Jasmin Ii Sabai Günther

MALEREIEN AUS PAPUA–NEUGUINEA

AKTEURE REPRÄSENTATIONEN IDENTITÄTEN

GISCA Occasional Paper Series

Number 1, 2015, ISSN: 2363-894X

GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT GÖTTINGEN

GISCA göttingen institute for social and cultural anthropology

GISCA OCCASIONAL PAPER SERIES

The GISCA Occasional Papers Series publishes the work in progress of staff and associates of the Institute for Social and Cultural Anthropology (Institut für Ethnologie) at Göttingen University, as well as a selection of high-quality BA and MA theses.

EDITORS
Elfriede Hermann
Andrea Lauser
Roman Loimeier
Nikolaus Schareika

MANAGING EDITOR
Jovan Maud

ASSISTANT MANAGING EDITOR
Jelka Günther

TYPESET AND DESIGN
Friedlind Riedel

How to cite this paper: Günther, Jasmin Ii Sabai. 2015. Malereien aus Papua-Neuguinea: Akteure, Repräsentationen, Identitäten. *GISCA Occasional Paper Series*, No. 1. Göttingen: Institute for Social and Cultural Anthropology. DOI:10.3249/2363-894X-gisca-1

© 2015 by the author

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

ISSN: 2363-894X DOI: 10.3249/2363-894X-gisca-1

GISCA göttingen institute for social and cultural anthropology

Göttingen Institute for Social and Cultural Anthropology

Theaterstr. 14
37073 Göttingen
Germany

+49 (0)551 - 39 27892
ethno@sowi.uni-goettingen.de

www.uni-goettingen.de/GISCA

INHALTSVERZEICHNIS

Abstract **4**

Vorwort **5**

Einleitung **6**

Theoretische Annahmen **8**
- Über ‚die Dinge' in der Ethnologie **8**
- Ethnologie, Kunst und Ästhetik **10**
- Akteure **12**
- Repräsentationen **14**
- Identitäten **16**

Die Akteure präsentieren (sich) **19**
- Die Dinge im Fokus **19**
- Die Menschen im Fokus **25**

Die Akteure bewegen (sich) **28**
- Das *National Museum and Art Gallery* und seine Rollen **28**
- Die Palmblattmalereien als Repräsentationen **32**
- Die (Re-) Präsentationen im Wandel **37**

Die Akteure repräsentieren (sich) **43**
- Über (Palmblatt-) Malereien und Kunst **43**
- Über das Präsentieren von Kunst, Repräsentieren mit Kunst **47**

Die Akteure identifizieren (sich) **51**
- Die (Re-) Präsentation von Papua New Guineaness **51**
- Die Wirkmacht von Malereien **54**

Schluss **58**

Über die Autorin **59**

Literaturverzeichnis **59**

Jasmin Ii Sabai Günther

MALEREIEN AUS PAPUA–NEUGUINEA

AKTEURE, REPRÄSENTATIONEN, IDENTITÄTEN

ABSTRACT

Palmblattmalereien aus Papua-Neuguinea präsentieren sich in ihrem lokalen Kontext sowie in ethnologischen Museen und Galerien zeitgenössischer Kunst weltweit. Ihre Kategorisierung als Kunst oder Nicht-Kunst wird dabei stetig diskutiert, weil sie ‚traditionell' semantisch und nicht ästhetisch motiviert sind. Im Gegensatz zu einigen anderen Publikationen über Palmblattmalereien oder Kunst aus Papua-Neuguinea beleuchtet die vorliegende Arbeit kein ‚entweder-oder', sondern ein ‚sowohl-als-auch'. Es wird argumentiert, dass dies möglich ist, weil auch Dinge multiple Identitäten besitzen: so können die Palmblattmalereien hier u.a. als Vermittler von Mythen und Moral, Ausdrücke von Mensch-Umwelt-Beziehungen sowie Verweise auf Orte und Identitäten etabliert werden. Interessant ist, dass all diese Rollen auch auf zeitgenössische Werke zutreffen, deren Status als Kunst in der Regel nicht in Frage gestellt wird. Sie alle bilden (Re-)Präsentationsplattformen, die von unterschiedlichen Akteuren auf vielerlei Arten ausgehandelt werden und sich demnach trotz ihrer vermeintlich passiven Materialität ständig in Bewegung befinden. Hierbei handelt es sich nicht immer um Bewegungen physischer Natur, sondern hauptsächlich um Rekontextualisierungen, welche sich sowohl linear als auch simultan abspielen können.

Die nachfolgende Arbeit macht die Dinge zu Beteiligten an Handlungen, die mit ihren hier entschlüsselten multiplen Identitäten einen Subjekt-Objekt-Dualismus in Frage stellen. Um die Wirkmacht der Malereien aufzuzeigen, verknüpft die Autorin relevante Literatur und Theorien aus dem ethnologischen Fachbereich mit eigenem ethnographischem Material, das in Papua-Neuguinea und Australien erhoben wurde.

Bark paintings of Papua New Guinea present themselves in their local contexts as well as in museums and galleries for contemporary art in other parts of the world. In these processes, their categorization as art or non-art is constantly discussed, because 'traditionally' their making is based on semantics and not aesthetics. In contrast to several other publications on bark paintings or art from Papua New Guinea, the present paper examines not an 'either-or', but an 'as-well-as'. It is argued that this is possible because things also have multiple identities: in this way, bark paintings are established here as agents of myths and morals, articulations of human/non-human relationships as well as landmarks of places and identities. Interestingly, these roles are also performed by contemporary pieces, whose status as art is usually not disputed. In sum, they all form platforms for (re-)presentations that are negotiated by different actors in multiple ways. Therefore, they are – despite their perceived passive materiality – constantly in motion. These movements are not always of a physical nature, but consist mostly of recontextualizations, which can occur linearly but also simultaneously. The present paper establishes things as participants of actions that question a subject-object-dualism with their demonstrated multiple identities. To reveal the paintings' agency, the author links relevant anthropological literature and theories with her own ethnographic material gathered in Papua New Guinea and Australia.

VORWORT

Ein großer Teil der vorliegenden Arbeit wird von Material und Daten gestützt, die während einer Studienreise in Australien und Papua-Neuguinea von Oktober 2012 bis Feburar 2013 erhoben wurde. Ohne die Unterstützung zahlreicher Menschen wäre diese Reise, deren Vorbereitung schon einen unerwartet langwierigen Prozess darstellte, nicht möglich gewesen, weshalb ihnen an dieser Stelle gedankt wird.

Mein größter Dank gilt aber den zahlreichen Menschen in Port Moresby, die mir auf ganz verschiedene Weise geholfen und mir ihr Vertrauen entgegengebracht haben: allen voran Andrew M. und seiner gesamten Familie, die mich ohne zu zögern in ihr Heim aufgenommen und zu einem Bestandteil ihres Lebens gemacht haben. Weiterhin danke ich der Belegschaft des *National Museum and Art Gallery of Papua New Guinea* für ihre Hilfe und meinen zahlreichen Gesprächspartnern für die geduldige Beantwortung meiner Fragen. Unter den Künstlern war es vor allem Joe Nalo[1], der mir mit viel Offenheit und Humor Einblicke in die zeitgenössische Kunst aus Papua-Neuguinea gewährt hat.

Ich danke meiner Erstgutachterin Prof. Dr. Elfriede Hermann und meinem Zweitgutachter Dr. Hans Reithofer für ihre Betreuung, Ermutigung und unermüdliche Hilfe bei der Realisierung dieses Projektes. Zudem danke ich der Dr.-Walther-Liebehenz-Stiftung für die finanzielle Unterstützung bei den aufgekommenen Reisekosten.

My deepest gratitude goes to the many people in Papua New Guinea without whom my research would have not been possible and who blessed me with their trust and openness. Most of all, I thank Andrew M. and his family for giving me an unexpected home and for their immediate willingness to make me a part of their lives. Also, I would like to thank the staff of the National Museum and Art Gallery for their patience and support as well as all the artists and especially Joe Nalo who shared their thoughts on Papua New Guinean art with me.

[1] Joe Nalo hat die Erlaubnis für die Darstellung seiner Kunstwerke innerhalb dieser Arbeit erteilt. Die Besitzrechte liegen bei ihm. Alle anderen Abbildungen sind, sofern nicht anders gekennzeichnet, von mir angefertigt worden und werden deshalb ohne weitere Quellenangaben verzeichnet.

EINLEITUNG 1

Port Moresby, die Hauptstadt von Papua-Neuguinea, wird von zahlreichen Kunstwerken geprägt, die jedem Besucher unmittelbar ins Auge fallen: darunter Skulpturen in Form von Schneckengehäusen, Nachbildungen von Paradiesvögeln sowie Malereien an den Fassaden des *National Museum and Art Gallery*[2] und des imposanten *National Parliament House*. Letztere erinnern an die Zeremonialhäuser der Gesellschaften entlang des Sepik-Flusses, die sowohl an ihrem Äußeren als auch in ihrem Inneren so genannte Palmblattmalereien präsentieren. Gleichzeitig finden sich heute in anderen Teilen der Welt ganz ähnliche Werke in ethnologischen Museen und Galerien zeitgenössischer Kunst wieder. Interessant ist, dass (diese) Malereien, wie die meisten Objekte, gemeinhin als äußerst passiv wahrgenommen werden: sie werden hergestellt, bewegt, verkauft, ausgestellt, benutzt. Dabei wird ignoriert, dass sie hinter dem Schein ihrer Leblosigkeit eine Vielzahl von Handlungen und somit zahlreiche Handelnde verbergen.

Die nachfolgende Arbeit versucht die hinter den Dingen verborgenen Akteure offenzulegen. Dafür werden zunächst einige theoretische Annahmen besprochen: zu Handlungsfähigkeiten, Repräsentationen und Identitäten. Des Weiteren erfolgt ein Blick auf Materialität, Kunst und Ästhetik innerhalb des ethnologischen Fachbereiches. Diese Ausführungen werden sowohl mit ethnographischer Literatur als auch mit eigenem Material verknüpft und kritisch reflektiert. Um den sehr konkreten Fall von Malereien aus Papua-Neuguinea möglichst umfassend zu beleuchten, sind auch grundlegende Angaben zu den Gegebenheiten vor Ort erforderlich: zum Beispiel zu den unterschiedlichen Rollen von Palmblattmalereien und zeitgenössischer Kunst auf verschiedenen Ebenen, wie dem lokalen Produktionskontext, den Museen und Galerien, dem In- und Ausland. Die Malereien befinden sich nämlich trotz ihrer vermeintlich starren Materialität und Körperlichkeit in Bewegung und unterliegen dabei ebenso wie menschliche Akteure verschiedensten Einflüssen. Diese Bewegungen sind nicht zwangsweise von physischer Natur: Dinge werden kontinuierlich rekontextualisiert, geraten immer wieder in neue Netzwerke und Spannungsfelder und können innerhalb dieser modifiziert und unterschiedlich kategorisiert werden. Diesen Zuschreibungen liegen dabei immer Handlungsfähigkeiten, also Projekte und Machtgefüge, zugrunde.

Trotz dieser Multivalenzen wird hier davon ausgegangen, dass mit Hilfe der Malereien – wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise – Repräsentationen angestrebt werden, die Identitäten und unter Umständen sogar eine nationale Identität festigen können. Denn mit Hilfe des ethnographischen Materials können sowohl Palmblattmalereien als auch zeitgenössische Bilder aus Papua-Neuguinea (a) als Vermittler von Mythen und Moral, (b) als

[2] Bis auf die Eigennamen von Orten, ethnischen Gruppen und (realen) Personen werden in dieser Arbeit alle Begriffe in Fremdsprachen (hauptsächlich Englisch und Tok Pisin, der Verkehrssprache Papua-Neuguineas) kursiv geschrieben.

Ausdrücke von Mensch-Umwelt-Beziehungen und (c) als Verweise auf Orte, Besitzer und Identitäten (*landmarks of identities*) etabliert werden. Sie präsentieren und repräsentieren und können im nächsten oder sogar im selben Moment als Kunst verstanden, konstituiert, gebraucht, ausgestellt, verkauft werden.

Obgleich einige Publikationen zu Palmblattmalereien oder Kunst aus Papua-Neuguinea vorhanden sind, beleuchten sie oft ein ‚entweder-oder'. In der vorliegenden Arbeit steht jedoch ein Aufzeigen der multiplen Identitäten von den Dingen, d.h. ein ‚sowohl-als-auch', im Fokus des Interesses. Als (Re-)Präsentationsplattformen werden die Malereien auf vielerlei Arten ausgehandelt und stellen umkämpfte Räume dar. Damit werden sie zu Beteiligten an Handlungen und den vermeintlich leblosen Objekten muss ein bedeutendes, nicht zu ignorierendes Wirkvermögen zugeschrieben werden.

THEORETISCHE ANNAHMEN 2

For many scholars, and indeed in much common-sense thinking about art, it is axiomatic that art is a matter of meaning and communication. This book suggests that it is instead about doing.

Thomas, in Gells *Art and Agency*, 1998, ix

Bevor in den ethnographischen und analytischen Teil übergegangen werden kann, ist zunächst eine Darlegung der hier relevanten theoretischen Annahmen unerlässlich. Diese beziehen sich zum einen grundlegend auf ‚Dinge' und ‚Kunst' in der Ethnologie und zum anderen auf die titelgebenden Konzepte ‚Akteure', ‚Repräsentationen' und ‚Identitäten'.

Über ‚die Dinge' in der Ethnologie 2.1.

Im Fokus dieser Arbeit stehen Malereien, welche in der Regel zum einen als ‚Objekte' oder ‚Dinge' und zum anderen als ‚Kunst' oder ‚Kunsthandwerk' beschrieben und/oder wahrgenommen werden. Die hinter diesen Begrifflichkeiten stehenden Konzepte sind demnach eng miteinander verknüpft, doch wie die Verwendung des Wortes ‚oder' erahnen lässt, keineswegs eindeutig definiert. Für die nachfolgende Argumentation ist zunächst eine Auseinandersetzung mit diesen Begrifflichkeiten – zumindest im Rahmen der Fachdisziplin der Ethnologie – notwendig.

In seinem grundlegenden Artikel über ‚Materielle Kultur' weist Christian Feest (2006, 239) einleitend darauf hin, dass eine der bekanntesten Kultur-Definitionen – und zwar jene von Clifford Geertz aus dem Jahr 1973 – den Menschen als „ein Tier, das in von ihm selbst gesponnenen Netzen von Bedeutungen hängt" beschreibt und sich somit interessanterweise des Bildes eines *Gegenstandes* bedient. Wenn auch unbeabsichtigt, ist dies eine Erinnerung daran, dass die Ethnologie auch die Dinge, mit denen der Mensch seine Welt gestaltet und die so ihrerseits in die Lebensräume der Menschen eingreifen, in ihr Interessenfeld rücken sollte. Doch schon der Beginn derartiger Betrachtungen gestaltet sich oft als schwierig, denn die damit im Zusammenhang stehenden Begriffe ‚materielle Kultur', ‚Objekt', ‚Gegenstand', ‚Sache' oder ‚Ding' sind keineswegs eindeutig definiert und werden folglich auch über die Fachgrenzen hinaus stark diskutiert. So bezeichnet beispielsweise Daniel Miller (2005, 8) das Konzept der ‚materiellen Kultur' gar als das vermutlich meist kritisierte in der heutigen Ethnologie. Nicht minder problematisch sind die Begriffe ‚Objekt', ‚Gegenstand', ‚Sache' und ‚Ding', weil sie – im Gegensatz zum Wort ‚Arte-

fakt', das einstimmig ein vom Menschen erzeugtes Werk meint – je nach Auslegung auch etwas nicht näher Bezeichnetes oder eine vollkommenen unabhängig vom Bewusstsein existierende Erscheinung der materiellen Welt beschreiben können (vgl. Hahn 2005, 19). Dabei liegt der Kern der Problematik nicht unmittelbar in der Schwammigkeit der Definitionen, sondern darin, dass vor allem die Begriffe ‚materielle Kultur, ‚Objekt' und ‚Gegenstand' (Gegen-stand) – so ihre Kritiker – eine Trennung in eine (geistige, immaterielle) Innenwelt und eine (materielle) Außenwelt zu implizieren scheinen (Hahn 2005, 9). Um diese Dichotomie zwischen ‚dem Kulturellen' und ‚dem Materiellen', zwischen ‚Subjekt' und ‚Objekt' nicht hervorzurufen, gibt es vermehrt die Tendenz von ‚Dingen' zu sprechen und zu schreiben (Jacobs 2011, 35). Auch in der vorliegenden Arbeit wird letzteres bevorzugt, obgleich die anderen Begriffe nicht strikt abgelehnt werden: da in dieser Arbeit ausschließlich Malereien – also eine Gruppe von Dingen, die eben zufälligerweise, aber zweifelsfrei von Menschen geschaffen wurden – im Fokus der Betrachtung stehen, sollen alle oben genannten Begriffe synonym für diese Werke verwendet werden. Denn: „*there is nothing wrong in talking about objects and subjects, as long as we realize that we are talking about two different ways of looking at reality and not about two opposite categories*" (Ter Keurs 2006, zitiert in Jacobs 2011, 35). Entscheidend ist also, deutlich zu machen, dass mit der Verwendung dieser oder jener Begriffe keineswegs ein dem Subjekt *Entgegenstehendes* beschrieben wird. Dinge können demnach nicht in Isolation betrachtet werden, weil dies sonst bedeuten würde, dass sie lediglich untereinander verknüpft wären – laut Bruno Latour (2007, 146) sogar noch unwahrscheinlicher, als „sich Menschen durch nichts als soziale Bande miteinander verbunden vorzustellen". ‚Das Kulturelle' und ‚das Materielle' sind ohne einander nicht denkbar (Hahn 2005, 9) und von engen Wechselbeziehungen geprägt (Feest 2006, 242). Zahlreiche Ethnologen sprechen also heute von einer Überwindung dieser Differenzierung (Miller 2005; Jacobs 2011, u.a.) und beziehen sich dabei häufig auf Latour, dem wohl bekanntesten Vertreter der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT), der die Unterscheidung zwischen Mensch und Nicht-Mensch als ‚eine der größten Trennungen' ausmachte. Erwähnenswert ist an dieser Stelle, dass Latour darauf besteht, dass die ANT gar nichts mit einer ‚Überwindung' des Subjekt-Objekt-Dualismus zu tun habe, weil „*nicht* a priori irgendeine falsche *Asymmetrie* zwischen menschlichem internationalem Handeln und einer materiellen Welt kausaler Beziehungen" (2007, 130–31) angenommen werden müsse, um sie dann zu überschreiten (stattdessen solle man sie ignorieren). Trotzdem bietet sie gleich mehrere interessante Ansätze für die Betrachtung von Objekten. So spricht die ANT von Dingen, wie beispielsweise Türen, Schlüsseln, Waffen, Viren, Hefe und dem Ozonloch, als ‚Hybride' und ‚Aktanten'. Diese sind ‚Mischwesen', die eben nicht reine Natur und auch nicht reine Kultur sind (Latour 1996, 21–24; Krauss 2006, 434) und hinter deren (materieller) Fassade allerhand zum Vorschein kommt. Latour veranschaulicht das anhand eines Blickes in die Tageszeitung:

> Auf Seite sechs erfahre ich, dass der im Pasteur-Institut in Paris entdeckte Aidsvirus die Kulturen im Labor von Professor Gallo in Amerika kontaminiert hat. Dennoch hätten die Herren Chirac und Reagan feierlich versichert, die Chronologie der Entdeckung des Virus nicht zu revidieren. Weiterhin lese ich, dass die pharmazeutische Industrie zögert, Medikamente auf den Markt zu bringen, wie es von militanten Patientenorganisationen lautstark gefordert wird, und dass die Epidemie sich in Schwarzafrika ausbreitet. Wieder finden sich Staatsoberhäupter, Chemiker, Biologen, verzweifelte Patienten und Industrielle in ein und dieselbe ungewisse Geschichte verwickelt, in der sich Biologie und Gesellschaft vermischen (1998, 7–8).

Eine Trennung zwischen Subjekten und Objekten (ganz gleich ob diese nun überwunden werden muss oder nicht) würde also schlichtweg nicht die Realität reflektieren. Objekte weisen schließlich nicht nur auf die materielle Welt hin, sondern auch unmittelbar auf ihre Hersteller und Benutzer sowie deren Ideen, Konzepte, Bedeutungszuschreibungen, etc. (Jacobs 2011, 161–62). Sie können demnach nicht in Isolation untersucht werden; stattdessen rücken ihre Vernetzungen in das Betrachtungsfeld. So erstaunt es nicht, dass nicht nur Personen, sondern auch Dingen Biographien mit entsprechend weitreichenden

Beziehungsgeflechten zugesprochen werden (vgl. z.B. Appadurai 1986). Damit geht ein weiterer Ansatz einher: die in einer Gesellschaft verwendeten materiellen Dinge sind stets aus dem Kontext des Handelns heraus zu verstehen. Tatsächlich sind die meisten Gegenstände – zumindest betrifft das die hier im Fokus stehenden Malereien – Medien, in denen menschliches Handeln verdinglicht ist (Feest 2006, 246). Aber Gegenstände *sind* nicht nur Handlungen (Sven Ek 1986, zitiert in Hahn 2005, 9), sie *haben* auch Wirkvermögen. In diesem Zusammenhang gehören laut Miller (2005, 11) neben Bruno Latours Werken auch Alfred Gells Publikationen zu den einflussreichsten, darunter insbesondere die posthum erschienene *Art and Agency* (1998). Wie deren Titel bereits erahnen lässt, wird ihm vor allem in Kapitel 2.3., aber auch bei dem voran gestellten Thema von ‚Kunst' in der Ethnologie viel Platz eingeräumt werden.

Ethnologie, Kunst und Ästhetik **2.2.**

Ein weiterer Begriff, der eng mit Malereien verknüpft ist und deshalb zuvor näher erläutert werden muss, ist der der ‚Kunst'. Hinter ihm verbirgt sich schließlich nichts eindeutiges, sondern eine Kategorie von breiter Streuung: er kann sich auf fast alle Anwendungen und Ausformungen von Können und Fertigkeit – vom Kochen bis hin zur Rhetorik – beziehen. Laut Duden bezeichnet er (1) schöpferisches Gestalten aus den verschiedensten Materialien oder mit den Mitteln der Sprache oder der Töne in Auseinandersetzung mit Natur und Welt; (2) Können, besonderes Geschick, (erworbene) Fertigkeit auf einem bestimmten Gebiet oder (3) ein einzelnes Werk, Gesamtheit der Werke eines Künstlers oder einer Epoche, künstlerisches Schaffen. Gerade in Zusammenhang mit letzterer Definition wird ‚Kunst' zumeist mit visuellen Ausdrucksformen, wie Malereien und Skulpturen, assoziiert, denen ein innovativ-kreativer Charakter zugesprochen wird und die aufgrund einer Ästhetik und/oder symbolischer Bedeutung geschätzt werden. An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass im Englischen (der überwiegende Teil der hier relevanten Literatur kommt aus dem englischsprachigen Raum und kann deshalb nicht übergangen werden) für Malerei, Bildhauerei, Architektur, Musik und Poesie/Literatur der Begriff ‚*fine arts*' (oder auch ‚*high arts*') verwendet wird und dass diese somit eine klar abgrenzbare Kategorie von Gegenständen darstellen (Firth 1992, 15). Eine direkte Übersetzung von ‚*art*' als ‚Kunst' in diesem Sinne greift demnach nicht immer. Ebenfalls problematisch ist die nicht immer eindeutige Benennung von bestimmten Gegenständen als *art* oder *fine art* bzw. Kunst – insbesondere in der ethnologischen Literatur, die sich mit Ethnographica auseinandersetzt. Im Folgenden soll demnach der ethnologische Zugang zu Kunst skizziert werden.

Kunst war lange Zeit ein eher unbeachtetes, wenn nicht sogar bewusst verworfenes Thema innerhalb des Faches, weil der Begriff – wie die unterschiedlichen Definitionen deutlich gemacht haben – zwei Bedeutungsebenen besitzt (damit ist er dem der ‚Kultur' im Übrigen sehr ähnlich): zum einen verweist er auf verschiedene Praktiken und Technologien einer Gesellschaft, die Einblicke in deren Lebenswelt gewähren; zum anderen auf Gegenstände im Sinne der *fine arts*, die fast schon ‚losgelöst' von anderen Objekten und Gesellschaften zu existieren scheinen. Diese zweite Ebene, die eng an euro-amerikanische Auffassungen geknüpft war, machte Kunst zu einem ‚unbehaglichen' Untersuchungsfeld in der Ethnologie (Morphy und Perkins 2006, 1–2). Noch bis in die 1960er Jahre hinein wurden jene Objekte, die als Kunst ausgewiesen wurden, sowohl im allgemeinen ethnologischen als auch im musealen Kontext[3] von ihrem kulturellen Sinnzusammenhang abgesetzt und anhand westlicher Kriterien bewertet. Sie wurden dabei häufig in evolutionistisch-geprägte Schemata gepresst und als ‚Vorstufen' der ‚großen' euro-amerikanischen Kunsttraditionen verstanden; für eine lange Zeit setzte sich der Begriff des ‚*primitive art*' durch. Diese Gegenstände wurden als materialisierte Kultur wahrgenommen, die eine

[3] Siehe für zeitweise Entfremdung dieser beiden Bereiche und Geschichte der Kunst-Ethnologie auch Förster 2006, 222–26.

bestimmte Funktion innerhalb der sie produzierenden Gesellschaften erfüllten und somit nicht mit der euro-amerikanisch dominierten Objektgruppe im Sinne des *l'art pour l'art* einhergingen. Kunst wurde als eine westliche Kategorie aufgefasst, die im Großteil der restlichen Welt keine Äquivalente aufzuweisen schien. So wurde sie für Ethnologen immer mehr zu einer artifiziellen Objektgattung, die im schlimmsten Fall lediglich eine Projektion von westlich-ästhetischen Wertprägungen auf ganz andere Dinge darstellten, die in anderen Gesellschaften für andere Zwecke hergestellt wurden. Diese Ansicht sowie das Konzept von Kunst im Sinne der *fine arts* wurden über die Jahre so stark in dem Fach verankert, dass Ethnologen keine neutrale Herangehensweise mehr annehmen konnten (Morphy und Perkins 2006, 8).

Heute ist die Ethnologie längst von evolutionistischen Perspektiven abgerückt und die Kunst-Ethnologie (*Anthropology of Art*), die insbesondere von dem Interesse an der Semiotik sowie den neuen Herangehensweisen an materielle Kultur und Objekte im Allgemeinen profitiert hat, gewinnt vermehrt an Raum. Die zuvor in vielen Publikationen angemerkte Tatsache, dass in zahlreichen Gesellschaften kein Wort für ‚Kunst' existiert(e), stellt nun keineswegs ein Argument gegen eine analytische Kategorie von Kunst dar (Morphy und Perkins 2006, u.a.). Was geblieben ist, ist das Spannungsfeld zwischen der avantgardistischen Sichtweise, dass Kunst für sich selbst spricht sowie universalistischen Interpretationen unterworfen werden kann, und der ethnologischen Perspektive, die nach dem indigenen, interpretativen Kontext verlangt (Morphy und Perkins 2006, 5). Es beschäftigt die Kunst-Ethnologie ebenso wie das fortbestehende Problem einer konkreten Definition: welches Objekt ist Kunst und welches nicht (Firth 1992, 25). Gell sowie Howard Morphy und Morgan Perkins bieten hier verschiedene Herangehensweisen, die die Ambivalenz der Thematik durchaus widerspiegeln.

Sowohl Gell als auch Morphy/Perkins lehnen eine Kategorisierung ab, in der lediglich all das Kunst ist, was von *der* westlich-dominierten, institutionalisierten Kunstwelt (*art world*) als solche anerkannt wird. Letztere sprechen sich stattdessen für ein Herangehen aus, bei dem Kunstobjekte immer in Relation zu den sie produzierenden Gesellschaften und somit eingebettet in den jeweiligen kulturellen und sozialen Kontext definiert werden (Morphy und Perkins 2006, 13–16). Für sie würde eine Definition, die auf der Akzeptanz außerhalb dieser Gesellschaften beruht, lediglich etwas über die aufnehmende(n) Gesellschaft(en) aussagen. Gell (1992, 1998) schließt dagegen eine durch eine institutionalisierte Kunstwelt erfolgte Kategorisierung für ethnologische Forschungen nicht vollkommen aus – selbst wenn die Werke von Menschen hervorgebracht wurden, die keine Kunstwelt zu kennen scheinen. Einen interessanten Ansatz, der all diese Anführungen vielleicht in Einklang bringen kann, bietet James Young (mit dem akademischen Hintergrund der Philosophie). Dieser geht davon aus, dass nicht nur eine (also: *die*) Kunstwelt, sondern eine Vielzahl von Kunstwelten gleichzeitig existiert, und dass Kunstzugehörigkeit dann entsteht, wenn ein Objekt von zumindest einer dieser Kunstwelten als Kunstwerk verstanden wird (Young 2001, 4–6, 8–10).

