

WELTKULTUREN
MUSEUM

GRÜNER HIMMEL, BLAUES GRAS

Farben ordnen Welten

Herausgegeben von
Matthias Claudius Hofmann

KERBER CULTURE

INHALT

4

- 10 VORWORT** / Eva Ch. Raabe
- 12 GRÜNER HIMMEL, BLAUES GRAS** Einleitung / Matthias Claudius Hofmann
- 25 LICHT, MATERIE UND SPRACHE**
- 28 FARBE UND FARBWahrnehmung** / Roger Erb
- 40 SAGE MIR, WELCHE BLAUS DU SIEHST, UND ICH SAGE DIR, WES LANDES KIND DU BIST** Protestnote gegen Eurozentrismus in der Farblinguistik / Olaf L. Müller
- 52 WEISSE STERNE UND GOLDENE SONNE** Zur Entstehung und Entwicklung von Farbtermini im indogermanischen Kulturkreis / Eystein Dahl
- 63 MATERIALITÄT**
- 66 TROBRIAND-ROT** Werte und Farben in der Massim-Region, Papua-Neuguinea / Eva Ch. Raabe
- 78 TAPIRAGE** Die amazonische Kunst, die Farbe der Federn an lebenden Vögeln zu verändern / Gustaaf Verswijver
- 88 ROTHÄUTE, CHEDDAR UND DIE LIBIDO** *Bixa orellana* erobert die Welt / Arno Holl
- 99 WELTBILDER**
- 102 DIE NACHT, DAS LICHT UND DAS BLUT**
Die Farben der Schöpfung in Polynesien / Matthias Claudius Hofmann
- 116 BUDDHISTISCHE FARBWELTEN IN LITERATUR, RITUAL UND KUNST**
Eric Huntington
- 128 EIN SCHWARZER = EDLER CHARAKTER?** Farbordnungen im javanischen Schattenspiel *Wayang Kulit* / Vanessa von Gliszczynski
- 142 DIE FARBENPRAXIS DER ABELAM ALS TEIL EINER KULTURGEBUNDENEN ÄSTHETIK**
Ein Beispiel aus Papua-Neuguinea / Brigitta Hauser-Schäublin
- 157 WANDEL**
- 160 DIE FARBEN AMAZONIENS** / René Fürst im Gespräch mit Chantal Courtois
- 170 WESSEN ÄSTHETIK IST AUTHENTISCH?** Die Bemalung afrikanischer Masken zwischen kultureller Praxis und kommerzieller Aneignung / Frauke Gathof
- 182 DIE KUNST, MYTHEN UND GEISTER ZU ERSCHAFFEN**
Avim Malerei im Wandel von 1961–2019 / Tomi Bartole
- 195 BILDТАFELN**
- 252 AUTORINNEN UND AUTOREN**
- 254 IMPRESSUM**

5

DIE FARBENPRAXIS DER ABELAM ALS TEIL EINER KULTUR- GEBUNDENEN ÄSTHETIK

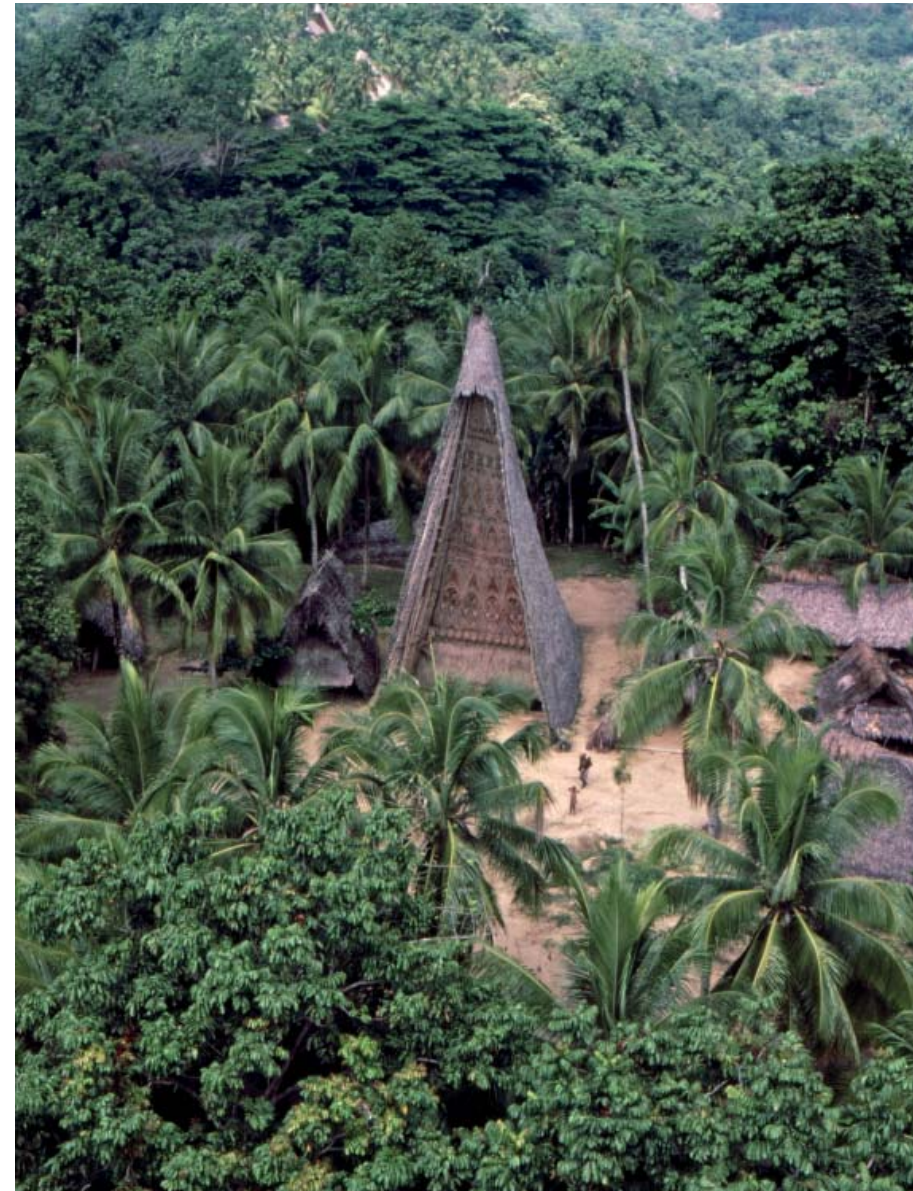
Ein Beispiel aus Papua-Neuguinea

Brigitta Hauser-Schäublin

Einleitung

Der Ethnologe Richard Thurnwald durchquerte 1912 als erster Europäer das Gebiet zwischen dem Sepik-Fluss und der Nordküste im Nordosten der Insel Neuguinea (damals Deutsches Schutzgebiet Kaiser-Wilhelmsland). Er stieß dabei auf die Abelam, eine Bevölkerungsgruppe, die in den südlichen Ausläufern des Prinz-Alexander-Gebirges siedelt und vom Anbau von Knollenpflanzen (vor allem Yams) lebt. Die Abelam-Kulthäuser – er nannte sie „Festhallen“ – haben ihn tief beeindruckt (1914: 82). Er bezeichnete sie als „himmelstürmend“, denn sie wiesen eine Höhe bis zu fast 30 Metern auf und ihre mächtigen Giebelseiten waren vollständig bemalt. Gerd Koch bereiste 50 Jahre später das Abelam-Gebiet (auch Maprik-Gebiet genannt) und legte eine große ethnographische Sammlung für das Museum für Völkerkunde in Berlin an. Er schrieb über die Skulpturen und Malereien: „Die intensive Farbgebung (vor allem mit dem andernorts seltenen Gelb und dem kräftigen Rot) verleiht [...] diesen Werken, zusammen mit der klaren Linienführung und Flächenaufgliederung in strenger Stilisierung eine ganz besondere Wirkungskraft, die bis zum plakativen Effekt gesteigert wird und damit die Maprik-Kunst als etwas ganz Eigentümliches im weiteren ozeanischen Raum erscheinen lässt“ (1968: 28–29).¹

Abb. 1 Kulthaus im Weiler Yambusaki, Dorf Kalabu, mit hoch aufragendem Giebel und bemalter Fassade. Im Hintergrund sind die Giebelspitzen weiterer Kulthäuser erkennbar. Foto: Brigitta Hauser-Schäublin, 1980.



Alfred Bühler, der ebenfalls das Abelam-Gebiet bereiste und für das Museum für Völkerkunde Basel sammelte, sprach von einer „überreichen Bemalung“ der Skulpturen und bezeichnete die Malereien als „monumentale[n] Formen“ von Frontverzierung (1960). Am eindrucklichsten sind die dreieckigen, reich bemalten Giebelseiten der imposanten Kulthäuser, die meistens an der höchsten Stelle der Siedlung errichtet wurden (Abb. 1, vgl. auch Tafel 44) (Hauser-Schäublin 2016).²

Anthropomorphe Skulpturen, meist in symmetrischer Frontaldarstellung (vgl. Tafel 43) konzipiert, wirken bezüglich Form und Ausführung – im Vergleich zu den teilweise äußerst filigranen Schnitzwerken ihrer südlichen Nachbarn – eher klobig. Der starke Eindruck, den die Figuren beim Betrachter dennoch hinterlassen, stammt von der intensiven Bemalung. Die Abelam bezeichnen eine unbemalte Skulptur, wenn sie die Bedeutung der Farbe hervorheben wollen, als ‚nur ein Stück Holz‘. Es ist die Bemalung mit Schwarz, Weiß, Rot und Gelb, welche dem ‚Holz‘ Leben einhaucht. Deshalb werden vor jedem Ritual im Kulthaus alle Skulpturen vollständig neu bemalt. Sie werden dann zu lebendigen Wesen aus dem Jenseits (Ahnern und Geister) oder vielmehr zu deren temporären Sitz. Wenn früher einzelne Bildwerke aus Skulpturen, Malereien, Muschelringen und Steinen sowie Blumen zu ganzen Ensembles zusammengestellt wurden – und dies geschah vor allem in Initiationsszenen im Kulthaus –, entstanden visuell wahre Farborgien, welche die Novizen im schummrigen Licht von Fackeln in ihren Bann zogen.

Für die Abelam bestehen die Grundfarben, wie erwähnt, aus Schwarz, Weiß, Rot und Gelb. Sie haben ihre eigene Farbenlehre, die jedoch weder verbal noch schriftlich formuliert ist. Vielmehr handelt es sich um eine *Farbenpraxis*, die aus der Wahl der Farben und ihrer materiellen Eigenschaften sowie der Kombination der einzelnen Farben und ihrer Gestaltung zu Motiven und Mustern besteht. Nicht durch theoretischen Unterricht, sondern durch *learning by doing* vermittelten Künstler ihr Wissen und Können an talentierte junge Männer. Die Verwendung von Farben ist reglementiert und es steht (oder vielmehr stand) nicht jedermann frei, zu malen und Motive beliebig zu verwenden oder abzuändern, auch wenn Meistermaler schon immer einen Handlungsspielraum besaßen. Das Malen – das, was wir als ‚Kunst‘ generell bezeichnen würden – unterstand kulturellen Rahmenbedingungen.³ Wie bereits der Ethnologe Anthony Forge feststellte, der in der Mitte des 20. Jahrhunderts die Kunst der Abelam studiert und ebenfalls eine große Sammlung für das Museum für Völkerkunde Basel angelegt hat, ist die bildende Kunst dieser Bevölkerungsgruppe „ritueller Natur“ und bildet ein zentrales Element von Ritualen (2017a [1962]). Die Malereien wirken deshalb auf eine buchstäblich unaussprechliche Weise auf die Betrachter, denn Bildwerke sind mit einer Erfahrungswelt jenseits des Alltäglichen verbunden.

Farbenlehren: von Goethe bis zu den Abelam

Lehren von Grundfarben sind nicht universell. Auch das, was an Gefühlen und Empfindungen mit Farben assoziiert wird, wird erlernt und hängt von kulturellen Bewertungen und Bedeutungen ab. Johann Wolfgang von Goethe erkannte im polaren Gegensatz von Hell („Licht“) und Dunkel („Finsternis“) das Grundprinzip menschlicher Farbwahrnehmung und entsprechender Bewertung (1810). Er bezeichnete Gelb, Blau und Rot als reine Malfarben (Grundfarben), zu denen das menschliche Auge Komplementärfarben bildet. Diese Farben ordnete er zu einem Farbkreis an, den er auf der einen Seite mit einem Pluszeichen, auf der anderen mit einem Minuszeichen versah und diese mit entsprechenden Wirkungen auf Empfindungen („warm“, „kalt“) in Verbindung brachte. Wassily Kandinsky (1866–1944) war, ebenso wie Johannes Itten (1888–1967) und Paul Klee (1879–1940), Lehrer am Bauhaus. Sie alle befassten sich intensiv mit Farben und Formen, jedoch jeder auf seine Weise. Die Grundformen der Bauhauslehrer waren das gelbe Dreieck, der blaue Kreis und das rote Quadrat. Die psychische Dimension – Empfindungen, die mit Farben und Formen assoziiert werden – spielte bei allen diesen Künstlern eine große Rolle. Kandinsky beispielsweise spricht von einem „inneren Klang“, den Farben hervorrufen können, also Assoziationen mit Dingen und Erscheinungen (1911). Diese Wirkung verstärkte sich, wenn sie in bestimmten Formen zutage tritt. Farben hätten deshalb ein Außen – die Farbe an sich – und ein Innen, das an Empfindungen und Bedeutungen (Assoziationen) appelliere. Itten ging ebenfalls von drei Grundfarben aus und sprach von „Sekundär-“ und „Tertiärfarben“ (insgesamt zwölf), die durch Vermischung oder Überblendung der Grundfarben entstehen. Daraus entwickelte er ein System der sieben Farbkontraste, d. h. verschiedener Formen des Aufeinandertreffens oder der Kombination von unterschiedlichen Farben, das er ebenfalls in einem Farbkreis veranschaulichte.

Wie auch in manchen anderen Farblehren waren für Itten Farben „bunt“; er betrachtete Schwarz und Weiß als „Nichtfarben“ (Itten 2009 [1961]: 17).⁴ Paul Klee schrieb zur Bedeutung von Farben und Motiven: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern Kunst macht sichtbar“ (1920: 28). Wie wir sehen werden, trifft dies auch auf die Abelam zu. Was ihre Malereien zeigen, sind nicht Abbildungen; vielmehr machen sie in erster Linie Beziehungen zwischen Bedeutungsinhalten sichtbar.

Abb. 2 Bemalen einer Kult-
hausfassade. Der Meistermaler
erklärt einem Helfer, wo und
wie er gelbe Farbe auftragen
muss. Im Vordergrund: Ein
weiterer Helfer füllt weiße
Dreiecke aus, während sein
Kollege mit Baumharz die
schwarzen Ringe der konzent-
risch angelegten Augen
ausfüllt. Dorf Kalabu. Foto:
Jörg Hauser, 1980.



Doch nun zu den Prinzipien der Abelam-Malereien. Ich werde einige der skizzierten Punkte der europäisch-westlichen Farbenlehren aus der Perspektive der Abelam diskutieren: das Konzept der Nicht-Farben, die Idee der einander gleichgestellten Grundfarben und der Mischfarben (Sekundär- und Tertiärfarben), die Kombination der Farben miteinander und das Verhältnis von Farbe und Form. Ein weiterer, besonders wichtiger Punkt betrifft die Beziehung zwischen der äußeren und der inneren Dimension der Farben, wie Kandinsky dies nannte, also Fragen nach Assoziationen, Empfindungen und Bedeutungen.

Gerade hinsichtlich der ‚Un‘- oder ‚Nicht‘-Farbe Weiß wird die Selbstverständlichkeit, von der europäische Farbenlehren ausgehen, deutlich. Bekanntlich sind Leinwand und Papier weiß (oder weißlich) – und dies sind die wichtigsten Unterlagen, auf denen europäische Künstler gemalt haben. Diese Untergrundmaterialien scheinen stillschweigend als neutraler Hintergrund verstanden worden zu sein. So stellen die genannten Farbenlehren auch die von ihnen entwickelten Farbkreise auf weißem Hintergrund dar. Bei den Abelam fungiert Weiß nie als Hintergrund, sondern ist die wichtigste Malfarbe überhaupt. Die natürlich gegebene Hintergrundfarbe bei den Abelam ist Braun. Alle Bildträger – geglättete Palmblattstengel, Holz, Haut (für Körperbemalungen) und Yams (besonders groß gezüchtete Exemplare) sind braun oder bräunlich. Braun als Malfarbe gibt es nicht. Wie bereits erwähnt, sind die Grundfarben der Malerei Schwarz (*wuinkipma*), Weiß (*sabyo*), Rot (*waimba*) und Gelb (*paal-kipma*); es handelt sich dabei um Namen der entsprechenden Farbpigmente. Diese Farben passen nicht ins Schema der europäischen Farbenlehren; vor

allem fehlt das Blau, das, auch in optisch-physikalischer Hinsicht, eine der Grundfarben ist. Dies mag damit zusammenhängen, dass in Neuguinea keine blauen Farbpigmente bzw. Erdfarben vorkommen. Die Farbe Blau – wie auch Grün – ist selbstverständlich in der Natur vertreten. Abstrakte Begriffe für diese Farben aber scheinen zu fehlen, denn die Beschaffenheit oder Materialität – