 29.
- Specht, Jim* (1967 b): Archaeology in Melanesia: A Suggested Procedure, *Mankind* 6, S. 493—498.
- Speiser, Felix* (1926): *Isaak Iselin über die Geschichte der Menschheit*. Basel.
- Speiser, Felix* (1946): Versuch einer Siedlungsgeschichte der Südsee. *Denkschriften der Schweiz. Naturforschenden Gesellschaft* 77, 1. Zürich.
- Spiegel, Murray R.* (1961): *Theory and Problems of Statistics*. New York.
- von den Steinen, Karl* (1894, 1897²): *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens. Reiseschilderung und Ergebnisse der Zweiten Schingu-Expedition 1887—1888*. [2. verkürzte Auflage.] Berlin.
- von den Steinen, Karl* (1925/28): *Die Marquesaner und ihre Kunst. Studien über die Entwicklung primitiver Südseeornamentik*. 3 Bände. Berlin.
- Stephan, Emil* (1907): *Südseekunst. Beiträge zur Kunst des Bismarck-Archipels und zur Urgeschichte der Kunst überhaupt*. Berlin.
- Stieber, Paul* (1967): *Deutsches Hafnergeschirr. Kaysers Kunst- und Antiquitätenbuch* 3, S. 241—292. München.
- Strecker, Ivo A.* (1969): Methodische Probleme der ethno-soziologischen Beobachtung und Beschreibung. Versuch einer Vorbereitung zur Feldforschung. *Arbeiten aus dem Institut für Völkerkunde der Universität zu Göttingen* 3. Göttingen.
- Sturtevant, William C.* (1969²): *Guide to Field Collecting of Ethnographic Specimens*. Museum of Natural History, Smithsonian Institution. Washington.
- Thurnwald, Hilde* (1937): *Menschen der Südsee. Charaktere und Schicksale*. Ermittelt bei einer Forschungsreise in Buin auf Bougainville, Salomo-Archipel. Stuttgart.
- Thurnwald, Richard* (1912): *Forschungen auf den Salomo-Inseln und dem Bismarck-Archipel*. Bd. 1: Lieder und Sagen aus Buin. Bd. 3: Volk, Staat und Wirtschaft. Berlin.
- Thurnwald, Richard* (1913): *Ethno-psychologische Studien an Südseevölkern auf dem Bismarck-Archipel und den Salomo-Inseln*. Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung 6. Leipzig.
- Thurnwald, Richard* (1916): Vorstöße nach dem Quellgebiet des Kaiserin-Augusta-Flusses, dem Sand-Fluss und dem Nord-Fluss bis an das Küstengebirge. *Mitteilungen aus den Deutschen Schutzgebieten* 29, S. 82—93.
- Thurnwald, Richard* (1921): *Die Gemeinde der Bánaro. Ehe, Verwandtschaft und Gesellschaftsbau eines Stammes im Innern von Neu-Guinea*. Aus den Ergebnissen einer Forschungsreise 1913—15. Stuttgart.
- Thurnwald, Richard* (1926): *Handwerk, A. Allgemein. Reallexikon der Vorgeschichte* (M. Ebert ed.) 5, S. 96—115.

- Thurnwald, Richard* (1927 a): Primitive Kultur. Reallexikon der Vorgeschichte (M. Ebert ed.) 10, S. 251—264.
- Thurnwald, Richard* (1927 b): Primitives Denken. Reallexikon der Vorgeschichte (M. Ebert ed.) 10, S. 294—317.
- Thurnwald, Richard* (1928): Technik, A. Allgemein. Reallexikon der Vorgeschichte (M. Ebert ed.) 13, S. 210—244.
- Tiesler, Frank* (1969/70): Die intertribalen Beziehungen an der Nordostküste Neuguineas im Gebiet der Kleinen Schouten-Inseln. Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden 30 und 31. Berlin.
- Timm, Albrecht* (1964): Kleine Geschichte der Technologie. Urban-Bücher 78. Stuttgart.
- Tindale, Norman B.* (1940): Some Polychrome Incised Pottery Ware from Mt. Turu, New Guinea. Records of the South Australian Museum 6 (1937/41), S. 357—362 + Tf. 15, 16.
- Townsend, Patricia K. W.* (1970): Subsistence and Social Organization in a New Guinea Society. Ph. D. Thesis, The University of Michigan 1969. Ann Arbor (University Microfilms).
- Townsend, William H.* (1969): Stone and Steel Tool Use in a New Guinea Society. Ethnology 8, S. 199—205.
- Treide, Barbara* (1966): Erprobung von Lochkarten zur Auswertung ethnologischer Sammlungen im Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig 23, S. 130—148. Berlin.
- Tschohl, Peter* (1971): «Ecosis» Reconsidered. Current Anthropology 12, S. 99—104.
- Tuckson, Margaret* (1966): Pottery in New Guinea. Pottery in Australia 5, 1, S. 9—16 + 17 Abb. Sydney-Turramurra.
- Tuckson, Margaret* (1968): Pottery in New Guinea. Craft Horizons 28, No. 4, S. 27—31, 41—43 [veränderter Neudruck des Textes von 1966 mit anderem Bildmaterial. Korrekturen dazu vgl. Craft Horizons 29, 1969, no. 1, S. 47]. New York.
- Tylor, Edward B.* (1873): Die Anfänge der Cultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte. Unter Mitwirkung des Verfassers ins Deutsche übertragen von J. W. Spengel und Fr. Poske. 2 Bde. [Zitat im 1. Bd.] Leipzig.
- Vossen, Rüdiger* (1969): Archäologische Interpretation und ethnographischer Befund. Eine Analyse anhand rezenter Keramik des westlichen Amazonasbeckens. Hamburger Reihe zur Kultur- und Sprachwissenschaft 1 und 2. Hamburg und München.
- Watson, Virginia* (1955): Pottery in the Eastern Highlands of New Guinea. Southwestern Journal of Anthropology 11, S. 121—128.
- Weidekuhn, Peter* (1965): Aggressivität, Ritus, Säkularisierung. Biologische Grundformen religiöser Prozesse. Basler Beiträge zur (Geographie und) Ethnologie 3. Basel.
- Weiss, Richard* (1946): Volkskunde der Schweiz. Grundriss. Erlenbach-Zürich.
- Westphal-Hellbusch, Sigrid* (1969): Hundert Jahre Ethnologie in Berlin, unter besonderer Berücksichtigung ihrer Entwicklung an der Universität. In: Hundert Jahre Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, 1869—1969, S. 157—183. Berlin.
- Weule, Karl* (1910): Kultur der Kulturlosen. Stuttgart.
- Weule, Karl* (1911): Kulturelemente der Menschheit. Anfänge und Urformen der materiellen Kultur. Stuttgart.
- Weule, Karl* (1912): Die Urgesellschaft und ihre Lebensfürsorge. Stuttgart.
- Weule, Karl* (1921⁹): Die Anfänge der Naturbeherrschung. 1. Frühformen der Mechanik. Stuttgart.
- White, J. Peter* (1967): Ethno-Archaeology in New Guinea: Two Examples. Mankind 6, S. 409—414 + Tf. III.
- White, J. Peter* (1968): Ston naip bilong tumbuna: The Living Stone Age in New Guinea. In: La Préhistoire: problèmes et tendances (D. de Sonneville-Bordes ed.), S. 511—516 und Tf. I—V. Paris.
- Whiteman, J.* (1966): [a.] Comparison of Life, Beliefs and Social Changes in two Abelam Villages. [b.] Saragum. Oceania 37, S. 54—59, 60—63.
- Whiting, John W. M.* (1941): Becoming a Kwoma. Teaching and Learning in a New Guinea Tribe. Institute of Human Relations, Yale University. New Haven.
- Whiting, John W. M. and Reed, Stephen W.* (1938): Kwoma Culture. Report on Field Work in the Mandated Territory of New Guinea. Oceania 9 (1938/39), S. 170—216.

- Willey, G. R. (1966): An Introduction to American Archaeology. Vol. : North and Middle America. Englewood Cliffs, N. J.
- Wirz, Paul (1952): A Description of Musical Instruments from Central North-Eastern New Guinea. Koninklijk Instituut voor de Tropen, Mededeling No. C, Afdeling Culturele en Physische Anthropologie 43, S. 3—19. Amsterdam.
- Wissmann, Hermann von (1957): Ursprungsherde und Ausbreitungswege von Pflanzen- und Tierzucht und ihre Abhängigkeit von der Klimageschichte. Erdkunde 11, S. 81—94, 175—193.
- Wolff, Kurt H. (1944): A Critique of Bateson's Naven. The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland 74, S. 59—74.
- Wulff, Hans E. (1966): The Traditional Crafts of Persia. Their Development, Technology, and Influence on Eastern and Western Civilizations. Cambridge, Mass.
- Zemp, Hugo et Kaufmann, Christian (1969): Pour une transcription automatique des «langages tambourinés» mélanésiens (Un exemple kwoma, Nouvelle-Guinée). L'Homme 9, S. 38—88.
- Z'graggen, John A. (1969): Classificatory and Typological Studies in Languages of the Western Madang District, New Guinea. Ph. D. Thesis, Canberra.
- Zoller, Heinrich (1969): Selbstgestaltung und ästhetischer Ausdruck in der organischen Natur. Universitas, Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur 24, S. 189—199. Stuttgart.

Abbildungsverzeichnis

Die Buchstaben- und Zahlenreihen hinter dem Tag und Monat des Jahres 1966 (Datum der Aufnahme) bezeichnen bei Feldaufnahmen die Archivnummer der betreffenden Photographie im Museum für Völkerkunde Basel. Ein Verzeichnis der Inventarnummern der wiedergegebenen Museumsobjekte findet sich auf den Seiten 256—258.

Meno

- 1 Ansicht des nördlichen Dorfteils von Meno (Wohngebiet der Klane Yassi-Tumbuatj, Warsei-Amaki, Nggala) von SW, im Vordergrund Nggapa, im Hintergrund Pflanzungen am Abhang des Hügels. Aufgenommen gegen Ende der Hochwasserzeit, 6.6. (Diapositiv).
- 2 Gehöft des Saninggo (Amaki-Klan) in einem Sattel des sich hinter dem Dorf erhebenden Hügels; im Vordergrund ebenerdiges Koch- und Frauenhaus, hinten Wohnhaus in der von der Administration geförderten Bauweise auf Pfählen. Ebenfalls auf dem Hügel und in der Nähe dieses Gehöftes befindet sich das Männerhaus des Dorfes. 5.11. (Diapositiv).

Ton holen

- 3 Ton holen aus den Gruben Mónggoropóil. *Kwasmangga* an der Arbeit, am Boden Pflanz- und Grabstock. 4.6., (F) Vb 10 560.
- 4 Eine Töpferin aus Meno beim Aufstehen mit ihrer Tonlast. 4.6., (F) Vb 10 562.
- 5 Tabuzeichen in einer Grube, die letztmals vor der eben zu Ende gegangenen Hochwasserzeit benützt worden war. 4.6., (F) Vb 10 561.

Ton vorbereiten

- 6 *Melwan* beim Stossen (Schlagen) des Tons. 6.6., (F) Vb 10 618.
- 7 *Ukumimə* arbeitet mit dem Tonstössel, im Hintergrund *Kwasmangga*. 6.6., (F) Vb 10 568.

Vorformen

- 8—11 *Ukumimə* beim Vorformen auf Vorrat. 6.6., (F) Vb 10 599, 10 598, 10 596, 10 595.

Arbeitsablauf *Ukumimə*

- 12 Arbeitsablauf Vorformen, Aufbauen, Ausformen etc., aufgenommen bei *Ukumimə*. Es entsteht ein grosser *póilau* (Dauer des ganzen Arbeitsprozesses ca. eineinhalb Stunden). Die Töpferin ist hier, zu Beginn meiner Anwesenheit im Dorf, reicher, d. h. europäischer bekleidet als üblich. 6.6., aus der Serie (F) Vb 10 570—10 606, 10 648, 10 649 (die beiden letzten Bilder stammen von einem späteren Arbeitsablauf, vgl. Abb. 77 ff.).

Arbeitsablauf *Yabokoma*

- 35 Diese Bilder dokumentieren das grundsätzlich gleiche Verfahren, ausgeführt von einem
- 59 Mann. Sie sind beim Aufbauen und Ausformen der vier Modelle (vgl. Abb. 119) entstanden, entstammen also nicht alle demselben Arbeitsablauf, belegen aber genau die jeweils angegebenen Phasen. Es entsteht ein Zeremonialgefäss (*áumar*). Auch für diesen Töpfer gilt die oben gemachte Bemerkung betreffend die Bekleidung (vgl. farbiges Frontispiz); sofern keine Europäer direkt zugegen waren, zog er es noch oft vor, wie in der alten Zeit nackt zu gehen. 16.6., aus der Serie (F) Vb 10 704—10 733.

Besondere Verfahrensweisen

- 60 *Melwan* bringt Stützen (Bambusegmente mit aufgesteckten Tonklumpen) an einem eben fertig aufgebauten und ausgeformten Kochtopf (*póilau*) an. Die Stützen sollen verhindern, dass die Wand des zum Trocknen hingestellten Topfes unter dem Gewicht des noch feuchten Tones zusammenbricht. 5.6., (F) Vb 10 566.

- 61 *Kwasmangga* hat für den entstehenden grossen Kochtopf (*póilau*) mit Hilfe von drei senkrecht eingesteckten Stäben eine Stütze aus Lianenfasern aufgebaut. Der Topf steht in einem grossen Topftring aus Bananenblättern. 6.6., (F) Vb 10 608.
- 62 *Kwasmangga* sitzt beim Töpfern mit untergeschlagenen Beinen auf dem Boden und stützt beim Verstreichen den Topf auf ihren linken Oberschenkel. Im Hintergrund grosser *póilau* mit Stützvorrichtung. 8.6., (F) 10 663.
- 63 *Wondamari* formt sich aus trockenen Bananenblättern einen Topftring. Er sitzt auf einer Bank, deren Sitzfläche aus der Seitenwand eines durchgefaulsten Einbaumes hergestellt worden ist. Gearbeitet wird hier unter einem offenen sattelförmigen Schutzdach. 9.6., (F) Vb 10 669.
- 64 *Wondamari* nimmt mit Lianenfasern Mass am alten Sagovorratsgefäss (*nóukitjau*) des *Akau* (links im Bild), das von Lagelomb, einem Vorfahren der Yassi, hergestellt worden sein soll (vgl. Abb. 180, 181). 19.6., (F) Vb 10 806.
- 65 *Wondamari* prüft eine ausgeformte Sagobackschale (*háranggoil'áu*). 9.6., (F) Vb 10 672.
- 66 *Kwasmangga* setzt die Tonwürste im Gegenuhrzeigersinn auf. Ist der Topf bereits weiter
—67 gediehen, so baut *Kwasmangga* die Tonwürste nicht spiralförmig, sondern ringförmig auf. 6.6., (F) Vb 10 577, 10 583.
- 68 Der jüngste Sohn von *Wondamari* und *Melwan* darf beim Töpfern, solange es nicht um besonders heikle Arbeiten geht, bei seiner Mutter bleiben, die mit untergeschlagenen Beinen direkt auf dem Boden sitzt. 9.6., (F) Vb 10 667.

Arbeitsteilung

- 69 *Melwan* formt unter Aufsicht des aufmerksam zuschauenden *Wondamari* eine Sagobackschale aus, die ihr Mann anschliessend mit ihrer Hilfe plastisch verzieren wird (vgl. Abb. 120—130). 9.6., (F) Vb 10 671.
- 70 *Wondamari* (links im Bild) hilft seiner Frau eine besonders lange Tonwurst aufzusetzen. 7.8., (F) Vb 11 041.
- 71 *Yessomari* und *Haporaka* arbeiten gemeinsam an einem grossen *póilau*. 6.6., (F) Vb 10 631.
- 72 *Ukumimə* und *Meyulop* (?) formen in einer Zwischenphase gemeinsam einen Kochtopf aus.
—73 Arbeitsort ist der geschützte Platz unter dem Wohnhaus von *Yabokoma*. Im Hintergrund *Yabokoma*, *Hoporaka* und *Kwasmangga*. 6.6., (F) Vb 10 628, 10 629.

Arbeitsleistung

- 74 *Melwan* mit acht von elf in knapp zwei Wochen hergestellten Töpfen. Auffallend ist der ungewöhnliche Typenreichtum, der wohl auf das Interesse des anwesenden Völkerkundlers zurückzuführen ist, aber nicht auf dessen Bestellung zurückgeht, sondern von der Töpferin und ihrem Mann spontan entwickelt wurde. 18.6., (F) Vb 10 779.

Verzieren: Wülste stehenlassen

- 75 Kochtopf, Herkunft: Meno, Höhe: 27,5 cm, Orig. Nr. 1047.

Ritzen

- 76 *Barpai* (rechts) und *Wondamari* (links) beim Einritzen eines aus einfachen Zickzacklinien aufgebauten Musters (*úku wándjə*), vor dem ebenerdigen Koch- und Wohnhaus von *Wondamari*. 7.8., (F) Vb 11 051.

Arbeitsablauf *Yessomari*

- 77 *Yessomari* verzieren unter dem Haus von *Yabokoma* den von *Ukumimə* aufgebauten grossen *póilau* (vgl. Abb. 34) in Ritztechnik mit dem Muster *ápopok*. Das Verzieren schliesst unmittelbar an das Ausformen an. 7.6., (F) Vb 10 650—10 654, 10 660.

Ritzen *Melwan*

- 83 Ritzmuster *úku wándjə* von einer Töpferin ausgeführt. Höhe: 29,0 cm, Orig. Nr. 1040.

Ritzen *Wondamari*

- 84 Ritzmuster *úku wándjə* vom Mann derselben Töpferin ausgeführt. Die vom alten *Barpai* verzierte, etwas unregelmässige Partie ist auf dem Bild nicht sichtbar (vgl. Abb. 76). Höhe: 26,5 cm, Orig. Nr. 1492.

Einstechen

- 85 Ein von *Numbulintjoai* hergestellter Topf (*póilau*), der zum Trocknen vor dem Haus steht, wurde von *Akau* mit dem Muster *wáilə̀rə̀kwa* verziert. Parallel zu den zuerst eingeritzten einfachen Linien hat er Punktlinien eingestochen. Höhe: 40,5 cm, Orig. Nr. 1042.

1. Arbeitsablauf *Yabokoma*: Vorritzen

- 86 *Yabokoma* beginnt ein Zeremonialgefäss (*áumar*) zu verzieren. Er ritzt in den noch recht
—93 feuchten Ton mit einem feinen Stäbchen die Grundlinien des Musters *ápópok* (? , einmal auch als *wárkau* gedeutet) ein (vgl. Modell Abb. 119 Mitte). 16.6., (F) Vb 10 735—10 743.

2. Arbeitsablauf *Yabokoma*: Vorritzen, Korrigieren, Einschneiden, Einkerb

- 94 Die an Abb. 93 anschliessenden Verfahrensweisen werden hier am Beispiel eines weiteren
—106 Arbeitsablaufs desselben Töpfers gezeigt (vgl. Bemerkung zu Abb. 35—59). *Yabokoma* bringt auf einem Zeremonialgefäss (*áumar*) das Kerbschnittmuster *irmánggo* an. Die Grundlinien werden mit einem Holzstäbchen vorgeritzt, wobei der geschickte Töpfer die bereits ausgezogene Linie einmal wieder zustreichen muss. Der Topf wird anschliessend zum Trocknen zur Seite gestellt. Im lederharten Ton werden die Linien mit einem europäischen Stahlmesser zuerst nachgeschnitten; mit einem zweiten Schnitt im spitzen Winkel dazu wird der Ton herausgelöst. Im Laufe der Arbeit muss das Messer auf einem Sandstein nachgeschliffen werden. 17.6., (F) Vb 10 744—10 760, 10 763, 10 766, 10 767.

3. Arbeitsablauf *Yabokoma*

- 107 Um eine vollständige Serie von Modellen zum Arbeitsablauf zu erhalten, bat ich den Töpfer, die Kerbschnittverzierung mit dem traditionellen Holzmesser anzubringen. Das Muster *úgundólomb* wird in diesem Fall nicht vorgeritzt, sondern direkt mit dem Stahlmesser vorgeschnitten. *Seimes*, ein jüngerer Verwandter von *Yabokoma*, beschafft den Holzsplint, den *Yabokoma* an den Kanten noch zuschärft. 6.6., (F) Vb 10 633—10 640, 10 643, 10 645, 10 734.
118 *Yabokoma* verziert ein grosses Zeremonialgefäss mit dem Muster *árgunjáulum*. Er arbeitet in diesem Fall unaufgefordert mit dem Holzmesser, bis der Ton für dieses Werkzeug zu hart wird. Das Anbringen der Kerbschnittmuster (inkl. Pausen und Unterhaltungen mit Zuschauern) nahm in diesem Fall — verteilt auf zwei Tage — achteinhalb Stunden in Anspruch (vgl. Abb. 208 und Frontispiz). 12.6., (F) Vb 10 699.

Modelle der Arbeitsgänge

- 119 Vier Modelle verdeutlichen die einzelnen Arbeitsgänge auf dem Weg von der Tonwurst zum verzierten, aber noch nicht gebrannten Zeremonialgefäss. 17.6., (F) Vb 10 768.

Plastisches Verzieren, Arbeitsablauf *Wondamari*

- 120 *Wondamari* formt, unterstützt von seiner Frau *Melwan*, die Randpartie einer Sagobrat—130 schale (*báranggoil'áu*) und modelliert zwei plastische Fortsätze in Form von Tierköpfen (*áp'uru* und *nggríša*, d. h. weisser Wasservogel und Frosch). 9.6., (F) Vb 10 674—10 681, 10 683—10 685.

Herstellen eines *wásau*, Arbeitsablauf *Waswaiəndu*: Töpfern

- 131 *Waswaiəndu* stellt auf der kleinen Plattform vor seinem Haus in Tanggwinsham ein kopf—140 förmiges Zeremonialgefäss her. Die Arbeit umfasst das Aufbauen und Ausformen des Gefässes, das sich von einem üblichen, etwa eiförmigen *áumar* durch die auskragende Halspartie unterscheidet.

Aufsetzen und Modellieren

- 141 *Waswaiöndu* beginnt unmittelbar nach dem Ausformen das Gesicht des Topfes durch Auf-
—150 setzen von Tonwülsten und Modellieren des Tons herauszuarbeiten. Besonders sorgfältig wird die stegartig vorstehende Gesichtsumrandung aus vier Wülsten aufgebaut.

Vorritzen

- 151 Mit der Spitze eines Stahlmessers ritzt der Töpfer die Augenurrisse vor.
—152

Herausschneiden

- 153 Mit demselben Messer werden die Flächen der Augäpfel aus der Topfwand herausge-
—157 schnitten, so dass die Topfwand an diesen Stellen durchbrochen wird. In gleicher Weise wird der Mund angebracht. Zum Abschluss glättet der Töpfer die Gesichtsfäche mit der Spitzen seiner ausgestreckten Finger. Der Topf wird zum Trocknen während einer längeren Pause weggestellt.

Einkerben

- 158 Als letzten Arbeitgang nimmt der Töpfer noch am selben Tag das Einkerben des Musters *moil* (soll einen Fisch darstellen) in Angriff. Die restliche noch unverzierte Topfoberfläche wird damit überzogen; einzig die Bodenpartie bleibt frei. Der ganze Herstellungsprozess vom Töpfern bis zum Verziern dauert somit (inkl. Pausen) rund achteinhalb Stunden. Man beachte den Nasenschmuck des Töpfers: es handelt sich um den durch das Nasenseptum hindurchgesteckten Alltagsschmuck (ein Bambusröhrchen). An dessen Stelle wird bei Festen, Tänzen u. ä. m. ein Schmuck aus Muschelmateriale oder aus Eberhauern getragen. 12.8., (F) Vb 11 203—11 213, 11 215—11 219, 11 221—11 223, 11 225—11 231, 11 233, 11 238.

Trocknen

- 159 Drei von *Maramis* in Meno hergestellte und verzierte Töpfe stehen zum Trocknen an der prallen Sonne. 6.6. (Diapositiv).

Brennen

- 160 Herbeischleppen des Brennmaterials. *Ukumimə* baut aus Holz und dürrten Sagoblatt-
—167 scheiden den Rost auf, plziert darauf die getrockneten Töpfe, deckt diese mit dürrten Sagoblattscheiden zu (unterstützt von *Kwasmangga*) und entzündet den Stoss. Das letzte Bild zeigt den Brandhaufen nach zirka 25 Minuten; die Töpfe sind noch glühend heiss. 17.6., (F) Vb 10 749—10 755, 10 762.

Brennen 2. Verfahren

- 168 *Wondamari* wiederholt hier — unterstützt von einem seiner Söhne sowie von *Ukumimə* und
—174 *Yabokoma* — das bei ihm bereits einmal beobachtete Verfahren, zuerst den Rost in Brand zu setzen und dann darauf die getrockneten Töpfe zum Brennen aufzubauen. Zusätzlich werden in diesem Fall auf einer Bratschale in Ton eingesteckte Seger-Kegel mitgebrannt. 22.6., (F) Vb 10 887—10 892, 10 894.

Bemalen

- 175 *Wondamari* bemalt einen kleinen Topf, den ein Verwandter von ihm aus Tanggwinsham
—177 mitgebracht hat. Zuerst wird die Oberfläche mit Tonschlick grundiert, dann werden mit Erdfarben weisse, gelbe und rote Linien, Punktlinien und Zickzackbänder aufgemalt (vgl. Abb. 225). Als Pinsel dient ein Stäbchen, auf das Hüllfasern einer Betelnuss aufgebunden werden. 14.7. (Diapositiv).
- 178 Bemaltes Zeremonialgefäß (*əumar*) aus Banggus. Die Bemalung ist, anders als bei Kerbschnittornamenten auf Töpfen aus Kwaiwut (Mittelsepik) oder aus dem Gebiet der Abalam, auf den erhabenen Teilen des Musters und nicht in den Vertiefungen angebracht. Dar-

gestellt sein sollen nach Angaben des Verkäufers die Ornamente *mándanggaránggara* (Bildmitte) und *saməló* (links und rechts im Bild). Höhe: 22,0 cm, Orig. Nr. 1613.

- 179 Bemalter Tonkopf aus Tanggwinsham; geschmückt mit dem traditionellen Kopfschmuck aus Schweineborsten, den sowohl einflussreiche Männer als auch Kultfiguren bei Festen tragen. Höhe: 34,0 cm, Orig. Nr. 1330.

Typologie:

nóukitjau

- 180 Sagovorratsgefäß aus Meno; Ritzverzierung *ápopok*, darüber aus Tonwülsten aufgesetztes
—181 Zickzackband und Gesichtsteile (*au léopok*). Dieser Teil der Verzierung konnte vom Besitzer, der den Topf von einem männlichen Vorfahren ererbt hatte, nicht weiter gedeutet werden. Höhe: 54,0 cm, Orig. Nr. 1046.
- 182 Sagovorratsgefäß aus Meno; war auf der Höhe des 2. Ornamentbandes mit einer Liane an einem Hauspfosten festgebunden. Oberes Ornamentband: *ápopok*, unteres Ornamentband: *wándja*. Höhe 51,0 cm, Orig. Nr. 1591.
- 183 Sagovorratsgefäß (in diesem einzigen Fall als *nóukwol'au* bezeichnet) aus Meno; unverziert. Höhe: 45,0 cm, Orig. Nr. 1296.

póilau

- 184 Kochtopf für zeremonielle Verwendung aus Meno; ungebraucht, aus dem Topfvorrat von *Seimes*. Nach Angaben des Verkäufers wurde der Topf noch im alten Dorf Saserman (d. h. vor ca. 1955) von seinem Vater *Yabokoma* (oder von der Mutter?) hergestellt und verziert. Höhe: 29,0 cm, Orig. Nr. 1582.
- 185 Kochtopf aus Meno; ungebraucht, von *Aryelop* 1966 hergestellt. Ritzverzierung: *nggúmasak* (? , wohl eher *nggriša*). Höhe: 29,5 cm, Orig. Nr. 1160.

pólok póilau

- 186 Kochtopf (in diesem Fall auch als *wúgi húau* bezeichnet) aus Meno; ungebraucht. Von *Ukumimə* vor 1966 hergestellt und mit den Mustern *égel yat* und *nggúmasak* verziert. Höhe: 18,3 cm, Orig. Nr. 1027.
- 187 Kochtopf (in diesem Fall als *kirganda*, d. h. kleiner, *pólok póilau* bezeichnet) aus Meno; gebraucht. Ritzmuster *úku wándja*. Höhe: 15,7 cm, Orig. Nr. 1586.

húau

- 188 Kochtopf aus Meno; ungebraucht. Von *Melwan* und *Wondamari* gemeinsam (vgl. Abb. 70) getöpft und verziert (*ápopok* und *wándja*). Höhe: 33,7 cm, Orig. Nr. 1041.
- 189 Kochtopf aus Meno; ungebraucht. 1966 im Haushalt von *Maramis* hergestellt; Verzierung: *ápopok*. Höhe: 29,5 cm, Orig. Nr. 1050.

wúgi huau

- 190 Kochtopf aus Meno; gebraucht. Unverstrichene Wulstpartien auf der Aussenseite als Muster (*au léopok*). Höhe: 14,8 cm, Orig. Nr. 1587.
- 191 Kochtopf aus Meno; ungebraucht. Von der Tochter *Butan* des *Maramis* zum Zeitvertreib getöpft: die Wülste sind nur auf der Innenseite verstrichen. Das Gefäß wurde vom Vater zusammen mit anderen Töpfen gebrannt. Höhe: 9,0 cm, Orig. Nr. 1053.
- 192 Kochtopf aus Meno; ungebraucht. Im Haushalt von *Yessomari* 1966 hergestellt; unverziert. Höhe: 15,7 cm, Orig. Nr. 1025.

háranggoil (-áu)

- 193 Sagobackschale aus Meno; gebraucht. Plastische Verzierung *apu masək* (Vogelkopf). Sagobackschalen sind im Inventar der Kwoma-Haushaltungen relativ selten, weil Sagofladen üblicherweise nur während der Trauerzeit gebacken werden. Länge: 37,5 cm, Orig. Nr. 1059.
- 194 Sagobackschale aus Meno; ungebraucht. Wurde von *Melwan* und *Wondamari* 1966 hergestellt (vgl. Abb. 120—130); Verzierung: *áp'urú* und *nggriša*. Höhe: 13,5 cm, Orig. Nr. 1036.

dör-poilau

- 195 Kochtopf aus Meno; gebraucht. Die Trennwand wird in der Bezeichnung mit den Brettwurzeln bestimmter Urwaldbäume verglichen; Verzierung: *wándja*. Höhe: 20,0 cm, Orig. Nr. 1148.

wárkirömbə (-poilau)

- 196 Kochtopf aus Meno; ungebraucht (?), aus dem Vorrat von *Yessomari*. Die Verzierung setzt sich aus drei Mustern zusammen: links im Bild *wándja*, dann *égel yat* auf unverstrichenen Wülsten, rechts *ápopok*; unter dem ausladenden Rand in Bildmitte eine der Knubben (*warkirömbə*) erkennbar. Höhe: 30,5 cm, Orig. Nr. 1129.

kwár'au

- 197 Kochtopf (wohl für zeremonielle Verwendung; vom Verkäufer auch als *wárkirömbə* bezeichnet) aus Meno; ungebraucht. Von *Yessomari* und seiner Frau 1966 hergestellt und verziert: *ápopok* und *wándja*; Knubben sind keine vorhanden. Höhe: 45,0 cm, Orig. Nr. 1298.
- 198 Kochtopf aus Washkuk; gebraucht (der Bodenteil ist aussen wie bei allen gebrauchten Kochtöpfen hell). Die Knubben wurden als «Griffe» bezeichnet, das Ritzmuster heisst *wándja*. Höhe: 24,2 cm, Orig. Nr. 1316.
- 199 Kochtopf aus Washkuk; ungebraucht. Der Topf ist wiederum mit Knubben verziert; die Ritzmuster *égel yat* sowie *wándja* sind auf der Aussenwand unterhalb des Halsknickes bzw. auf der nach innen weisenden Seite des ausladenden Randes angebracht. Höhe: 15,7 cm, Orig. Nr. 1312.
- 200 Gefäss zum Aufbewahren von Baumharz oder ölhaltigen Säften aus Begilam; offensichtlich vorübergehend als Kochtopf verwendet, aus dem Vorrat von *Dömbələ* in Begilam. Die Knubben wurden in diesem Fall als *mogu*, Brüste, bezeichnet; Ritzmuster *ápopok* auf der Unterseite des ausladenden Randes und *wándja* auf dem Gefässbauch. Höhe: 21,0 cm, Orig. Nr. 1114.
- 201 Gefäss zum Aufbewahren von (angeblich) Hühnereiern aus Meno; ungebraucht. Wurde 1966 von *Melwan* hergestellt und von *Wondamari* verziert: *sáməló* auf dem Gefässbauch, *wándja* auf der Unterseite des ausladenden Randes und *ápopok* auf der nach innen gewandten Seite des Randes. Höhe: 28,9 cm, Orig. Nr. 1038.
- 202 Gefäss für unbekannten Verwendungszweck aus Meno; ungebraucht. Das Gefäss wurde 1966 von *Melwan* hergestellt und von *Wondamari* mit dem Muster *wándja* verziert. Höhe: 31,5 cm, Orig. Nr. 1039.
- 203 Gefäss (gleiche Angabe wie zu Abb. 201) aus Meno; ungebraucht. Ornamente *ápopok* und *wándja*, von *Wondamari* auf das von seiner Frau getöpferte Gefäss geritzt. Höhe: 32,3 cm, Orig. Nr. 1037.
- 204 Gefäss, das bei Kultfesten als Resonanzkörper für Blasinstrumente (Bambustrompete?) verwendet wurde. Es stammt noch aus dem alten Dorf Saserman und ist — im Unterschied zu den Flöten — als Gegenstand nicht Teil der Geheimsphäre. Töpfe dieser Art gehören ausschliesslich dem Kəlaua-Klan. Die Verzierungen wurden von *Yabokoma* gedeutet als: *wándja* (Welle), aufgesetzter, wellenförmig verlaufender Wulst, *mili* (Augen), kleiner ringförmig verlaufender Wulst, *máməla* (Ohren), zwei griffartige Fortsätze am Gefässhals, *púlyimbilinji* (Schwein-Schulterblatt), der in einer Gelenkpfanne (*nggur*) endende ausladende Rand (z. T. abgebrochen), und schliesslich *nggríša* (Frosch), die Ritzverzierungen auf dem Gefässbauch. Zwei Löcher im Gefässrand dienen zum Einbinden von Zierfasern. Höhe: 36,0 cm, Orig. Nr. 1194.
- 205 Gefäss, das angeblich bei Trauerfeiern als Resonanzkörper für ein Blasinstrument (Bambusflöte?) verwendet wurde, aus Washkuk. Die Verzierungen wurden nicht gedeutet; eine plastisch aufgesetzte Nase war zum Zeitpunkt des Erwerbs bereits abgebrochen (Ansatzstelle auf der Rückseite). Höhe: 43,0 cm, Orig. Nr. 1315.

sənggasu'au

- 206 Gefäss zum Verbrennen von Zaubermaterial aus Meno. Der Verkäufer, der den Topf von einem Kəlaua-Vorfahren ererbt hatte, deutete den Topf als Ölgefäss und die Verzierung

als die eines Anfängers — beides allerdings in wenig überzeugender Art. Als Ritzmuster sind erkennbar *ápopok* auf der Oberseite des Randes, *wándja* auf dem Gefäßhals und *áragumáka* auf dem Gefäßbauch. Höhe: 14,5 cm, Orig. Nr. 1195.

aumar

- 207 Zeremonialgefäß, in dem den neu aufgenommenen Mitgliedern des *noukwi*-Grades vor dem ersten Auspflanzen von Yams eine besonders kräftige Speise vorgesetzt wird. Die in Brauntönen spielende Russpatina entsteht durch Aufbewahrung dieser Gefäße auf Gestellen in der Nähe der Herdstellen. Verzierung: *mándanggaránggara*; getöpft und verziert von *P'ol-Nggailmindja*, dem Onkel von *Saninggo* aus Meno; besonders schön gearbeitet (Entstehungszeit ca. 1930). Höhe: 31,8 cm, Orig. Nr. 1610.
- 208 Zeremonialgefäß aus Meno. Wurde 1966 von *Ukumima* getöpft und von *Yabokoma* verziert. Verzierung: *argunjáulum* (vgl. Abb. 118 und Frontispiz). Höhe: 32,8 cm, Orig. Nr. 1031.
- 209 Zeremonialgefäß aus Meno; von einem Vorfahren des *Wondamari*. Verzierung: *wátjou*. Höhe: 13,1 cm, Orig. Nr. 1017.
- 210 Zeremonialgefäß aus Orumbantj. Besonders scharfkantig eingeschnittenes Muster *nggúmasak*. Höhe: 25,8 cm, Slg. Schuster.
- 211 Zeremonialgefäß aus Orumbantj. Verzierung *ábutjók*. Höhe: 26,3 cm, Orig. Nr. 1373.
- 212 Zeremonialgefäß aus Meno; ungebraucht. Verzierung *máנגgálikó*. Höhe: 23,5 cm, Orig. Nr. 1002.
- 213 Zeremonialgefäß aus Meno; gebraucht, mit schwarzer Russpatina. Als Töpfer wurde der Grossvater eines ca. 30jährigen Mannes angegeben; Verzierung: *úku kwályep*. Höhe: 21,2 cm, Orig. Nr. 1606.

áp'au

- 214 Zeremonialgefäß aus Meno. Wurde 1966 von *Maramis* hergestellt; eingeschnittene und -geritzte Verzierung *ápopok*, plastisch aufgesetzt zwei Vogelköpfe (angeblich Hahnenköpfe; davon einer beim Brennen teilweise abgesprungen) sowie ein Wulst, der zwei Gesichter begrenzt (im Bild beide halbiert). Höhe: 23,5 cm, Orig. Nr. 1051.
- 215 Zeremonialgefäß aus Meno. Von *Yabokoma* 1966 während meiner vorübergehenden Abwesenheit hergestellt. Die beiden Vogelköpfe stellen den Vogel *háemáriksél* dar, der sich vornehmlich von den Früchten des Brotfruchtbaumes (*haem*) ernährt. Höhe: 25,0 cm, Orig. Nr. 1493.
- 216 Zeremonialgefäß aus Meno (wie Abb. 215). Die plastischen Fortsätze stellen den Kopf der mythisch bedeutsamen Schlange *hópokoš* (rechts) dar sowie den Schwanz eines Krokodils (*mókin*, wobei *mo* oder *mu* die Gattungsbezeichnung für alle dem Kälaua-Klan totemistisch zugeordneten Krokodile ist). Die Kerbschnitt- und Ritzmuster wurden von oben nach unten als *ápopok*, *nggúmasak* und *wándja* bezeichnet. Höhe: 25,0 cm, Orig. Nr. 1576.
- 217 Zeremonialgefäß aus Meno (wie Abb. 215). Die plastischen Fortsätze sind als Kopf einer schwarzen Ente (*kóatapá'áp*) und als Vogelmann (rechts im Bild) ausgeformt. Zu diesem Vogelmann, dessen Leib und Beine vollplastisch von der Innenseite des Gefäßrandes abgehoben sind — er ist in Rückenlage dargestellt —, waren keine ergänzenden Angaben zu erhalten. Die Kerbschnittverzierungen sind als *ápopok* bekannt. Der geflochtene Standring stammt nicht aus dem Gebiet der Kwoma. Höhe: 20,5 cm, Orig. Nr. 1577.

wás'au

- 218 Zeremonialgefäß (?) aus Meno. Wurde 1966 von *Gəsəkein* (Kälaua) angefertigt, nachdem ich den zerbrochenen Mittelteil eines derartigen Topfes an einem Haus entdeckt hatte und diesen erwerben wollte — was am Widerstand des Eigentümers *Yabokoma* scheiterte. Diese Form gehört als *mindjanöuk* zusammen mit der zugehörigen Geschichte (vgl. S. 182 f.) dem Kälaua-Klan. Höhe: 34,0 cm, Orig. Nr. 1185.
- 219 Kultobjekt aus Tangwinsham. Stellt ein namentlich bekanntes Geistwesen dar, das sich zusammen mit seinen beiden Kindern (zwei kleine, nicht durchbrochen gearbeitete Gesichter auf der Rückseite) im Wasser aufhält. Vom Töpfer *Waswaiəndu* geformt und verziert. Höhe: 28,5 cm, Orig. Nr. 1328.

- 220 Kultobjekt aus Tanggwinsham. Die beiden Gesichter vergegenwärtigen zwei in einem Felsbrocken im Wald verkörperte Geistwesen, die das Wachstum der Schweine fördern und insbesondere für deren Nahrung besorgt sind. Als Töpfer wurde *Kawamindja* bezeichnet, der 1966 Luluai (Dorfvorsteher) war. Höhe: 36,8 cm, Orig. Nr. 1331.
- 221 Kultobjekt aus Tanggwinsham. Dargestellt ist ein im Flüsschen Wailәмэshi bei Tanggwinsham lebendes, namentlich bekanntes Geistwesen. Wurde vom Töpfer *Waswaiәndu* (vgl. Abb. 131—158) erworben. Höhe: 25,0 cm, Orig. Nr. 1371.
- 222 Kultobjekt aus Tanggwinsham. Im Unterschied zu den Beispielen Abb. 219—221 ohne Gefäßöffnung oben; Augen und Mund sind auch hier in die Topfwand eingeschnitten. Vergegenwärtigt wird wiederum ein männlicher Wassergeist mit seinen beiden Kindern; er hilft beim Fischen die Fische an den Fangplatz zu treiben und so die Netze zu füllen. Das Ritzmuster wurde vom Töpfer *Waswaiәndu* als *wärkau* gedeutet. Höhe: 36,5 cm, Orig. Nr. 1325.

Tonköpfe hohl

- 223 Kultobjekt aus Tanggwinsham. Der Kopf ist hohl gearbeitet und besitzt unten eine rohrartige Öffnung, in die ein Stab eingesteckt werden kann. Wurde für *mindja*-Kultfeste bemalt und am Kultaltar oder in dessen Nähe befestigt. Gilt als Vergegenwärtigung eines in einem Stein lebenden Geistwesen und stammt vom Töpfer *Māk*. Höhe: 25,7 cm, Orig. Nr. 1368.
- 224 Kultobjekt aus Orumbantj, Yәuntja-su (vgl. S. 180). Höhe: 19,0 cm, Inv. Nr. 19 857 (Sammlung D. Wirz 1955).

Tonköpfe massiv

- 225 Tonkopf aus Tanggwinsham, in Meno mit dem Ornament *irmänggo* neu bemalt (vgl. Abb. 175—177). Dargestellt ist ein Geistwesen — der ganze Kopf gilt als *aragumāka* (Geistgesicht) und nicht als *milsoma* (Menschengesicht). Höhe: 24,5 cm, Orig. Nr. 1187.
- 226 Kultobjekt aus Banggus (die Herkunft konnte durch Befragung 1966 ermittelt werden). Nach den Angaben der Informanten in Banggus handelt es sich um eine Form, die nur diesem Dorf gehört. Es wurde geschildert, dass Köpfe dieser Art (*pairwor*) mit reichem Kopfschmuck versehen und zusammen mit Holzschnitzereien auf die Kultaltäre für die *yena-lmindja*-Feste aufgesteckt werden. Dazu passt, dass das vorliegende Exemplar im unteren Teil eine zylindrische Öffnung hat. Höhe: 29,0 cm, Inv. Nr. 15 983 (1962 von M. Lemaire, Amsterdam, erworben).

Aufbewahren

- 227 Sagovorratsgefäß im Kochhaus von Mogunap (Kәlаua-Klan). 7.8., (F) Vb 11 056.

Küche

- 228 Küche von *Mogunap*. Im Vordergrund Herdstelle; auf den drei als Topfstützen dienenden Steinen ist mit Hilfe von Bambussegmenten und Kokosnuss-Schalen ein Rost zum Räuchern von Fleisch aufgebaut. Im Hintergrund steht das Gestell, auf dem die Kochtöpfe aufbewahrt werden; die leeren sind umgestülpt, während diejenigen, die Speisen oder frisch ausgewaschene Sagostärke (links) enthalten, mit Hüllblättern von Palmen zugedeckt sind. Man beachte das Emailgefäß, das eine Lücke im Topfprogramm der Kwoma füllt (kleines Gefäß mit Standfläche zum Aufbewahren und Anrühren von Speisen — in der traditionellen Kultur wurden dafür Kokoschalen verwendet, die aber immer einen Standring benötigten). 7.8., (F) Vb 11 057.

Kochen

- 229 Herdstelle unter dem Wohnhaus von *Yessomari*. Als Topfstützen dienen zwei Steine und ein alter umgestülpter Topf. 5.11., (F) Vb 11 843.

Räuchern

- 230 Rost zum Räuchern von Fleisch, das portionenweise in Blättern eingewickelt wird. Als Stützen des Rosts dienen umgestülpte Töpfe und Kokoschalen. 7.8., (F) Vb 11 054.

Backen

- 231 *Numbulintjoai* demonstriert das Backen von Sagofladen in der Hälfte eines zerbrochenen Topfes. 4.11., (F) Vb 11 796.

Anrühren

- 232 *Numbulintjoai* rührt in kaltem Wasser aufgeschwemmte Sagostärke in eine heisse *Pandanus*-Suppe ein; diese verdickt sich dadurch zu einem zähflüssigen Brei. 4.11., (F) Vb 11 806.

Schöpfen

- 233 *Numbulintjoai* schöpft den angerührten Brei auf das Hüllblatt einer Palme. Als Kochwerkzeug dient ihr eine Mehrzweckzange aus Bambus. 4.11., (F) Vb 11 808.

Männerhaus als Kultstätte

- 234 Als bestes Beispiel für ein noch weitgehend traditionelles Männer- und Kulthaus galt 1966 das wenige Jahre zuvor errichtete Haus Weinbangur in Washkuk; einzig die Malereien an den Innenflächen des Daches fehlen. 9.8., (F) Vb 11 103.

Altersgruppierung

- 235 Die folgenden acht Bilder geben anhand der wiederholt erwähnten Töpferpersönlichkeiten ein Bild von der Altersstruktur der Bevölkerung von Meno. Abb. 235 ist während einer Arbeitspause vor dem Haus von *Yabokoma* aufgenommen und zeigt von links nach rechts: *Wondamari*, in der Mitte zwei ca. 17- bis 20jährige, die erst in eine der beiden Yenama- bzw. Mindjama-Hälften initiiert worden sind, rechts *Yabokoma* in der traditionellen Hockerstellung (die hölzernen Sitzschemel sind eine vom mittleren Sepik her übernommene Einrichtung). 12.6., (F) Vb 10 696.

Seimes

- 236 Sein Name bezeichnet eine Baumart, die am grossen Markt- und Versammlungsplatz (*sei*) angepflanzt wird. *Seimes* war 1966 bereits in beide Kulturhälften initiiert und übte sich mehrfach im Verzieren von Töpfen. 17.6., (F) Vb 10 761.

Wondamari

- 237 Sein Name bezeichnet ebenfalls eine bestimmte Baumart. Er stand 1966 kurz vor der Aufnahme in den Kreis der Noukwi-Mitglieder und galt daher in deren Augen noch nicht als voll erwachsener Mann. 5.11., (F) Vb 11 834.

Ukumima

- 238 Sie trägt eigentlich einen Doppelnamen (*Ukumima-Mo'indan*), der auf die Frau eines mythischen Heros Bezug nimmt. 6.6., (F) Vb 10 591.

Numbulintjoai und *Akau*

- 239 *Akau* war 1966 nach den Begriffen der australischen Verwaltung der dritthöchste Mann im Dorf (als «Kumiti»). Im Bild kommt die von ihm als Träger auf mehreren Regierungspatrouillen von den einheimischen Polizeisoldaten übernommene militärische Haltung deutlich zum Ausdruck. Im Vordergrund die vom Ehepaar zum Verkauf angebotenen Töpfe. 19.6., (F) Vb 10 798.

Yessomari

- 240 Auch sein Name bezeichnete eine bestimmte Baumart. Gegenüber dem ungefähr gleichaltrigen *Akau* nahm er 1966 im Dorf eine deutlich wichtigere Stellung ein, nicht so sehr seines von der Verwaltung vergebenen Amtes wegen als aufgrund seines Wissens in den traditionellen Belangen der einheimischen Kultur. Im Bild zeigt er zwei Steine, die dem Nggala-Klan gehören und die bei bestimmten Gelegenheiten von selbst gegeneinander schlagen und so Erfolg auf bevorstehenden Jagdzügen anzeigen sollen. 5.11., (F) Vb 11 840.

Yabokoma

- 241 1966 war er unbestritten der einflussreichste Mann im Dorf. Im Unterschied zu den bisher Genannten sprach er die Umgangssprache (Pidgin English) nicht. Sein Name bezieht sich auf einem mythischen Vorfahren der *Kəlawā*; seine Frau ruft ihn nur bei seinem zweiten Namen *Kishalla* (das gleiche gilt auch umgekehrt, vgl. *Ukumimə*). Auf dem Bild kehrt er eben aus der Pflanzung zurück. Seinen Dechsel hat er, wie früher alle «grossen» Männer, über die Schulter gehängt. 5.11., (F) Vb 11 828.

Barpai

- 242 Er war 1966 der letzte seiner Generation, sprach selbstverständlich kein Pidgin English und hatte sich auch in der Kleidung noch am wenigsten angepasst. Sein Können als Töpfer entsprach nicht mehr dem strengen Standard der *Kwoma*, was aber seinem Ansehen als «grossem altem» Mann keinen Abbruch tat. 20.6., (F) Vb 10 816.

Lernen und Lehren: Versuchen

- 243 Kleiner Kochtopf aus *Meno* (Spielzeug). Wurde vom ca. 10jährigen zweiten Sohn von *Gəsəkein* angefertigt und verziert. Höhe: 8,5 cm, Orig. Nr. 1155.
244 Kleiner Kochtopf aus *Meno* (Spielzeug). Wurde vom ca. 15jährigen ersten Sohn von *Gəsəkein* angefertigt und verziert. Höhe: 6,2 cm, Orig. Nr. 1154.

Zuschauen

- 245 *Yabokoma* hat beim Verziern eines Zeremonialgefässes aufmerksame Zuschauer, insbesondere *Wondamari* (stehend) und *Lucas Meshopa* (sitzend). 16.6., (F) Vb 10 740.

Versuchen

- 246 Ein junger Töpfer versucht, auf einer Kanubank am Vorplatz bei *Yabokomas* Haus sitzend, ein Zeremonialgefäss zu verziern; im Bild rechts *Yessomari*. 12.6., (F) Vb 10 698.
247 *Seimes* verziert einen seiner ersten Zeremonialtöpfe. 7.6., (F) Vb 10 644.

Besprechen

- 248 *Lucas Meshopa* (ca. 26jährig) bespricht sein erstes Werk mit *Yabokoma*. 12.6., (F) Vb 10 719.
10 719.

Original-Kopie *Yessomari*

- 249 Ein besonders schön gearbeitetes Zeremonialgefäss aus dem Besitz der *Tumbuati*, das —250 *Yessomari* als Vorbild diente. Die Reproduktion erfolgte nach Aussagen des Töpfers aus der Erinnerung, d. h. er hat sich das Vorbild während des Verzierens nicht mehr angeschaut (Arbeitsaufwand für das Verziern nach seinen Angaben: zwei Tage). 10.6., (F) Vb 10 689; Höhe: 42,0 cm, Orig. Nr. 1013.

Nukuma-Keramik: noukwitjə'au

- 251 Sagovorratsgefäss aus *Woyawos* (*Koko'ur*); gebraucht. Einstichverzierung auf unverstrichenen Wülsten, *warrangei* (Wasserwellen). Höhe: 58,0 cm, Orig. Nr. 1285.
252 Sagovorratsgefäss aus *Nageri*; gebraucht. Der 1966 ca. 70jährige Besitzer hat den Topf angeblich noch vor dem 2. Weltkrieg hergestellt. Die Verzierung besteht aus Einstich- bzw. Ritzmustern auf unverstrichenen Wülsten, *warrangei* (s. oben) und *kwai yatə* (Fussabdruck eines Flusskrebses), sowie aus einem zusammenhängenden Ritzmuster, das zwischen den genannten dreieckigen Ornamentfeldern zum Topfrand hinaufgreift und im übrigen den Gefässbauch überzieht; die einzelnen Elemente werden als *warkau* (Bedeutung wie in *Meno*) und als *absambarugga* (Bedeutung wie in *Meno*: Schmetterling) bezeichnet. Höhe: 39,0 cm, Orig. Nr. 1272.

nouku huau

- 253 Gefäss zum Anrühren von Sagobrei aus *Woyawos* (*Koko'ur*); gebraucht. Das Muster *kwai yatə* (s. oben) wurde durch Eindringen eines Stäbchens auf unverstrichenen Wülsten erzielt. Höhe: 26,5 cm, Orig. Nr. 1256.

ki huau

- 254 Kochtopf für Jagdbeute und Zuspeise aus Nageri; gebraucht. Der griffartige Fortsatz ist als Schweineschnauze ausgebildet. Höhe: 11,4 cm, Orig. Nr. 1288.
- 255 Kochtopf für Jagdbeute aus Nageri; gebraucht. Die plastischen Fortsätze des ovalen Gefässes waren nach den Angaben des Besitzers als Köpfe von Wildschweinen (*púiyänggo*) ausgeformt und sind abgebrochen; Ritzmuster *warranggei* (s. oben). Der Topf soll vor rund 50 Jahren hergestellt worden sein, als ein 1966 ca. 60jähriger Mann noch ein Knabe war. Höhe: 14,0 cm, Orig. Nr. 1269.
- 256 Kochtopf für Jagdbeute aus Nageri; gebraucht(?). Das Muster *papui* (die Bedeutung entspricht der von *úku kwályep* bei den Kwoma) ist offensichtlich in den noch sehr weichen Ton eingeritzt worden. Höhe: 15,0 cm, Orig. Nr. 1262.

aumaka

- 257 Zeremonialgefäß aus Koaka; ungebraucht. Diese etwas überdimensioniert wirkende Form (grösster Gefässdurchmesser 31,5 cm!) soll traditionell sein. Die Kerbschnittmuster wurden von den nach unten als *warranggei* (Wellen), *mempakasamma* (ein Insekt, das sich in Blätter einzuhüllen pflegt), *papui* (Bedeutung wie Abb. 256) und nochmals *warranggei* bezeichnet. Höhe: 30,8 cm, Orig. Nr. 1592.
- 258 Zeremonialgefäß aus Koaka; gebraucht (?). Nähere Angaben zu diesem Stück waren leider nicht zu erhalten, abgesehen von der nicht nachprüfbaren Auskunft, dass es sich um eine rezente Erfindung eines bestimmten Töpfers handle. Höhe: 25,0 cm, Orig. Nr. 1595.

Tonköpfe hohl

- 259 Topfartiges Kultobjekt aus Amaki; gebraucht für Yinama-Kult. Ritzverzierung *warranggei* auf der Rückseite. Höhe: 24,0 cm, Orig. Nr. 1062.
- 260 Kultobjekt aus Nageri; gebraucht. Wurde bei Yinama-Kultfesten am Altar aufgesteckt. Die Verzierung der Rückseite ist in den Ton eingekerbt. Höhe: 24,0 cm, Orig. Nr. 1263.
- 261 Kultobjekt aus Nageri; gebraucht. Der Federschmuck am Kinn — hier wohl für den Verkauf angebracht — wird für das Kultfest noch durch Kopfaufsätze etc. ergänzt. Höhe: 15,3 cm, Orig. Nr. 1259.
- 263 Kultobjekt aus Koko'ur (bzw. wohl Nageri); gebraucht. Kultobjekte werden in der Regel nach den Kultfesten von allem Schmuck sowie von der ganzen Bemalung befreit und mit grauem Tonschlick überzogen. Höhe: 29,5 cm, Orig. Nr. 1019.

Tonkopf massiv

- 264 Kultobjekt (?) aus Woyawos (Koko'ur). Wurde 1966 hergestellt; es ist unklar, ob es sich um eine traditionelle Form handelt. Höhe: 23,5 cm, Orig. Nr. 1286.

Yuangget-Keramik

- 265 Kochtopf (*mágunou*) zum Kochen von Yams aus Maruwa; gebraucht. Die Muster der dreieckigen Ornamentzonen am Gefässrand werden als *mbásanggambun*, die stehenden Zickzackbänder auf der Bauchzone dagegen als *yaengəromun* bezeichnet. Höhe: 38,5 cm, Orig. Nr. 1248.
- 266 Gefäß zum Erhitzen von Wasser und Anrühren von Sagobrei aus Maruwa; gebraucht. Ritzverzierung auf unverstrichenen Wülsten *yaengəromun*. Höhe: 25,0 cm, Orig. Nr. 1251.
- 267 Gefäß zum Anrühren von Sagobrei aus Maruwa; ungebraucht, aus dem Vorrat eines Töpfers. Verzierungen *nassa* (links und rechts im Bild) und *kombu* (Bildmitte). Höhe: 23,0 cm, Orig. Nr. 1250.
- 268 Männer von Maruwa beim Einbinden von Töpfen zum Transport. Dieses Verfahren ist durchaus traditionell und wird, da jede Familie mindestens zwei Wohnsitze hat, zwischen denen sie mit dem Hausrat je nach Jahreszeit hin- und herwandert, noch oft angewandt. 28.7., (Diapositiv).

Yassean

- 269 Kultobjekt aus Nai'uli? (in Yeshan erworben); gebraucht. Höhe: 37,5 cm, Orig. Nr. 1446.

254

270 Kultobjekt aus Yeshan; gebraucht. Die Bemalung ist hier offensichtlich für den Verkauf erneuert worden; sie verdeckt die Ansatzstelle des abgesprungenen Kinnwulstes. Der erste Kopf dieser Art wurde nach einer Mythe in einem Loch gefunden, aus dem eine Frau beim Sagowaschen Wasser schöpfte (nach *Schuster* 1968, S. 38). Höhe: 30,6 cm, Orig. Nr. 685 (*Schuster*).

N. B. Ich habe bewusst darauf verzichtet, die mir bekannten Namen einzelner Kultobjekte hier mitzuteilen, da zum mindesten diese Namen noch immer zur Geheimsphäre der Kwoma, Nukuma und Yassean gehören.

Verzeichnis der Sammlungs- und Inventarnummern sowie der Grössenangaben zur abgebildeten (bzw. im Text erwähnten) Keramik

| Original- nummer | Inv.-Nr. Museum | Höhe in cm | grösster Gefäss- durchmesser in cm | Mündungs- durchmesser in cm ¹⁰⁶ | Abbildung (bzw. Seite) |
|---------------------|--------------------|---------------|--|--|---------------------------|
| 685 | Vb 22 566 | 30,6 | 23,6 | (5,5—6,0) | 270 (178) |
| 1001 | Vb 22 559 | 21,5 | 14,3 | (2,5—3,5) | (178) |
| 1002 | Vb 22 480 | 23,5 | 20,7 | 10,5—11,8 | 212 |
| 1013 | Vb 22 486 | 42,0 | 22,0 | 14,3—16,0 | 250 |
| 1017 | Vb 22 491 | 13,1 | 18,2 | 15,8—16,3 | 209 |
| 1019 | Vb 22 569 | 29,5 | 17,5 | (4,7—6,2) | 263 (178, 198) |
| 1025 | Vb 22 456 | 15,7 | 18,8 | 16,8—17,4 | 192 |
| 1027 | Vb 22 450 | 18,3 | 21,3 | 16,5—17,0 | 186 |
| 1031 | Vb 22 481 | 32,8 | 25,9 | 11,6—12,2 | 118, 208 |
| 1036 | Vb 22 460 | 13,5 | L. 37,5/B. 25,5 | — | 120—130, 194 |
| 1037 | Vb 22 465 | 32,3 | 18,5 | 14,0—14,6 | 74, 203 (177) |
| 1038 | Vb 22 464 | 28,9 | 24,4 | 12,0—15,5 | 74, 201 |
| 1039 | Vb 22 462 | 31,5 | 26,2 | 19,2—21,0 | 74, 202 |
| 1040 | Vb 22 463 | 29,0 | 31,5 | 24,3—27,5 | 74, 83 |
| 1041 | Vb 22 434 | 33,7 | 32,9 | 29,0—30,2 | 188 |
| 1042 | Vb 22 433 | 40,5 | 37,0 | 27,0—31,0 | 85 |
| 1046 | Vb 22 425 | 54,0 | 54,0 | 33,0—36,5 | 64, 180 f. |
| 1047 | Vb 22 445 | 27,5 | 31,0 | 24,5—26,0 | 75 |
| 1050 | Vb 22 435 | 29,5 | 31,3 | 22,0—26,7 | 189 |
| 1051 | Vb 22 533 | 23,5 | L. 34,5/B. 19,5 | 22,0/12,3 | 159, 214 (161) |
| 1053 | Vb 22 457 | 9,0 | 15,5 | 14,0 | 191 (139) |
| 1059 | Vb 22 461 | 6,0 | L. 37,5/B. 25,5 | — | 193 |
| 1062 | Vb 22 568 | 24,0 | 17,0 | (2,3—2,5) | 259 (178, 198) |
| 1077 | Vb 22 570 | 13,2 | 10,5 | — | (178) |
| 1114 | Vb 22 468 | 21,0 | 18,5 | 10,5—11,2 | 200 |
| 1129 | Vb 22 430 | 30,5 | 35,4 | 30,5—32,4 | 196 |
| 1133 | Vb 22 471 | — | — | — | 119 (Modelle) |
| 1148 | Vb 22 467 | 20,0 | 31,5 | 28,5—30,0 | 195 |
| 1154 | Vb 22 530 | 6,2 | 10,6 | 8,5— 9,0 | 244 |
| 1155 | Vb 22 531 | 8,5 | 11,5 | 9,0—10,0 | 243 |
| 1160 | Vb 22 440 | 29,5 | 35,5 | 28,5—30,0 | 185 |
| 1162 | Vb 22 555 | 23,8 | B. 12,5 | — | (178) |
| 1185 | Vb 22 540 | 34,0 | 20,0 | 5,0 | 218 (162) |
| 1186 | Vb 22 539 | 32,8 | 16,4 (21,5) | 8,1— 8,5 | (162) |
| 1187 | Vb 22 556 | 24,5 | B. 11,5 | — | 225, 175—177 (178) |
| 1194 | Vb 22 431 | 36,0 | 28,6 | 13,5—14,0 | 204 (177) |
| 1195 | Vb 22 466 | 14,5 | 10,0 | 4,0— 4,3 | 206 (160) |
| 1227 | Vb 22 561 | 19,9 | B. 5,0 | — | (178) |
| 1228 | Vb 22 562 | 16,2 | B. 5,0 | — | (178) |

¹⁰⁶ Bei Gefässen mit Halsknick und ausladendem Rand wird anstelle des Mündungsdurchmessers die lichte Weite auf der Höhe des Halses angegeben.

| Original- nummer | Inv.-Nr. Museum | Höhe in cm | grösster Gefäss- durchmesser in cm | Mündungs- durchmesser in cm ¹⁰⁶ | Abbildung (bzw. Seite) |
|---------------------|--------------------|---------------|--|--|------------------------------|
| 1248 | Vb 22 581 | 38,5 | 39,0 | 23,5—24,5 | 265, 268 |
| 1250 | Vb 22 583 | 23,0 | 36,5 | 32,5—34,0 | 267 |
| 1251 | Vb 22 584 | 25,0 | 35,0 | 29,5—33,0 | 266 |
| 1256 | Vb 22 577 | 26,5 | 37,3 | 25,8—35,3 | 253 |
| 1259 | Vb 22 574 | 15,3 | 17,5 | (1,7—2,0) | 261f. (178) |
| 1262 | Vb 22 578 | 15,0 | 22,0 | 18,0—18,3 | 256 |
| 1263 | Vb 22 572 | 24,0 | 13,8 | (2,1—2,5) | 260 (178) |
| 1264 | Vb 22 573 | 29,2 | 15,3 | (4,5—5,0) | (178) |
| 1269 | Vb 22 579 | 14,0 | L. 35,0/B. 21,3 | 17,5—29,0 | 255 (198) |
| 1272 | Vb 22 576 | 39,0 | 45,5 | 35,7—42,4 | 252 |
| 1285 | Vb 22 575 | 58,0 | 39,0 | 30,4—34,2 | 251 |
| 1286 | Vb 22 571 | 23,5 | 14,5 | — | 264 (178) |
| 1288 | Vb 22 580 | 11,4 | L. 28,8/B. 21,8 | 19,8—22,5 | 254 (198) |
| 1296 | Vb 22 428 | 45,0 | 30,0 | 21,5—26,3 | 183 |
| 1298 | Vb 22 429 | 45,0 | 38,2 | 22,8—27,5 | 197 |
| 1299 | Vb 22 553 | 29,3 | B. 16,0 | — | (178, 195) |
| 1312 | Vb 22 469 | 15,7 | 25,2 | 20,0—21,5 | 199 |
| 1315 | Vb 22 432 | 43,0 | 30,4 | 19,0—20,5 | 205 (177) |
| 1316 | Vb 22 470 | 24,2 | 33,0 | 24,0—26,2 | 198 |
| 1317 | Vb 22 560 | 19,7 | B. 11,8 | — | (178) |
| 1322 | Vb 22 558 | 21,2 | 14,7 | (3,8—4,0) | (178) |
| 1325 | Vb 22 550 | 36,5 | 26,0 | — | 222 |
| 1328 | Vb 22 549 | 28,5 | 25,1 | 10,5—12,8 | 219 |
| 1330 | Vb 22 554 | 34,0 | B. 14,5 | — | 179 (178) |
| 1331 | Vb 22 546 | 36,8 | 21,8 | 7,5— 9,5 | 220 |
| 1368 | Vb 22 557 | 25,7 | 14,3 | (3,5—4,0) | 223 |
| 1371 | Vb 22 547 | 25,0 | 23,5 | 10,5—13,0 | 221 |
| 1373 | Vb 22 516 | 26,3 | 21,8 | 13,3—14,8 | 211 |
| 1446 | Vb 22 565 | 37,5 | 24,0 | (4,5—5,3) | 269 (178, 201) |
| 1464 | Vb 22 914 | — | — | — | (201, Palmblatt- scheide) |
| 1492 | Vb 22 442 | 26,5 | 30,5 | 28,0 | 76, 84 |
| 1493 | Vb 22 524 | 25,0 | L. 53,0/B. 22,0 | 41,0/20,0 | 215 (161) |
| 1576 | Vb 22 535 | 25,0 | L. 64,0/B. 24,5 | 44,0/23,0 | 216 (161) |
| 1577 | Vb 22 536 | 20,5 | L. 68,0/B. 27,0 | 48,0/25,5 | 217 (161) |
| 1582 | Vb 22 437 | 29,0 | 41,5 | 28,8—35,4 | 184 |
| 1586 | Vb 22 453 | 15,7 | 21,5 | 18,5—19,8 | 187 |
| 1587 | Vb 22 451 | 14,8 | 27,3 | 24,0—26,0 | 190 |
| 1591 | Vb 22 427 | 51,0 | 36,0 | 20,5—26,5 | 182 |
| 1592 | Vb 22 523 | 30,8 | 31,5 | 28,0—29,5 | 257 |
| 1595 | Vb 22 567 | 25,0 | 16,5 | — | 258 |
| 1606 | Vb 22 506 | 21,2 | 19,5 | 14,7—15,2 | 213 |
| 1610 | Vb 22 502 | 31,8 | 22,5 | 13,5—14,2 | 207 |
| 1613 | Vb 22 525 | 22,0 | 20,8 | 14,6—15,9 | 178 |
| (Wirz 1921) | Vb 5 582 | 8,0 | L. 23,2/B. 17,0 | (21,3/15,4) | (160) |
| (Wirz 1921) | Vb 5 583 | 13,2 | 29,4 | (25,5—27,5) | (160) |
| (Speiser 1930) | Vb 9 368 | (16,5) | 23,0 | 14,3—14,5 | (203) |
| (Wirz 1950) | Vb 12 447 | 12,3 | 19,1 | 8,0— 9,0 | (118) |

¹⁰⁶ Bei Gefässen mit Halsknick und ausladendem Rand wird anstelle des Mündungsdurchmessers die lichte Weite auf der Höhe des Halses angegeben.

| Original- nummer | Inv.-Nr. Museum | Höhe in cm | grösster Gefäss- durchmesser in cm | Mündungs- durchmesser in cm ¹⁰⁶ | Abbildung (bzw. Seite) |
|---------------------|--------------------|---------------|--|--|---------------------------|
| (Bühler 1956) | Vb 14 747 | 18,2 | 29,2 | 27,0—27,4 | (203) |
| (Bühler 1956) | Vb 14 591 | 19,7 | 20,4 | 14,0—14,5 | (167) |
| (Lemaire 1962) | Vb 15 983 | 27,3 | 12,5 | (4,3—4,5) | 226 |
| (Bühler 1959) | Vb 16 687 | 20,2 | 17,8 | 12,7—13,0 | (203) |
| (Bühler 1959) | Vb 16 688 | 25,0 | 20,8 | 7,5—8,0 | (203) |
| (Bühler 1959) | Vb 16 697 | 20,3 | 24,0 | 21,7—22,8 | (202) |
| (Bühler 1959) | Vb 16 999 | 19,5 | 27,5 | 25,0—25,7 | (203) |
| (Bühler 1959) | Vb 16 700 | 11,6 | 17,7 | 13,8—14,8 | (203) |
| (D. Wirz 1955) | Vb 19 857 | 19,5 | 16,9 | (4,4—4,6) | 224 (176, 178) |
| (D. Wirz 1955) | Vb 19 858 | 23,5 | B. 12,9 | — | (178) |
| (Slg. Schuster) | — | 25,8 | 20,8 | 13,3—14,1 | 210 |

¹⁰⁶ Bei Gefässen mit Halsknick und ausladendem Rand wird anstelle des Mündungsdurchmessers die lichte Weite auf der Höhe des Halses angegeben.

1. Autoren- und Namensverzeichnis

- Adams, M. J. 203
Akau 129, 245, 246, 252
Andree, R. 26
Anell, B. 27
Ankermann, B. 27, 73 ff.
Aryelop 248
- Baer, G. 29
Bailloud, G. 99
Bamler 34
Barpai 129, 245, 253
Bastian, A. 24 f., 26, 40, 72 f.
Bateson, G. 28, 35, 44, 47, 48, 51 f., 53, 117, 120, 128, 178
Baudez, C. 99
Baumgarten, S. J. 22 f.
Beckmann, J. 19 f., 22, 23
Behrmann, W. 35, 111, 114, 196
Benedict, R. 52
Bernheim, E. 39
Birket-Smith, K. 26, 98
Biró, L. 17, 33
Blackwood, B. 26, 28, 29, 35
Blumenbach, J. F. 18, 19, 22
Boas, F. 24 f., 40
Bodrogi, T. 28, 33
Bolte, J. 73
Boulainvilliers, H. de 20, 21
Brongniart, A. 30
Buck, P. H. 29
Bühler, A. 11, 12, 26, 27, 28, 35, 64, 91, 111, 116, 124, 177 f.
Bühler-Oppenheim, K. 27, 91
Bunzel, R. L. 28, 92
Burckhardt, J. L. 19
Burkamp, W. 40
Butan 248
- Capell, A. 118
Cassirer, E. 40, 102
Chang, K. 99
Chard, C. 99
Chêng, T. 99
Childe, V. G. 99
Christensen, N. und D. 35, 94
Cook, J. 18, 19, 20
Cook, S.
s. Heizer, R. F.
Count, E. W. 43
Coutts, P. J. F. 35
- Craig, B. 116
Cranstone, B. A. L. 116
Cresswell, R. 77, 94
Czekanowski, J. 105
- Deacon, A. B. 203
Dilthey, W. 101
Dostal, W. 105
Dömbölö 249
Dove, A. 20, 23
Driver, H. E. 105
Drost, D. 25, 32 f., 92, 93, 96, 98, 99
Durkheim, E. 47
Dye, W. 118
- Ehrenreich, P. 26
Ehrich, R. W. 99
Erdweg, M. J. 34, 35, 121
Estrada, E. 99
- Feldhaus, F. M. 26, 98
Finsch, O. 25, 30, 33, 34, 35
Firth, R. 27
Fischer, E. 12, 15, 28, 33, 42, 48 f., 89, 92, 96
Fischer, H. 34, 50
Forbes, R. J. 32
Forge, J. A. W. 11, 28, 116, 117
Forster, J. G. A. 20, 22 f.
Forster, J. R. 20—23
Fortune, R. F. 28
Franchet, L. 31
Freeman, D. J. 35
Frese, H. H. 18
Fries, Th. M. 19
Frobenius, L. 27, 73 ff.
- Garanger, J. 203
Gardi, R. 124
Gardin, J.-C. 104, 106
Gasser, S. 32, 77, 105
Geiger, B. 80
Gerbrands, A. A. 28
Gerrits, F. 203
Gəsəkein 250, 253
Gifford, E. W. 92, 204
Glaumont, G. 33
Gnielinski, S. von 111
Goldenweiser, A. A. 65
Golson, J. 31, 99, 208
Gräbner, F. 27, 39, 42, 73 ff., 95

Grimm, W. 73
 Groves, M. 34, 100
 Grüninger, I. 30, 31, 78—80, 106, 107, 225
 Haantjens, H. A. 116
 Haberland, E. 36, 37, 111, 116, 118, 128, 172
 Haberlandt, A. 26
 Haddon, A. C. 17
 Hammond, P. B. 29
 Hampe, R. 32, 93
 Haporōka 245
 Harms, V. 96
 Hartt 30
 Haselberger, H. 28
 Heider, K. G. 29
 Heierli, J. 30
 Heizer, R. F. 31
 Herig, F. 81
 Herskovits, M. J. 27
 Himmelheber, H. 28
 Hinderling, P. 128
 Hirschberg, W. 23, 31, 78, 86
 Hodges, H. 32, 78
 Hoernes, M. 26
 Hohnschopp, H. 96
 Höltker, G. 35, 118
 Holzknecht, K. 34, 94, 149
 Hoporōka 129, 245
 Hultkrantz, A. 29, 51, 59, 73
 Humboldt, A. von 19, 23
 Humboldt, W. von 23
 Husserl, E. 40, 47, 52
 Hymes, D. 105
 Ihle, A. 19, 22
 Iselin, I. 21
 Jaeggi, U. 42
 Jakobson, R. 40
 Janata, A.
 s. Hirschberg, W.
 Jensen, A. 99
 Joyce, T. A.
 s. Seligmann, C. G.
 Kaberry, Ph. M. 35, 116
 Karmarsch, K. 24
 Kawamindjā 251
 Keller, F. 30
 Kelm, H. 35, 36, 111, 124, 128, 177, 178, 182
 Kidder, J. E. jr. 93, 204
 Kishalla 253
 Klemm, G. 18
 Klimek, S. 105
 Koch, G. 34, 93, 96, 111, 116

Krämer, A. 28, 207
 Krause, E. 30, 34
 Krause, F. 26, 40, 47, 61
 Kroeber, A. L. 27, 72, 105
 Kwamangga 129, 134, 139, 244, 245, 247
 Lafitau, J.-F. 18, 19, 23
 Laming-Empeire, A. 99
 Lamprecht, G. F. von 20
 Laubscher, M. S. 203
 Lauer, P. K. 35
 Laufer, C. 28
 Layard, J. 203
 Laycock, D. C. 118, 120, 122, 123
 Lea, D. A. M. 116
 Leroi-Gourhan, A. 14, 24, 26, 27, 31, 40, 42, 44,
 53, 58, 61—64, 65, 67, 78, 83 f., 86, 91, 97, 99,
 102
 Lévi-Strauss, C. 39—42, 47, 48, 61, 64, 102
 Liebscher, J. 32
 Linder, A. 105
 Linné, C. von 19
 Linné, S. 30, 31
 Linton, R. 29, 50, 128
 Lorenz, K. 102
 Lucas Meshopa 253
 Luschan, F. von 25, 35
 MacLachan, R. R. C. 35
 Malinowski, B. 40, 75
 Māk 251
 Malmer, M. P. 105, 219
 Maramis 161, 247, 248, 250
 March, B. 106
 Marx, K. 22
 Matson, F. R. 31
 Mauss, M. 47
 Mawson, D. Diagramm 13
 Mead, M. 28, 35, 116
 Meggers, B. J. 99
 Meiners, C. 19, 22, 23
 Melwan 128, 134, 138, 141, 153, 188, 189, 244,
 245, 246, 248, 249
 Meshopa, L. 189, 253
 Meyer, O. 34
 Meyolop 245
 Mihalic, F. 122
 Mikloucho-Maklay, N. N. 17
 Miles, D. 37
 Milke, W. 47, 61, 105
 Mogunap 251
 Mo'indau 252
 Montandon, G. 27
 Moore, D. R. 11, 35, 178
 Moreau, J. 18

- Moschner, I. 18
 Mühlmann, W. E. 18, 19, 20, 23, 24, 39 ff., 42,
 45, 47, 48, 65, 68, 76, 81, 101, 105
 Mukarovský, J. 40
 Müller, W. 35
- Narr, K. J. 30, 59
 Neuhauss, R. 33
 Nevermann, H. 18, 27
 Newton, D. 38, 116, 117, 124, 128
 Nordenskiöld, E. 31
 Numbulintjoai 129, 246, 252
- Obayashi, T. 99
- Pfeiffer, L. 26, 31
 Piaget, J. 61
 Pi'ol-Nggailmindja 250
 Plischke, H. 18, 19, 22, 23, 26, 34
 Pöch, R. 34, 203
 Polívka, G.
 s. Bolte, J.
 Polyá, G. 105
 Portmann, A. 47, 75 f., 110
 Potapov, L. P. 19
 Preuss, K. Th. 35
- Quételet, A. 105
 Quitta, H. 99
- Radcliffe-Brown, A. R. 47 f.
 Radin, P. 49
 Rassem, M. 19, 20, 21, 22, 23, 24
 Ratzel, F. 39
 Reche, O. 17, 35
 Reed, St. W. 122, 124, 125, 128, 141, 170—180
 vgl. Whiting, J. W. M.
 Richardson, J. 105
 Riesenfeld, A. 35, 207
 Rieth, A. 31
 Roessicke, A. 35, 128, 178, 207
 Rogers, E. S. 178
 Rudolph, W. 43
- Salmang, H. 31, 80
 Saninggo 250
 Sartre, J. P. 41
 Sauer, C. O. 99
 Saussure, F. de 40, 41, 53
 Sayce, R. U. 27
 Schadewaldt, W. 58
 Scheffrahn, W. 203
 Schefold, R. 68 f., 71, 72, 105, 106
 Schiwy, G. 42
 Schlaginhaufen, O. 35
- Schliemann, H. 30
 Schlözer, A. L. 22
 Schmid, E. 12, 107
 Schmidt, W. 39
 Schmitz, C. A. 11, 28, 34, 40, 43, 47, 59, 61, 62,
 64, 65, 68, 72, 77, 83, 86, 94, 95, 96, 207
 Schrader, C. 112
 Schröter, J. F. 22 f.
 Schuchhardt, C. 98
 Schuessler, K. F.
 s. Driver, H. E.
 Schultze-Jena, L. 112, 116
 Schurig, M. 27, 34, 35, 77, 100
 Schurtz, H. 25, 98
 Schuster, G. 11, 37, 207
 Schuster, M. 11, 12, 36, 37, 111, 116, 117, 128,
 154, 155, 172, 178, 201, 203
 Scott, L. 31, 93, 98
 Seiler, A. 91, 105
 Seimes 246, 248, 252, 253
 Seligmann, C. G. 203
 Semenov, S. A. 22
 Semper, G. 23, 105
 Shah, H. 33, 92
 Sharp, L. 29
 Shepard, A. O. 31, 77, 78, 105, 106, 107, 221
 Shirokogoroff, S. M. 43, 58
 Shutler, D. jr. 204
 Singer, Ch. 31
 Smolla, G. 59, 99
 Solheim, W. G. 18, 31, 32, 35, 74, 92, 98, 99,
 204, 207
 Sonnevile-Bordes, D. de 105
 Spannaus, G. 96
 Spaulding, A. C. 72, 105
 Specht, J. 11, 31, 34
 Speiser, F. 11, 21, 26, 35, 95, 207
 Spiegel, M. R. 105
 Spittler, L. T. 22
 Steinen, K. von den 17, 24 f., 98
 Stephan, E. 28
 Stieber, P. 30, 32, 105, 219
 Strecker, I. A. 42
 Sturtevant, W. C. 36
- Thilenius, G. 17, 26
 Thomsen, J. C. 18
 Thurnwald, H. 35, 47
 Thurnwald, R. 27, 47, 65, 92, 112, 116, 122
 Tiesler, F. 111
 Timm, A. 19, 20, 22, 23, 24
 Tindale, N. B. 35
 Townsend, P. K. W. 28
 Townsend, P. K. W. und W. 28
 vgl. Dye, W.

- Treide, B. 104, 106, 216
 Troubetzkoy, N. 40
 Tschol, P. 39
 Tuckson, M. 11, 33, 35, 37, 203
 Tumbatj 253
 Tylor, E. B. 72 f., 105
- Ukumimə 129, 135, 139, 153, 244, 245, 247,
 248, 250, 252, 253
- Vauban, S. L. P. de 20, 21
 Vossen, R. 31
- Waswaiəndu 129, 150, 246, 247, 250, 251
 Watson, V. 34
 Weidkuhn, P. 58, 102
 Weiss, R. 52
 Westphal-Hellbusch, S. 25
 Weule, K. 18, 26, 34
 White, J. P. 11, 28, 31
 Whiteman, J. 116
 Whiting, J. W. M. 35, 116, 122, 124, 125, 128,
 129, 130, 141, 155, 160, 170—180, 187, 189, 192
- Willert, F.
 s. Liebscher, J.
 Willey, G. R. 99
 Winter, A. 32, 93
 Wirz, P. 118
 Wissmann, H. von 99
 Wolff, K. H. 47
 Wondamari 11, 128, 129, 138, 146, 150, 153,
 171 f., 178, 188, 189 f., 205, 245, 246, 247, 248,
 249, 250, 252, 253
 Wulff, H. E. 33
- Yabokoma 11, 129, 133, 139, 143, 148 f., 161,
 178, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253
 Yessomari 11, 129, 138, 189 f., 245, 248, 249,
 251, 252, 253
- Zanolli, N. 42, 48 f.
 Zemp, H. 69, 116, 124, 133, 176
 Z'graggen, J. 118
 Zoller, H. 47

2. Sachverzeichnis

- affektiv
 s. Betrachtungsebenen
 Akkulturation 29, 58, 127 f., 187
 Altersklassen 125 f., 129, 131, 142, 179, 190 f.
 Aufbauteil 68—72, 103, 105 f., s. a. Erscheinungsformen

 Begriffe, polar formuliert 21, 43 f., 45, 48, 50, 105, 108
 Behälter (Blatt, Rinde, Bambus) 97, 98, 102, 132 f., 170 f., 176, 202, 203, Diagramm 13
 Bemalen 154 f., 162 f., 181, 198, 201
 Beobachter 46, 48 f.
 Beobachteter 46, 48 f.
 Betrachtungsebenen, affektiv bzw. notativ geprägte Haltung 45 f., 48, 57, 65, 158
 Betrachtungsweisen im Verhältnis zur Zeit
 diachronische 53—57, 59 ff., 71, 97
 synchronische 33, 53—57, 59 ff., 72, 97
 Betrachtungsweisen im Verhältnis zur Sache
 allgemein 42 f., 45, 57, 66, 69 ff., 209 f.
 empirische 43, 45 f., 49, 53, 57, 58
 funktionale 45—49, 53, 57, 58, 73, 106
 historische 45 f., 52, 57, 58, 59
 intentionale 45—49, 57, 58, 73, 106, 158, 205 ff.
 strukturelle 27, 45 f., 50 ff., 57, 58, 59, 61, 65, 66, 67 f., 73, 106
 Bewusstsein 41, 64, 101 f., 168, s. a. geschichtliches B.
 Blut 173 f., 192
 Brennen 80, 84 ff., 151—154, 156

 Darstellungsmotiv, s. Motiv
 Denkformen 44, 48, 50, 63 f., 76, 102
 Determinismus 65, 72 f., 75.
 Diffusion 18, 58, 60, 63, 72, 73 f., 95 f., 103
 Drehbewegung 32, 77, 84 ff., 90, 91, 140

 Eidos 48, 51 f.
 Element 41, 68—75, 103, 105 f., 108
 Elementargedanke 26, 40, 72 f.
 Elementarmittel 85 f.
 Entwicklungsgedanke 17, 21, 24 f., 26, 62 ff., 74, 91, 93
 Entwicklungshilfe 17, 21, 22, 33
 Ergologie 23
 Erscheinungsformen der Kultur
 allgemein 25, 48 50, 57, 58, 61—68, 73 ff.
 materielle 11, 25, 26—28, 29, 30, 64 f., 69, 97—100, 103—106, 126 f., 169—184
 Etatisten 20, 21 f., 23
 Ethnographie, s. Beobachter, Betrachtungsweisen, Methoden
 Ethnologie, s. Funktionalisten, historische Richtung, Kulturhistoriker, Positivisten, Strukturalisten
 Ethnozentrisches Weltbild 17, 126, 193, 205 ff.
 Ethos 48, 51 f.

 Feldbau 23, 99, 116 f., 124, 172, 192
 Form 52, 75, 97 ff., 101, 103—106, 158—167, 197
 Formen von Ton
 (Vorformen-Aufbauen-Ausformen) 81—91, 99 f., 133—139, 155 f.
 Handtreiben 91 f., 93
 Ringwulst 91 f., 93, 203 f.
 Schlagtreiben 77 f., 91 f., 95 f.
 Spiralwulst 77 f., 91 f., 93, 95, 134 ff., 202, 203 f.
 andere Möglichkeiten 17, Diagramm 13, s. a. Töpferscheibe
 Fremdphänomen 41, 48
 Funktion 47, 51, 73, 74, 86 f., 88, 92, 106, 158—184
 funktionale Daten 41
 Funktionalisten 40, 44, 47
 funktionell, s. Funktion

 Gesellschaftsgedanke, s. Völkergedanke
 geschichtliches Bewusstsein bei Naturvölkern 17 f., 205 f.
 geschichtliche Beziehungen 61, 63, 64, 65, 67, 71 f., 72—75, 77, 91—93, 95 f., 96 f., 99 f., 103 f., 205 ff., s. a. Tradition, Diffusion
 Gleichgewicht, dynamisches 43 f., 58, 108
 Gruppe, ethnische 58

 Haltung, affektiv bzw. notativ geprägte, s. Betrachtungsebenen
 Handwerk 20, 21, 23, 25, 26, 28 f., 37, 130—157, s. a. Töpferei
 Handtreiben, s. Formen
 historische Richtung (Ethnologie) 17, 20, 21, 24 f., 27, 33, 39, 42, 57, 58, 61—64, 72, 76, 102 f., 107, 109

- Individualgedanke 72 f.
 Individualität, geschichtliche 43 f., 52, 58, 75 f., 109
 Initiation 131 f., 170, 172—175, 177, 179, 190 f., 199
 Intentionale Daten 41, 158 ff., 170 ff., 175 ff., 205 ff., s. a. Betrachtungsweisen

 Kameralisten 19 f., 22
 Keil 84, 91
 Keramik 13, 15, 18, 27 f., 29 ff., 33 f., 37 f., 93, 99, 103 f., 105 f., 120, 158 ff., 202 ff., 205
 Kerbschnitt, s. Verzieren
 Knollengewächse 124 f., 126, 159, 170 f., 172—175, 176, 181, 182
 Kochen 169 f., 175 f.
 Komplex 59 ff., 69, 74, 107 f.
 Kontinuität, s. Tradition
 Konvergenz 26, s. a. Determinismus
 Kosmopoliten 21
 Kraft 82, 84, 85, 86, Diagramm 8, s. a. Perkussion
 Kult 126, 173—177, 179—182, 198 f., 201
 Kultur
 Ausrüstung, s. Erscheinungsformen
 Formen 21, 25 f., 27, 29, 30, 76
 s. a. Komplex, Stil, Tendenz
 Kulturen 58
 Kulturhistoriker 24 f., 27 f., 32, 34, 39, 40, 61, 73—75, 77, 93, 95 f., 107
 Kunst 13, 15, 21, 28, 42, 65, 68 f.

 Lehm, s. Ton und Töpfererde

 Magerung, s. Ton
 materielle Kultur, s. Erscheinungsformen der Kultur
 Methoden
 Feldforschung 36 f., 48 f., 49 f., s. a. Beobachter
 Auswertung 48, 49 f., 103—107
 Motiv 68 f., 162 f.
 Museen
 Aufgabe 18, 27, 101
 Basel 36, 128, 178
 Berlin 18, 24, 128, 178, s. a. Kelm und Roesicke
 Cambridge 128
 Dresden 18, s. a. Schlaginhaufen
 Frankfurt/Main 128
 Göttingen 18, 19
 Hamburg 35
 Kopenhagen 18
 Leipzig 26
 Los Angeles 178

 Petersburg 18, 19
 Port Moresby 36
 Sydney 177, 178
 Wien 18
 Mythen 46, 126, 168, 176, 180, 181—184, 193—195, 201, 207

 Nachbarwissenschaften, Verbindungen mit
 allgemein 39, 61 f.
 Linguistik 39, 41
 Psychologie 40
 Urgeschichte 25 f., 29 ff., 34, 58, 203 f., 208
 Naturvolk 58
 Neolithikum 14, 93, 97, 99, 204
 notativ, s. Betrachtungsebene

 Objektivität 39, 43, 44, 45 f., 57, 106, 109

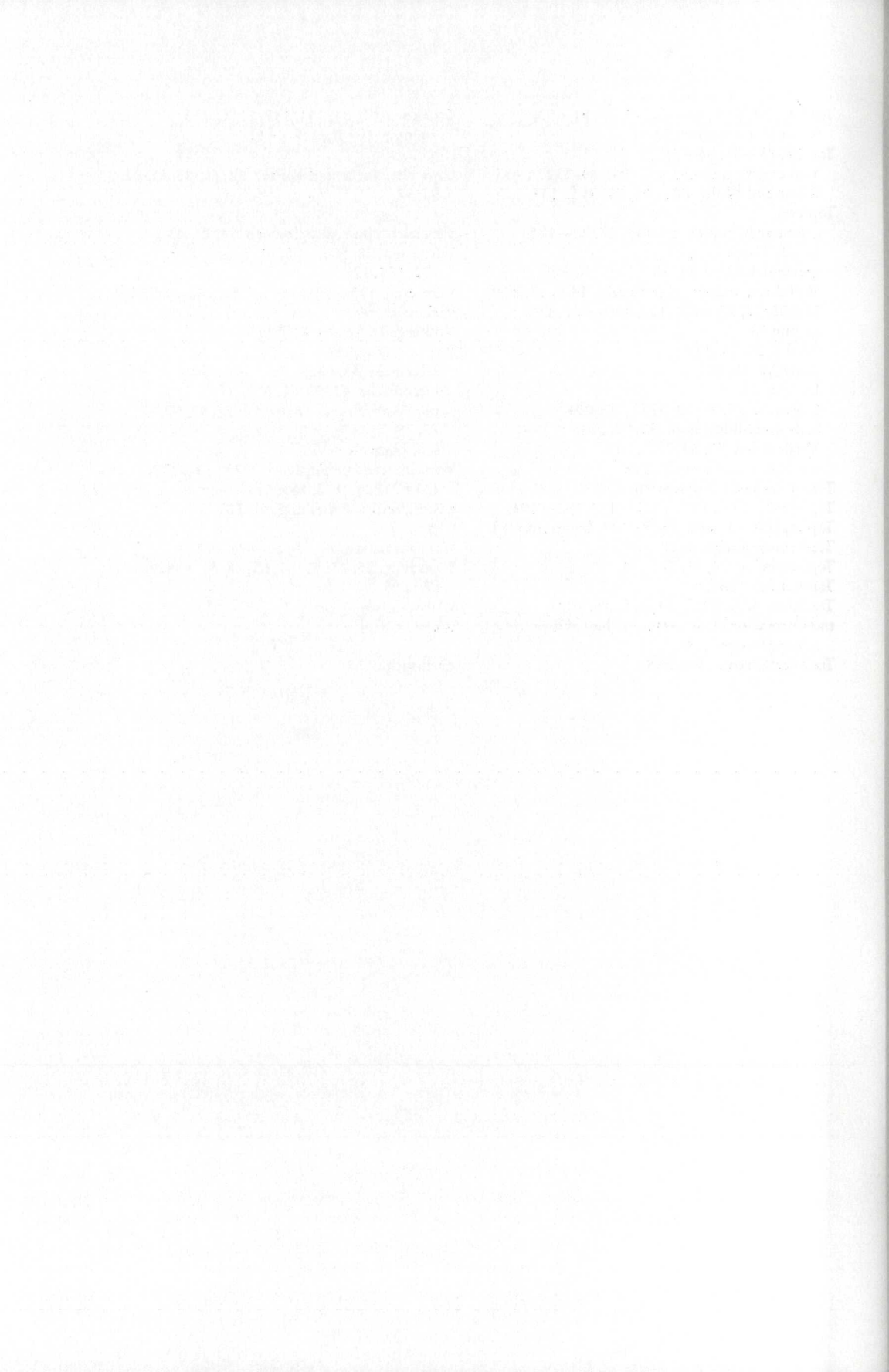
 Parallelen, ethnographische, s. Konvergenz
 Perkussion 82, 86
 Physiokraten 20
 Positivisten 17, 24
 Psychologische Richtung 28, 40, 48, 72, 102

 Realisierungsform 62, 64—67
 Ordnung nach Stufen und nach geogr. Verbreitung 63, 65, 67, 70, 97 f., Diagramm 13, s. a. Erscheinungsformen
 Ringwulstverfahren, s. Formen

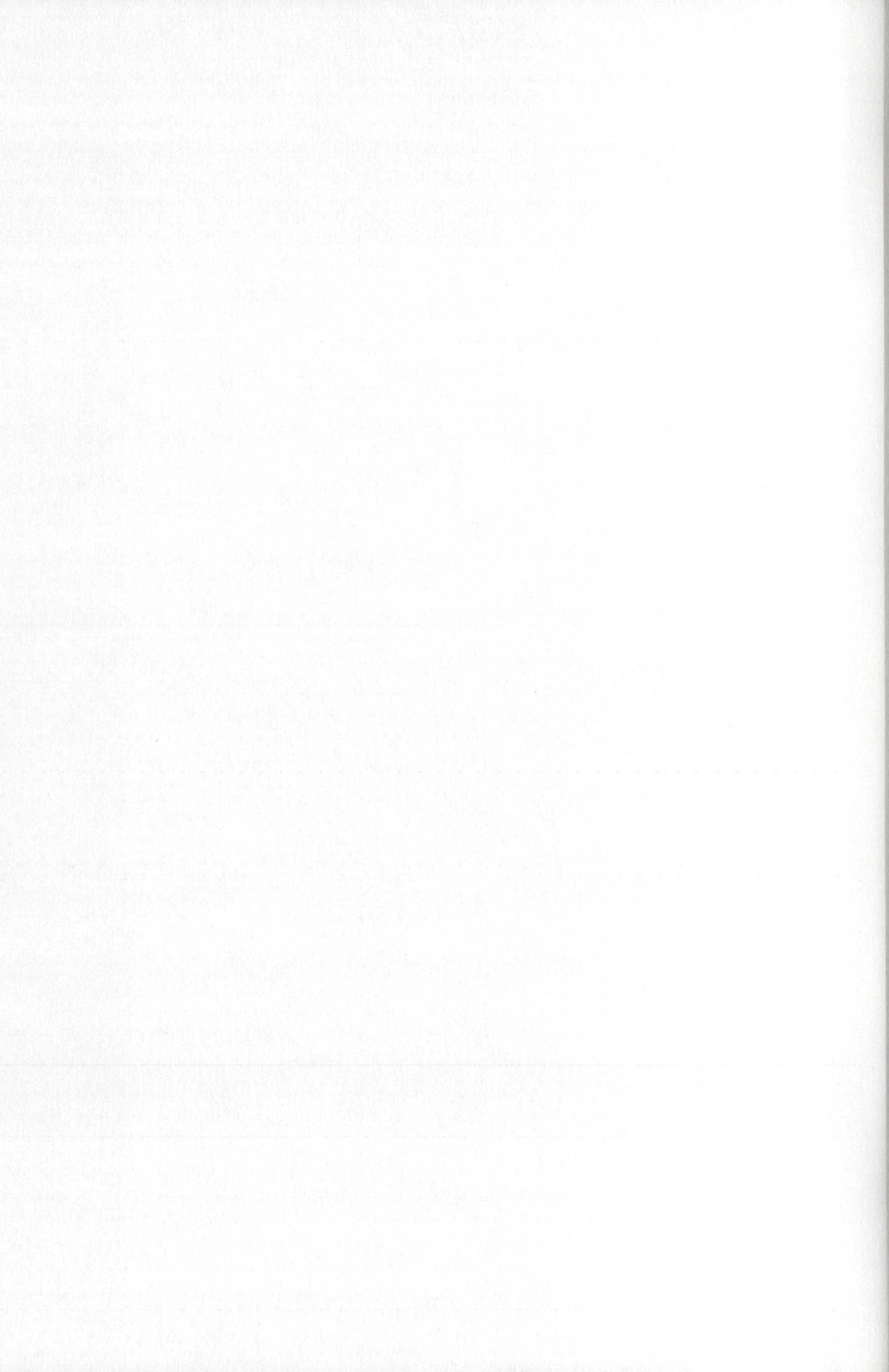
 Sago 158, 159, 169 f., 173, 175, 187, 191, 192, 200, 201
 Scherben, s. Keramik
 Schlagtreiben, s. Formen
 signifiant 41
 signifié 41
 Spiralwulstverfahren, s. Formen
 Statistik 22, 74, 105
 statistische Methoden 32, 72, 74, 101, 105 f.
 Stil 30, 51, 67—69, 71, 105
 Stilelement, kulturelles, s. Element
 Struktur 40, 41 f., 47 f., 50—53, 61—64, 66, 68 f., 72 f., 75, 91 f., 101—103
 strukturelle Untersuchung, s. Betrachtungsweisen
 Strukturalisten, s. Krause F., Leroi-Gourhan A., Lévi-Strauss Cl.
 strukturell (Strukturzusammenhang), s. Struktur
 survival 72 f., 107 f.

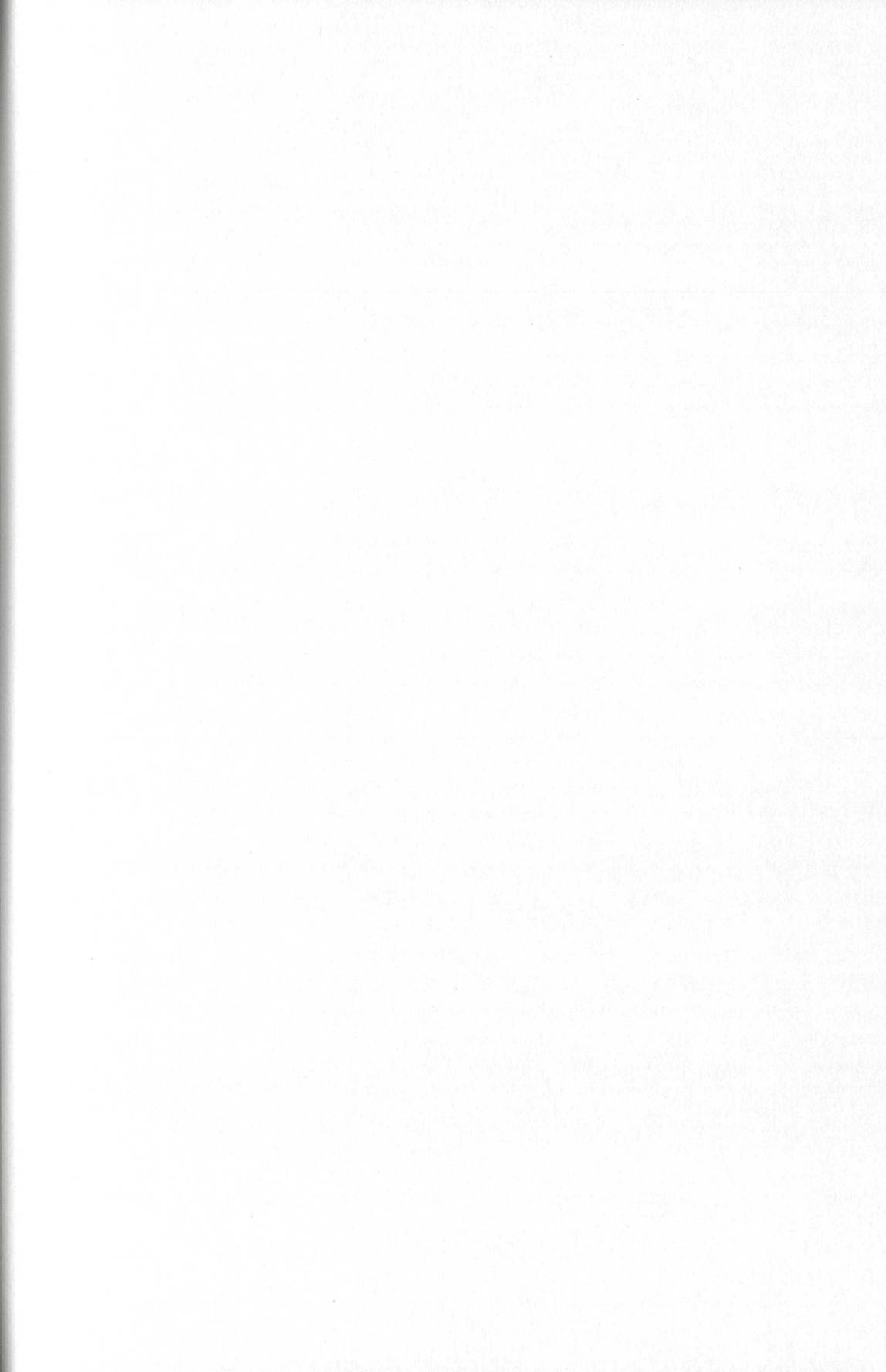
 Technik 13—15, 21, 24, 26, 27, 29, 30, 58, 211
 Technischer Determinismus, s. Determinismus
 Technologie 19 f., 21, 23 f., 25, 28 f., 29—33, 211

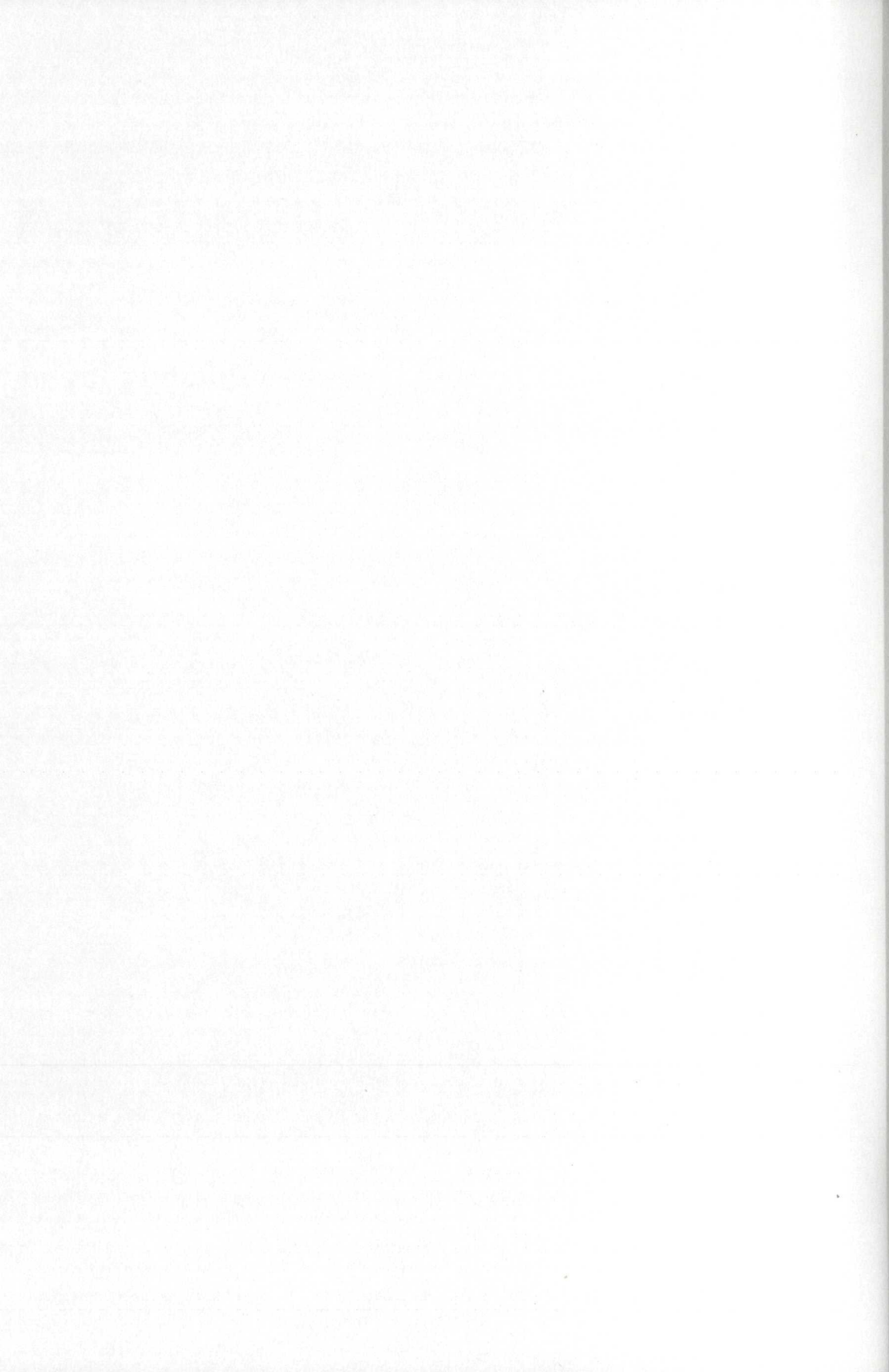
- Tendenz 51, 62 f., 64—70, 72, 75, 91—93,
 97—100, Diagramm 13
 Ton 77, 78—81, 84—91
 Vorbereiten und Lagern 79 f., 84, 132 f., 155
 Wurst und Wulst 88 f., 90, 91, 94 f., 134, 135
 Töpferei
 gesamter Komplex 13—15, 27, 96—100,
 128 ff., Diagramm 13
 urgeschichtliche 14, 30
 Verfahrensweisen (Handwerk) 14 f., 17, 31 f.,
 33—36, 37, 77—100, 102, 130—157, Dia-
 gramm 13
 Afrika 25, 28, 32, 93
 Amerika 28, 30
 Europa 32
 Ozeanien 25, 27, 32, 33 ff., 93, 204
 Süd- und Südostasien 32, 92, 204
 Vorderasien 30, 33, 77 f., 94 f.
 s. a. Formen, Keramik, Ton
 Töpfereitabus, s. Vorschriften
 Töpfererde 78 f., 117 f., 130—133, 192—194
 Töpfergerät 81 f., 84, 89, 90, 134, Diagramm 13
 Töpferpersönlichkeit 28, 128 f.
 Töpferscheibe 14, 31, 77 f., 91
 Topfhandel 186 f.
 Tradition 48 f., 59 ff., 61, 71 f., 75, 102 f.
 transformation (Umformungs- bzw. Über-
 setzungsprozess) 41
 Treibverfahren, s. Formen
 Trocknen 80, 84, 144, 145, 151 f., 155
 Typologie 103 ff., 158—162
 Umwelt: Natur und Kultur 14, 42, 48, 58, 62,
 92, 97
 Vergleich von Kulturformen 14, 27, 43
 Verhalten 28, 50 ff., 58, 61, 65, 69, 72 f., 77, 97,
 102, 103, 128
 Verziern 145—151, 154 f., 156, 162—167, 198
 Viehzucht 99
 Völkergedanke 26, 40, 72 f.
 Voraussetzungen
 allgemein 44, 65 ff., 75
 biologische 42, 50, 61, 67, 75 f.
 physikalisch-chemische 14, 27, 42, 50, 67,
 75, 78
 s. a. Umwelt
 Vorschriften zur Töpferei 131 f., 140, 142,
 143 f., 150 f., 172, 189, 191 f.
 wechselseitige Erhellung 41, 101
 Werkverfahren 77, 78, 81—96, 102
 Werkzeug 25, 27, 42, 64, 65, 78, 81—84, 86,
 87 f., 98
 Wulst, s. Ton
 Wurst, s. Ton
 Zivilisation 58

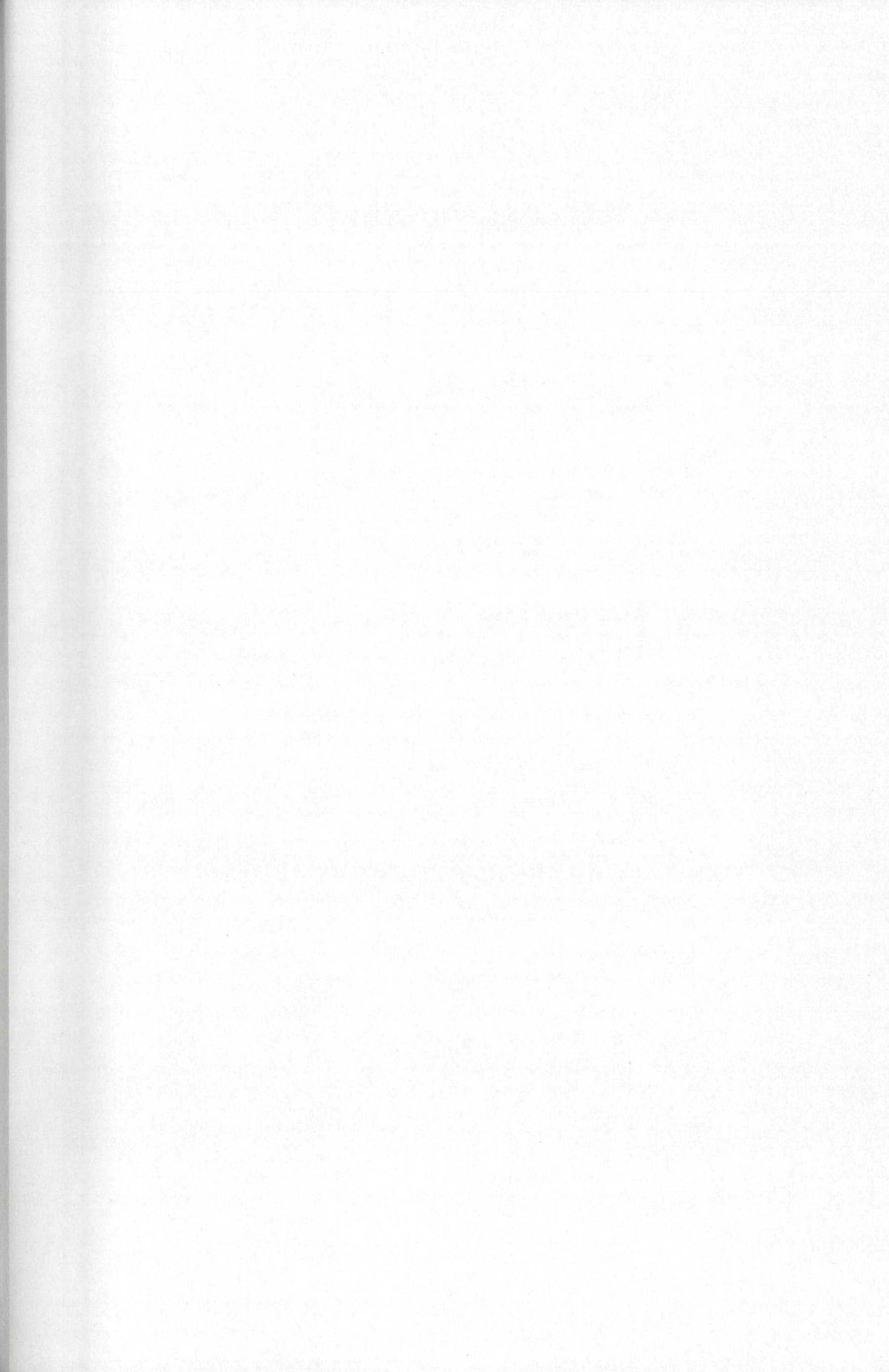












Heft 1

R. Seiffert

Zur Geomorphologie des Calancatales. 1960

Heft 2

H.-U. Sulser

Die Eisenbahnentwicklung im schweiz.-
franz. Jura unter Berücksichtigung der geo-
graphischen Grundlagen. 1962

Heft 3

O. Wittmann

Die Niederterrassenfelder im Umkreis von
Basel und ihre kartographische Darstellung.
1961

Heft 4

W. A. Gallusser

Studien zur Bevölkerungs- und Wirtschafts-
geographie des Laufener Juras. 1961

Heft 5

H. Gutersohn und C. Troll

Geographie und Entwicklungsplanung.
1963

Heft 6

C. Frey

Morphometrische Untersuchung der Voge-
sen. 1965

Heft 7

H. W. Muggli

Greater London und seine New Towns.
1968

Heft 8

U. Eichenberger

Die Agglomeration Basel in ihrer raumzeit-
lichen Struktur. 1968

Heft 9

D. Barsch

Studien zur Geomorphogenese des zentralen
Berner Juras. 1970

Heft 10

J. F. Jenny

Beziehungen der Stadt Basel zu ihrem aus-
ländischen Umland. 1969

Heft 11

W. A. Gallusser

Struktur und Entwicklung ländlicher
Räume der Nordwestschweiz. 1970

Heft 12

Rudolf L. Marr

Geländeklimatische Untersuchung im Raum
südlich von Basel. 1970

Heft 13

K. Rüdisühli

Studien zur Kulturgeographie des unteren
Goms (Wallis). 1970

Heft 14

J. Rohner

Studien zum Wandel von Bevölkerung und
Landwirtschaft im Unterengadin. 1972

Heft 15

W. Leimgruber

Studien zur Dynamik und zum Struktur-
wandel der Bevölkerung im südlichen Um-
land von Basel. 1972

Die Reihe wird fortgesetzt.

Basler Beiträge zur Geographie

Bisher erschienen:

Band 1

C. A. Schmitz

Grundformen der Verwandtschaft. 1964

Band 2

Festschrift Alfred Bühler

Hrsg. C. A. Schmitz und R. Wildhaber. 1965

Band 3

P. Weidkuhn

Aggressivität, Ritus, Säkularisierung. Biologische Grundformen religiöser Prozesse. 1965

Band 4

R. Schefold

Versuch einer Stilanalyse der Aufhängehaken vom Mittleren Sepik in Neu-Guinea. 1966

Band 5

C. Koch

La Colonia Tovar. Geschichte und Kultur einer alemannischen Siedlung in Venezuela. 1969

Band 6

M.-L. Nabholz-Kartaschoff

Ikatgewebe aus Nord- und Südeuropa. 1969

Band 7

St. A. Gasser

Das Töpferhandwerk von Indonesien. 1969

Band 8

N. V. Zanolli

Education toward Development in Tanzania. 1971

Band 9

A. Seiler-Baldinger

Maschenstoffe in Süd- und Mittelamerika. Beiträge zur Systematik und Geschichte primärer Textilverfahren. 1971

Band 10

M. Laubscher

Schöpfungsmythik ostindonesischer Ethnien. Eine Literaturstudie über die Entstehung der Welt und die Herkunft der Menschen. 1971

Band 11

R. Peterli

Die Kultur eines Bariba-Dorfes im Norden von Dahome. 1971

Band 12

Chr. Kaufmann

Das Töpferhandwerk der Kwoma in Nord-Neuguinea. Beiträge zur Systematik primärer Töpfereiverfahren. 1972

Band 13

R. Boser-Sarivaxévanis

Les tissus de l'Afrique Occidentale. Méthode de classification et catalogue raisonné des étoffes tissées de l'Afrique de l'Ouest établis à partir de données techniques et historiques. 1972

Basler Beiträge zur Ethnologie

Basler Beiträge
zur Ethnologie

12

Kaufmann

Töpferhandwerk

der

Kwoma