Weiterhin sind sich Gell und Morphy/Perkins uneinig darüber, inwieweit Ästhetik eine Rolle bei einer Definition von Kunst einnehmen darf. In *The Technology of Enchantment* stellt Gell mit (einer zunächst vielleicht überraschenden) Bestimmtheit fest: „*social anthropology is anti-art*" (1992, 40). Damit meint er allerdings nicht, dass sich Ethnologie nicht mit Kunst auseinandersetzen könne oder solle, sondern spricht sich vehement gegen die Einbeziehung von Ästhetik bei ethnologischen Betrachtungen aus. In Anlehnung an Bergers (1967) ‚methodologischen Atheismus', der die Ausblendung des (persönlichen) Glaubens bei der Untersuchung von Religion bezeichnet, appelliert er gleichsam daran, dass ästhetische Präferenzen keine Rolle bei der wissenschaftlichen Betrachtung von (Kunst-) Objekten spielen können. Ästhetik sei schließlich ein moralischer Diskurs und ihre Beurteilung ein innerer, mentaler Akt; die Dinge bewegen sich jedoch in der externen, physischen und sozialen Welt (Gell 1992, 41–44; 1998, 2–3). Gell sieht Malereien, Skulpturen, Musik, Poesie, usw. also vor allem als Produkte eines technischen Prozesses, die auf exzellente Weise von einem fähigen Künstler – im Gegensatz zu beispielsweise schönen Menschen oder schönen Sonnenuntergängen – schön hergestellt wurden. In nicht-westlichen

Gesellschaften geschehe dies aber entweder im Kontext von Ritualen oder im Kontext von zeremoniellem Austausch sowie kommerziellem Handel (Gell 1992, 54).

Morphy und Perkins (2006, 13–14) stimmen Gell zu, dass ein gewisser Grad an ‚methodologischem Atheismus' notwendig sei, gehen jedoch nicht so weit, Ästhetik vollkommen außerhalb ethnologischer Betrachtungen und Analysen zu positionieren. Denn selbst wenn Gegenstände lokal in erster Linie im Rahmen der ihr zugedachten Funktionen konzeptualisiert werden, bedeute dies lediglich, dass ihre Produktion und Wahrnehmung eng mit anderen Aspekten des alltäglichen Lebens verknüpft sind. Für sie sind „*art objects [are] ones with aesthetic and/or semantic attributes (but in most cases both), that are used for representational or presentational purposes*" (Morphy 1994, 655; Morphy und Perkins 2006, 12). Gell (1998, 5–6) wiederum kritisiert seinerseits diese Darstellung: ästhetische Attribute können für ihn aus den oben erwähnten Überlegungen keine Kriterien für eine Kategorisierung von Objekten als Kunst darstellen und semantische Attribute nicht, weil ausschließlich Sprache Bedeutungsträger in diesem Sinne sein könne. Er unternimmt deshalb den Versuch einer Kunst-Theorie, in der Personen oder soziale Akteure in bestimmten Kontexten durch (Kunst-) Objekte ersetzt werden können, oder anders formuliert: in der (Kunst-) Objekte soziale Akteure sein können. Als Alternative bietet er demnach einen Zugang zu Kunst, der diese als System von Handlungen bzw. Handeln versteht.

Zusammenfassend stellt Kunst eine Kategorie dar, die zahlreiche Gegenstände von ganz unterschiedlicher Form und Funktion umfassen kann. Ihre Grenzen sind dabei durchlässig und Überschneidungen zwischen verschiedenen Kulturen und Kunstwelten durchaus möglich (wenn auch nicht direkt allgemein gültig und übertragbar). Sie weist Multidimensionalität auf und so überrascht es nicht, dass zahlreiche ethnologische Perspektiven auf Kunstobjekte vorhanden sind. Hier sollen deshalb keine der oben genannten Herangehensweisen kritisiert oder gänzlich abgelehnt werden – die bloße Anerkennung dieser Multidimensionalität ist stattdessen von größerer Bedeutung. Denn gerade sie macht die Kategorie der Kunst nicht nur analytisch (von z.B. Ethnologen) divers *behandelbar*, sondern auch (lokal von sozialen Akteuren) auf unterschiedliche Art und Weise *aushandelbar*.

Obgleich auch semantische und ästhetische Aspekte bei der Untersuchung der hier relevanten Malereien eine Rolle spielen werden, ist eine stärkere Tendenz zum akteurszentrierten Ansatz unbestreitbar. So wird eine Auseinandersetzung mit dem Konzept der Handlungsfähigkeit (*agency*) unerlässlich und erfolgt im nachstehenden Kapitel.

Akteure **2.3.**

In dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass Kunst aktiv von Individuen und Gruppen dazu benutzt wird, asymmetrische soziale Identitäten auszuhandeln. Seit den 1960er Jahren bemühen sich Wissenschaftlicher vermehrt um ein Verständnis davon, wie und inwieweit soziale, kulturelle und politische Prozesse von Individuen (mit-) gestaltet werden (Adams 2006, 27–28). Sherry Ortner bietet hier eine interessante Definition von menschlicher Handlungsfähigkeit, die sie als einen universalen Besitz aller Individuen oder Personen oder Subjekte identifiziert. Weil diese stets in Beziehungsgeflechte verwickelt sind, wird ihr Handlungsspielraum dabei interaktiv ausgehandelt und ist immer ungleichmäßig verteilt: „*some people get to 'have' it and others not; some people get to have more and others less*" (2006, 151–52). Für Ortner sind Handlungsfähigkeit und Macht also sehr eng miteinander verknüpft und sie fragt, wie Menschen ein kulturell bedeutsames Leben in Situationen erhalten, die von institutionalisierter Dominanz durch mächtige Andere (z.B. bei Sklaverei, Kolonialismus, Rassismus) geprägt sind. Sie veranschaulicht dies eindrucksvoll am Beispiel von Sherpas im Himalaya sowie deren Rolle, Wahrnehmung und Repräsentation im Kontext touristischer Bergsteigerei in ihrem Artikel *Thick Resistance: Death and the Cultural Construction of Agency in Himalayan Mountaineering* (1999). Sie unterscheidet dort ebenso wie in ihren späteren Publikationen zwischen zwei Modalitäten von Hand-

lungsfähigkeit: zum einen in der Form von Macht (stark beeinflusst von Foucault und Said, vgl. Ortner 1999, 138–39) und zum anderen in der Gestalt von Intentionen und Projekten (beeinflusst von Geertz' Ansätzen, vgl. Ortner 1999, 137–38).

1. Handlungsfähigkeit in der Macht-Problematik beschreibt die Autorität zu handeln bzw. den Mangel von Autorität. Es ist die Dimension von Macht, die in der subjektiven Wahrnehmung des Agierenden von Asymmetrie, Ungleichheit, Kontrolle, und Einwirken in die Welt liegt. Sie wird dabei ausgeübt oder geleugnet, vergrößert oder verkleinert, und schließt somit Themen wie die Ermächtigung des Subjekts, die Beherrschung durch Andere (*domination*) sowie den Widerstand gegen Herrschaft (*resistance)* ein (Ortner 1999, 146–47).

2. Bei Handlungsfähigkeit in der Bedeutungs-Problematik geht es um Projekte, die Menschen verfolgen und durchzusetzen versuchen. Hier stehen also verstärkt Intentionen, Begehren und das Streben nach bestimmten Zielen im Mittelpunkt. Es handelt sich dabei auch um die (relativ gewöhnliche) Gestaltung des Alltags mit Hilfe von kulturell konstituierten Projekten, die dem Leben Bedeutung und Zweck einflößen (Ortner 2001, 78; 2006: 139).

Ortner betont, dass Handlungsfähigkeit nicht mit freiem Willen gleichgesetzt werden darf: Menschen handeln stets innerhalb des ihnen gegebenen Rahmens und unter Einfluss ihrer Werte-Kategorien. Ihre Projekte sind auch wenn sie nicht zwangsläufig von Herrschaft und Widerstand handeln, zumindest in gewissem Maße immer in Machtgefüge eingebettet. Gleichwohl liegen sowohl Herrschaft als auch Widerstand prinzipiell Projekte zugrunde, die die Verfolgung bedeutsamer Ziele erlauben oder ermächtigen sollen (2006, 152–53). Die Unterscheidung zwischen Macht-Handlungsfähigkeit und Projekt-Handlungsfähigkeit ist demnach lediglich methodischer Natur; in Realität und Praxis sind sie untrennbar und niemals nur das eine oder das andere. Sie schließen sich nicht gegenseitig aus und sie erschließen auch nicht unbedingt alle Formen von Handlungsfähigkeit (Ortner 2001, 81; 2006, 139, 147–48). Trotzdem werden Ortners Ausführungen für die spätere Analyse der hier zu betrachtenden Akteure hilfreich sein – zumindest trifft dies auf die Künstler, also menschliche Akteure, zu. Neben ihnen werden in dieser Arbeit jedoch vor allem ihre Malereien, also Dinge, im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Weil die Beziehung zwischen materiellen Gegenständen und (menschlicher) Handlungsfähigkeit kompliziert ist (oder in der Regel so erscheint), sind weitere Ausführungen notwendig.

Dinge zu Beteiligten an Handlungen machen

Latour (2007, 123) sieht den Hauptgrund, weshalb Dinge als Akteure übergangen werden, in der Definition von Handlungsfähigkeit als etwas Intentionales, das Menschen ‚mit Sinn' tun. Es ist unbestreitbar, dass Gegenstände nicht in der Lage sind, zielgerichtet und zu einem bestimmten Zweck zu handeln. Er weist deshalb auf einen anderen Schwerpunkt hin, mit dessen Hilfe er zu einem für diese Arbeit relevanten Schluss kommt:

> Wenn wir dagegen bei unserer Entscheidung bleiben, von den Kontroversen um Akteure und Handlungsquellen auszugehen, dann ist *jedes Ding*, das eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht, ein Akteur.

Als Beispiel führt Latour – neben zahlreichen anderen – Louis Pasteurs Mikroben an, die nicht nur die Wissenslandschaft, sondern auch das gesamte damalige Frankreich veränderten (Krauss 2006, 432–34): mit der Pasteurisierung bahnte sich eine völlig neue Hygienepolitik an. Nachdem Pasteur sie öffentlich gemacht bzw. artikuliert hatte, waren die Mikroben selbst zu gesellschaftlichen Akteuren geworden. Für Latour sind es oft nicht die Entitäten selbst, ob menschlich oder nicht-menschlich, die von Relevanz sind, sondern die Netzwerke von Akteuren sowie deren Beziehungen zueinander (Miller 2005, 11).

Auch Alfred Gell definiert Akteure als „*the source, the origin, of causal events, independently of the state of the physical universe*" (1998, 16) und versteht ‚*agency*' somit nicht als eine auf menschliche Wesen beschränkte Eigenschaft. Er löst die ‚Intentionen-Problematik', indem er zwischen primären (menschlichen) Akteuren mit Intentionen und sekundären Akteuren unterscheidet. So sind die in seinem Fokus stehenden Kunstobjekte für ihn sekundäre Akteure, die nicht unabhängig, sondern nur in Verbindung mit spezifischen (menschlichen) Partnern existieren. Gell betrachtet demnach ebenso wie Latour vor allem die Beziehungen zwischen den von ihm so bezeichneten ‚Patienten' (hier: Malereien), ‚Agenten' (Maler) und ‚Empfängern' (Betrachter, Käufer, u.a.). Den Ansätzen von Ortner sehr ähnlich, unterliegen auch diesen Interaktionen Asymmetrien, Hierarchien und Machtgefüge (Gell 1998, 20–24).

Werden diese Überlegungen und Latours Forderung, die Welt der Menschen und die der Dinge nicht mehr als getrennt voneinander zu betrachten, in die Untersuchung einbezogen, wird eine ‚*agency*' der Dinge nicht mehr so abwegig. Trotzdem wird im Folgenden zu Zwecken eines besseren Überblicks immer wieder eine Differenzierung erfolgen. Weil zudem eine Übersetzung als ‚Handlungsfähigkeit' bei Gegenständen nicht unmittelbar greifen kann, soll diese im Folgenden für die menschlichen Akteure verwendet werden. Bei den materiellen Akteuren wird stattdessen von ‚Wirkvermögen' gesprochen werden.

Kunst und Wirkvermögen

Insbesondere in ethnologischen Untersuchungen zu Globalisierungsprozessen und sozialem Wandel gewinnt Handlungsfähigkeit/Wirkvermögen auch im Zusammenhang mit Kunst eine immer größere Bedeutung. Der Verkauf von Kunstobjekten erwies sich beispielsweise für viele kleinräumige Gesellschaften als Einstiegspunkt in die globale Ökonomie. Mit ihrer Verbreitung werden Vorstellungen einer Kultur über Zeit und Raum getragen und sind somit auch Mittel, mit denen Bilder (nicht nur im wahrsten Sinne des Wortes) von den sie produzierenden Gesellschaften in der Imagination der Anderen kreiert werden (Morphy und Perkins 2006, 18–20). Trotzdem darf eine Handlungs- und Repräsentationsfähigkeit der Hersteller keineswegs unterschätzt oder gar abgestritten werden. Im Gegenteil: Indigene benutzen Kunst durchaus als Mittel, um ihre kulturellen Identitäten in einer sich wandelnden Welt sowohl lokal als auch global zu behaupten und geltend zu machen. Sie sind aktiv an der Vermarktung ihrer Kunst und somit auch an jenem Prozess der Wertzuweisung beteiligt, der Objekte von der bloßen Ding- in die Kunst-Kategorie wechseln (in der Regel: ‚aufsteigen') lässt. Der entscheidende Punkt ist, dass die Kategorien ‚Kunst' oder ‚Nicht-Kunst' von unterschiedlichen Akteuren – je nach Kontext – unterschiedlich ausgehandelt werden und dass nicht nur Kunstobjekte verwendet, sondern auch Objekte *als* Kunst verwendet werden. Wichtige Themen in diesem Zusammenhang sind die der Präsentation und Repräsentation.

Repräsentationen **2.4**

Eine Präsentation bedeutet ein Vorzeigen oder Darbieten von Personen, Dingen sowie Ereignissen; präsentiert werden kann alles. Das Wort ‚Präsentation' ist eng mit dem der ‚Repräsentation' verwandt und eine klare Abgrenzung der beiden Konzepte wird oft als schwierig empfunden. Insbesondere weil sie simultan vorkommen können, aber dies nicht zwangsweise müssen. Der feine Unterschied besteht darin, dass es sich bei einer Repräsentation um die Darstellung von etwas handelt, das tatsächlich *nicht* gegenwärtig ist. Young (2001, 24) definiert Repräsentation folgendermaßen:

R is a representation of an object O if and only if R is intended by a subject S to stand for O and an audience A (where A is not identical to S) can recognize that R stands for O.

Daraus ergeben sich drei Gegebenheiten, die von zentraler Bedeutung sind: Repräsentationen sind niemals unintendiert und sie müssen von anderen Menschen als solche ‚gelesen' werden können. Dabei müssen nicht alle anderen verstehen, was repräsentiert wird; es ist ausreichend, wenn ein (passendes, qualifiziertes) Publikum dazu in der Lage ist. Des Weiteren – und dies ist vielleicht die Bedingung von höchstem Stellenwert – sind Repräsentationen nur jene Dinge, die *an Stelle von* etwas anderem oder *für* etwas anderes stehen (vgl. Hall 1997, 16).

Dies bedeutet, dass Repräsentationen, selbst wenn die Ähnlichkeit zwischen Darstellung und Dargestelltem sehr groß ist, von geteilten ‚*conceptual maps*' aller beteiligten Personen abhängig sind (Hall 1997, 18–19; Young 2001, 29). Ein (Wieder-)Erkennen ist bei den so genannten Ikonen am einfachsten, doch Gell (1998, 25–26) weist darauf hin, dass sich gerade die Ethnologie auch nicht-ikonischen Repräsentationen gegenüber öffnen müsse: Nicht alle Repräsentationen imitieren gleichermaßen stark die visuellen Formen des Repräsentierten und kommen damit trotzdem der lokalen Vorstellung des Dargestellten am nächsten.

Stuart Hall und Paul du Gay benennen in *Questions of Cultural Identity* (1996) Repräsentation als eine der zentralen Praktiken, in denen Kulturen (re-)produziert werden. Neben Identität, Produktion, Konsumption und Regulation bildet es einen entscheidenden Bestandteil ihres ‚*circuit of culture*' (vgl. Hall 1997, 1). Die Betonung von kulturellen Praktiken ist bedeutend, weil Mitglieder einer Gesellschaft so Menschen, Dingen und Ereignissen Bedeutung(en) zuschreiben. So bietet Hall (1997, 15) folgende allgemeine Definition von Repräsentation: „*representation means using language to say something meaningful about, or to represent, the world meaningfully, to other people*". Repräsentation verbindet demnach Bedeutung und Sprache mit Kultur. Mit Sprache werden Zeichen und Symbole verwendet, die für Konzepte, Ideen und Emotionen stehen. Gleichzeitig werden diese mit Sprache gegenüber anderen kommuniziert und (re-)präsentiert. Sprache funktioniert als ‚*representational system*' und beinhaltet dabei nicht nur gesprochene oder geschriebene Sprache, sondern zum Beispiel auch Gegenstände. Sogar Ausstellungen in Museen und Galerien können laut Hall (1997, 4–5) als ‚wie Sprache' gedacht werden, weil sie – indem sie Objekte präsentieren – bestimmte Bedeutungen produzieren (vgl. Lidchi 1997, 205).

In der folgenden Arbeit stehen sowohl Personen als auch Dinge im Fokus der Betrachtung. Diese können sich selbst oder andere präsentieren und repräsentieren, präsentiert und repräsentiert werden. Repräsentation(en) beschreiben also gleichermaßen den Akt, die Handlung oder den Prozess sowie die jeweiligen Produkte oder Entitäten. Wird dies auf die Malereien aus Papua-Neuguinea übertragen, ergeben sich folgende Ebenen für die spätere Untersuchung von Repräsentationen: den der Malereien (bzw. Kunst) im lokalen und im Präsentations-/ Ausstellungskontext sowie den der aktiven Handlung des Präsentierens und Ausstellens durch die Maler (bzw. Künstler).

Kunst (und) Ausstellen als Repräsentation(en)

Selbstverständlich ist nicht jedes (Kunst-)Objekt eine Repräsentation (Gell 1998, 25). Doch gerade im musealen Kontext (re-)präsentieren Dinge mehr als sich selbst oder das, was sie eventuell konkret darstellen. Sie repräsentieren auch ihre Hersteller, Sammler, Aussteller und vergegenständlichen dabei deren Intentionen, Wünsche, Werte, Interaktionen, Handlungsfähigkeiten und die ihnen zugrunde liegenden Machtgefüge. Gegenstände können demnach trotz ihrer beständigen Körperlichkeit nicht als Vertreter einer vermeintlich stabilen Welt verstanden werden; auch sie unterliegen sich stetig ändernden Bedeutungszuschreibungen (Jacobs 2011, 18–19, 162–63). Doch hier geht es nicht ausschließlich um die Wirkmacht von Dingen, sondern auch um die Handlungsfähigkeit von Menschen – in die-

sem Fall von Malern, Ausstellern und Betrachtern. Gegenstände (ob Kunst oder nicht) werden im musealen Kontext gesammelt, interpretiert und ausgestellt; dies sind ohne Zweifel sehr zielgerichtete und motivierte Handlungen.

Lidchi (1997, 184–85, 198–99) unterscheidet bei der Untersuchung von Ausstellungen als Repräsentationen zwischen der semiotischen und der diskursiven Herangehensweise. Erstere ist dabei maßgeblich von dem Linguisten Ferdinand de Saussure beeinflusst und fragt nach dem Wie von Repräsentationen (‚*poetics*'). Zweitere befasst sich hingegen mit den Effekten und Konsequenzen von Repräsentationen (‚*politics*') und bettet diese in Anlehnung an Foucault in Wissens- und Machtgefüge ein. Sie versucht darzulegen, wie Dinge, Personen und Identitäten in bestimmten Diskursen konstruiert und dargestellt werden. Repräsentationen sind demnach nicht nur kulturell eingebettet, sondern auch niemals neutral. Sie unterliegen immer (unterschiedlichen) Interpretationen und wie Tove Stella (2007, 1) mit direktem Bezug auf Edward Saids *Orientalism* (1978) feststellt, sind „*all representations [are] in some sense misrepresentations*".

In Museen werden spezifische Kulturen oder Kulturelemente sichtbar gemacht und andere nicht (Lavine und Karp 1991, 1), sodass auch asymmetrische Machtverhältnisse in Ausstellungen sichtbar werden können. In der Tat werden häufig weder die Hersteller der Objekte (Maler), das Publikum (Betrachter) noch die Dinge selbst (Malereien) als die mächtigsten Akteure identifiziert, sondern die Ausstellungsmacher. Diese besitzen die Macht, zwischen Parteien zu vermitteln, die sonst vielleicht nicht in direkten Kontakt zueinander treten würden (Karp 1991, 11–12, 15). Trotzdem darf keineswegs davon ausgegangen werden, dass die übrigen Akteure keinen Einfluss auf die Präsentation und Repräsentation ihrer selbst oder ihrer Erzeugnisse innerhalb der Ausstellungen haben. Ihnen ihre Handlungsfähigkeit oder ihr Wirkvermögen abzusprechen wäre fatal. Wie die folgende Untersuchung unter anderem offenlegen wird, verfolgen gerade die Maler ihre eigenen Projekte und versuchen häufig, sich stetig mehr Platz zu schaffen. Das Feld der (Re-)Präsentation ist und bleibt ein umkämpfter Raum.

Identitäten **2.5.**

Das letzte theoretische Konzept, mit dem sich hier befasst werden wird, ist zugleich eines der wichtigsten und meist diskutiertesten der Ethnologie: das der (ethnischen) Identität. Dieses wurde und wird immer wieder neuen Interpretationen unterworfen und eine eindeutige Definition wird somit auch hier nicht getroffen werden können. Trotzdem muss ein Versuch unternommen werden, die zentralen Aspekte dieser höchst komplexen Thematik herauszuarbeiten, weil es schlichtweg unmöglich ist, sich einer Auseinandersetzung mit ihr zu entziehen. Denn wie Hall (1996, 1–2) treffend feststellt, ist das Konzept der Identität „*an idea which cannot be thought in the old way, but without which certain key questions cannot be thought at all*".

In der Vergangenheit wurden ethnische Gruppen und Identitäten als homogen, stabil und gegen äußere Einflüsse immun verstanden (van Meijl 2004, 2). Ende der 1960er Jahre hatte jedoch insbesondere Fredrik Barth begonnen, diese Thesen in Frage zu stellen: für ihn waren ethnische Gruppen keine in sich geschlossenen Einheiten mehr, die sich aufgrund von bestimmten, geteilten Merkmalen von anderen Gemeinschaften abgrenzten. Stattdessen ging er davon aus, dass sich Identitäten im direkten Kontakt zu Anderen bildeten, weil sie sich erst in Folge der Interaktion ihrer Unterschiede bewusst werden würden (Köpping et al. 2006, 11–12 vgl. Barth 1969, 15–16). Seither wurde immer wieder demonstriert, dass Identitäten nicht in Isolation von anderen definiert werden können. Wenn sich Identität im Kontakt mit 'dem Anderen' bildet, bedeutet dies weiterhin, dass aufgrund der großen Anzahl an 'Anderen' auch eine Vielzahl von Identitäten existieren. Identitäten sind also höchstgradig fragmentiert und *multipel* und werden entlang verschiedener Diskurse, Praktiken und Positionen *konstruiert* (van Meijl und Driessen 2003, 22–23; Meijl 2004, 2–3). Sie befinden sich stetig *im Prozess* des formuliert, herausgefordert, bestätigt,

überdacht und erneuert Werdens (Adams 2006, 24) und unterliegen demnach ständigen Wandlungen und Transformationen.[4]

Aus diesen Annahmen ergibt sich – insbesondere vor dem Hintergrund der Globalisierung – immer mehr die Frage danach, wie Identitäten es schaffen, eine gewisse Kontinuität in einer sich rapide verändernden Welt zu wahren (Köpping et al. 2006, 24–5 vgl. Hall 1996, 4). Vor allem in politischen Diskursen und bei dem Streben nach Legitimation von ethnischen oder nationalen Indentitäten kann dies von größter Bedeutung sein. Zu diesem Zweck wird nicht selten auf die historische Vergangenheit zurückgegriffen, die dann wie ein Inventar oder eine transformierbare Ressource funktioniert (van Meijl 2004, 6–9 vgl. Hermann 2010, 176). Wie Elwert (2002, 33, 38) hervorhebt, kann Geschichte schließlich zugleich 'falsch' *und* produktiv sein. Einen Schwerpunkt zahlreicher ethnologischer Untersuchungen im Zusammenhang mit Identitätskonstruktionen bilde(te)n deshalb sowohl ‚Tradition' als auch ‚erfundene Tradition'.

Das (ethnologische) Interesse an 'erfundener Tradition' entfachte hauptsächlich mit dem Erscheinen von Hobsbawm and Rangers *The Invention of Tradition* (1983) und Keesing und Tonkinsons *Reinventing Traditional Culture* (1982). Mit ‚*invented tradition*' meinen erstere:

> a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behavior by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past (1983, 1–2).

Diese Definition kann auch für das Konzept der Tradition stehen. Doch Hobsbawm und Ranger verstehen jenes ‚*set of practices*' als größtenteils fiktiv und sprechen aus diesem Grund von einer ‚Erfindung'. Sie verorteten das Phänomen in Verbindung mit antikolonialen Bewegungen, der Vereinigung von lokalen Gruppen sowie dem Aufkommen und Wachsen von Nationalstaaten und nationalen Identitäten (Otto und Pedersen 2005, 16). ‚Erfundene Traditionen' sind damit insbesondere für politische Projekte von großer Relevanz und können z.B. dazu dienen, Institutionen und Autoritäten zu legitimieren. Interessant ist, dass die Vergangenheit in diesen Fällen in der Regel dazu verwendet wird, etwas vollkommen Neues und nicht etwas bereits Bestehendes zu rechtfertigen (Otto und Pedersen 2005, 31–35).

Obgleich der Begriff der ‚erfundenen Tradition' aufgrund seiner stark negativen Konnotation zunehmend in die Kritik geraten ist (vgl. Hermann 2011, 5–6), bietet das Konzept doch gute Ansätze für wissenschaftliche Analysen. Dabei müssen Traditionen allerdings als konstruiert und nicht als erfunden verstanden werden (Jolly und Thomas 1992, 243; Linnekin 1992; u.a.). Geschieht dies, gestaltet sich auch die Verwendung des scheinbar unbeliebt gewordenen Wortes ‚Tradition' als nicht problematisch. Entgegen ihrer Rolle im Tradition-Moderne-Dualismus sind Traditionen nichts Starres.

Der Fokus liegt weiterhin auf den indigenen Darstellungen von kultureller Kontinuität und dies insbesondere bei politischen Strategien. Denn wie bereits angedeutet wurde, ist es gerade in diesen Kontexten oft von größter Wichtigkeit, eine idealisierte Version der Vergangenheit als Gegenentwurf zur Gegenwart zu (re-)präsentieren (Hermann 2011, 5–6). Linnekin (1992, 251) fasst dies folgendermaßen zusammen:

[4] Hall (1996, 2–3) hält deshalb den Begriff der ‚Identifikation' für treffender, weil er diese Prozesshaftigkeit von Identitäten und Identitätskonstruktionen stärker widerspiegelt. Doch um Verständnisprobleme – bspw. bei dem Identifizieren mit Malereien (im Sinne des Wiedererkennens und Sympathisierens) – zu vermeiden, wird ‚Identifikation' in der folgenden Arbeit weiterhin unter seiner allgemeinen Definition verwendet.

> Cultural construction implies instead that tradition is a selective representation of the past, fashioned in the present, responsive to contemporary priorities and agendas, and politically instrumental.

Kulturelle Konstruktionen (ob nun von Traditionen oder von Identitäten) sind somit eng mit Präsentationen, Repräsentationen und Handlungen verwoben. Hermann (2011, 7–8) versteht Traditionen deshalb als ‚*context-bound articulations*', weil der Begriff der Artikulation eine handlungszentrierte Herangehensweise noch stärker verdeutlicht. Auch Otto und Pedersen (2000, 2005) weisen darauf hin, dass vor allem die Handlungsfähigkeiten von individuellen und kollektiven Akteuren analysiert werden müssen. Die Betrachtungen müssen dabei sowohl auf lokaler als auch auf nationaler Ebene erfolgen (Otto und Pedersen 2005, 18 vgl. Otto und Thomas 1997, 1–2), denn Akteure besitzen gemäß der zuvor dargelegten Fragmentierungen lokale *und* globale Identitäten (Hall 1991, 14).

Akteure präsentieren und repräsentieren, um ihre Identitäten zu konstruieren, zu artikulieren und zu stärken. Sie verfolgen aktiv (politische) Projekte und nutzen dafür zum Beispiel die (Re-)Präsentation von Traditionen bzw. ihrer Vergangenheit; diese ist dabei höchst selektiv und gleichzeitig – wie jede Form der Handlungsfähigkeit – in Machtverhältnisse eingebettet. Identitäten werden somit vor allem innerhalb und nicht außerhalb von Diskursen und (Re-)Präsentationen konstituiert. Dabei gilt:

> The features that are taken into account are not the sum of 'objective' differences, but only those which the actors themselves regard as significant. Not only do ecologic variations mark and exaggerate differences; some cultural features are used by the actors as signals and emblems of differences, others are ignored, and in some relationships radical differences are placed down and denied (Barth 1969, 14).

Die Konstruktion von Identitäten ist also von Aushandlungen geprägt (‚*identity negotiation*', nach Adams 2006, 25–26). Diese können natürlich auf vielerlei Arten und stets mehr oder weniger subtil artikuliert werden. Die folgende Arbeit geht davon aus, dass auch (Kunst-)Objekte bzw. Malereien sowie deren Präsentation einen wichtigen Raum für die Aushandlung von Identitäten bieten können.

DIE AKTEURE PRÄSENTIEREN (SICH) 3
PALMBLATTMALEREIEN UND IHRE MALER

„Ol piksa i soim wanem?“
(Was präsentieren die Malereien?)
“Ol graun mipela lukim.”
(Unser Land. Wörtl: Die Erde, auf die wir blicken.)

Kommentar eines Malers, Asia Pacific Triennial 7, Brisbane, 08.12.2012

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, stellen Palmblattmalereien einen wesentlichen Interessenschwerpunkt dieser Arbeit dar. Doch bevor ihre Rolle als Akteure bzw. ihr Wirkvermögen – in Papua-Neuguinea und darüber hinaus – analysiert werden kann, ist es zunächst von zentraler Bedeutung, ihre Herstellung, Funktion sowie Bedeutung zu besprechen. Deshalb wird im folgenden Kapitel, um es mit Arjun Appadurais (1986) Worten auszudrücken, ihre Biographie, ihr soziales und kulturelles Leben nachgezeichnet. Im zweiten Teil werden dann auch die Maler als Akteure in den Fokus der Betrachtung gerückt.

Die Dinge im Fokus 3.1

Die ethnologische Forschung Ozeaniens, Melanesiens und im Besonderen Papua-Neuguineas weist eine lange Geschichte auf und die Abhandlungen über die (Kunst-)Objekte ihrer Bewohner sind dementsprechend zahlreich. Weil diese Arbeit jedoch keinen Platz für eine ausführliche Auseinandersetzung bietet, konzentriert sie sich im Folgenden auf die Hauptherkunftsregion der hier untersuchten Malereien: dem Sepik-Gebiet. Diese Region im Nordosten der Insel wird landschaftlich von dem ihr namensgebenden Sepik-Fluss, dem größten Strom Papua-Neuguineas, geprägt und umfasst verwaltungstechnisch die Provinzen *East Sepik* und *Sandaun* (*West Sepik*). Obgleich Palmblattmalereien durchaus auch in anderen Teilen Papua-Neuguineas hergestellt werden (beispielsweise in der *Western Province*; s. Kapitel 4), werden sie in der Regel unmittelbar mit der materiellen Kultur des Sepik-Gebietes in Verbindung gesetzt. Diese hat mit ihrer bereits jahrzehntelang anhaltenden Zirkulation – beispielsweise in europäische Museen – auch über die Grenzen Ozeaniens hinaus einen großen Bekanntheitsgrad erlangt (Bowden 2006, 1). Dabei muss von materiellen Kulturen im Plural gesprochen werden, denn wie Kaufmann (1994, 366)

feststellt, entzieht sich „insbesondere die Kunst Neuguineas jeder Verallgemeinerung". Auch die hier im Fokus stehenden Malereien weisen der Vielzahl vorhandener Sprachgruppen und Gemeinschaften entsprechend eine große technische und stilistische Diversität auf (vgl. Bowden 2006, 45–47). Trotzdem können hier einige allgemein gültige Punkte aufgeführt werden.

Palmblattmalereien werden am Sepik hauptsächlich im rituellen Kontext für die Innendekoration der Zeremonialhäuser sowie für die Zurschaustellung an den Außenfassaden hergestellt. Diese Bauten, die eine Länge von vierzig Metern und eine Höhe von zehn Metern und mehr erreichen können, bildeten und bilden in der Regel auch heute noch das gesellschaftliche und rituelle Zentrum der (Dorf-)Gemeinschaften. Weil diese in Klane gegliedert sind und im Idealfall jeder Klan ein eigenes Zeremonialhaus besitzt, können je nach deren Anzahl und der Größe der Siedlung mehrere dieser imposanten Bauten innerhalb eines Dorfes stehen (Kaufmann 1968, 66–67; 1993: 36). Sie sind die Schauplätze von Ritualen und daneben auch die Orte, an denen die initiierten Männer die meiste Zeit ihres Tages verbringen; aus diesem Grund werden sie häufig auch als ‚Männerhäuser' bezeichnet. Der linguistischen Vielfalt des Landes entsprechend, existieren viele lokale Namen für diese Bauten. In Tok Pisin (TP), der Verkehrssprache Papua-Neuguineas, werden sie ‚*haus tambaran*' (*haus*: Haus, Gebäude; *tambaran*: Geist) oder ‚*haus boi*' (*boi*: Junge, Mann) genannt. Weil Palmblattmalereien eng mit dem rituellen Leben um die Zeremonialhäuser verknüpft sind, dürfte es nicht verwundern, dass „*throughout the Sepik, bark painting is exclusively a man's art form*"[5] (Bowden 2006, 6–7).

Verschiedene Gruppen verwenden die Palmblattmalereien des Weiteren auf unterschiedliche Weise, um ihre Zeremonialhäuser zu dekorieren. Direkt ersichtlich sind sie beispielsweise auf den imposanten Frontfassaden der Abelam, die im Gebiet um Maprik siedeln (s. Abb. 5), und bei den Kambot am *Keram River*. Viele andere zeigen die Malereien jedoch lediglich im Inneren der Häuser, sodass sie vor den Uninitiierten gänzlich verborgen bleiben. Dazu zählen unter anderem die Iwam am *May River*, die Iatmul am *Chambri Lake* sowie die Kwoma und Nukuma in den *Washkuk Hills* (Bowden 2006, 4–5 vgl. Forge 1966, Bühler 1969, Hauser-Schäublin 1989). All diese Namen stellen dabei selbstverständlich nur einen kleinen Bruchteil der am Sepik lebenden Gruppen dar, werden hier jedoch exemplarisch genannt, weil sie gerade in Bezug auf Palmblattmalerei am stärksten betrachtet worden sind. Deshalb wird in dieser Arbeit insbesondere das auf diese Thematik

Abb. 1: Wayipanal Zeremonialhaus in Bangwis (East Sepik). © Ross Bowden. Mit Erlaubnis des Autors abgebildet.
Quelle: Bowden 2006, 4.

[5] Aus diesem Grund erscheint die folgende Verwendung des Begriffs ‚Maler' in ausschließlich männlicher Form hier gerechtfertigt.

fokussierte Werk *Creative Spirits* (2006) von Ross Bowden herangezogen, der vornehmlich bei den Kwoma geforscht und in diesem Zuge auch Palmblattmalereien für das *National Museum and Art Gallery of Papua New Guinea* gesammelt hat.

Bei den Kwoma werden die Malereien an den Innenseiten des Daches angebracht; im Gegensatz zu den zweistöckigen Strukturen der Iatmul und vieler anderer Sepik-Gruppen besitzen die Zeremonialhäuser der Kwoma jedoch technisch gesehen keine Wände. Allerdings reichen die zwei Seiten ihrer Dächer, die von Balken gestützt werden, nahezu auf den Boden, sodass diese praktisch wie Seitenwände fungieren (Abb. 1).

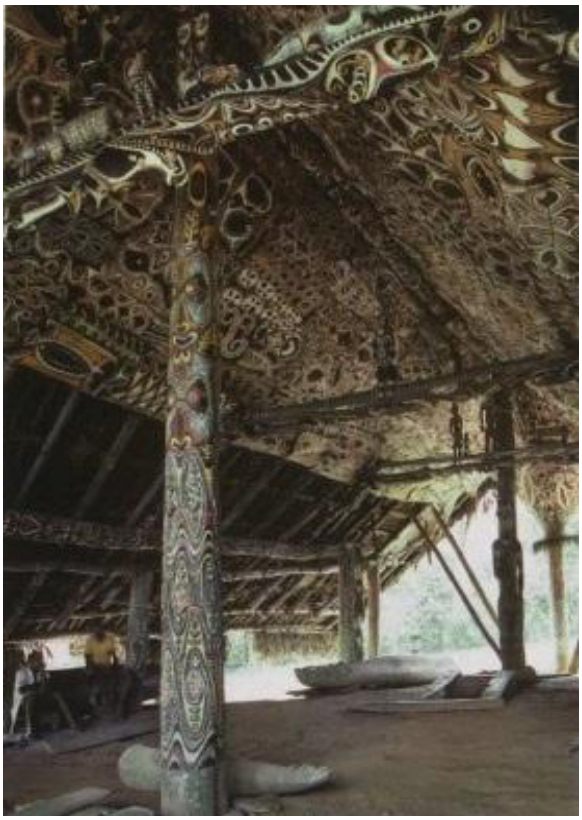

Abb. 2: Das Innere des Wayipanal Zeremonialhauses in Bangwis (East Sepik). © Ross Bowden. Mit Erlaubnis des Autors abgebildet. Quelle: Bowden 2006, 12.

Anders als die Zeremonialhausfassaden der Abelam und Kambot, bilden die Malereien bei den Kwoma, die so zahlreich und so dicht an die Innenseite der Dächer angebracht werden, dass sie diese komplett verkleiden, des Weiteren keine zusammenhängenden Designs (Abb. 2). In der Regel zeigt jede Palmblattmalerei somit ein separates Motiv, das nicht zwangsweise in direkter Beziehung zu den daneben angebrachten Malereien steht. Zudem existieren keine fest gelegten Regeln darüber, wo einzelne Motive angebracht werden müssen. Trotzdem werden die Malereien der angesehensten Maler zumeist tiefer angebracht, damit sie besser gesehen werden können. Generell wird der Großteil der Malereien von den Männern jenes Dorfes angefertigt, in dem das Gebäude steht. Dabei müssen Zeremonialhäuser (zumindest bei den Kwoma) nicht zwangsweise mit Malereien ausgestattet sein, um sie zu rituellen und zeremoniellen Handlungen nutzen zu können – und viele sind dies gewiss auch nicht. Trotzdem symbolisieren die Größe eines *haus tambaran* sowie dessen Dekoration die politische Macht und künstlerischen Fähigkeiten ihrer Besitzer und bringen ihnen auf diese Weise Respekt und Prestige ein (Bowden 2006, 5–6; Forge 2006, 113).

Der Bau eines Zeremonialhauses sowie die davor und darin stattfindenden rituellen Handlungen, bieten demnach den Kontext, in dem die Maler ihre Werke herstellen und gegenüber anderen präsentieren. So verwenden sie das Innere der Gebäude gelegentlich als Studios, in denen sie ihre Malereien, die sie in der Regel im Geheimen in den Schatten des umliegenden Dschungels beginnen, vollenden. In den Dörfern, die an den Ufern des Sepik liegen und die am häufigsten von Touristen besucht werden, verwenden die Künstler die Häuser des Weiteren auch dazu, ihre Werke auszustellen und an Händler und Touristen zu verkaufen (Bowden 2006, 1–2).

Zur Herstellung von Palmblattmalereien

Die Grundlage einer jeden Palmblattmalerei bilden die trockenen Basisteile der Palmwedel bzw. Blattstengel der Sagopalme (*metroxylon sagu*), weshalb sie in Tok Pisin ‚*pangal*' (auch *panggal*: Blatt der Sagopalme) genannt werden. Die Sagopalmblattscheiden fallen entweder auf natürlichem Wege von der Palme oder werden abgetrennt, sobald die Pflan-

ze zur Gewinnung ihrer Stärke (Palmsago ist ein weit verbreitetes und beliebtes Nahrungsmittel in Papua-Neuguinea) gefällt wird. Der in der englischsprachigen ethnographischen Literatur häufig verwendete Terminus ‚*bark painting*' (‚Rindenmalerei') ist somit in Bezug auf diese Malereien im Prinzip inkorrekt (Bowden 2006, 26).

Abbildung 3 zeigt diese Palmblattscheiden, deren Innenseiten vom verholzten, nicht flexiblen Material und deren Außenseiten vom Stengelmark und den Dornenreihen befreit werden müssen. Weil sie als Basisteile der Palmwedel den Stamm umschlossen haben, sind sie gerundet und bieten somit noch keine gerade Fläche. Deshalb werden sie in Wasser aufgeweicht und während des daran anschließenden tagelangen Trocknungsprozesses mit Hilfe von schweren Hölzern und anderen geeigneten Gewichten gepresst. Anschließend werden die beiden kürzeren Seiten (fortan: ‚Enden') so gestutzt, dass sie parallel zueinander verlaufen. Weil die längeren Seiten üblicherweise unberührt bleiben, entsteht eine Fläche in der Form eines Trapezes, deren Länge bis zu 120 cm und deren Breite an einem Ende ca. 30 cm und an dem anderen ca. 50 cm betragen kann. Es wird sowohl auf diesen einzelnen Palmblattscheiden (‚*single bark'*, in Tok Pisin: *singel pangal)*

Abb. 3: Maler mit trockenem Basisteil einer gefällten Sagopalme, das die Grundlage für sein *pangal* bildet. © Ross Bowden. Mit Erlaubnis des Autors abgebildet. Quelle: Bowden 2006, 25.

als auch auf größeren Flächen gemalt. Dafür können zwei an der Längsseite befestigte Stücke (‚*double bark', dabol pangal*), mehrere Elemente mit Gerüsten aus Holz-, Bambus- oder Rotanabschnitten sowie für die Fassade eines Zeremonialhauses dutzende *pangal* verwendet werden (Schuster 1969, 6–9; Hauser-Schäublin 1989, 28; Bowden 1990, 487; Kaufmann 2004, 184).

Gemalt wird in der Regel auf einer mit dunkelgrauem oder schwarzem Tonschlick sorgfältig grundierten Fläche. Vor der Einführung kommerzieller Farbpigmente wurde ausschließlich mit weiß (Kalkkreide oder aus verbrannten Muschelschalen gewonnener Kalk), schwarz (Holzkohle bzw. Ruß), gelb und rot (üblicherweise Ocker, aber auch Mineralien oder Pflanzliches) gearbeitet und auch heute noch werden überwiegend diese Farben verwendet. Sie werden in Schalen aus halben Kokosnüssen ohne einen Zusatz von Bindemitteln mit Wasser angerührt und mit feinen Stäbchen, Pflanzenstengeln oder Vogelfedern aufgetragen (Kaufmann 2004, 184). Erst mit der Farbe wird das ‚bloße Stück Palmblatt' zum „Außeralltäglichen, Ungewöhnlichen und rituell Belebten" (Hauser-Schäublin 1989, 23) gemacht und so verwundert es nicht, dass diese Tätigkeit unter strengen Tabus ausgeführt wird (Forge 2006, 115).

Sobald der Schlick getrocknet ist, werden die Umrisse des gewünschten Motivs mit Wasser vorgezeichnet, sodass diese im Falle von Veränderungswünschen trocknen können ohne Spuren zu hinterlassen (spätere Änderungen während des Malprozesses sind nicht ausgeschlossen, aber sehr aufwendig; s. für ein Beispiel Bowden 2006, 33). Ist der Maler jedoch zufrieden, werden die Andeutungen zügig mit weißen Linien nachgemalt, bis die Grundlagen des Designs vollständig aufgetragen sind. Anschließend werden die anderen

Farben eingefügt; aber niemals übereinander. Es ist im Übrigen nicht unüblich – und für die Herstellung der Zeremonialhausfassaden sogar unerlässlich –, dass mehrere Männer an einem *pangal* arbeiten. Dabei gibt es allerdings immer einen Hauptmaler, der Form- und Farbgebung in die Hand nimmt.

Jede Malerei zeigt eine Entität als ihr Hauptelement, die entweder einmal im Zentrum des *pangal* die gesamte Fläche einnehmend oder zwei- bis mehrfach (dann entlang einer imaginären vertikalen und/oder horizontalen Mittellinie gespiegelt[6]) dargestellt wird. Im Anschluss werden die übrigen Bereiche in der Regel mit kleineren Designelementen gefüllt, weil größere, freie Fläche gerne vermieden werden (Bowden 2006, 14). Wurde das Werk zur Zufriedenheit vollendet, müssen nur noch die unbemalten, dunklen Flächen mit dem Saft des *shogwiyaw*-Baumes eingestrichen werden. Er hinterlässt einen glänzenden Film auf der Bemalung und verwandelt den eher gräulich wirkenden Schlick in ein sattes Schwarz; dieser letzte Schritt ist jedoch optional (Bowden 1990, 487; Kaufmann 1993, 42). Weil Palmblattmalereien in den meisten Fällen für die Präsentation an den Zeremonialhäusern hergestellt und somit nur von weiterer Entfernung aus betrachtet werden, legen Maler nicht allzu großen Wert auf detaillierte Feinheiten. Stattdessen sind bei ihren Designs klare Linien und Kontraste sowie kräftige Farbgebung von Bedeutung.

An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass die Malereien keinerlei Plastizität aufweisen; es wird nicht versucht, eine ‚Illusion' räumlicher Tiefe zu erzeugen. So wird nicht mit Schattierungen gearbeitet und keine Entität wird teilweise von einer anderen überdeckt, um zu suggerieren, dass sich diese dahinter befindet (Bowden 2006, 51).

In der Regel ist auf den Palmblattmalereien eine relativ kleine Anzahl von Design-Elementen zu sehen: zu den wichtigsten gehören Striche (durchgezogene, gerade Linien), Zickzacklinien, Wellen, Dreiecke, Bogen, Ovale, Kreise, Spiralen, Tropfen, Herzformen und/oder komplexere Formen dieser Figuren und Muster (Bowden 2006, 37–38 vgl. Hauser-Schäublin 1989, 32–43). Mithilfe dieser Elemente – oder Kombinationen davon – werden auf figurative (‚*outline mode of representation*') oder nicht-figurative Weise (‚*disarticulated mode of representation with little regard to the form as a whole*') unterschiedliche Entitäten dargestellt; darunter (totemistische) Pflanzen, Tiere oder Geistwesen. Nicht-figurativ darf demnach nicht als nicht-repräsentativ missverstanden werden. Alle Palmblattmalereien deuten auf eine namentlich bekannte Entität hin, aber nur die wenigsten stellen ein direktes Bild dieser Entität dar – zumindest gilt diese Sicht für ‚den westlichen Betrachter'. Was dieser als nicht-figurativ oder abstrakt einstuft, kann lokal durchaus als eine höchst naturalistische Repräsentation des Dargestellten empfunden werden (Bowden 2006, 48).

Abb. 4: Der Maler Wachogii setzt die ersten Pinselstriche (Objekt 82.1.14). © Ross Bowden. Mit Erlaubnis des Autors abgebildet.
Quelle: Bowden 2006, 32.

Ein wichtiger Punkt ist, dass individuelle Designelemente oder auch ihre komplexeren Motivvarianten 'polyvalent' sind, was bedeutet, dass sie nicht nur eine bestimmte Entität, sondern eine große Bandbreite an Entitäten darstellen können. So kann beispielsweise ein Kreis – eines der am häufigsten verwendeten Motive – unter anderem eine Kokosnuss, eine *bodii*-Frucht, eine Betelnuss, einen Stein, den Vollmond, einen Stern, ein Auge, einen Bauch(-nabel) oder einen Kopf repräsentieren. Jedoch kann er niemals simultan im selben visuellen Kontext (d.h. in einer Palmblattmalerei oder in einem Teil der Malerei) eine Kokosnuss *und* einen Stein darstellen (Bowden 1990, 487; 2006, 40–43 vgl. Forge 1966, 29). Diese ‚*non-simultaneous multivocality*' schließt aber nicht aus, dass ein Motiv beim Betrachter mehrere mit der Entität verknüpfte Mythen in Erinnerung ruft.

Weil allerdings jede Gruppe ihre eigenen (Schöpfungs-)Mythen sowie Totems besitzt (Kaufmann 1972, 168) und die Designelemente einer Malerei polyvalent sind, dürfte es

[6] Für eine detaillierte Beschreibung von Symmetrien s. Bowden 2006, 51ff.; Hauser-Schäublin 1989, 30–31.

nicht verwunderlich sein, dass die Interpretationen und Benennungen einzelner *pangal* nicht immer einstimmig erfolgen. Obgleich allgemein behauptet oder davon ausgegangen wird, dass jedes männliche Mitglied eines Klanes die Entitäten auf den am eigenen Zeremonialhaus befestigten Malereien deuten kann, ist dies in der Praxis oftmals nicht der Fall (Bowden 2006, 59–60). Insbesondere nicht-figurative Motive führen häufig zu höchst unterschiedlichen Interpretationen, was vor allem daran liegt, dass keine institutionalisierten Mechanismen existieren, die Informationen über diese zirkulieren lassen. Lediglich eine kleine Gruppe von Hauptmalern bespricht vorab der Riten oder der Konstruktion eines *haus tambaran*, was auf den Malereien dargestellt wird. Doch weder im weiteren Verlauf der Entstehung noch danach werden Versuche unternommen, andere systematisch darüber zu instruieren, welche Entitäten genau abgebildet sind. Auch aus diesem Grund wird immer wieder hervorgehoben, dass es letztendlich nur eine Möglichkeit gibt, eine Malerei zweifelsfrei zu identifizieren und dieser involviert die eindeutige Identifikation und Benennung der jeweiligen Entität durch den Maler selbst.

Die (Re-)Präsentationen als Abbildungen von Identitäten

Jede Malerei zeigt also eine namhafte Entität als ihr Hauptmotiv. Diese ‚Haupt-Entitäten' lassen sich nach Bowden (2006, 14) grob in folgende fünf Kategorien einordnen: (1) Tiere, (2) Pflanzen, (3) unbelebte Objekte, (4) Geister und (5) mythologische Figuren. Dabei ist entscheidend, dass nicht beliebige Naturerscheinungen, sondern eine Reihe von ausgewählten Wesen dargestellt werden: zwar jene, die in den Mythen der jeweiligen Gruppen (als Akteure) auftreten und/oder ihnen als Totems zu eigen sind (Kaufmann 1972, 168). Bowden beschreibt diese Beziehung zwischen Darstellendem und Dargestelltem am Beispiel der *bodii*-Frucht folgendermaßen (2006, 16–17):

> The bodii tree produces a bright orangey-red fruit similar in size and colour to a small orange. The fruits are inedible but because of the brightness of their colour they are widely used, strung together in long ropes or swags, as decoration in ritual and other contexts. In common with many other totemic entities represented in paintings, the different varieties of bodii tree and their brilliant red fruit have complex mythological associations. Regardless of the clan or village to which they belong, all adults are familiar with the different stories in which this tree figures and whenever they pass their eyes over representations of bodii fruit they are subtly reminded of these narratives and the moral values and other issues they raise.

Anhand dieses Abschnittes können fünf generelle Aussagen getroffen werden:

1. Zunächst einmal ist interessant, dass häufig keine direkte Korrelation zwischen den dargestellten Entitäten und den Tieren oder Pflanzen existiert, die die Hauptnahrungsquellen der jeweiligen Gruppen bilden. Auch die *bodii*-Früchte sind „*inedible*", also ungenießbar. Tatsächlich ist dies kein Phänomen, dass nur auf Palmblattmalerei in Papua-Neuguinea auftritt: vor vierzig Jahren stellte Claude Lévi-Strauss fest, dass „*the major subjects of the art of 'totemic' societies, are typically much better to 'think' with than 'eat'*" (1963, 87–89; zitiert in Bowden 2006, 23).

2. Die *bodii*-Früchte besitzen wie die (Mehrzahl der) anderen totemistischen Entitäten, die auf den Palmblattmalereien (re-)präsentiert werden, „*complex mythological associations*". Mit Hilfe dieser Mythen werden der jeweiligen Gruppe vor allem die Schöpfung der Welt und die dadurch gegebene Ordnung vergegenwärtigt (Bühler 1965, 64–65).

3. Allerdings werden die Betrachter nicht nur an diese Erzählungen, sondern unmittelbar auch an „*moral values and other issues*" erinnert. Die Palmblattmalereien sind damit nicht nur an Rituale, sondern auch eng an die (symbolische) Organisation des Lebens der betreffenden Gesellschaften geknüpft. So gewinnen sie Bedeutung als allgemein geltende Aussagen, denn mündliche Überlieferungen können auch in (ehemals) schriftlosen Gesell-

schaften nur einen Teil des zu übermittelnden Gedankengutes tragen (Kaufmann 1994, 268).

4. Dies gilt auch, wenn das Wissen um die mit den dargestellten Entitäten verknüpften Mythen nur von einem exklusiven Teil der Gruppe – wie den initiierten Männern – verstanden und übermittelt wird. Denn wie ebenfalls im oben genannten Zitat deutlich wird, sind schlussendlich „*all adults [are] familiar with the different stories*".

5. Der letzte, aber nicht minder bedeutende Punkt ist, dass sich die Malereien bzw. die auf ihnen (re-) präsentierten totemistischen Entitäten im Besitz der sie herstellenden Gruppe befinden („*the clan or village to which they belong*"). Dies drückt sich darin aus, dass die Maler nur die jeweils eigenen Klan-Totems bildlich darstellen dürfen. Möchten sie Entitäten aufzeigen, die sich im Besitz einer anderen Gruppe befinden, müssen sie diese um Erlaubnis bitten. Jeder andere Versuch würde einem Diebstahl gleich kommen, der negative Konsequenzen nach sich ziehen könnte (Bowden 2006, 12). Es deutet sich also eine starke Verbindung zwischen Palmblattmalereien und Besitz an und der Grund dafür ist ein ganz entscheidender: sämtliche Landschaftsteile einschließlich der darin enthaltenen unbelebten Objekte, Tiere, Pflanzen und Geister sind den einzelnen totemistischen Klanen zugeordnet. Dabei wird angenommen, dass diese Zuordnung bereits seit der mythischen Urzeit gültig ist, während derer die Umwelt sowie auch die heute gültige soziale Struktur von den schöpferischen Ahnen erschaffen wurde. Bedeutend ist, dass diese klaneigenen Besitzrechte anhand von Namen konstituiert werden, an die sich wiederum mit Hilfe der totemistischen Entitäten bzw. der an sie gekoppelten Mythen kollektiv erinnert wird (vgl. Kaufmann 1994, 187–89). Diese Namen weisen also direkt, d.h. mit Verkürzung des genealogischen Abstandes, auf die mythischen Urahnen und die mit ihnen verbundenen Landschaftsteile hin und legitimieren so deren Besitz gegenüber anderen (Schuster 1969, 10; Kaufmann 1994, 269). Malereien ‚übersetzen' demnach und stellen dar: sie dienen sowohl als Systeme der Kommunikation als auch als Medium zur Tradierung von kulturellem Wissen und Werten von einer Generation auf die nächste (Hauser-Schäublin 1989, 171).

Die auf den Malereien wiedergegebenen Motive sind damit keineswegs willkürlich erdachte oder auf Grund ihres ästhetischen Reizes ausgewählte Muster. Stattdessen formen Palmblattmalereien visuelle Analogien zu den verschiedenen politischen und sozialen Identitäten der Gemeinschaften, die sie hergestellt haben und die sie präsentieren (Bowden 2006, 11, 22; vgl. Gell 1998). So verwundert es nicht, dass die lokalen Gruppe insbesondere ihre Zeremonialhäuser und die daran angebrachten Malereien als direkte Repräsentationen ihrer totemistischen Zugehörigkeit und letztendlich ihrer selbst verstehen (Schuster 1969, 10–12; vgl. Bowden 1992, 85–86). Palmblattmalereien präsentieren und repräsentieren somit ihre Hersteller und werden damit zu ‚*images of identity*', also Abbildungen ihrer Identität(en).

Die Menschen im Fokus **3.2.**

Wie deutlich gemacht werden konnte, wirken Palmblattmalereien in vielerlei Beziehungen. Weil diese Arbeit jedoch nicht den Rahmen für eine umfassende Betrachtung all dieser Netzwerke bieten kann, stehen im Folgenden hauptsächlich ihre wohl wichtigsten Bezugspersonen im Fokus: die Maler.

Die Palmblattmalerei ist am Sepik traditionell ein männlich dominiertes Feld und jedes (initiierte) männliche Mitglied einer Gruppe erlernt früher oder später das Handwerk. Ältere und geschickte Männer geben ihr Wissen an die Jüngeren weiter und arbeiten nicht selten mit ihnen gemeinsam an einem *pangal*. Malerei ist demnach keine individuelle, sondern eine höchst gemeinschaftliche Angelegenheit. Damit einher geht, dass Maler kein isolierter Berufstand ist, sondern nur eine von vielen Aufgaben darstellt, die die Männer ausführen, wenn (ritueller) Bedarf danach besteht (Kaufmann 1993, 47). In der Tat verkörpern Palmblattmalereien weder Werke individueller Maler noch die Ergebnisse eines kollektiven Stils (Kaufmann 1993, 38–39). Dies soll im Folgenden weiter erläutert werden.

Weil die Motive auf den Malereien bzw. die Entitäten, die sie repräsentieren, aus den oben genannten Gründen ‚gelesen' und verstanden werden müssen, kann der Maler nur „*within fairly narrow stylistic limits sanctioned by the total society in which he lives*" (Forge 2006, 118) arbeiten und agieren. Er bewegt sich somit stets innerhalb des ihm von der Gesellschaft auferlegten Rahmens, weil er von der Akzeptanz dieser abhängig ist. Die kulturell vorgegebenen Muster erlauben also nur eine sehr eingeschränkte Möglichkeit persönlichen Ausdrucks und Variation.

Dass individuelle und höchstgradig ‚freie' Darstellungen kaum möglich sind, beruht ebenfalls auf der traditionell verankerten und verbreiteten Annahme, dass Palmblattmalereien ebenso wie andere Kunsthandwerke lediglich Nachbildungen jener Originale sind, die einst von den Ahnen oder anderen mythologischen Geistwesen geschaffen worden sind. Den Malern wird und kann somit keine kulturell signifikante oder künstlerische Kreativität zugesprochen werden; er steuert seinen Werken nichts bei „*that is new, or of himself*" (Bowden 2006, 75; vgl. Gell 1998, 23). Aus diesem Grund wird auch weder zwischen dem Wert älterer und neuerer Produkte unterschieden noch Anstrengungen unternommen, verfallende Werke zu retten. Alle Neubildungen sind schließlich gleichwertig, sofern der Ersatz von einer autorisierten und qualifizierten Person durchgeführt wurde.

Die Vorstellung, dass Malereien, Skulpturen und andere Werke lediglich Gegenstände übernatürlichen Ursprungs nachbilden, erklärt auch, weshalb innerhalb dieser Gesellschaften andere Wertekategorien als ‚schön' oder ‚ästhetisch' angewandt werden.[7] Stattdessen müssen Malereien, um als gut bewertet zu werden, zum einen ‚rechtmäßig' (der Maler muss das Recht besitzen, die abgebildete Entität darzustellen) und zum anderen ‚richtig' (die Form und der Stil müssen dem Vorbild entsprechen) sein. Bei den Kwoma werden Malereien demnach als ‚*kepi*', was sowohl richtig als auch gut bedeutet, oder als ‚*kapasek*', falsch oder schlecht, betitelt (Bowden 2006, 77–78; vgl. Forge 2006, 119).

Genauso wenig wie Palmblattmalereien als schön befunden werden, wird im lokalen Sprachgebrauch das Wort ‚Kunst' auf diese angewandt. Ethnologen sind sich schon lange darüber bewusst, dass die indigenen Bevölkerungen Ozeaniens und anderer Regionen kein Äquivalent zum westlichen Begriff der Kunst aufweisen. So werden die Malereien in Papua-Neuguinea – sowohl in Tok Pisin als auch in den anderen lokalen Sprachen – als ‚Rinde' (*pangal*) und Skulpturen als ‚Holz' (*diwai*) bezeichnet. Es wird demnach erst mit dem Kontext der Konversation deutlich, ob mit ‚*pangal*' eine Palmblattmalerei oder lediglich ein Stück Rinde bzw. eine (unbemalte) Palmblattscheide gemeint ist. Bisher konnten keine plausiblen, allgemein akzeptierten Begründungen aufgeführt werden, weshalb dem so ist. Bowden (2006, 80–81) nimmt an, dass diesem Phänomen unterschiedliche Konzeptionen und Kategorisierungen von Dingen zugrunde liegen. Innerhalb dieser Gesellschaften würde nämlich keine Objektgruppe mit Hilfe jener Eigenschaften charakterisiert, die in westlichen Ländern für Kunst verwendet werden. Diese beinhalten, dass die betreffenden Gegenstände (1) vom Menschen geschaffen sind, (2) (visuelle, akustische, verbale, etc.) Bilder enthalten, (3) idealerweise einem kreativen und originellen Prozess entsprungen sind und (4) auf neue und überzeugende Weise Aspekte von der physischen und/oder sozialen Welt offenbaren. Obgleich am Sepik zahlreiche Dinge existieren, die das erste und zweite Kriterium erfüllen, gäbe es keine Objekte, die mit allen vier Charakteristika behaftet wahrgenommen würden. Grund dafür wäre wiederum erneut der Glaube daran, dass Malereien, usw. nicht als ‚vom Menschen' konzeptualisiert verstanden werden. Somit werden auch die Maler nicht als Künstler in diesem (westlichen) Sinne betitelt.

Eine weitere Konsequenz dieser Annahme ist, dass nicht unmittelbar danach gestrebt wird, Erinnerungen an die Maler nach deren Versterben zu wahren. Dies kann zu einem großen Teil ebenfalls an den fehlenden institutionalisierten Mechanismen zur Vermittlung dieses Wissens liegen. Weil die Maler jedoch ‚lediglich' Nachbildungen herstellen und so-

[7] Da dies auch in rezenten Publikationen angemerkt wird, wird hier nicht in der Vergangenheitsform geschrieben. Dies soll nicht implizieren, dass keine Verschiebungen dieser Wertekategorien stattgefunden haben oder stattfinden (können). Eine Diskussion wird allerdings erst im späteren Verlauf dieser Arbeit erfolgen.

mit nicht die ‚kreativen und originellen Erschaffer' ihrer Werke sind, ist die Kenntnis ihrer Namen nicht von großer Relevanz. Diese Anonymität steht ebenfalls in einem starken Kontrast zur westlichen Auffassung von Kunst und Künstler-Dasein (Bowden 2006, 78–79). Allerdings darf damit nicht direkt angenommen werden, dass sich die jeweiligen Gruppen überhaupt nicht der Identitäten ihrer Maler – insbesondere der geschicktesten unter ihnen, die so genannten ‚*master painter*' – bewusst sind. Im Gegenteil: jene Männer sind wohl bekannt und können dies unter Umständen auch weit über die Grenzen ihrer eigenen Gemeinschaft hinaus sein. Eine bewusste Wahrnehmung dieser Identitäten ist demnach unbestreitbar, denn es wird stark zwischen hoch qualifizierten und weniger qualifizierten Männern differenziert. Das Hervorstechen eines Malers basiert dabei auf dessen Wissen über die dargestellten Designs, Entitäten und Mythen sowie dessen Fähigkeit, eine Malerei zügig und ohne grobe Fehler herzustellen. Handwerkliches Geschick kann in diesem Zuge einer der Wege sein, über den er zu einer einflussreichen Position innerhalb seiner Gruppe gelangt.

So sind schrittweise Veränderungen durch die Maler, insbesondere durch die *master painter*, durchaus möglich (Bühler 1965, 40, 44). Gerade sie behaupten oft mit Stolz, dass sie keine Entität zweimal auf exakt dieselbe Art und Weise darstellen. Diese Neuerungen sind aber üblicherweise nur bei einer limitierten Anzahl von Elementen möglich, die keine allzu große Bedeutung für die Basisstruktur der malerischen Ausdrucksform und Symbolik besitzen. Sie können gelegentlich auch die Repräsentation von Geistern betreffen, die den Malern in Träumen oder in der Reflektion von Seen oder Flüssen erschienen sind – jene Orte, an denen sich Geister den Menschen am häufigsten offenbaren. Der analytisch entscheidende Punkt an dieser Stelle ist, dass die neuen Motive nicht als Folge eines kreativen, originellen Prozesses jener Männer verstanden werden (Bowden 2006, 76–77).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Palmblattmalereien tatsächlich weder das Resultat einer einzelnen Person noch eines gemeinschaftlichen (und demnach anonymen oder gar unbewussten) Verständnisses von malerischem Ausdruck sind (Kaufmann 1993, 38). Sie stehen dazwischen bzw. besitzen beides: einen individuellen und einen kollektiven Charakter, der stets in die soziale und kulturelle Lebenswelt der Menschen eingebettet ist. Ebenso ist für die Maler ihr Handwerk sowohl persönliche Aussage als auch Stellungnahme zu ihren Gesellschaften und Kulturen. Auch für die Betrachter ist dies bedeutend, denn sie können sich mit Hilfe der Malereien gleichsam in ihren Gesellschaften und Kulturen orientieren (Bühler 1965, 36–37).

Inwiefern dies noch der Fall ist, wenn die Dinge und Menschen ihren lokalen Raum verlassen, wird nachfolgend mittels der *pangal* in den Sammlungen des *National Museum and Art Gallery* in Port Moresby untersucht werden.

DIE AKTEURE BEWEGEN (SICH) 4.
PALMBLATTMALEREIEN IM MUSEUM

But history provides the foundation,
the connection, the legitimacy to who we are.
It establishes the identity of a family, clan, or tribe.

Eoe 2010, 19

Zahlreiche Palmblattmalereien und Maler verbleiben während ihres gesamten Lebenszyklus in dem beschriebenen lokalen Rahmen. Selbstverständlich besitzt dieser dabei durchlässige Grenzen und so herrscht ein reger Austausch von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren. Sie zirkulieren in alle möglichen Richtungen, hinterlassen ihre Spuren und beeinflussen sich gegenseitig. Sichtbar wird das beispielsweise anhand von Veränderungen der Malereien sowie deren Migration in einen Museums- und Ausstellungskontext. Vor allem bei letzterem findet nicht nur eine Entfremdung aus dem ursprünglichen Handlungs-, Sinn- und Funktionszusammenhang statt, sondern auch eine Transformation von Wert und Bedeutung der Dinge (Feest 2006, 247–48). In Museen und Ausstellungen müssen sie als autonome Zeugen dienen und können in diesem Zuge immer nur höchst selektive Sammel- und (Re-)Präsentationstätigkeiten widerspiegeln. Werden diese Mechanismen jedoch reflektiert in die Betrachtungen miteinbezogen, bieten ethnographische Sammlungen aufgrund ihrer relativen Griffigkeit, Verfügbarkeit und Begrenztheit praktische und gute Untersuchungsgegenstände. Aus diesem Grund werden im Folgenden die oben angedeuteten Aspekte anhand der Palmblattmalereien in der Obhut des *National Museum and Art Gallery of Papua New Guinea* (NMAG) beleuchtet. Des Weiteren wird mit dem Versuch begonnen, die dahinter befindlichen Projekte im Sinne von Ortners Konzept der Handlungsfähigkeit offen zu legen.

Das *National Museum and Art Gallery* und seine Rollen 4.1.

Die Geschichte des *National Museum and Art Gallery* ist hauptsächlich die des Wandels von einer kolonialen Einrichtung, gegründet auf europäischen Ideen, zu einer Institution Papua-Neuguineas, basierend auf Konzepten und Werten der lokalen Bevölkerungen.

Die Kolonialzeit des heutigen Staates Papua-Neuguinea war durch die Fremdadministration gleich mehrerer Nationen geprägt: 1884 wurde der Nordosten der Insel zu Deutsch-Neuguinea (Kaiser-Wilhelms-Land) und der südliche Teil (Papua) zu britischem Protektorat erklärt. Letzterer wurde vier Jahre später als Britisch-Neuguinea zur Kronkolonie und mit dem *Papua Act* von 1905 zum *Territory of Papua*, das ein Jahr später australischer Verwaltung übertragen wurde (Brown 2001, 17–20). Mit dem Ersten Weltkrieg erhielt Australien durch den Völkerbund auch eine Mandatsverwaltung über Deutsch-Neuguinea. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Region – ebenfalls unter australischer Administration – Mandatsgebiet der Vereinten Nationen, das im Jahr 1949 schließlich mit dem ehemaligen Britisch-Neuguinea zum *Territory of Papua and New Guinea* vereinigt wurde. In diesem Zeitraum wurden neue politische Institutionen gegründet und Vorbereitungen zur Entlassung in die Unabhängigkeit getroffen. Diese erlangte der Staat Papua-Neuguinea endgültig am 16. September 1975.

Bereits 1889 sprach sich der damalige Administrator von Britisch-Neuguinea, William MacGregor, besorgt darüber aus, dass die materiellen Kulturgüter der lokalen Bevölkerungen gesammelt und konserviert werden müssten, bevor diese unter dem Einfluss der Fremdadministration und Missionierung vollends und unwiederbringlich ‚verschwinden' würden. Vor allem durch ihn und den späteren Gouverneur vom *Territory of Papua*, Hubert Murray, wurden große Sammlungen angelegt, die jedoch zur (vorläufigen) Verwahrung nach Brisbane und Canberra in Australien gebracht wurden, weil vor Ort geeignete Einrichtungen fehlten (Eoe 1991, 19–21; vgl. Craig 2010). Weil die Dringlichkeit für eine Änderung dieses Umstandes mit weiteren Sammeltätigkeiten immer größer wurde, wurde 1954 schließlich das *PNG Public Museum and Art Gallery* gegründet. 1977 bekam dieses als *National Museum and Art Gallery of Papua New Guinea* nach über zweijähriger Konstruktionszeit sein heutiges Gebäude in der unmittelbaren Nähe des *National Parliament House* in Waigani. Das Bauwerk sollte sowohl von außen als auch von innen ‚die' traditionelle Architektur reflektieren und so Identifikationen bei allen Bürgern Papua-Neuguineas hervorrufen. Es markierte zudem, dass die Präsentation und Repräsentation des noch jungen Staates sowie dessen Bevölkerungen nun in ihren eigenen Händen lag.

> *In the lead-up to Independence, the museum shifted its emphasis to documenting and protecting PNGs cultural heritage and encouraging contemporary cultural expression. This shift occurred because the nation's leaders believed that recognition and respect for indigenous cultural expression in all its forms would be an essential part of PNGs national identity* (Busse 2010, 5).

Dieser Wandel spiegelte sich außerdem darin wider, dass die gesamte Belegschaft des Museums, die zuvor fast ausschließlich aus Kolonialbeamten und *Expatriates* bestand, mit der Zeit immer mehr nur mit *Papua New Guineans* besetzt werden sollte. Heute ist dieses Ziel erreicht, doch die relativ geringe Anzahl an hoch qualifizierten Mitarbeitern ist nicht selten mit der Masse an zu bewältigenden Aufgaben überfordert. Das Museum hat demnach mit erheblichen Problemen bei der Aufrechterhaltung der primären Funktionen der Einrichtung – namentlich der Sammlung, Konservierung, Katalogisierung, Erforschung und Ausstellung der Objekte – zu kämpfen, was zumeist auf die mangelnde finanzielle Unterstützung seitens der Regierung zurückgeführt wird (Cochrane 1999, 258–60). So wurde z.B. die *Masterpieces Exhibition*, die die 120 ‚Meisterstücke' der Sammlungen zeigt, von 1979 bis 1980 errichtet und seither kaum verändert. Des Weiteren wurden bei der Präsentationsgestaltung keine Mitarbeiter der Ethnologischen Abteilung hinzu gezogen, weshalb es der Ausstellung an Struktur und den gezeigten Gegenständen an angemessenen Beschriftungen bzw. genügend Informationen fehlt (Craig 2010, 1). Trotzdem wird versucht, den zahlreichen Rollen des Museums gerecht zu werden. Im Folgenden werden diese mit Hilfe von zwei der sehr wenigen Publikationen (von dem und) über das NMAG genauer beleuchtet: zum einen das des damaligen Museumsdirektors, Soroi Eoe, editierte *Museums and Cultural Centres in the Pacific* (1991) und zum anderen das des ehemaligen Kurators der Ethnologischen Abteilung, Barry Craig, herausgebenene *Living Spirits with Fixed Abodes* (2010).

a. ***Sammeln und bewahren***: Obgleich das Museen ursprünglich eine koloniale Institution gewesen ist und bis heute diskutiert wird, ob diese und ähnliche Einrichtungen überhaupt den Bedürfnissen der lokalen Bevölkerungen Ozeaniens entsprechen, ist diesen das Konzept des Sammelns und Bewahrens nicht gänzlich fremd. So werden zum Beispiel die Zeremonialhäuser entlang des Sepik seit jeher dazu verwendet, Objekte von spirituellem, rituellem Wert zu hüten und zu schützen. Ebenso wie diese werden die in den Sammlungen des NMAG befindlichen Dinge immer mehr als bedeutende Manifestationen des kulturellen Erbes Papua-Neuguineas verstanden, die an ein kollektives Bewusstsein erinnern und so Identifikationen mit der unmittelbaren Umwelt hervorrufen (Eoe 2010, 19):

> *Many people think that objects from the ancestral past have no relevance in the context of a world dominated by Western values and traditions, that such objects belong with history and that the study of history is merely an intellectual pursuit. But history provides the foundation, the connection, the legitimacy to who we are. It establishes the identity of a family, clan, or tribe.*

Aus diesem Grund bemüht sich das NMAG, weitere Sammlungen (z.B. von zeitgenössischen Malereien) zu akquirieren und die Rückführung der (restlichen) in Australien gelagerten Objekte durchzusetzen.

b. ***Präsentieren und repräsentieren***: Eine der Hauptfunktionen des Museums ist die Präsentation des (materiellen) kulturellen Erbes des Landes gegenüber lokalen Bevölkerungen sowie ausländischen Ansässigen und Besuchern. Die Regierung unterstützt die Präsentation und Repräsentation Papua-Neuguineas im In- und Ausland (z.B. auch mit Hilfe von *Cultural Groups*) über das Ministerium für Kultur und Tourismus, weil sie den Tourismus als bedeutenden Einkunfts- und Beschäftigungssektor ausweist (Paulias 1991, 11). Tatsächlich sind derartige Bestrebungen insbesondere für das Fachpersonal des Museums eher von geringer Bedeutung, welches „*feel their primary obligations are towards the people of their country, and to research and scholarship rather than offering cultural experiences for overseas visitors*" (Cochrane 1999, 263). Diese empfundene Verpflichtung entspricht dabei den Statistiken des Museums, das für den Zeitraum von 1985 bis 1990 ca. 30.000 bis 35.000 Besucher meldete, von denen geschätzte 90 Prozent *Papua New Guineas* waren - einen großen Anteil machten Schulklassen aus der näheren Umgebung aus.

> *It is the role of the governments in South Pacific countries to initiate our young people in cultural awareness. Cultural awareness is a vehicle or a tool for educating and training our people to appreciate real values of our respective cultures because they are tomorrow's parents and leaders* (Paulias 1991, 12).

Das NMAG übernimmt demnach nicht nur die Rolle als Bewahrer der (Erzeugnisse der) lokalen Kulturen, sondern auch die ihrer Präsentation, mit Hilfe derer es ein kollektives Bewusstsein suggerieren kann. Dieses wird so zu verschiedensten Zwecken repräsentiert (v.a. gegenüber ‚dem Fremden') und vermittelt (v.a. gegenüber ‚dem Eigenen').

c. ***Förderung einer nationalen Identität***: Eines dieser Zwecke (wenn nicht sogar der vordringlichste) beinhaltet die Stärkung und Darstellung einer möglichen nationalen Identität Papua-Neuguineas. An dieser Stelle fällt das Wort ‚möglich', weil aus analytischer Sicht darüber diskutiert werden kann, ob diese überhaupt existiert. Hier soll es jedoch genügen, dass dieses Konstrukt vor Ort wahrgenommen und angewandt wird, wie folgendes Zitat von Eoe (2010, 20), der seinen Artikel im Übrigen in der Wir-Form verfasst hat, verdeutlicht:

> *Peoples who are still under the control of a colonial power, or who have recently won their independence, see cultural heritage as central to the building of national consciousness, freedom and identity. Museums can function as the glue that holds people and varying interests together for the common good. Given the extraordinary cultural, linguistic and ethnic diversity of PNG, the primary role of the National Museum must be to safeguard the national consciousness, sovereignty and identity of this nation.*

Ganz gleich, ob diese nationale Identität tatsächlich existiert – das Projekt erscheint durchaus real. Dieses hat dabei vornehmlich politische Gründe, denn gerade in diesem Handlungsfeld ist die Präsentation einer geeinten Nation von Bedeutung (Cochrane 1999, 264). Das NMAG bietet dafür in vielerlei Hinsicht eine Plattform.

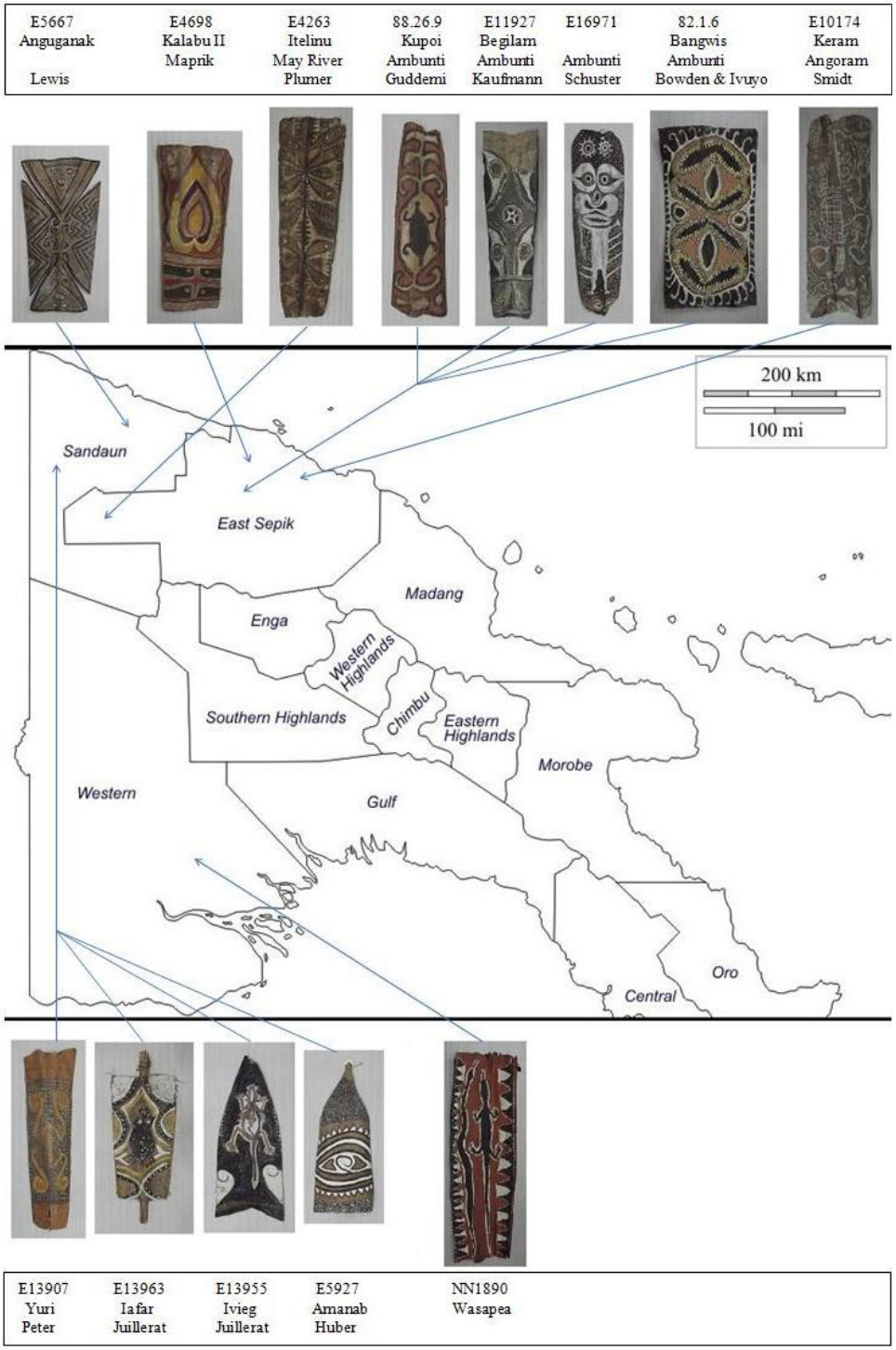

Abb. 5: Exemplarische Palmblattmalereien und ihre Herkunftsorte. Eigene Darstellung.

Die Palmblattmalereien als Repräsentationen **4.2.**

Eine andere, wenn auch nicht ganz unähnliche, Plattform bieten die hier im Fokus stehenden Palmblattmalereien. Wie bereits angedeutet wurde, sind auch sie Medien zur Präsentation und Repräsentation von (lokalen) Identitäten.

Aufgrund der Tatsache, dass die Datenbank des Museums und somit die elektronische Erfassung der Objekte durch den Diebstahl aller Computer vor ca. 20 Jahren (persönlicher Kommentar, Andrew Moutu) verloren gegangen ist, kann die exakte Gesamtanzahl der Palmblattmalereien nicht genannt werden. Erfasst wurden während der Forschungsphase jedoch 202 *single* und *double barks*, verteilt auf zwei der vier vorhandenen Magazine. Bis auf die bemalte Fassade eines Zeremonialhauses, die hier nicht mit eingeschlossen worden ist, werden derzeit keine dieser Gegenstände ausgestellt. Dies machte eine Untersuchung zu ihrer Wahrnehmung und Bewertung durch potenzielle Betrachter unmöglich. Ebenso können keine Interpretationsversuche über mögliche Wandlungsprozesse, die durch die Migration in das Museum ausgelöst werden (können), unternommen werden.

Stattdessen rückt die direkte Auseinandersetzung mit den Malereien bzw. den auf ihnen dargestellten Motiven in den Vordergrund, die allerdings gleichsam durch fehlende Informationen erschwert wurde: so gingen bei den wenigsten Objekten die aufgefundenen Daten über den Herkunftsort und das Erwerbs- oder Registrierungsdatum (dies war nicht immer nachvollziehbar, wenn der neutrale Begriff *Date* verwendet wurde) hinaus. Laut dieser stammen 90 Malereien aus der *East Sepik Province*, 42 aus Sandaun, 2 weitere vom Sepik und 11 aus der *Western Province* (bei 57 Objekten ist der Herkunftsort somit unbekannt). Die (scheinbar) älteste Palmblattmalerei wurde dabei im Jahr 1964 und die jüngste 2009 erworben. Frequentierte Forschungsreisen wurden im Besonderen in den 1970er Jahren durchgeführt, wie folgende Auflistung der Sammler (in alphabetischer Reihenfolge; mit Anzahl erworbener Malereien in rechteckigen Klammern) zeigt: R. Bowden 1982 [13], R. Bowden & B. Ivuyo 1982 [14], B. Craig 1982 [3], P. Guddemi 1987 [10], S. P. Haraha 2009 [4], Huber 1970 [3], B. Juillerat 1974 [25], C. Kaufmann 1973 [4], N. Laa 1974 [3], Lewis 1970 [4], R. D. Mitton 1976 [2], D. Newton 1972 [1], H. Peter 1974 [10], A. C. Plumer 1966 [9], M. Schuster 1975 [10], D. Smidt 1971, 1974, 1977 [10], unbekannt [77].

Abb. 5 zeigt exemplarisch einige der Malereien und führt ihre Inventarnummern, Herkunfts- bzw. Erwerbsorte, den jeweiligen Distrikt sowie den/die Sammler auf (sofern diese vorhanden gewesen sind). Sie stehen dabei zum Teil für eine ganze Gruppe sich ähnelnder Objekte.

Die Menge an Daten, die die unterschiedlichen Sammler vor Ort eingeholt, dokumentiert und an das Museum weiter gereicht haben, variieren selbstverständlich und waren stark von den persönlichen Zielen, Interessen und Möglichkeiten im Feld abhängig. So sind beispielsweise bei 109 der 202 Malereien keinerlei Informationen zu den Interpretationen der Motive und dargestellten Entitäten vorhanden (ein Verlust einiger dieser Daten verschuldet durch das Museum kann an dieser Stelle allerdings nicht gänzlich ausgeschlossen werden). Für eine fundierte, großflächige Analyse möglicher ‚Stilgruppen', deren Vergleich oder dem Nachvollziehen von Migrationsbewegungen und gegenseitigen Beeinflussungen fehlen diese jedoch. Ausnahmen bilden Bowden & Ivuyo, Guddemi, Juillerat, Kaufmann, Mitton, Schuster und Smidt, die umfangreiche Dokumentationen zu den von ihnen erworbenen Objekten angefertigt haben. Bowden verarbeitete die von ihm erworbenen Informationen auch im bereits erwähnten Werk *Creative Spirits*, in welchem er auch den jeweiligen Malern viel Raum zugesteht (2006, 105 ff). Die von diesen Ethnologen erworbenen Palmblattmalereien werden damit im Folgenden die besten Möglichkeiten zur Betrachtung und Analyse bieten. In diesem Zusammenhang sollen zunächst die unter Kapitel 3 aufgeführten Punkte anhand der in den Sammlungen des NMAG befindlichen Malereien untermauert werden.

a. Malereien als Vermittler von Mythen & Moral I

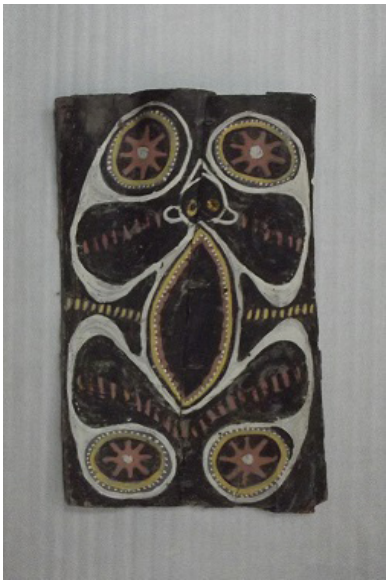

Abb. 6: 82.1.11. Von Meyibor aus Bangwis (East Sepik). Bowden & Ivuyo, 1982, NMAG. 95 cm x 60 cm.

Das Objekt 82.1.11 (Abb. 6) zeigt ein zentral positioniertes, figuratives Motiv in weiß, gelb und rot auf schwarzem Hintergrund. Es ist die Darstellung eines Flughundes (*apokibi*), von denen es zumindest in den Washkuk Hills viele verschiedene Varianten gibt. Diese sind als Totems stets im Besitz der jeweiligen Gruppe und gehören dabei zu den wenigen Entitäten, die von einem sehr breiten Publikum als solche identifiziert werden können. Aus diesem Grund ist auch der an sie geknüpfte Mythos in der einen oder anderen Form fast allen Kwoma bekannt: er beschreibt, wie sich die Frauen eines nicht namentlich bekannten Dorfes in Flughunde verwandelten, um auf diese Weise vor ihren ‚schlechten' Ehemännern zu fliehen. Wie die meisten anderen Mythen beinhaltet auch diese somit eine moralische Botschaft, die den Männern jedes Mal in Erinnerung gerufen wird, sobald sie diese Geschichte hören oder Darstellungen von Flughunden auf den Palmblattmalereien in ihren Zeremonialhäusern erblicken. Sie verdeutlichen ihnen, dass sie von ihren Frauen verlassen werden könnten, wenn sie diese nicht gut behandeln. Tatsächlich ist das eine sehr reale Sorge, denn bei den Kwoma können verheiratete Frauen ihre Männer ohne größeren Aufwand und ohne Strafen fürchten zu müssen verlassen. Zumeist haben sie die ‚Flucht' dann mit einem anderen Mann geplant, mit dem sie an dessen Wohnsitz eine neue Partnerschaft eingehen. Jeder Versuch des Verlassenen, seine Frau zur Rückkehr zu zwingen, könnte einen handfesten Konflikt zwischen den Klanen der beiden Kontrahenten verursachen (Bowden 2006, 105).

b. Malereien als Verweise auf Orte, Besitzer & Identitäten I

Abb. 7: 82.1.12. Von Wachogii aus Bangwis (East Sepik). Bowden & Ivuyo, 1982, NMAG. 130 cm x 53 cm.

Wie bereits angesprochen wurde, sind die auf den Palmblattmalereien dargestellten Wesen nicht nur bloße (Re-)Präsentationen, sondern auch Besitztümer der jeweiligen Klane (in der Regel jener Gruppen, die sie abbilden und somit verwenden). Sie sind dies oft in Form von mythischen Entitäten, können sich aber auch auf ganz reale (oder zumindest als real wahrgenommene) Dinge beziehen. Das betrifft vor allem Orte bzw. Ländereien, wie beispielhaft an den Objekten 82.1.12 und 82.1.1 erläutert werden kann, die beide Felsbrocken darstellen. Abb. 7 zeigt 82.1.12, das aus zwei Palmblattscheiden besteht (*double bark*) und dessen Motiv in weiß, gelb und rot sowohl horizontale als auch vertikale Symmetrie aufweist. Die vier schwarzen kreis- bzw. ovalförmigen Elemente repräsentieren verschiedene Aspekte zweier großer und ungewöhnlich geformter Gesteinsformationen, die sich im Norden der Washkuk Hills befinden. Diese liegen auf Land, das dem Klan des Malers Wachogii gehört, was ihm das Recht gibt, diese abzubilden (Bowden 2006, 129):

Before about 1945, when members of the artist's clan moved to Bangwis as a group, Wachogii and his clansmen lived in the northern half of the Washkuk Hills range close to the area where these rocks are located. Today this area is too distant for them to use it for hunting or gardening on a regular basis but they still claim ownership of it. By depicting two named boulders located on this land in a painting, and by asserting that he needed no one's permission to do so, the artist was effectively reaffirming his clan's ownership of the land on which they are located.

Die zwei größeren schwarzen Elemente an den beiden Enden der Palmblattscheide stehen für die sichtbaren – also über der Erde befindlichen – Bestandteile der Felsbrocken, während die kleineren Kreise rechts und links die nicht-sichtbaren darstellen sollen. Die rautenförmige Fläche im Zentrum der Malerei hat Wachogii als ‚die solide Masse' oder ‚den Kern' der zwei Felsen identifiziert. Die insgesamt vier kleineren, ovalen Elemente, die in den Zwischenräumen angeordnet wurden und von weißen Linien umrahmt werden, repräsentieren eine Fledermausart (*apopeya*). Diese Tiere ruhen während des Tages in den tiefen Spalten der Gesteinsbrocken und kommen erst in der Dämmerung hervor, um sich auf die Jagd nach Insekten zu begeben. Wie bei vielen anderen ungewöhnlichen Felsformationen wird auch bei dieser angenommen, dass sie zudem die Wohnstätte mächtiger Geistwesen sind. In diesem Fall handelt es sich um zwei männliche Geister, *Wasabar* und *Guminoku*, die nicht nur Namensgeber der zwei Felsen, sondern auch zahlreicher Mitglieder von Wachogiis Klan sind.

Das Malen und Darstellen des Ortes auf der Palmblattscheide ist demnach ein Weg, mit Hilfe dessen der Maler die Besitzansprüche seines Klanes vom Land bestätigt und gegenüber ‚dem Selbst' sowie ‚dem Anderen' präsentiert. Die enge Korrelation bei der Namensgebung der Lokalitäten, Geistwesen bzw. Totems und ihrer menschlichen Besitzer verweist dabei auf eine starke Verbindung, die nicht ausschließlich von materieller Natur ist. Stattdessen wird hier angenommen, dass sich zweitere mit ersteren identifizieren können. Palmblattmalereien (re-)präsentieren damit nicht nur Orte oder andere Entitäten, sondern vor allem ihre Besitzer sowie deren (individuelle und kollektive) Identitäten. Selbst wenn davon ausgegangen werden muss, dass die dargestellten Motive nur von den (männlichen) Mitgliedern der eigenen Gruppe als solche ‚gelesen' werden können, mindert das nicht zwangsläufig die Manifestation eben dieser durch die Malereien.

c. Malereien als Ausdrücke von Mensch-Umwelt-Beziehungen I

An dieser Stelle ergeben sich Fragen zu einer Thematik, die bisher noch nicht angeschnitten wurde: Und zwar inwiefern über die erläuterten Darstellungsformen Rückschlüsse auf lokale Auffassungen der (natürlichen) Umwelt – und im Besonderen von menschlichen Beziehungen zu Landschaften und zu Tieren – gezogen werden können. Tim Ingold bietet hier vor allem in seinem umfangreichen Werk *The Perception of the Environment* (2000) interessante Ansätze. In diesem setzt er sich mit unterschiedlichen Konstruktionen von Kulturen und Naturen verschiedener Gesellschaften auseinander, welche wiederum Einfluss auf die Beziehungen derer Mitglieder zu anderen Menschen und Nicht-Menschen (Tiere, Pflanzen und unbelebte Dinge) haben. Für seine Argumentation und vergleichenden Analysen zieht er dabei neben vielen anderen Materialien und Daten auch Malereien von Aborigines und Inuit heran (2000, 41–47, 114f). So stellt er beispielsweise in Bezug auf die Walbiri, Pintupi und Luritja aus den Wüstenregionen Zentralaustraliens sowie Aborigines aus dem *Western Arnhem Land* fest, dass die unterschiedlichen Gruppen bei ihren Malereien entweder eine Figur (z.B. ein Känguru) oder ein nicht-figuratives Äquivalent (z.B. dessen Fußstapfen) zeigen. Während Malen also eine Handlung ist, werden damit keine Handlungen dargestellt: das gleichzeitige Abbilden des Kängurus und seiner Abdrücke auf der Erde würde schließlich den Prozess des Umherwandelns *in diesem Moment* beschreiben (2000, 119–20). Diese spezifische Form des Veranschaulichens ist laut Ingold in der Auffassung der Aborigines von der/ihrer (Um-)Welt sowie deren Entstehung

(‚*The Dreaming*') verankert. Der Maler strebt demnach nicht danach, die unmittelbaren Handlungen der mythischen Urzeitwesen zu porträtieren, sondern „*he seeks to re-enact ancestral activity – to 'go over' it again and again*" (2000, 128).

An diesem Punkt ist ein Vergleich mit den Palmblattmalereien aus Papua-Neuguinea als stete Nachbildungen der von den Ahnen/Geistwesen geschaffenen Originale ebenso denkbar wie eine Betrachtung der (Nicht-) Darstellung von Handlungen. Auch sie scheinen ‚statisch' einen Moment des jeweiligen Mythos abzubilden, der alle vorhergegangenen Taten, die bei Wissen über die Geschichte bekannt sind, impliziert. Eine Untersuchung wert sind in diesem Zusammenhang sicherlich auch die Malereien, die aus zwei Palmblattscheiden, verbunden zu Vorder- und Rückseite, bestehen (weshalb sie eine leicht abgewandelte Form aufweisen). Ein Beispiel bietet Objekt E13962 (Abb. 8) aus der *Sandaun Province*, dessen Front ein Wildgeflügel repräsentiert, während auf der rückseitigen Fläche dessen gelegte Eier dargestellt sind. Obgleich es sich durchaus um ein einziges *pangal* handelt, wurden trotzdem zwei verschiedene Palmblattscheiden genutzt, um Wildgeflügel und Eier zu visualisieren. Genau wie bei dem Känguru und dessen Spuren scheint nur ein Entweder-oder möglich und die tatsächliche Handlung des Eierlegens liegt im Grunde ‚dazwischen'.

Abb. 8: E13962 (Vorder- und Rückseite). Maler unbekannt, aus Iafar (Sandaun). Juillerat, 1974, NMAG. 82 cm x 25 cm.

Diese Annahme könnte mit Hilfe von Roberta Colombo Dougouds (2005) Abhandlung zu den aus Holz geschnitzten ‚*storyboards*' der Kambot am Keram River (*East Sepik*) als ‚erfundene Tradition' gestützt werden. Sie vergleicht darin die unterschiedlichen Darstellungsweisen eines bekannten und weit verbreiteten Mythos auf Palmblattmalereien (zwei-dimensional) und *storyboards* (dreidimensional) und geht dabei von einem zeitlichen Wandel aus, der erstere als damalige und zweitere als heutige Repräsentationen ausweist (2005, 242–46). Der Mythos handelt dabei von den zwei Brüdern *Dowena* und *Lowena*, die sich in Kakadus verwandeln und – in der Krone eines Baumes sitzend – die Aufmerksamkeit einiger Männer erregen. Diese versuchen vergeblich die Vögel mit Speeren zu erlegen und entsenden schließlich einen von ihnen, um das Geheimnis der mysteriösen Wesen zu lüften. Allerdings wird er bei jenem Bestreben getötet und die Brüder fliegen mit dessen Kopf davon. Weil sie zuvor Betelnüsse (TP: *buai*) mit magischem, gelöschtem Kalk (TP: *kambang*) gekaut haben, sind sie dabei unsichtbar und bleiben stets unentdeckt. Dies wiederholt sich immer wieder, bis die verzauberte Substanz aufgebraucht ist: fortan können sie von den Männern gesehen werden und so geschieht es, dass sie die Geschwister bis zu dem Baum verfolgen können, auf dem diese leben. Als sie den Baum fällen und er in einen Fluss zu stürzen droht, schafft es *Lowena* auf dem Boden zu landen und sich zu verstecken, während *Dowena* in das Wasser geworfen wird. Dort verwandelt er sich in ein Krokodil, was es ihm unmöglich macht, erneut mit seinem Bruder zusammen zu treffen. Abbildung 9 ist eine Skizze von *Dowena*, dessen Körper halb Mensch und halb Krokodil zu sein scheint. Abbildung 10 zeigt eine Palmblattmalerei, deren Motiv kaum einen Zweifel lässt, dass es sich ebenfalls um eine (Re-)Präsentation von *Dowena* handelt. Obwohl dessen Verwandlung definitiv ein Prozess ist, wirkt die Darstellung nicht, als würde die Handlung in dem gezeigten Moment geschehen – zumal der Geschichte folgend eine Kakadu/ Krokodil-Gestalt porträtiert werden müsste. Colombo Dougoud bestätigt, dass die Maler dazu aufgefordert werden, die mythologischen Wesen „*in static, conventional and non-perspective positions*" (2005, 244) festzuhalten. Es geht dabei um eine Präsentation der Entitäten auf die Art und Weise, wie sie lokal konzeptualisiert werden. So werden – im Gegensatz zu den *storyboards*, die

Abb. 9: Dowena, dessen Körper halb Mensch und halb Krokodil ist. In: Colombo-D. 2005, 245.

zumeist die gesamte Geschichte darstellen – auf Palmblattmalereien nur die drei entscheidenden Punkte des Mythos visualisiert: (1) das Abbild der Brüder als Menschen, (2) das Abbild eines Kakadus (häufig mit einem Behälter von gelöschtem Kalk) und (3) das Abbild *Dowenas* als Mensch/Krokodil (alle drei Formen finden sich auf *pangal* in den Sammlungen des NMAG: 77.70.3, 77.70.4, 77.70.5). An dieser Stelle muss jedoch erneut deutlich gemacht werden, dass diese in der lokalen Wahrnehmung durchaus als sehr bewegt verstanden werden können (genauso wie die ‚abstrakten' Motive als höchst realistisch). Damit werden weitere und tiefer gehende Forschungen für die Bestätigung oder Widerlegung derartiger Thesen unerlässlich. Dies gilt sicherlich auch für eventuelle Rückschlüsse über die Auffassungen der Menschen von ihrer (natürlichen) Umwelt. Christian Kaufmann (2005, 157) stellte dazu fest, dass in der kosmologischen Vorstellung melanesischer Kulturen keine objektive, belebte oder unbelebte Natur existiere, weil alles, was in visuelle Darstellungen einfließe, bereits Kultur sei. Vermehrte Abbildungen der natürlichen Umwelt lassen deshalb nicht darauf schließen, dass bei ihnen ‚eben alles Natur sei', sondern dass lediglich ihre Verflechtungen dichter sind. Diese würden schließlich Anlass dazu geben, das Natürliche real und symbolisch stärker in das alltägliche Leben zu integrieren und somit zu einem festen Bestandteil dessen zu machen, was in anderen Gesellschaften als Kultur bezeichnet wird. Kaufmann erkennt so in den Mischwesen, wie etwa bei den Mensch/Krokodil-Darstellungen der Kambot, die „höchste Form der Integration des Natürlichen" (1994, 270). Inwiefern dies jedoch tatsächlich der Fall ist, kann anhand des vorhandenen Materials nicht beantwortet werden. Die Sammlungen des NMAG bieten allerdings ohne Zweifel interessante Ansätze für weitere Untersuchungen, beispielsweise zu Mensch-Tier-Beziehungen (siehe dazu in Abb. 5 u.a. die von Schuster gesammelten Objekte E16966–77 vom *East Sepik* oder die aus der *Western Province* stammenden NN1871–95).

Abb. 10: E10174. Maler unbekannt, vom East Sepik. Smidt, 1971, NMAG. 162 cm x 58 cm.

Schlussendlich wirft die Betrachtung der Palmblattmalereien nur mehr Fragen auf, als dass sie zu einer befriedigenden Analyse führt. Zu einem nicht unerheblichen Teil liegt dies an den wenigen verfügbaren Informationen, insbesondere zu den Interpretationen der dargestellten Entitäten sowie deren Verbindungen zu den menschlichen Akteuren. Mögliche Ursachen für die fehlenden Dokumentationen wurden bei den Sammlern sowie dem Museumspersonal bereits lokalisiert, doch selbstverständlich nehmen auch die Maler selbst bzw. die jeweiligen Gruppen großen Einfluss darauf, ob und wie viele Informationen an andere weitergegeben werden. Schon oft mussten Außenstehende (Ethnologen) feststellen, dass sie – auch wenn sie die Wichtigkeit der Bedeutungsentschlüsselungen erkannt hatten – vor Ort keine bis wenige Unterstützung bei ihren Bestrebungen fanden (vgl. Campbell 2002, 169–170). Ähnlich ist die Situation, wenn Frauen oder Nicht-Initiierte, die nach den Darstellungen auf Palmblattmalereien fragen, höflich die Antwort erhalten, dass das Gezeigte rein dekorativ sei oder gar nichts repräsentiere (Bowden 2006, 6). Für die Tatsache, dass ein Unterschied zwischen Initiierten und Nicht-Initiierten – und dazu zählen sicherlich ebenso Ethnologen wie Touristen,

Kunsthändler und Ausstellungsmacher – sowie das an diese gekoppelte (Nicht-) Wissen existiert, spricht auch, dass strikt zwischen zwei Typen von Malereien differenziert wird: jenen, die sich innerhalb und jenen, die sich außerhalb des *haus tambaran* befinden. So werden für diese auch unterschiedliche Begriffe verwendet (Bowden 1992, 67, 75; Forge 2006, 112).

Es wirkt also nicht unmittelbar gewollt und unter Umständen auch gar nicht notwendig, dass Außenstehende die dargestellten Entitäten ‚lesen' und verstehen können. Eventuell ist das bloße Erscheinungsbild der Malereien von größerer Bedeutung für die jeweiligen Projekte und Ziele der Maler, die diese selbstverständlich nicht zwangsweise offenkundig darlegen. Bevor jedoch Mutmaßungen darüber angestellt werden, sollen zunächst einige beobachtete Veränderungen bei der Herstellung von Palmblattmalereien – die in diesem Zusammenhang wohl am deutlichsten sichtbaren Zeugnisse von Handlungsfähigkeiten – in die Diskussion mit einbezogen werden.

Die (Re-)Präsentationen im Wandel **4.3.**

Bowden (2006, 89) geht auf der Grundlage von Palmblattmalereien aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges bis heute davon aus, dass sich deren Herstellungsart und Motive nur sehr wenig verändert haben. Als Erklärung dafür gibt er den fehlenden Markt für diese an: Im Gegensatz zu Skulpturen, die seit den ersten Kontakten mit Europäern und anderen in großem Maße gesammelt und gekauft wurden, war nichts Vergleichbares für die *pangal* vorhanden. Ein möglicher Grund könne die schlechte Transportfähigkeit der Sagopalmblattscheiden gewesen sein, die entweder zu fragil oder aufgrund ihrer Anbringung an die Zeremonialhäuser nicht erreichbar waren. Somit seien die sie produzierenden Gesellschaften nicht unter Druck geraten, deren Stile für kommerzielle Zwecke zu verändern bzw. diese anzupassen. Trotzdem wird – wie bereits in Kapitel 3.2 angedeutet wurde – durchaus mit neuen Materialien, Techniken und Designs experimentiert und Veränderungen sind unzweifelhaft erkennbar (Bowden 2006, 7–9 vgl. Jacobs 2011, 68). In den Sammlungen des *National Museum and Art Gallery* finden sich ebenfalls Beispiele zur Veranschaulichung (einiger) dieser Neuerungen.

Neue Farben, neue Formen

Die vielleicht offensichtlichsten Umbrüche beinhalten neue Formen der Palmblattscheiden sowie die Verwendung neuer Farben. Heute werden von zahlreichen Malern kommerzielle, synthetische Farben verwendet, die deshalb so begehrt sind, weil sie eine größere Palette bieten (insbesondere Blau- und Grüntöne sind beliebt), kräftiger und leuchtender sowie länger haltbar sind. Allerdings haben gerade in dörflichen Gemeinschaften nur wenige Menschen ein regelmäßiges Bargeldeinkommen, sodass sie ihre Farben in der Regel weiterhin selbst herstellen (Bowden 2006, 30). Dabei existiert durchaus ein lokales Grün, das gelegentlich Verwendung findet und durch Zerreiben von frischem Bambus erzeugt wird. Dieses behält seine Leuchtkraft aber nur für ungefähr 48 Stunden und verblasst danach rapide. Für den rituellen Kontext, in dem die mit dieser Farbe bestrichenen Skulpturen benötigt werden, ist das nicht weiter relevant: die entsprechenden Figuren werden nur für einen Tag ausgestellt und vor jedem erneuten Gebrauch wieder bestrichen. Doch für die Herstellung von Palmblattmalereien, die dauerhaft in einem *haus tambaran* angebracht werden, ist das Grün aufgrund seiner Vergänglichkeit vollkommen ungeeignet. Interessant und vielleicht gleichsam bezeichnend ist an dieser Stelle, dass laut Bowden auch Malereien mit kommerziellen Farben bei vielen Gruppen nicht für die Präsentation an und in Zeremonialhäusern, sondern nur bei für den Verkauf bestimmten *pangal* genutzt werden. Es scheint, als gäbe es auch hier eine strikte Differenzierung zwischen den Male-

reien im ‚Inneren' und ‚Äußeren'. In der Praxis sind diese zeitlichen Veränderungen jedoch aufgrund der Vielzahl an ethnischen Gruppen und Palmblattmalereien sowie einer nicht ausreichenden Dokumentation und Erforschung dieser nur schwer nachvollziehbar. Die Bemalungen der Abelam sind zum Beispiel seit geraumer Zeit (einige Jahrzehnte) für ihre kräftigen Blau- und Grüntöne bekannt. Der im Titel des Abschnittes verwendete Begriff ‚neu' ist somit relativ und keineswegs datierbar.

Ähnlich schwierig ist es, bei auftretenden Variationen in der Formgebung der Palmblattscheiden direkt von Umbrüchen zu sprechen. So weisen unter anderem die von Juillerat und Huber in der *Sandaun Province* gesammelten Objekte (siehe Abb. 5) andere Umrisse als die in 3.1 vorgestellten, ‚typischen' *pangal* auf. Das im NMAG befindliche Material kann allerdings nicht zu ersten Annahmen über deren Ursprünge und Gründe führen. Anders verhält es sich mit den Objekten 2009.002.001-004 sowie dem Gegenstand in Abb. 12, dessen Herkunft, Hersteller und Sammler vollends unbekannt sind. Obgleich es nicht außergewöhnlich ist, dass keine Interpretationen ihrer Motive ermittelbar gewesen sind, ist doch auffällig, dass zu ersteren keinerlei vergleichbare Designelemente und zu zweiterem nur vollkommen identische Objekte gefunden werden konnten. Der offensichtlichste Unterschied zu den anderen *pangal* ist aber deren geringe Größe: keines von ihnen ist länger als 55 cm und breiter als 15 cm. Dass sie so neben anderen Malereien mit durchschnittlicher Ausdehnung in Zeremonialhäusern präsentiert werden, ist eher unwahrscheinlich. Stattdessen wird hier angenommen, dass sie für einen gezielten Verkauf und auch nur zu diesem Zwecke hergestellt wurden. Ein womöglich vergleichbares Beispiel bieten die Speere der Chambri (Silverman 2008, 63), die im Zuge umfassenderer Dialoge mit der weiteren (Um-) Welt einigen Modifikationen unterworfen worden sind: sie wurden drastisch verkleinert, um besser verstaubar und somit attraktiver für Touristen zu werden. Doch die Transformation eines rituellen Objektes zum Souvenir beinhaltet nicht nur Veränderungen der äußeren Form und so sind letztere stets inert. Dass dies gleichsam für die betrachteten Palmblattmalereien zutrifft, könnte ebenfalls durch die Vermutung gestützt werden, dass die identischen, unbekannten Objekte in Serie für den bloßen Verkauf produziert und kopiert worden sind.

Ein anderes Zeugnis von Wandel durch äußere Einflüsse ist *pangal* E5667, das im Jahr 1970 von Lewis für das NMAG erworben wurde und somit eines der älteren Palmblattmalereien innerhalb der Sammlungen darstellt. Über die abgebildete Entität sind keine Informationen erhalten, doch es ist dokumentiert, dass die Form dem achtspitzigen Malteserkreuz – Symbol christlicher Orden – nachempfunden ist. Es kann also in diesem Fall durchaus davon ausgegangen werden, dass es sich um eine relativ neue Art des Zuschneidens der Palmblattscheiden handelt. Die Christianisierung Papua-Neuguineas hatte ohne Zweifel große Auswirkungen auf die Leben(-swelten) dessen Bewohner, sodass eine Aufnahme der damit assoziierten Elemente und Bilder auch in die Gestaltung ihrer materiellen Welten nicht verwunderlich wäre.

Abb. 11: 2009.
002.001. Von Yiami aus
Auwin. Haraha, 2009.
55 cm x 15 cm.

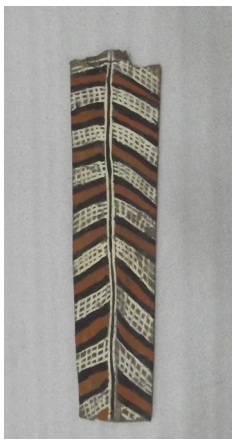

Abb. 12: Maler
unbekannt. NMAG. 51 cm
x 13 cm.

Abb. 13: E5667. Maler
unbekannt, aus
Anguganak (Sandaun).
Lewis, 1970, NMAG.
73 cm x 40 cm.

Neue Entitäten, neue Motive

Abb. 14: Altartafel ‚Jesus ist auferstanden'. Maler unbekannt. Plakat der Evangelisch-lutherischen Kirche von Papua-Neuguinea. Im NMAG gesichtet.

Leider bietet das *National Museum and Art Gallery* keine Exemplare, bei denen ein solcher Einfluss des Christentums bzw. dessen Eingliederung in die Motivwahl konkret deutlich wird. Auf Objekt 88.26.7 aus Kupoi (*East Sepik*), das eine Repräsentation des Mondes zeigt, ist zwar im Zentrum ein kleineres Designelement in Form eines Kreuzes zu sehen, doch auf der entsprechenden Karteikarte findet sich dazu lediglich folgende Anmerkung: *the cross is not part of the traditional design and was not explained*. Somit kann zwar festgehalten werden, dass es sich eindeutig um ein neueres Motiv handelt, doch Interpretationen dieses Kreuzes als Symbol für das Christentum bleiben spekulativ. Anders verhält es sich mit dem in Abb. 14 gezeigten Ausschnitt einer Altartafel, die den Namen ‚Jesus ist auferstanden' trägt. Sie ist in schwarz, weiß, braun-rot und gelb gehalten und zeigt zentral eine Figur (Jesus), was sie an die traditionellen Palmblattmalereien erinnern lässt. Allerdings ist die abgebildete Entität äußerst ‚naturalistisch' und wirkt mit ihren stark ausgearbeiteten Händen und Füßen wie ‚in Bewegung'[8], was Ansätze für eine tiefer gehende Analyse von Veränderungen auch des Malstils (z.B. der Perspektive) zulassen würde. Weil es sich hier jedoch um ein Plakat – der Evangelisch-lutherischen Kirche Papua-Neuguineas zu 100-jähriger Missionsarbeit von 1886 bis 1986 – handelt, ist nicht ersichtlich, ob die Tafel wirklich eine Art *pangal* darstellt. Auch Maler, Herkunftsort und Herstellungsdatum bleiben unerwähnt, was darauf schließen lassen könnte, dass diese Informationen für die Entwerfer der Poster oder gar die Gestalter der entsprechenden Kirche nicht von Relevanz gewesen sind. Eventuell ist das Bild als Symbol des Christentums sowie als Symbol der Integration dessen in die (Handwerks-)Kunst der lokalen Bevölkerung von weitaus größerer Bedeutung. Gerade als Vermittler von Mythen und Moral können insbesondere Palmblattmalereien in diesem Bereich gänzlich neue bzw. weitere Dynamiken entwickeln und Bedeutungen gewinnen.

Abb. 15: 82.1.13. Von Wachogii aus Bangwis (East Sepik). Bowden, 1982, NMAG. 127 cm x 66 cm.

Doch auch abgesehen davon ist eine generell wachsende Bandbreite an veranschaulichten Entitäten zu beobachten und beispielhaft anhand einiger Objekte des NMAG demonstrierbar. Diese (relativen) Neuheiten umfassen nicht nur nicht-indigene Gestalten, sondern ebenso die Abbildung von Wesen und Dingen, die zuvor nicht auf diese (zweidimensionale) Art und Weise visualisiert wurden. Ein Exemplar der zweiten Gruppe ist das von Wachogii gemalte *pangal* 82.1.13 (Abb. 15), das seine Präsentation zweier Skulpturen zeigt, die mit der Yena-Zeremonie assoziiert werden. Sie sind beide als stilisierte Köpfe mit klar umrandeten Augen, Nasen und Mündern dargestellt, wobei der Name des größeren *Shokwin* und der des kleineren *Yanidiimi* lauten. Ersterer ist dabei Wachogiis Klan zugehörig, während sich zweiterer im Besitz einer anderen in Bangwis ansässigen Gruppe befindet. Laut Maler sind

[8] In der Tat werden Gliedmaßen bei Malereien auf Palmblattscheiden in der Regel zur Seite gerichtet und trotzdem mit allen Zehen sichtbar – also ‚abstrakt' und im Prinzip ‚inkorrekt' – dargestellt.

beide Figuren wiedergegeben, weil die Skulpturen bei den gemeinschaftlich organisierten Zeremonien immer gemeinsam ausgestellt würden. Des Weiteren seien die zwei mit ihnen verknüpften Geistwesen ebenso wie die Mitglieder der verschiedenen Klane, deren Eigentum sie sind, Freunde. Tatsächlich handelt es sich hier um die einzige von Bowden erworbene Malerei, die geheime, rituelle Motive ausdrückt, obwohl sie explizit für eine öffentliche Zurschaustellung produziert wurde (Bowden 2006, 91–93). So erklärte Wachogii auch zunächst, dass sie andere Skulpturen (*arokomaka*) zum Gegenstand habe und gab erst später zu, dass es sich um Yena-Skulpturen handle. Dies hatte er zu Beginn verschwiegen, weil er den *Yanidiimi* besitzenden Klan nicht um Erlaubnis zur Illustration dessen gebeten hatte. Er musste demnach fürchten, dass die rechtmäßigen Besitzer die Zerstörung der Arbeit einfordern würden. Da er diese jedoch nicht für die Präsentation in einem Zeremonialhaus, sondern auf Wunsch von Bowden für das NMAG hergestellt hatte, wusste er, dass sie kurz nach ihrer Vollendung permanent vom Dorf entfernt werden würde. Die Dokumentation (und künftige Verbreitung) der vertraulichen Informationen durch den Ethnologen war demnach nicht problematisch für ihn, solange dieser die ‚wahre Identität' der Figuren für sich behielt, bis er und das *pangal* das Dorf verlassen hatten.

Abb. 16: 82.1.14. Von Wachogii aus Bangwis, (East Sepik). Bowden, 1982, NMAG. 120 cm x 65 cm.

Für zumindest die Kwoma gilt des Weiteren, dass vermehrt figurative Designs bevorzugt zu sein scheinen (Bowden 2006, 94), wie unter anderem bei Objekt 82.1.14, das eine Eidechse porträtiert, sichtbar ist. Diese sind laut Angaben älterer Gruppenmitglieder bis in die 1960er Jahre hinein äußerst selten vorgekommen, was Einflüsse ‚von Außen' vermuten lässt: beispielsweise durch andere Gruppen des Sepik, die häufiger figurative Motive abbilden, oder durch anderweitig eingeführte Bilder, wie (Schul-) Bücher, Magazine und Illustrationen der Bibel. Die Malereien wären in diesem Falle nicht nur Zeugnisse menschlicher, sondern auch nicht-menschlicher Zirkulationen.

Abb. 17: 82.1.2. Von Manal Kapay aus Bangwis (East Sepik). Bowden & Ivuyo, 1982, NMAG. 120 cm x 70 cm.

Eine zusätzliche Veränderung ist augenscheinlich die, dass immer mehr nicht-indigene Entitäten in das Repertoire von möglichen Motiven aufgenommen werden. Bowden (2006, 93) führt dazu exemplarisch die Darstellung eines Stieres an: diese Tiere sind erst am Ende des 19. Jahrhunderts kurz nach den ersten Kontakten mit Europäern in die Region eingeführt worden. Ein weiteres Beispiel bietet das in Abbildung 17 gezeigte *pangal* 82.1.2, dessen Design ebenfalls in schwarz, weiß, gelb und rot gehalten ist und die wiederholt angetroffene und nicht nur für die Kwoma typische vertikale sowie horizontale Symmetrie aufweist. Die vier dunklen, kreisförmigen Elemente, die jeweils einmal in allen Ecken auftreten, repräsentieren Kürbisse und die weißen Haken sowie gelben, gezackten Linien deren Ranken bzw. gelbe Blüten. Der Kürbis agiert nicht als Totem, was darauf zurückgeführt werden könnte, dass es sich bei ihm um ein eingeführtes Gewächs handelt, das mittlerweile zu einem sehr beliebten Nahrungsmittel geworden ist (vgl. Abschnitt zur ungenießbaren, totemistischen *bodii*-Frucht in Kapitel 3.1).

Schlussendlich weist Objekt 82.1.2 auch auf eine weitere Entwicklung bei der Herstellung von Palmblattmalereien hin, denn es besitzt an seinem unteren Rand die Signatur

des Malers Manal Kapay. Den Angaben Bowdens (2006, 99) zufolge, signieren heute zahlreiche Maler und insbesondere die *master painter*, ihre Werke – im Durchschnitt jedes vierte oder fünfte und dabei teilweise mehrfach auf einer Palmblattscheide. Im Falle vieler älterer Männer sei ihr Name sogar oftmals das einzige Wort, das sie schreiben könnten. Der Beginn dieser Praxis wird auf die späten 1960er Jahre datiert und auf Reisen sowie Kontakte zu urbanen Zentren (vornehmlich Port Moresby, aber auch im ferneren Ausland) zurückgeführt, wo die Maler die Möglichkeiten erhielten, Kunstgalerien zu besuchen und Künstlern zu begegnen. In den westlich-dominierten stellt das Signieren einen Weg dar, über den sich Maler als die kreativen Erschaffer einer Arbeit identifizieren und sich als ihre Urheber mit den damit verbundenen Rechten hervorheben. Es kam anfänglich in Europa zu Zeiten der Renaissance auf und war Ausdruck eines neuen Verständnisses der Menschen als schöpferische Gestalter ihrer Welten – mit der Möglichkeit, Aspekte dieser bildhaft zu artikulieren. Wie jedoch in Bezug auf die Produzenten der *pangal* festgestellt wurde, werden diese prinzipiell nicht als geistige Schöpfer ihrer Bilder verstanden und bleiben aus diesem Grunde weitestgehend anonym. Dass nun immer häufiger Signaturen auf Palmblattmalereien zu sehen sind und das Wissen um Namen und Identitäten somit durchaus Verbreitung (und Bedeutung) findet, lässt also annehmen, dass sich die Maler dieser Ausübung durch Künstler bewusst sind und dass nicht nur diese einen hohen Stellenwert genießen, sondern auch ihre Werke hohe Preise erzielen. Mit dem Einzug (der Idee) einer Kunstwelt sowie eines kommerziellen Marktes in die Region wird aber nicht nur der Prozess einer Wertverschiebung bestimmter Dinge in Gang gesetzt. Es dürfte außerdem ein Bewusstsein darüber wachsen, dass Menschen und nicht Geistwesen die Gestalter ihrer materiellen Kulturen sind und dass erstere infolgedessen durchaus Änderungen an den Darstellungsweisen der Malereien vornehmen können. Dies würde ferner beinhalten, dass sie als Individuen ihren kreativen Ideen in Bildern Ausdruck verleihen, die wertgeschätzt und als erhaltenswürdig eingestuft werden. All das könnte letztlich dafür sprechen, dass die sie hervorbringenden Gesellschaften „*have adopted a modern Western view of art*“ (Bowden 2006, 100).

Palmblattmalereien als Kunst?

Es drängt sich nach dem Dargelegten immer mehr die Frage nach der Kategorisierung von Palmblattmalereien als Kunst im Sinne der *fine arts* auf. Schließlich werden diese in ihrem traditionellen Gebrauch vor allem für rituelle Zwecke und darüber hinaus für die (Re-)Präsentation von Entitäten, Mythen, menschlichen Besitzern, Identitäten produziert. Sie sind damit in erster Linie höchst semantisch und nicht ästhetisch motiviert.

So diskutiert unter anderem auch Bühler (1965, 40) darüber, ob eine derartige Bezeichnung für *pangal* und vergleichbare Gegenstände zutreffen kann oder ob sie nicht infolge der aufgezeigten Bindungen und Einschränkungen (sowohl ihrer selbst als auch ihrer Erschaffer) in Wirklichkeit ‚nur ein Handwerk' darstellen. Gleichzeitig ist unbestritten, dass heute zahlreiche Publikationen über ‚die Kunst Ozeaniens' existieren und dass ein breites Spektrum von Objekten, darunter auch Palmblattmalereien, weltweit bei Ausstellungen zeitgenössischer Kunst präsentiert werden. Für Ingold (2000, 130–31) ist eine derartige Kategorisierung sowie die ihr zugrunde liegende Annahme, dass Kunst ein universales Merkmal aller Menschen sei, ein „*Western myth of origin*“, denn „*hunters and gatherers of the past were painting and carving, but they were not 'producing art'*“. Das Herstellen von Dingen als Kunst innerhalb dieser Gesellschaften sei demnach ein rein rezentes Phänomen, das durch eine ‚Überstülpung fremder Werte' von außen ausgelöst worden ist. Gestützt werden könnte dies durch Craigs Behauptung (2010, 1–2), dass sich *Papua New Guineans* keineswegs mit denselben Kriterien beschäftigen, die andere für die Trennung von Kunst und Nicht-Kunst verwenden. Er nimmt an, dass erstere lediglich zwischen den Dingen differenzieren, die von Geistwesen bewohnt werden und jenen, die inert sind. Ingold und Craig verorten ihren Maßstab folglich bei den spezifischen Zuschreibungen auf der

Seite der Produzenten und schließen aufgrund dieser eine Einordnung derer Erzeugnisse als Kunstobjekte aus.

Doch dies würde die betrachtenden oder gar aufnehmenden Gesellschaften außer Acht lassen, die – auch wenn sie sich mit der herstellenden übereinstimmen – gleichermaßen vernetzte Akteure hervorbringen und somit nicht von geringerer Bedeutung sein können. Werden sie mit einbezogen, offenbart das schließlich die Spielräume, innerhalb derer eine Definition von beispielsweise Palmblattmalereien als Kunst durchaus zugelassen werden könnte. Sofern von der Existenz multipler Kunstwelten ausgegangen wird, ist es nicht abwegig, dass bestimmte Dinge Kunst sind, sofern sie von einer (beliebigen) als solche anerkannt werden. Dies gilt auch, selbst wenn ihre Produzenten einen anderen Bewertungsrahmen auf sie anwenden. Sie können in einem Kontext rituelle Objekte *und* in einem anderen Kunst sein.

Gleichwohl dürfen den Herstellenden nicht ihre Handlungsfähigkeiten abgesprochen werden: Wie die in diesem Kapitel dargelegten Veränderungen demonstriert haben, wissen sie durchaus um Kunstwelten und –märkte und passen sich (sowie ihre Werke) gegebenenfalls bereits an diese an. Damit muss trotz des ihnen auferlegten traditionellen Rahmens davon ausgegangen werden, dass sie ein Künstlerbewusstsein besitzen (vgl. Bühler 1965, 94). Der Wandel könnte des Weiteren implizieren, dass auch auf Seiten ihrer Gesellschaften Kunst-Kategorisierungen erfolgen. Mit diesen können letztlich diverse eigene Projekte verfolgt werden, wobei sich die Frage stellt, ob und welchen Transformationen währenddessen die jeweiligen Dinge ausgesetzt werden. Silverman (2008, 64) etwa stellt rituelle Objekte und Souvenirs folgendermaßen gegenüber:

> In this sense, ceremonial art is group-oriented, or collective, and named. By contrast, tourist art is largely individualistic, or carved by one man, and nameless. Men often sign their tourist objects; but the objects fail to possess, in a traditional sense, any significant identity.

Selbstverständlich können Souvenirs nicht unmittelbar mit Kunst gleichgesetzt werden, doch wenn – wie vermutet – zwei Typen von Palmblattmalereien, namentlich innere und äußere, vorhanden sind, so würden sicherlich beide in letztere Kategorie fallen. Inwiefern diesen jedoch eine Identitätslosigkeit unterstellt werden kann und wie es sich verhält, wenn nicht von zwei unterschiedlichen Objekttypen, sondern von zwei Aspekten eines Gegenstandes gesprochen wird, soll nachfolgend analysiert werden. Hier kann der Blick eines zeitgenössischen Malers aus Papua-Neuguinea von Nutzen sein.

DIE AKTEURE REPRÄSENTIEREN (SICH) 5.
INTERVIEW MIT EINEM KÜNSTLER

I think it [art] gives the country a more picture to where is PNG or what is PNG because we are so rich in art and culture.

Nalo, persönlicher Kommentar, Port Moresby, 24.01.2013

Joe Nalo (*1951 in Manus) ist einer der bekanntesten Maler Papua-Neuguineas, und war als solcher in zahlreiche nationale (wie der künstlerischen Gestaltung des *Parliament House*) sowie internationale Projekte (z.B. *Tingting Bilong Mi* in Stuttgart, 1979) eingebunden. Seine Werke wurden demgemäß nicht nur in seiner Heimat ausgestellt, sondern fanden ihre Wege unter anderem bis nach Australien, Neuseeland, den USA, Großbritannien, Indien und Thailand. Des Weiteren arbeitete er sowohl an der *National Arts School* in Port Moresby als auch im *National Museum and Art Gallery of Papua New Guinea*, das heute einige seiner Malereien (vornehmlich aus den 1970er Jahren) beherbergt. Nalo ist bekannt für die Verarbeitung lokaler und globaler Themen sowie traditioneller und gegenwärtiger Elemente in seiner Kunst, was stark dafür sprach, ein Gespräch mit ihm anzustreben. Der Kontakt wurde sodann über Andrew Moutu hergestellt und nach einer ersten informellen Unterhaltung, fand am 24.01.13 – einschließlich einer Führung durch das Parlamentsgebäude – das dreistündige Interview in den Räumen des NMAG statt. Die Atmosphäre war ungezwungen und geradezu freundschaftlich. Nalo willigte ohne Zögern in die Aufzeichnung der Konversation wie auch die Verwendung seiner Bilder für diese Arbeit ein. Sie werden nun ebenso wie die Gesprächsinhalte, teilweise auch schon unter Berücksichtigung der bereits dargelegten Diskussionspunkte, vorgestellt.

Über (Palmblatt-)Malereien und Kunst 5.1.

Wie viele andere zeitgenössische Künstler aus Papua-Neuguinea weist Nalo eine beachtliche Vielfalt an Motiven auf, die er mittels einer ebenso großen Bandbreite an Materialien und Techniken visualisiert. Seine Darstellungen (re-)präsentieren dabei nicht ausschließlich Themen, die auf einen einschneidenden Wandel innerhalb seiner Gesellschaft zurückzuführen sind, sondern auch traditionelle Designs sowie dekorative Details, die vor allem mit lokalen (Palmblatt-)Malereien und Schnitzereien assoziiert werden. Zu den von ihm

abgebildeten Entitäten zählen sowohl Pflanzen und Tiere als auch Szenen des alltäglichen, rituellen und materiellen Lebens: darunter Masken und Zeremonien, wie die der so genannten Asaro Mudmen aus der *Eastern Highlands Province* oder des Duk-Duk-Geheimbundes der Tolai in *East New Britain*. Seinen Angaben zufolge versucht er auf diesem Wege den jeweiligen Ritus oder damit verknüpften Mythos zu bewahren („*keeping traditions alive*"). Gleichzeitig sollen das Wissen um diese an die Betrachter vermittelt werden, wobei er davon ausgeht, dass „*art can speak a little bit more closer to the people*". An dieser Stelle werden bereits – auch wenn Nalo selbst nicht explizit auf diese hingewiesen hat – Parallelen zu den Palmblattmalereien deutlich.

a. Malereien als Vermittler von Mythen & Moral II

Abb. 18: ‚Legend of the Sea Eagle'. © Joe Nalo. Acryl auf Leinwand, 98 cm x 76 cm.

Abbildung 18 gibt Nalos Interpretation der *Legend of the Sea Eagle* wieder, in welcher die Bewohner einer namentlich nicht bekannten Insel unter einem mächtigen Seeadler leiden. Sobald die Männer in ihren Kanus zum Fischfang aufbrechen, werden sie von dem Adler angegriffen und einer von ihnen verspeist. Aus diesem Grund beschließen nach einiger Zeit zwei Brüder dem Untier eine Falle zu stellen: Sie füllen ein Behältnis mit Fischen und lassen dieses im Wasser treiben, während sie sich selbst hinter den Blättern zahlreicher Sagopalmen verstecken. Weil der Adler weiträumig keine Menschen erblicken kann, nimmt er die Fische als Nahrungsquelle wahr und stürzt auf diese herab. Der Behälter ist allerdings so konstruiert, dass er seinen Kopf nicht mehr herausziehen kann und so können die Brüder diesen mit ihren Paddeln abschlagen. Die Malerei zeigt die gesamte linke, obere Bilddiagonale einnehmend den Seeadler, der sich im Sturz auf die Fische befindet. Der Großteil des Hintergrundes wird von den Blättern der Sagopalme bedeckt, unter denen die zwei Brüder in ihrem Kanu hervorkommen (in der unteren Hälfte des Gemäldes sichtbar). Bis auf das Wasser und das Gefieder des Adlers ist die Darstellung sehr ‚naturalistisch'; wird des Weiteren von der ‚unstimmigen' Komposition abgesehen, scheinen die Figuren in Bewegung. In diesen Punkten unterscheidet sich das Bild von Palmblattmalereien. Trotzdem umfasst es genau wie diese die zentralen Aspekte (Seeadler, Falle mit Fischen, zwei Brüder, Sagopalmblätter) der Geschichte und kann gleichsam die Erinnerung an ihn bei jeder Betrachtung hervorrufen. Interessant ist, dass es der ‚ganzheitlichen' und ‚bewegten' Wiedergabe von Mythen durch *storyboards* ähnelt.

Abb. 19: Titel unbekannt. © Joe Nalo, 1974, NMAG. Acryl auf Leinwand, 120 cm x 90 cm.

Ein Beispiel, wie mit (Nalos) zeitgenössischer Kunst auch moralischen Verhalten vermittelt werden soll, ist in Abbildung 19 auszumachen. Es präsentiert auf relativ abstrakte

Weise vier Männer (es kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei ihnen um *Papua New Guineans* handelt*)*, die mit weit aufgerissenen Mündern Alkohol konsumieren. Laut Nalo stellt das Gemälde das Vergnügen von Kina und Toea, der Währung Papua-Neuguineas, dar, was durch die umher fliegenden Geldscheine symbolisiert werde. Er weist damit nicht nur auf die Einführung des Geldes, sondern vor allem auf dessen potenziell negativen Einfluss hin: die Verschwendung sowie Konsumierung schädlicher Waren. Aufgrund von Alkoholismus könnten beispielsweise Jugendliche der Kriminalität verfallen und ganze Familien zerbrechen. Nalo appelliert für einen anderen, weniger schädlichen Umgang mit der Ressource zum Wohle aller.

b. Malereien als Ausdrücke von Mensch-Umwelt-Beziehungen II

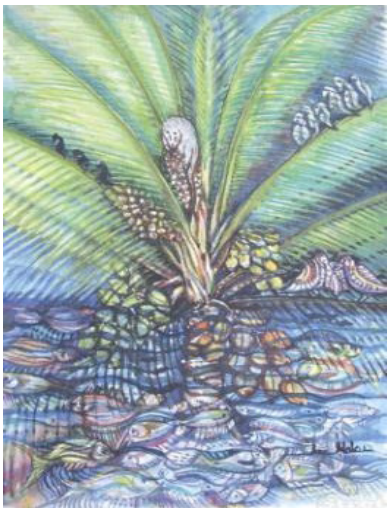

Abb. 20: ‚Climate Change – Sinking Coconut Island'. © Joe Nalo. Aquarell, 42 cm x 30 cm.

Ein weiteres Thema, das Veränderungen innerhalb der Gesellschaft(en) Papua-Neuguineas durch äußere Einflüsse impliziert und simultan die Beziehungen dieser zu ihrer Umwelt behandelt, ist eines von Nalos bekanntesten Interessengebieten: der Klimawandel. Weil die vorliegende Arbeit allerdings nicht den Rahmen bietet, das Phänomen der globalen Erwärmung aus einer naturwissenschaftlichen Perspektive zu erörtern, muss die Einbeziehung der lokalen (nicht-wissenschaftlichen) Diskurse genügen. Sie beinhalten in Ozeanien allgemein vor allem die Vorstellung von Versalzung des Süßwassers, Überfischung, sinkenden Inseln, Umsiedlungen und letztlich den Verlust von Land, Heimat sowie Identität(en).[9] Einheimische Künstler setzen sich ebenso wie ihre Mitmenschen mit diesen auseinander und verarbeiten sie zudem in ihren Werken, die ihrerseits wieder bestimmte Wahrnehmungen produzieren können. Nalo beschäftigt sich seinen eigenen Aussagen zufolge seit der Schulzeit mit einem Steigen des Meeresspiegels, wie auch in dem Aquarell *Climate Change – Sinking Coconut Island* zur Sprache gebracht wird. In dessen Mitte befindet sich eine Kokosnusspalme, die sich bereits zu einem großen Teil unter Wasser befindet. Um das zu bestärken, zeigt die gesamte untere Hälfte des Bildes das Meer, in dem eine Vielzahl von Fischen sichtbar ist. In der anderen, oberen Hälfte sind ein Opossum sowie Vögel abgebildet, die Zuflucht in der Palmkrone suchen: dem einzig trocken gebliebenen Ort.

Abb. 21: ‚Spirit of the Sago Leaves'. © Joe Nalo. Aquarell, 60 cm x 42 cm.

Erwähnenswert ist, dass Nalo bei der Besprechung der Malerei weniger auf die thematisierten Auswirkungen des Klimawandels eingegangen ist, sondern eher die Bedeutung und Funktion der Kokospalme selbst erläutert hat. Diese sei überaus wertvoll für die lokale Bevölkerung, weil all ihre Bestandteile verwendbar sind. Gleiches gelte für die Sagopalme, der ebenfalls in den meisten – wenn nicht sogar allen – Gesellschaften Papua-Neuguineas eine bedeutende Rolle zugesprochen wird. Bei der Betrachtung von Abbildung 21 könnte an dieser Stelle sogleich ein gravierender Unterschied zu den (Nicht-) Darstellungen nutzbarer (genießbarer) und totemistischer (ungenießbarer) Dinge angenommen werden. Tatsächlich hat der Künstler hier jedoch faktisch nicht die Blätter des Sago, sondern dessen ‚*spirit*', d. h. seinen ‚Geist', visualisiert. Dieser sei bei guter

[9] Für weitere Informationen siehe Struck-Garbe 2012: 26.

Behandlung für ein schnelles Wachstum der Pflanze verantwortlich und umgekehrt bei Missachtungen für keinerlei Entwicklung. Nalo sprach sich nicht zu Besitzrechten über die Entität aus und es darf davon ausgegangen werden, dass keine existieren: es ist das Werk eines individuellen Künstlers. Auch die Form entspricht nicht der (‚abstrakten') von Palmblattmalereien. Trotzdem sind Gemeinsamkeiten durchaus auszumachen und eine Vermutung über eventuelle Anlehnungen an die traditionelle Malerei scheinen gerechtfertigt. So geht Nalo davon aus, dass sich *Papua New Guineans* mit seinen Abbildungen von ihnen wohl bekannten Entitäten identifizieren können und sie zudem die damit verknüpften Zugehörigkeiten nach außen hin gegenüber ‚den Anderen' vermitteln. Dazu nutzt er Designelemente, die von ihm als ‚*patterns of PNG*' bezeichnet werden: Muster, die (seiner Meinung nach) mit dem Land und dessen Bewohnern verknüpft werden. Obgleich er ihre konkreten Erscheinungen nicht erläutert, integriert er eigenen Angaben zufolge bei allen seinen zeitgenössischen Kunstwerken stets traditionelle *patterns*.

c. Malereien als Verweise auf Orte, Besitzer & Identitäten II

Abb. 22: ‚Birds of Paradise' (Detail). © Joe Nalo, 1976, NMAG. Acryl auf Leinwand, 220 cm x 125 cm.

Ein weiteres Beispiel bietet das Gemälde *Birds of Paradise*, das auf abstrakte Weise in einer Vielzahl von Farben zwei Paradiesvögel präsentiert, von denen lediglich die Köpfe als solche erkennbar sind und die ansonsten ineinander verschlungen wirken. Als Motiv für die Malerei gab der Künstler den Bekanntheitsgrad des Vogels an, dessen zahlreiche Arten hauptsächlich auf Neuguinea vorkommen. Gepaart mit einem auffälligen Äußeren werden sie gemeinhin als ‚Papua-Neuguinea zugehörig' empfunden und zieren als Symbol auch die Nationalflagge des Staates. Als solche befinden sie sich nicht im Besitz einzelner oder mehrerer lokaler Gruppen, sondern gewissermaßen der gesamten, zusammengefügten Nation. Damit werden sie zu einem vielfach eingesetzten Verweiser auf die Identitäten Papua-Neuguineas bzw. auf (das Konstrukt) eine(r) nationalen Identität. Für Nalo ist es für den Wert seiner Kunst von Bedeutung, dass diese in direkter Beziehung mit der (natürlichen) Umwelt, Orten, Mythen, Menschen (*Papua New Guineans*) und letztlich deren Identitäten steht. Dabei wird deutlich, dass sich die Malereien – und vermutlich zeitgenössische Kunst aus PNG im Allgemeinen – selten nur in eine der Kategorien einordnen lassen. Dies gilt auch für Palmblattmalereien, von denen sie sich in vielerlei Hinsicht ebenso wenig scharf abgrenzen lassen. Dessen ungeachtet differenziert zumindest Nalo streng zwischen den beiden betrachteten Objektgruppen: Während er selbst ohne Zweifel *fine art* produziert, seien *pangal* trotz ihrer Ästhetik in erster Linie ‚*landmarks*'. Nalo bestätigt damit die in Kapitel 4.2 dargelegten Ausführungen zu Palmblattmalereien als Landzeichen, Orientierungspunkte, Grenzsteine. Allerdings schreibt er diese Eigenschaft in einem anderen Zusammenhang auch seinen eigenen Werken zu:

> ((2:49:04)) almost the same like my painting about the chief of the clan when you swim down you see these stones there they said how many clans are in there i said eight clans they said where are they i said they are together when you swim down theres a stone there depicting those in those paintings and this is the clan these stones

Ähnlich verhält es sich mit der Kategorisierung von *pangal* als ‚*places where the spirits dwell*' (nach Craig 2010, 1) *anstelle* von einer Definition als Kunst: diese wird von Nalo nicht angefochten, während er seinen Arbeiten ein Kunstdasein *und* eine Belebtheit beimisst.

Über das Präsentieren von Kunst, Repräsentieren mit Kunst **5.2.**

Bei der Präsentation von Malereien ist sich Joe Nalo – ganz gleich ob in Bezug auf *pangal* oder zeitgenössische Kunst – jedoch grundsätzlich einig: Für eine vollkommene Erschließung der Werke durch die Betrachter sei eine lückenlose Dokumentation und Vermittlung der an sie geknüpften Informationen unerlässlich. Dazu müsse sowohl bei regionalen als auch bei weltweit stattfindenden Ausstellungen jeglicher Art notwendigerweise mit den indigenen Herstellern zusammengearbeitet werden. Aus diesem Grund verlangt er nach einer stärkeren Vernetzung sämtlicher Institutionen, die Gegenstände aus Papua-Neuguinea beherbergen.

> ((57:00))the artefacts are there but they arent spoken so we can get someone there to stay there and communicate with those i think thats a linking that is missing we need that for the museum even though those legends and everything is there but you need someone to be there with them

Nalo kritisiert in diesem Zusammenhang explizit das NMAG, das er mehrfach als ‚*sleeping crocodile*' betitelt. Damit deutet er auf die eingeschränkten Funktionen und Wirkräume des Museums hin, insbesondere in Bezug auf dessen Ausweisung als *Art Gallery*. Da (derzeit) keine zeitgenössischen Kunstwerke ausgestellt werden, sei das NMAG letztlich „*not complete*" und eine Eigenbezeichnung als Galerie nicht gerechtfertigt. Mit dieser Aussage untermauert er nicht nur seine Kategorisierung der präsentierten Schnitzereien und Malereien als Nicht-Kunst, sondern offenbart sukzessiv auch ein persönliches Projekt: vielfach und teilweise außerhalb des Kontextes bringt er zur Sprache, dass die Institution Geld beiseite legen müsse, um zeitgenössische Kunst zu sammeln und auf diesem Wege zu schützen. Das sei speziell bei den älteren Künstlern, d.h. den Künstlern und Künstlerinnen seiner eigenen Generation, von größter Wichtigkeit. Der gleiche Gedanke zeichnet sich ferner in Nalos Bestreben nach dem Bau einer Residenz sowie Galerie auf der Insel Tawi (vor Manus) ab, in der ausdrücklich seine Werke ausgestellt werden sollen. Dabei werde konsequent eine Vollständigkeit der Sammlung verfolgt: bei jenen Malereien, die sich bereits verstreut in den zahlreichen verschiedenen Institutionen befinden, könne das zum Beispiel mit hochwertigen Kunstdrucken als Ersatz erreicht werden. Es scheint für ihn von großer Bedeutung, dass sein Wirken der (Nach-)Welt im Ganzen präsentiert und hinterlassen wird, was sich ebenfalls in dem Vorhaben ausdrückt, eine Publikation über all seine Malereien herauszugeben. Sowohl hier als auch darüber hinaus rückt Nalo regelmäßig die allgemeine Wichtigkeit finanzieller Mittel sowie den Wunsch nach eigenem Vermögen in den Fokus der Konversation.[10] Als Vergleich zieht er unter anderem (ohne vorherige Erwähnung des Themas durch die Autorin) die Malereien der Aborigines in Australien heran, deren Rolle bei der Eingliederung dieser Gesellschaften in die globale Ökonomie er als bedeutend hervorhebt.

Selbstverständlich ist sich Nalo als transnational agierender Künstler nicht nur der Märkte für (Kunst-)Objekte bewusst, sondern ist relativ stark mit ihnen verwoben. So hat er unmittelbar wahrnehmen können, zu welchen Preisen die Malereien der Aborigines gehandelt werden. In Anbetracht der von ihm als unzureichend bezeichneten finanziellen Situation von Künstlern in Papua-Neuguinea kann über Hoffnungen seinerseits auf ähnliche Entwicklungen in Bezug auf die Malereien aus PNG gemutmaßt werden. Relevant ist, dass Nalo zwischen zum Verkauf hergestellten und sich in musealen Sammlungen befindlichen Dingen akribisch differenziert, was schließlich auch in Bezug auf seine (zunächst generelle) Forderung nach vollkommener Erschließung erkennbar wird:

[10] In einigen dieser Fälle wurde überdies die Rolle der Autorin als (vermeintliche) Förderin und Vermittlerin zum NMAG und anderen Einrichtungen deutlich. Die relativ häufige Erwähnung finanzieller Hilfen muss vor diesem Hintergrund betrachtet werden.

((01:30:24)) to get a right information for this piece of work to be exhibited is a must only if its a commercial exhibition you just get the titles and whatever but to have pi: en: gi: in such an exhibition like that you need to get more information on that

Leider definiert Nalo diese 'mehr Informationen' nicht weiter, aber es könnte ohnehin äußern, dass die von ihm verlangte Zusammenarbeit, die damit unabdingbar und *bedeutungsvoll* wäre, tatsächlich von vorrangigem Interesse für ihn ist.

Wie schon angedeutet, gilt Nalos Aufmerksamkeit jedoch nicht nur wirtschaftlichen Zielen, sondern wesentlich auch dem Sammeln und Konservieren von Gegenständen. So sieht er durchaus negative Auswirkungen bei deren Kommerzialisierung und fürchtet um den Verlust traditionellen Handwerkes (oder einiger Elemente dessen) aufgrund von Anpassungen an einen Markt. Um diesen Prozessen abzuschwächen, wünscht er sich, dass das NMAG diverse Gruppen über kontinuierliche Aufträge dazu anregt, ihre Techniken und Verfahren aufrecht zu erhalten und diese an die jüngeren Generationen ungebrochen weiter zu geben. Für diese Handlung verwendet er interessanterweise die Formulierung, dass sowohl die Maler und Schnitzer als auch ihre Erzeugnisse „*back to the men's house*" gelangen müssten. Er setzt das *National Museum* so einem *haus tambaran* gleich: Unter seinem Dach werden nicht nur die wichtigen kulturellen Güter und das Wissen darum bewahrt und präsentiert, sondern es finden dort auch Herstellung, Tradierung, Kommunikation und Versammlung statt.

Abb. 23: Das National Museum and Art Gallery of Papua New Guinea.

Nach dem Gesagten sowie den Ausführungen in Kapitel 4.1 dürfte es nicht erstaunen, dass der Museumskomplex ein Gebäude aufweist, das bewusst den Zeremonialhäusern entlang des Sepik nachempfunden ist (Abb. 23). Die Fassade wurde von Dirk Smidt in Auftrag gegeben und im Jahr 1971 von Simon Novep, einem der bekanntesten Maler der Kambot am *Keram River*, konzipiert und mit der Unterstützung von zahlreichen Gehilfen (vgl. Kapitel 3.1 zur Herstellung einer Palmblattmalerei) innerhalb von vier Tagen fertig gestellt.[11] Für Nalo ist das NMAG mit der Präsentation dieser ‚als von Papua-Neuguinea' (an-)erkannten Architektur eine Institution, die durchaus zu einer nationalen Identität beitragen könne. Das gelte auch bei einer möglichen Überrepräsentation von Objekten aus der Sepik-Region, die dem Museum gelegentlich vorgeworfen zu werden scheint:

((01:18:02))thats why i used to paint the haus tambaran too i said haus tambaran represents all of us the people of papua new guinea even though its sepik but the spirit plays an important role to everyone of us

Gleichsam an ein *haus tambaran* angelehnt ist das *National Parliament House* (Abb. 24), dessen Fassade allerdings nicht aus Palmblattmalereien, sondern aus einem Mosaik besteht.[12] Dieses stellt keinen Mythos dar, soll aber mit seinen Darstellungen von *Papua New Guineans*, alltäglichen Situationen, wiedererkennbaren Landschaften und beheimateten Tierarten die (Gesamtheit aller) Bewohner Papua-Neuguineas sowie deren soziale und natürliche Umwelt repräsentieren. Mit der Gestaltung des Gebäudes wird auf diesem

[11] Für den auf der Fassade abgebildeten Mythos von Mopul und dessen Bruder Wain siehe Craig 2010, 54–56.
[12] Das Design mit dem Titel „The Resources of the Land, Sky, and Waters" wurde 1976 von Archie Brennan entworfen und unter seiner Leitung von Künstlern aus ganz Papua-Neuguinea hergestellt (Rosi 1991, 299–301).

Wege bereits die Funktion des Parlamentes als ‚Volks-' bzw. ‚Völkervertretung' deutlich. Die symbolisierte Einheit findet sich schließlich auch im Inneren des Gebäudes wieder, welches zwar in Begleitung von Nalo gesichtet, aber nicht fotografisch dokumentiert werden durfte. Der Künstler, der an dessen Entwicklung und Umsetzung beteiligt gewesen war, zeigte auf, dass Designelemente aus mutmaßlich allen Teilen Papua-Neuguineas eingegliedert wurden: darunter an die Schnitzereien der *Trobriand Islanders* erinnernde Muster oder Komponenten, die den Tapa-Rindenbaststoffen aus der *Oro Province* ähneln. Ein weiteres Beispiel bietet die Decke der Eingangshalle, die vollkommen mit Kunstdrucken von Palmblattmalereien bedeckt ist, sodass sie wie das Innere eines Zeremonialhauses der Kwoma erscheint (vgl. Abb. 2). Ziel sei es gewesen, Identifikationsmöglichkeiten für jede ethnische Gruppe des Staates zu ermöglichen und diese gleichzeitig nach außen hin zu vertreten.

Abb. 24: Das National Parliament House of Papua New Guinea.

Eine sehr ähnliche Motivation findet sich in der künstlerischen Ausschmückung der Hauptstadt Port Moresby wieder, der eine auffallend große Anzahl an öffentlich präsentierten Malereien, Schnitzereien und Skulpturen zu eigen ist. Sie sind dabei – so weit dies erfasst werden konnte – ausnahmslos in irgendeiner Form auf die Kultur(en) Papua-Neuguineas zurückzuführen und schaffen damit in gleichem Maße Identifikationen und Repräsentationen. So lassen sich im gesamten Stadtbild unter anderem zahlreiche Abbildungen von Paradiesvögeln finden, die bereits als Symbol einer (konstruierten) nationalen Identität ausgemacht worden sind. Abb. 25 zeigt eine Metall-Skulptur, die sich zum Zeitpunkt des Aufenthaltes der Autorin am Verkehrskreisel im Stadtteil Gordons im Bau befand und deren Bedeutung den potenziellen Betrachtern in der Zeitung (*Post Courier*, 09.01.13) folgendermaßen dargelegt wurde:

Abb. 25: Giant Conch. Skultpur aus Metall. Gordons, Port Moresby.

This giant metallica replica of a conch shell (...) was placed at the busy thoroughfare as part of the NCDS's efforts to improve the capital city's image. The conch shell is a traditional form of communication in PNG and other Pacific Island countries. It is normally used by coastal villagers to call meetings (...).

Während die bloße Motivation einer Verbesserung des Stadtbildes auch zu gänzlich anderen Kunstwerken hätte führen können, sei laut Nalo gerade die Kunst eine geeignete Möglichkeit, den vielfältigen Kulturen Papua-Neuguineas Ausdruck zu verleihen. Schließlich könne diese – wie schon mit dem eingangs erwähnten Zitat deutlich geworden ist – auf andere, vertrautere Weise als Sprache oder Schrift mit den Menschen kommunizieren. Aufgrund dieser Ansicht wählte er bei einem von ihm geleiteten Projekt im Jahr 2008, das die Verzierung der die Chinesische Botschaft umgebenden Mauer (von Nalo deshalb als ‚*Chinese Wall*' bezeichnet) zum Ziel hatte, Szenen aus den alltäglichen Leben der *Papua New Guineans* als Motive. Die Bilder brachte er dabei innerhalb eines Monats mit der Hilfe von Kindern und Jugendlichen aus der näheren Umgebung an, während er sie in Malerei unterrichtete. An dieser Stelle findet sich eine

Gemeinsamkeit zwischen der Rolle des Künstlers und der des (am Sepik lebenden) Malers eines traditionellen *pangal*.

Die Abbildungen 26 und 27 dokumentieren die *Chinese Wall* bzw. einen Ausschnitt der auf ihr befindlichen Werke, der einen Mann bei der Anfertigung einer Schnitzerei präsentiert. Er ist ebenso wie seine unmittelbare Umgebung ‚naturalistisch' dargestellt und scheint die Tätigkeit des Schnitzens, auf einer Matte sitzend, gerade in diesem Moment auszuführen. Die beschriebene Art und Weise der Visualisierung unterscheidet sich merklich von der auf den Palmblattmalereien vorgefundenen Veranschaulichungen. So kann sie allerdings von jedem Betrachter auch ohne spezifisches, exklusives Wissen ‚gelesen' und verstanden werden; es handelt sich demnach um eine (Re-)Präsentation gegenüber einem sehr breiten Publikum, das ‚Außenstehende' miteinbezieht.

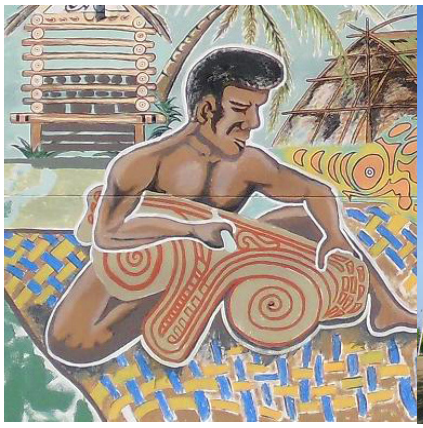

Abb. 26: Malereien auf der ‚Chinese Wall'. Mauer der Chinesischen Botschaft, Port Moresby.

Abb. 27: Darstellung eines Schnitzers auf der ‚Chinese Wall' (Detail). Port Moresby.

Folglich geht es um erkennbare und sich wiederholende Muster, Motive und Symbole, die je nach Kontext und Motivation (Projekt) von bestimmten Leuten (nicht) artikuliert und von anderen (nicht) aufgenommen werden. Nalo spricht diesbezüglich von *patterns*, die für ihn einen essentiellen Bestandteil von ‚*Papua New Guineaness*', also eine Identitätenbildung, ausmachen. Dementsprechend ist für ihn zum Beispiel bei der Stadtplanung Folgendes von Relevanz: „*when you make a building you make sure you include PNG inside*".

Abb. 28: "Coca Cola – PNG Made". Etikett. Port Moresby.

Ein abschließendes, eingängiges Beispiel ist das der Etiketten von CocaCola-Flaschen bzw. Dosen. Sind diese nämlich in Papua-Neuguinea hergestellt worden, wird das typische Logo von einem Ornamenten-Banner ergänzt und als ‚*PNG Made*' ausgewiesen (Abb. 28). Obgleich die direkte Herkunft des Designs über Nalo nicht ermittelt werden konnte, erinnert es vor allem an (dekorative) Verzierungen von traditionellen Schnitzereien. Die eindeutig eingeführte Marke CocaCola wird somit auch sichtbar ‚*Papua New Guinean* gemacht' oder mit den Worten Nalos: „*more alive*".

Selbstverständlich verbirgt sich hinter diesem Fall eine komplexe Werbemaschinerie, die allerdings – und das ist das für die Analyse entscheidende – davon auszugehen scheint, dass über diese *patterns* Identifikationen möglich werden, weil es Menschen gibt (hier: die kaufende Zielgruppe), die an sie *gebunden* sind. Das gleiche Prinzip ist es, dass allen in dieser Arbeit dargelegten Gestaltungsformen zugrunde liegt: ob Dekoration, zeitgenössische Kunst oder traditionelle Malerei.

Reflektiert betrachtet, geben sämtliche Ausführungen dieses Kapitels bzw. des Interviews lediglich die Meinung einer einzelnen Person ab, die unbestritten von ihrem individuellen, kulturellen sowie sozialen Hintergrund geprägt ist und ihre eigenen spezifischen Projekte verfolgt. Dennoch konnten sie zumindest erste Einblicke in die zeitgenössische Kunst sowie Anregungen für die nachfolgende, zusammenfassende Analyse von Malereien aus Papua-Neuguinea bieten.

DIE AKTEURE IDENTIFIZIEREN (SICH) 6.

MALEREIEN AUS PAPUA-NEUGUINEA ALS REPRÄSENTATIONSPLATTFORMEN UND LANDMARKS OF IDENTITIES

Identity is within discourse, within representation. It is constituted in part by representation. Identity is a narrative of the self; it's the story we tell about the self in order to know who we are.

Hall 1991, 16

Die bisher dargelegten Ausführungen haben gezeigt, dass Akteure bestimmte Symbole für sich und ihre spezifischen Projekte nutzen. Bei den hier im Fokus stehenden Malereien und den verwandten Beispielen handelte es sich dabei um herausragende und eindringliche Merkmale der Kulturen Papua-Neuguineas, die zum Zwecke von Repräsentationen und Identifikationen konstruiert und artikuliert werden. Um diese These zu untermauern werden sie teilweise erneut betrachtet und mithilfe der relevanten theoretischen Annahmen analysiert.

Die (Re-)Präsentation von Papua New Guineaness 6.1.

Wie anhand der Architektur des *National Parliament House* gesehen werden konnte, sind derartige ‚*key symbols*' (Rosi 1991, 289) vor allem für zwei Ziele von Bedeutung: Mit der Vereinigung von materiellen Ausdrücken mehrerer ansässiger Gruppen in seinem Inneren wird es zu einem Identifikationsmittel für die lokalen Bevölkerungen. Mit einem an die Zeremonialhäuser entlang des Sepik angelehnten Äußeren besitzt es des Weiteren „*a form that is aesthetically powerful, but also one that the outer world associated with Papua New Guinea*" (Rosi 1991, 296). Es suggeriert somit eine nationale Einheit und Identität und (re-)präsentiert diese sowohl gegenüber ‚dem Eigenen' als auch gegenüber ‚dem Anderen'. Dies entspricht den Zielen einer Regierung, die sich im Fall von Papua-Neuguinea mit einer äußerst heterogenen Population auseinanderzusetzen hat sowie politische und wirtschaftliche Beziehungen zu anderen Staaten – darunter v.a. die ehemalige Kolonialmacht Australien – pflegt, gegenüber denen sie sich gegebenenfalls behaupten muss. Für die Durchsetzung eines solchen Projektes ist die Schaffung bzw. Stärkung eines nationalen (Selbst-)Bewusstseins hilfreich, die wiederum durch die Belebung kultureller Ausdrucksformen unterstützt werden können. Obwohl Entwicklungen in diese Richtung

bereits seit den 1960ern Jahren mit dem aufkommenden Tourismus in der Region sowie dem damit einhergehenden Verlangen nach *cultural shows* und Souvenirs beobachtet werden konnten, wurde nach der Unabhängigkeit ein noch stärkerer Schwerpunkt auf „*the richness of Papua New Guinean art and to the variety of its numerous forms as expressions of indigenous values*" (Colombo Dougoud 2005, 239–40) gelegt. Die Erhaltung und Weitergabe dieser lokalen Formen und Werte ist sogar bedeutend genug gewesen, um in die Präambel zur Konstitution des Staates aufgenommen zu werden (Otto 1997, 33). Selbst die kommerzielle Werbung ist seit der Verabschiedung des *Commercial Advertising Act* im Mai 1985 gesetzlich geregelt und soll seither ausschließlich von lokalen Akteuren produziert und umgesetzt werden, damit eine ‚*truly Papua New Guinean advertising identity*' bewahrt und vor äußeren Einflüssen geschützt werden könne (Foster 2002, 63). Präsentation und Identität werden hier eng verknüpft und exemplarisch an dem in Abbildung 28 gezeigten *CocaCola*-Etikett erneut verdeutlicht, das über ein Muster die globale Welt mit den Menschen vor Ort vernetzt.

Generell kann in Papua-Neuguinea ein Aufkommen von „*pan-PNG indigenous material culture*" (Foster 2002, 120) vermerkt werden, zu denen vorrangig Betelnüsse sowie Bilum-Taschen gehören und die nicht nur mit einer oder wenigen spezifischen Gruppen assoziiert werden. Mit einer Kategorisierung als solche können je nach Objektgruppe und Kontext zum Beispiel politische und/oder ökonomische Bestrebungen verfolgt werden. Dazu sollen zwei weitere Phänomene, die häufig als erfundene bzw. konstruierte Traditionen betitelt werden und für Papua-Neuguinea stehen, genauer beleuchtet werden.

Konstruierte Traditionen, konstruierte Identitäten

Otto und Pedersen (2005, 39) benennen die Schaffung und Vermarktung der in Kapitel 4.2 erwähnten *storyboards* als ein Projekt, bei dem ökonomische Bestrebungen vordergründing sind. Letztlich ist die Kontrolle über finanzielle Ressourcen jedoch ebenfalls eine Form der Macht und so können auch derartige Motive mit einer politisch motivierten Stärkung oder Schwächung etablierter Identitäten einhergehen.

Wie zahlreiche andere Gegenstände reflektieren *storyboards* das Bedürfnis von Gruppen „*to find a way of expressing how they live, who they are and what they do*" (Colombo Dougoud 2005, 236–37). Ihr Handwerk oder ihre Kunst kann demnach ein Mittel sein, mit dem sie ein positives Bild von sich vermitteln und über das sie sich sowohl artikulieren als auch definieren können. Heute sind die *storyboards* trotz der Tatsache, dass sie eigens für einen externen Markt hergestellt wurden, für die Kambot auch als Repräsentanten ihrer Identität(en) von Bedeutung. Sie sind dabei weder rein traditionell noch modern, weder rein lokale materielle Kultur noch Ware. Stattdessen bilden sie Plattformen, auf denen sich Akteure (hier: indigene Hersteller und einreisende Käufer) austauschen und miteinander vernetzen; wieder muss die Betrachtung von den bloßen Dingen auf die Beziehungen zwischen den beteiligten Akteuren (ob menschlich oder nicht) fallen. Dass die Objekte also zunächst als innovative Neuerungen und später als seit jeher verankerte Kulturgüter dargestellt wurden, liegt in den Verflechtungen begründet: Die Kambot haben schlichtweg realisiert, dass ihre Produkte zugunsten eines besseren Verkaufs traditionell erscheinen müssen (vgl. Campbell 2002, 168). Mit den Aushandlungen der Konzepte durch die in Relation zu anderen stehenden Menschen, haben die Gegenstände ihre Traditionalität erworben. Das bedeutet allerdings nicht, dass sie ausschließlich als solche präsentiert und wahrgenommen werden können: „*today storyboards are traditional and modern at the same time, despite the fact that from 1993 the Kambots decided to underline only one aspect of them*" (Colombo Dougoud 2005, 262).

Eine gleichsam ambivalente Artikulation, die sowohl wirtschaftliche als auch politische Komponenten und Motivationen besitzt, ist das der Asaro *Mudmen* aus der *Eastern Highlands Province*. Diese sind mit ihrem außergewöhnlichen und schnell erkennbaren Erscheinungsbild – mit Schlamm bedeckt und Masken verhüllt – von einer erfolgreichen

Touristenattraktion zu einem Symbol lokaler, regionaler, nationaler und transnationaler Identitäten geworden (Otto und Pedersen 2005, 19). Gemäß dieser Vielzahl an Bedeutungsebenen existieren mehrere Versionen ihrer Entstehungsgeschichte, die sich aber in folgenden Punkten überschneiden: während einer Auseinandersetzung mit einer anderen ethnischen Gruppe, konnten sich die unterlegenen Asaro nur retten, indem sie sich in einem schlammigen Flussbett versteckten. Als sie schließlich nachts vollkommen in Dreck gehüllt hervortraten, wurden sie von ihren Feinden beobachtet, die unmittelbar die Flucht ergriffen, weil sie sie für die Rache suchenden Geister der Getöteten hielten. Die Asaro, die von dem Effekt überrascht und beeindruckt waren, entwickelten daraus eine Kriegsstrategie und kreierten die Schlamm-Masken, für die sie heute bekannt sind (Otto und Verloop 1996, 353). Ihre Bilder sind mittlerweile um die Welt gegangen: die Asaro *Mudmen* wurden u.a. 1993 für eine Werbung von *Benetton*, die für zahlreiche Kulturen weltweit einzigartig-charakteristische Symbole präsentieren wollte, als die Repräsentanten für Papua-Neuguinea gewählt (Otto und Verloop 1996, 349). Tatsächlich sind sie dabei ein zirkulierendes Symbol, das deutlich macht, wie ein einzelner Gegenstand multiple Bedeutungsebenen mit verschiedenen Regeln und Akteuren besitzen kann. In seinem lokalen Kontext dient der Tanz der *Mudmen* zur Differenzierung von anderen Gruppen, doch bei regionalen und nationalen Anlässen vertreten sie aufgrund ihres Erfolges plötzlich eine größere Gruppe als die ihre (wie z.B. bei den Feierlichkeiten zum Unabhängigkeitstag) und global sogar den gesamten Staat (wie in der Werbung). Die aufgezählten Diskurse dürfen jedoch nicht als isoliert aufgefasst werden: Der Erfolg der *Mudmen* als lokale und regionale Touristenattraktionen hat ebenso zu ihrem Potenzial als (trans-)nationales Symbol geführt wie die Bestätigung auf globaler Ebene in ihnen Selbstbewusstsein und Stolz ausgelöst hat. Über sie wird die kulturelle Vielfalt des Landes visualisiert, die Papua-Neuguinea ausmacht und gewissermaßen vereint, sodass Otto und Verloop (1996, 367–368) davon ausgehen, dass sie durchaus zur Förderung einer nationalen Identität benutzt werden. Damit tragen sie nicht nur zu der Konstruktion von Asaro-Identitäten bei, sondern formen auch eine generelle Wahrnehmung davon, wie ‚*traditional Papua New Guineans*' bzw. *Papua New Guineaness* aussehen (vgl. Driessen und Otto 2000, 10).

Es wird deutlich, dass sich Menschen, Dinge und Symbole, über die Grenzen von Ebenen und Zuschreibungen hinweg bewegen und stetig zirkulieren. Multiple Identitäten konstruieren multiple (Re-)Präsentationen und werden wiederum über diese ausgehandelt und konstituiert. Das spezifische Handlungsvermögen ist dabei gemäß den Ausführungen von Ortner von den jeweiligen Projekten sowie den Machtgefügen, innerhalb derer sie sich befinden, abhängig. Besonders deutlich wird dies bei der Betrachtung von Artikulationen gegenüber dominanten Akteuren.

Obgleich *Papua New Guineans* seit jeher indigene Formen der Repräsentation kennen, sind äquivalente Strukturen heute laut Tove Stella (2007, 2) vornehmlich westlich dominiert. Er verortet diese Annahme historisch bereits mit dem Akt der Benennung des Landes durch jene, die es ‚entdeckt' haben. Die Namensgebung, die Orte neu beschrieb und in europäische Geschichtsbücher migrieren ließ, sei durch eine (Fremd-)Darstellung der Bewohner begleitet worden. Im Besonderen wurde während der Kolonialzeit (s. Kapitel 4.1) das natürliche sowie soziale Landschaftsbild Papua-Neuguineas von den deutschen, britischen und australischen Staaten mitgestaltet und geprägt (Tove Stella 2007, 5). Allerdings kann vor allem Land – wie auch anhand der Palmblattmalereien dargelegt werden konnte – ein bedeutender Faktor zur Etablierung und Festigung von Identitäten sowie deren Behauptung gegenüber anderen sein. Es wird deshalb nicht selten zu einem Symbol, das im Zuge von politischen Anstrengungen und Widerständen gegen (vergangene) Veräußerungen von Land durch dominierende Akteure radikal transformiert werden (Keesing 1989, 29).

In dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass auch Malereien als (Re-)Präsentations- - plattformen auf vielerlei Arten ausgehandelt werden und umkämpfte Räume darstellen. In diesem Zuge werden sie ähnlich den oben erläuterten Beispielen zu Beteiligten an Identifikationsprozessen und Identitätskonstruktionen. Mit dem Aufzeigen dieser soll ihnen schlussendlich trotz ihrer Objekthaftigkeit eine Wirkmacht zugesprochen werden.

Die Wirkmacht von Malereien **6.2.**

Die in den bisherigen Kapiteln diskutierten Malereien – sowohl die Palmblattmalereien wie die zeitgenössische Kunst – sind eindeutig Repräsentationen: Sie wurden bereits als Vermittler von Mythen und Moral, Ausdrücke von Mensch-Umwelt-Beziehungen sowie als Verweise auf Orte und deren Besitzer identifiziert. Präsentation und Repräsentation beschreiben aber, wie in diesen Fällen, nicht nur Produkte, sondern auch den Akt des (Re-) Präsentierens, der vordinglich im Museums- und Ausstellungskontext sichtbar wird. Diese Handlung wird dabei von Malern, Ausstellern und Betrachtern sowie deren Intentionen, Wünsche, Erwartungen, Werte, Interaktionen und Verhältnis zueinander geformt und ist in der Folge niemals neutral. Stattdessen können asymmetrische Machtbeziehungen erkennbar werden, wobei häufig die Ausstellungsmacher eine dominante Stellung einnehmen und als solche die Entscheidungen über die Präsentationsformen treffen. Trotzdem dürfen den indigenen Malern ihre Handlungsfähigkeiten nicht abgesprochen werden, denn auch sie versuchen aktiv diese Relationen in Frage zu stellen und ihre eigenen Projekte durchzusetzen. Sie sind sich darüber im Klaren, dass sie zumindest bis zu einem gewissen Grad mit den Termini der dominierenden Akteure arbeiten müssen, um ihren Nutzen aus den Verflechtungen ziehen zu können (Myers 2002, 258–59). Zu diesen Termini gehört auch der Begriff der Kunst im Sinne der *fine arts*.

Bevor auf die Malereien aus Papua-Neuguinea eingegangen wird, sollen die konkret auf diese Thematik ausgerichteten Publikationen von Tonkinson (1999) und Myers (2002) zur Kunst der Aborigines herangezogen werden. Obwohl die Situation dieser Gesellschaften eine andere ist als die der *Papua New Guineans* (im Gegensatz zu letzteren sind sie in einen Staat eingebettet, der von mächtigen Anderen kontrolliert wird), stellen sie doch ein gutes Beispiel dafür dar, wie mit Kunst und der Klassifizierung von Dingen als Kunst Räume geschaffen werden können, um bestehende asymmetrische Identitäten auszuhandeln (Tonkinson 1999, 133). Dafür ist eine Solidarität zwischen den ursprünglich sehr wenig aufeinander bezogenen Aborigine-Gruppen förderlich und seit den späten 1960er Jahren gibt es sogar Versuche, eine übergreifende Aborigine-Pan-Identität zu repräsentieren. Diese Konstruktionen nähren sich dabei wesentlich von zwei Elementen, die sich gegenseitig bedingen und beeinflussen: zum einen von dem Widerstand gegen einen übermächtigen Staat und zum anderen von der (Wieder-) Belebung ausgewählter, kultureller Merkmale (Tonkinson 1999, 139, 143–44). Kunstausstellungen und –märkte sind Felder, in denen diese Projekte verhandelt werden können; Aborigines haben vor allem dort (d.h. in Australien und darüber hinaus) große Anerkennung, Bestätigung und Unterstützung erfahren. Mit der Kategorisierung ihrer Malereien als Kunst haben sich die marginalisierten Gesellschaften nicht nur die Begrifflichkeiten der sie Präsentierenden angeeignet, sondern sich auch selbst (Re-)Präsentationsmöglichkeiten zugeschrieben. Ähnlich den Beispielen der Asaro *Mudmen* und der *storyboards*, wurden und werden hier ausgeprägte Artikulationen von Kulturen (konstruierte Traditionen) hervorgehoben und so als Ressource für die Schaffung von Handlungsspielräumen genutzt. Myers (2002, 235–36) untersucht anhand der *Aboriginal dot paintings* diese Migration von Objekten in transnationale Kunstmärkte sowie die damit einhergehenden Transformationen. Die Schilderung dieser Ereignisse als Migration oder Zirkulation impliziert dabei eine Bewegung, die aber nicht zwangsweise physisch sein muss und selten *nur* physisch ist:

> *The metaphor of movement, however, can be misleading in the representation of what are, after all, sociocultural formulations of time-space. What do the paintings move between? It is surely not simply between locations of physical space. To say that it is movement 'between cultures' not only fails to be specific enough, but the spatialization suggests less of a change in context (meaning) than travel between reified, stable, or bounded entities somehow independent of people* (Myers 2002, 236).

Wesentlich sind bei der Betrachtung der Zirkulationen von Malereien also nicht unmittelbar deren tatsächliche Bewegungen von einem Ort zu einem anderen, sondern vorrangig die Rekontextualisierungen, die sie (währenddessen) durchlaufen. Diese können exemp-

larisch eine Verlegung vom (wissenschaftlichen) kulturellen Artefakt zum (ästhetischen) Kunstobjekt (vgl. Clifford 2000, 62–63) und eine daran geknüpfte höhere Wertzuschreibung bedeuten, die wiederum den schon offengelegten Zielen dienlich sein kann. Sie sind stets von der Vielzahl an Akteuren sowie deren Projekten und Machtgefügen abhängig, woraus folgt, dass ein und derselbe Gegenstand in verschiedenen Kontexten mehreren unterschiedlichen Zuschreibungen unterliegen kann.

Obwohl diese Darlegungen sich nicht explizit auf Malereien aus Papua-Neuguinea beziehen, wird hier angenommen, dass deren Übertragung möglich und gerechtfertigt ist. Das soll im folgenden Abschnitt diskutiert und anhand der Ausstellung von Palmblattmalereien bei der *Asia Pacific Triennial* in Australien untermauert werden.

Palmblattmalereien als Repräsentations- und Identifikationsplattformen

Wie in Bezug auf ihre Formen, Funktionen und Bedeutungen veranschaulicht werden konnte, bilden sowohl (traditionelle) Palmblattmalereien als auch (zeitgenössische) Kunst aus Papua-Neuguinea Plattformen, mit denen Zugehörigkeiten und Identitäten geschaffen und bewirkt werden (vgl. eingangs erwähntes Zitat von Hall 1991, 16). Das gilt auch für *pangal*, die ihren ursprünglichen Kontext der Präsentation und Manifestation von lokalen Identitäten verlassen und neuere Formen der Technik und Kategorisierung übernommen haben. Gerade in Zeiten des Wandels und in Beziehungen zu mächtigen Anderen können sie oder Teile von ihnen als eindeutig erkennbare Muster und Symbole zu ‚*focal points for memories about the past*' werden. Sie sind Orientierungspunkte, die Gemeinsamkeiten oder Unterschiede markieren können. Als solche sind sie nicht nur bloß Produke von menschlichen Handlungen, sondern "*extensions of the self*" (Tove Stella 2007, 173). Mit dem Verständnis von der untrennbaren Zugehörigkeit von (diesen) Dingen, erweist sich die intensiv verfolgte Rückführung der in Australien befindlichen Objekte aus PNG in das *National Museum and Art Gallery* als erklärlich. Wird sich zudem der Tatsache bewusst gemacht, dass es sich bei den Verhandlungspartnern um indirekte Vertreter der ehemaligen Kolonialmacht handelt, werden die Repatriationsforderungen ebenfalls zum Aushandlungsort asymmetrischer Beziehungen. Einen dieser Schauplätze bot die im Dezember 2012 von den *Museum & Gallery Services Queensland* in Brisbane abgehaltene Konferenz zum Thema „*Pacific Perspectives – Issues of Curatorial Practice*". Zu dieser war unter anderem der Direktor des NMAG, Dr. Andrew Moutu, eingeladen worden, der über die Rolle des Museums sowie dessen Probleme bei deren Ausübung referierte. Obwohl er während seines Vortrages zugab, dass die Einrichtung (noch immer) nicht den nötigen konservatorischen Standard erfüllte, wies er wiederholt darauf hin, dass die in Australien bewahrten Objekte rechtmäßig zu und somit nach Papua-Neuguinea gehörten und langfristig zurückgegeben werden müssten.

Die Konferenz läutete die siebte *Asia Pacific Triennial of Contemporary Art* (APT7) ein, die ab dem 08.12.2012 zeitgenössische Werke von 75 Künstlern aus 27 Ländern der Region in der *Gallery of Modern Art* in Brisbane präsentierte. Aus PNG wurden dabei repräsentativ Palmblattmalereien, Masken sowie Skulpturen der Abelam und Kwoma aus der *East Sepik Province* gezeigt. Eine Zusammenarbeit mit den produzierenden (indigenen) Gesellschaften demonstrierend, wurden dafür auch *artist groups* dieser zwei Gruppen eingeladen und damit beauftragt, einige der Exponate eigens für diese Ausstellung vor Ort in Brisbane anzufertigen. So errichteten die Kwoma-Künstler eine aus 200 Teilen bestehende Decke (Abb. 29, vgl. Abb. 2) und die Abelam-Gruppe eine für ihre Zeremonialhaus-Architektur typische, über zehn Meter hohe Fassade mit einem zusammenhängenden Design (Abb. 30). Obgleich diese ohne Zweifel den traditionellen Palmblattmalereien glichen, bestanden sie jedoch nicht aus *pangal*, sondern wurden mithilfe von neueren Materialien und synthetischen Farben hergestellt. Das wurde ebenso wie der Hinweis auf die *haus tambaran* als bedeutende Stätten der jeweiligen Gesellschaften auf den entsprechenden Informationstafeln mit sechs bzw. acht Sätzen für die Betrachter verschriftlicht. Zudem

Abb. 29: Malereien, Skulpturen und Masken der Kwoma. Asia Pacific Triennial. 08.12.2012, Brisbane.

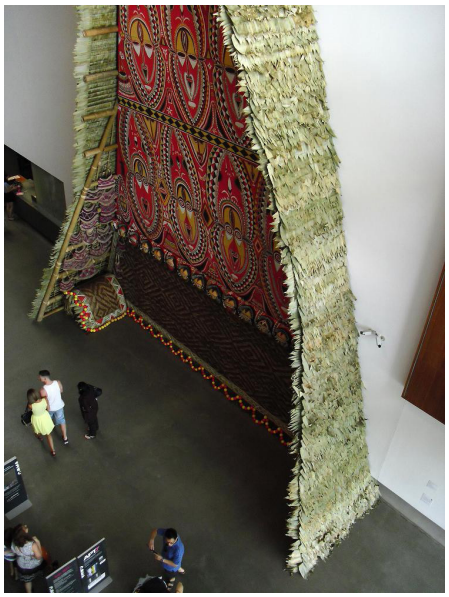

Abb. 30: Zeremonialhausfassade der Abelam. Asia Pacific Triennial. Gallery of Modern Art, Brisbane.

wurde die genaue Herkunft der Malereien und ihrer Maler lokalisiert, die zumindest im Rahmen der Veranstaltung als Kunst und Künstler ausgewiesen wurden und sich selbst auch als solche präsentierten.

Die sichtbar gemachten Motive blieben allerdings trotz der Erwähnung der eigentlichen Funktion der *pangal* als Repräsentationsmedien von totemistischen Entitäten verschlüsselt. Es stellt sich an diesem Punkt die Frage, ob sie überhaupt welche visualisieren sollten oder ob sie inert sind. Werden die bisherigen Ausführungen zu der Zurschaustellung und Differenzierung von *pangal* innerhalb und außerhalb der Zeremonialhäuser mit einbezogen, ergeben sich Vermutungen über die Möglichkeit, dass die bei der APT7 gesichteten Objekte keinerlei ‚bedeutende Informationen' enthalten. Schließlich war bereits vor ihrer Herstellung klar, dass sie ausdrücklich für ein ‚nicht-initiiertes' Publikum bestimmt sind, das eventuelle Verweise auf Orientierungspunkte ohnehin nicht entschlüsseln könnte. Eine Repräsentation von tatsächlichen totemistischen Entitäten, Mythen, Landschaften und lokalen Identitäten wäre somit sinnlos und/oder unerwünscht. Es wird deshalb angenommen, dass für sie eine andere Ebene in den Vordergrund tritt: die der (weniger konkreten) Repräsentation von ganz Papua-Neuguinea. In diesem Fall würde auch der vermeintliche ‚*Sepik Centrism*', der ähnlich dem *National Museum* sowie dem *National Parliament House* vorgeworfen werden könnte, zurücktreten und zugunsten unterschiedlicher Beweggründe ignoriert werden. Die Motivation der Ausstellungsmacher könnte der umfassende Bekanntheitsgrad der materiellen Kulturen des Sepik als stärkeren Anreiz für den Besuch zahlreicher Gäste gewesen sein. Derweil sei laut Joe Nalo für die Künstler die mit der Präsentation einhergehende Anerkennung sowie die Zusammenarbeit mit gut vernetzten Institutionen und potenziell wirtschaftlichen Partnern besonders bedeutend. Abbildung 31 zeigt eine Postkarte mit neun Kwoma-Palmblattmalereien als Motiv, die zu Werbe- und Verkaufszwecken speziell für die APT7 produziert wurde. Mit dieser Art von Zirkulation der Bilder erreichen die Ausstellungsmacher und die Hersteller der Objekte eine breitere Masse an Rezipienten. Die übergeordnete (Re-)Präsentation ‚als von Papua-Neuguinea' kann dabei als ausreichend empfunden werden und in den Hintergrund treten, weil die Maler in jenem spezifischen Kontext vordergründig Künstler und ihre Werke in erster Linie Kunst sind. Das wird durch ihr Darstellen bei einer *Kunst*-Ausstellung in einer *Kunst*-Galerie sehr deutlich. Als solche sollen die Malereien im Gegensatz zu den *pangal* in traditionellem Gebrauch, so wird vermutet, hauptsächlich als ästhetisch und nicht als semantisch motiviert wahrgenommen werden. Craigs Definition von Palmblattmalereien als ‚*places where the spirits dwell*' kann demnach neu diskutiert und gegebenenfalls relativiert werden. Trotzdem darf ihnen keine Identitätslosigkeit unterstellt werden, denn mit ihrer Präsentation und (An-) Erkennung können durchaus Identifikationen geschaffen und ein Selbstbewusstsein gestärkt werden – nicht nur der Künstler, sondern auch der *Papua New*

Abb. 32: Fantom von Tobi Wanik, 1998. National Gallery of Victoria, Melbourne.

Abb. 31: Pangal der Kwoma. Postkarte zur Asia Pacific Triennial in Brisbane.

Guineans, die sich wiederum mit den Malereien identifizieren.

Aus den genannten Gründen verwundern die formellen und/oder symbolischen Anlehnungen der hier vorgestellten Werke zeitgenössischer Kunst an traditionelle Muster ebenso wenig wie die nur sehr eingeschränkte Eingliederung neuerer Elemente in die Palmblattmalerei. Ein weiteres Beispiel dazu bietet das von Tobi Wanik im Jahr 1998 angefertigte *Fantom* (siehe Postkarte, Abb. 32), das sich heute in der *National Gallery of Victoria* befindet. Obwohl bei diesem mit synthetischen Farben auf Metall gemalt wurde, es eine nicht-traditionelle Entität präsentiert und von einer ‚fremden' Institution als Kunst verbreitet wird, sind Ähnlichkeiten bei Form und Technik (Rechteck, Symmetrie, die Veranschaulichung von nur einer Entität, keine Schattierungen und Farbabstufungen) sowie einigen Designelementen (Zickzacklinien, u.a.) zu *pangal* unbestreitbar.

Sowohl Palmblattmalereien als auch Kunstwerke weisen Merkmale von Tradition und Moderne auf – ganz gleich ob diese konstruiert sind oder nicht (vgl. Struck-Garbe 2003, 27–28). Beide Objektgruppen bilden folglich Maler-Malereien-Aktanten, die je nach Kontext auch deckungsgleiche Rollen erfüllen und Identitäten besitzen können. Gemeinsamer Nenner sind dabei herausstechende und eindringliche Charakteristika, die bei einer (Re-)Präsentation Identifikation zulassen, weil sie Zugehörigkeit und Verbundenheit (*attachment*) vermitteln (vgl. Gell 1998, 74). Wie aufgezeigt werden konnte, machen sich verschiedene Akteure diese Eigenschaften für ihre Projekte zunutze, um lokale, regionale, nationale und transnationale Identitäten zu konstruieren, artikulieren oder auszuhandeln:

> *Symbols of national identity both relate inward to members of the in-group who wish to 'get together', and also project outward to show differentiation and pride to outsiders* (Rosi 1991, 313).

Die in dieser Arbeit analysierten (Palmblatt-)Malereien werden letztlich als *landmarks of identities* etabliert: physisch und/oder symbolisch. Wie offengelegt werden konnte, erscheint ihre Kategorisierung als Kunst oder Nicht-Kunst zumindest in diesem Zusammenhang nicht relevant. Abschließend wird argumentiert, dass die Dinge, den verschiedenen Akteuren und Handlungsebenen entsprechend, multiple Identitäten besitzen und damit sowohl Kunst als auch Nicht-Kunst sein können.

SCHLUSS 7.

„Remaining the same in appearance they mean different things to different actors" – dieses Fazit, das Driessen und Otto (2000, 10–11) in Bezug auf die Asaro *Mudmen* treffen, kann auch auf die analysierten Malereien aus Papua-Neuguinea angewandt werden: Anhand der zahlreichen Beispiele wurde aufgezeigt, dass sowohl Palmblattmalereien als auch zeitgenössische Kunstwerke auf verschiedenen Ebenen anders interpretiert, kategorisiert und präsentiert werden können. Sie zirkulieren in und zwischen lokalen, regionalen, nationalen und transnationalen Räumen (ggf. innerhalb und außerhalb), wobei es sich bei diesen Migrationen nicht ausschließlich um physische Bewegungen, sondern vorrangig um Rekontextualisierungen handelt. In diesem Zusammenhang muss sich der dahinter befindlichen Akteure bewusst gemacht werden, die stets in Projekte und Machtgefüge verwickelt sind.

In dieser Arbeit wurden überwiegend die herstellenden (indigenen) Individuen und Gesellschaften aufgeführt, die sich jedoch simultan in engen Beziehungen zu Kunsthändlern, Sammlern, Ausstellern, Betrachtern und unzähligen weiteren menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren befinden. Eine Verfolgung dieser mithilfe weiterer Untersuchungen wäre wünschenswert. Die in einer relativ kurzen Zeit erhobenen Daten erlauben jedoch zumindest den Versuch einer Verknüpfung mit der ethnographischen und theoretischen Literatur und bieten Anstöße für vertiefende Forschungen. Trotzdem muss erwähnt werden, dass die Palmblattmalereien in den Sammlungen des *National Museum and Art Gallery* wegen der fehlenden Dokumentationen zu einem nicht unerheblichen Teil verschlüsselt geblieben sind. Des Weiteren waren sie zum Zeitpunkt des Aufenthaltes von jeglichen Ausstellungs- und Vermarktungsprozessen losgelöst, sodass diese Gesichtspunkte nicht erfasst werden konnten. Auch die Ausführungen zur zeitgenössischen Kunst in Papua-Neuguinea müssen kritisch beleuchtet und als reine Impulse verstanden werden: Joe Nalo verfolgte mit dem Interview und der damit verbundenen Kommunikation sowie Präsentation durchaus eigene Bestrebungen und war somit ein aktiver Mitgestalter der Gesprächsinhalte und Rollenzuweisungen.

Abschließend kann festgehalten werden, dass die (Palmblatt-)Malereien wie Menschen komplexe Biographien besitzen, deren weiterer Verlauf immer wieder neu gestaltet wird. Auf ihren Wegen gehen sie Beziehungen und Verflechtungen mit anderen Akteuren ein, wirken in diverse Richtungen und hinterlassen ihre Spuren. Gelegentlich werden sie auch zu Aktanten, die z.B. als Künstler-Kunst-Netzwerke Projekte verfolgen und sich Handlungsspielräume erobern (wollen). Wie dargelegt werden konnte, wird nicht allein *mit* Malereien präsentiert, repräsentiert und identifiziert – sondern auch sie sind wirkmächtig beteiligt. Das impliziert letztlich, dass die dargestellten Verflechtungen in dieser Form ohne sie gewiss nicht existieren würden. Sie sind *extensions of the self* und besitzen gemäß der Vielzahl an denkbaren Kontexten multiple Identitäten. Vor allem bedeutet dies, dass sie für gegebene Situationen einen *Unterschied* machen. Obwohl also weitere Untersuchungen zu den Konstruktionen, Artikulationen und Wahrnehmungen von Malereien aus Papua-Neuguinea zur Festigung der hier angedeuteten Thesen erforderlich sind, muss ihnen bereits an dieser Stelle ein Akteurs-Dasein und Wirkmacht zugesprochen werden.

ÜBER DIE AUTORIN

Jasmin Ii Sabai Günther (M.A.) hat Ethnologie an der Georg-August-Universität Göttingen mit den regionalen Schwerpunkten Südostasien und Ozeanien studiert. Ihr wissenschaftliches Interesse gilt vor allem Identitätskonstruktionen, Repräsentationen und materiellen Kulturen. Während ihres Studiums sammelte sie zudem praktische Erfahrungen in unterschiedlichen Museen. Mit „Malereien aus Papua-Neuguinea - Akteure, Repräsentation, Identitäten“ hat Jasmin Ii Sabai Günther 2013 ihren Masterabschluss erworben.

Seit April 2014 absolviert sie ein Wissenschaftliches Volontariat am Linden-Museum Stuttgart.

LITERATURVERZEICHNIS

Adams, Kathleen M. 2006. *Art as Politics. Re-Crafting Identities, Tourism and Power in Tana Toraja Indonesia*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Appadurai, Arjun (Hg.). 1986. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barth, Fredrik (Hg.). 1969. *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*. Bergen: Universitetsforl; London: Allen & Unwin.

Bowden, Ross. 1990. “The Architecture and Art of Kwoma Ceremonial Houses.” In *Sepik Heritage. Tradition and Chance in Papua New Guinea*, herausgegeben von Nancy Lutkehaus et al., 480–500. Durham, N.C : Carolina Academic Press.

— 2006 . *Creative Spirits. Bark Painting in the Washkuk Hills of North New Guinea*. Melbourne: Oceanic Art Pty Ltd.

Brown, Paula. 2001. “Colonial New Guinea. The Historical Context.” In *Colonial New Guinea. Anthropological Perspectives*, herausgegeben von Naomi M. McPherson, 15–26. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Bühler, Alfred. 1965. “Ozeanien.” In: *Ozeanien und Australian. Die Kunst der Südsee*, herausgegeben von Alfred Bühler, Terry Barrow, Charles P. Mountford, 5–191. Baden-Baden: Holle Verlag.

Busse, Mark. 2010. “Short History of the Papua New Guinea National Museum.” In *Living Spirits with Fixed Abodes. The Masterpieces Exhibition of the Papua New Guinea National Museum and Art Gallery*, herausgegeben von Barry Craig, 5–14. Adelaide: Crawford House Publishing Australia.

Clifford, James. 2000 [1993]. “On Collecting Art and Culture.” In *The Cultural Studies Reader. Second Edition*, herausgegeben von Simon During, 57–76. London: Routledge.

Cochrane, Susan. 1999. “Out of the Doldrums: Museums and Cultural Centres in Pacific Islands Countries in the 1990s.” In *Art and Performance in Oceania*, herausgegeben von Barry Craig, Bernie Kernot, Christopher Anderson, 256–65. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Colombo Dougoud, Roberta. 2005. “‘Ol i kam long hul bilong Wotnana’ (They come from the hole of Wotnana). How a Papua New Guinean Artefact became traditional.” In *Tradition and Agency. Tracing Cultural Continuity and Invention*, herausgegeben von Ton Otto und Poul Pedersen, 234–266. Aarhus University Press.

Craig, Barry. 2010. “Introduction.” In *Living Spirits with Fixed Abodes. The Masterpieces Exhibition of the Papua New Guinea National Museum and Art Gallery*, herausgegeben von Barry Craig, 1–4. Adelaide: Crawford House Publishing Australia.

Driessen, Henk und Ton Otto (Hg.). 2000. *Perplexities of Identification. Anthropological Studies in Cultural Differentiation and the Use of Resources*. Aarhus University Press.

Elwert, Georg. 2002. “Switching Identity Discourses: Primordial Emotions and the Social Construction of We-Groups.” In *Imagined Differences. Hatred and the Construction of Identity*, herausgegeben von Günther Schlee, S. 33–54. Hamburg: LIT.

Eoe, Soroi Marepo. 1991. “The Role of Museums in the Pacific: Change or Die.” In *Museums and Cultural Centres in the Pacific*, herausgegeben von Soroi Marepo Eoe und Pamela Swadling, 1–4. Port Moresby: Papua New Guinea National Museum.

— 1991. “The National Museum and Art Gallery, Papua New Guinea.” In *Museums and Cultural Centres in the Pacific*, herausgegeben von Soroi Marepo Eoe und Pamela Swadling, 19–29. Port Moresby: Papua New Guinea National Museum.

— 2010 “The Role of the National Museum in Contemporary PNG Society.” In *Living Spirits with Fixed Abodes. The Masterpieces Exhibition of the Papua New Guinea National Museum and Art Gallery*, herausgegeben von Barry Craig, 18–24. Adelaide: Crawford House Publishing Australia.

Feest, Christian F. 2006. „Materielle Kultur.“ In *Ethnologie. Einführung und Überblick*. Bettina Beer und Hans Fischer, 239–54. Berlin: Reimer.

Firth, Raymond. 1992. “Art and Anthropology.” In *Anthropology, Art and Aesthetics*, herausgegeben von Jeremy Coote and Anthony Shelton, 15–39. Oxford: Clarendon Press.

Forge, Anthony. 1966. “Art and Environment in the Sepik.” In *Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland for 1965*, 23–31. London: Richard Madley Ltd.

— 2006 “The Abelam Artist.” In *The Anthropology of Art*, herausgegeben von H. Morphy und M. Perkins, 109–121. Blackwell Publishing.

Förster, Till. 2006. „Kunstethnologie.“ In *Ethnologie. Einführung und Überblick*, herausgegeben von Bettina Beer und Hans Fischer, 221–237. Berlin: Reimer.

Foster, Robert J. 2002*. Materializing the Nation. Commodities, Consumption, and Media in Papua New Guinea*. Bloomington: Indiana University Press.

Gell, Alfred. 1992. “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology.” In *Anthropology, Art and Aesthetics*, herausgegeben von Jeremy Coote and Anthony Shelton, 40–63. Oxford: Clarendon Press.

— 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.

Hahn, Hans Peter. 2005. *Materielle Kultur. Eine Einführung*. Berlin: Reimer.

Hall, Stuart. 1991. “Ethnicity: Identity and Difference.” *Radical America* 23 (4): 9–20.

— 1996 “Introduction: Who Needs ’Identity’?” In *Questions of Cultural Identity*, herausgegeben von Stuart Hall und Paul du Gay, 1–17. London: Sage.

— 1997 *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.

Hall, Stuart und Paul du Gay (Hg.). 1996. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.

Hauser-Schäublin, Brigitta. 1989. *Leben in Linien, Muster und Farbe*. Basel: Birkhäuser.

Hermann, Elfriede. 2010. “Ethnizität als transformierbare Ressource. Formung und Gebrauch von ethnischer Identität bei den Banabans.“ In *Schweifgebiete. Festschrift für Ulrich Braukämper*, herausgegeben von Alke Dohrmann, Dirk Bustorf, Nicole Poissonnier, 176–183. Berlin: LIT.

— 2011. “Engaging with Interactions: Traditions as Context-Bound Articulations.” In *Changing Contexts, Shifting Meanings. Transformations of Cultural Traditions in Oceania*, herausgegeben von Elfriede Hermann, 1–19. Honolulu: University of Hawai’i Press.

Hobsbawm, Eric. 1983. “Introduction: Inventing Traditions.” In *The Invention of Tradition*, herausgegeben von Eric Hobsbawm und Terence Ranger, 1–14. Cambridge: University of Cambridge Press.

Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.

Jacobs, Karen. 2011. *Collecting Kamoro. Objects, Encounters and Representation on the Southwest Coast of Papua (Western New Guinea)*. Leiden: Sidestone Press.

Karp, Ivan. 1991. “Culture and Representation.” In *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, herausgegeben von Ivan Karp und Steven D. Lavine. Washington: Smithsonian Institution Press.

Kaufmann, Christian. 1972. *Das Töpferhandwerk der Kwoma in Nord-Neuguinea*. Basel: Pharos-Verlag.
— 1993 "Art and Artists in Kwoma Society." In *Art in Small-Scale Societies. Contemporary Readings*, herausgegeben von Richard L. Anderson und Karen L. Field. New Jersey: Prentice Hall.
— 2004 „Malereien aus dem Sepik-Gebiet als Kunst um 1900? Zu einigen Objekten aus Papua-Neuguinea im Überseemuseum Bremen." In *Auf Spurensuche. Forschungsberichte aus und um Ozeanien zum 65. Geburtstag von Dieter Heintze*, herausgegeben von D. Deterts, 183–204. Überseemuseum Bremen: Jahrbuch XI.
— 2005 „Gemalt, gekerbt, geritzt. Ornamente als Bilder in der Kunst Melanesiens: Eine Fallstudie an Werken der Kwoma im Sepik-Gebiet Neuguineas." In *Logik der Bilder*, herausgegeben von R. Hoppe-Sailer et al., 135–162. Berlin: Reimer.
Keesing, Roger M. 1989. "Creating the Past: Custom and Identity in the Contemporary Pacific." *The Contemporary Pacific* 1 (1, 2): 19–42.
Keesing, Roger M. and Robert Tonkinson (Hg.). 1982. "National Identity and the Problem of Kastom in Vanuatu. In: Reinventing Traditional Culture: The Politics of Kastom in Island Melanesia." *Mankind* Special Issue 13 (4): 306–15.
Krauss, Werner. 2006. "Bruno Latour: Making Things Public." In *Kultur. Theorien der Gegenwart*, herausgegeben von S. Moebius und D. Quadflieg, 430–44. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
Latour, Bruno. 1996. „Gaston als Technikphilosoph." In *Der Berliner Schlüssel: Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, herausgegeben von Bruno Latour, 16–27. Berlin: Akademie-Verlag.
— 2000 . „Von der Fabrikation zur Realität. Pasteur und sein Milchsäureferment." In *Die Hoffnung der Pandora*, herausgegeben von Bruno Latour, 137–74. Frankfurt: Suhrkamp.
— 2007. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
Lavine, Steven D. und Ivan Karp. 1991. „Introduction: Museums and Multiculturalism." In *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, herausgegeben von Ivan Karp und Steven D. Lavine. Washington: Smithsonian Institution Press.
Lévi-Strauss, Claude. 1963. *Totemism*. Boston: Beacon Press.
Lidchi, Henrietta. 1997. "The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures." In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, herausgegeben von Stuart Hall, 151–208. London: Sage.
Linnekin, Jocelyn. 1992. "On the Theory and Politics of Cultural Construction in the Pacific." *Oceania* 62 (4): 249–63.
Miller, Daniel. 2005. "Materiality: An Introduction." In *Materiality*, herausgegeben von Daniel Miller, 1–50. Durham: Duke University Press.
Morphy, Howard und Morgan Perkins. 2006. "The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice." In *The Anthropology of Art*, herausgegeben von H. Morphy und M. Perkins, 1–32. Blackwell Publishing.
Myers, Fred R.. 2002. *Painting Culture. The Making of an Aboriginal High Art*. Duke University Press.
Ortner, Sherry B. 1999. "Thick Resistance: Death and the Cultural Construction of Agency in Himalayan Mountaineering." In *The Fate of "Culture". Geertz and Beyond*, herausgegeben von Sherry B. Ortner, 136–59. Berkeley: University of California Press.
— 2001. "Specifying Agency. The Comaroffs and Their Critics." *Interventions* 3 (1): 76–84.
— 2006. "Power and Projects: Reflections on Agency." In *Anthropology and Social Theory. Culture, Power, and the Acting Subject*, herausgegeben von Sherry B. Ortner, 129–56. Durham and London: Duke University Press.
Otto, Ton. 1997. "After the 'Tidal Wave': Bernard Narokobi and the Creation of a Melanesian Way." In *Narratives of Nation in the South Pacific*, herausgegeben von Ton Otto und Nicholas Thomas, 33–64. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

Otto, Ton und Poul Pedersen. 2005. “Disentangling Traditions. Culture, Agency and Power.” In *Tradition and Agency. Tracing Cultural Continuity and Invention*, herausgegeben von Ton Otto und Poul Pedersen, 11–49. Aarhus University Press.

Rosi, Pamela C. 1991. “Papua New Guinea’s New Parliament House: A Contested National Symbol.” *The Contemporary Pacific* 3 (2): 289–323.

Said, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Vintage.

Schuster, Meinhard. 1969. „Die Maler vom May River.“ Separatdruck aus <palette>, Nr. 33. Basel: Sandoz.

Silverman, Eric Kline. 2008. “Moderate Expectations and Benign Exploitation. Tourism on the Sepik River, Papua New Guinea.” In *Tourism at the Grassroots. Villagers and Visitors in the Asia-Pacific*, herausgegeben von John Connell, 58–76. London: Routledge.

Struck-Garbe, Marion. 2003. „Eine Entdeckung. Moderne Malerei Papua Neuguinesischer Künstlerinnen.“ *Pacific News* 20: 27–31.

— 2012 „Reflections on Climate Change by Contemporary Artists in Papua New Guinea.” *Pacific News* 38: 26–31.

Tonkinson, Robert. 1999. “The Pragmatics and Politics of Aboriginal Tradition and Identity in Australia.” *Journal de la Société des Océanistes* 109: 1999–2.

Tove Stella, Regis. 2007. “Imagining the Other. The Representation of the Papua New Guinean Subject.” *Pacific Islands Monograph* Series 20. Honolulu: University of Hawai’i Press.

van Meijl, Toon und Henk Driessen (Hg.). 2003. *Multiple Identifications and the Self*. Utrecht: Stichting Focaal.

van Meijl, Toon. 2004. “Introduction.” In *Shifting Images of Identity in the Pacific*, herausgegeben von Toon van Meijl und Jelle Miedema, 1–20. Leiden: KITLV Press.

Young, James O. 2001. *Art and Knowledge*. London: Routledge.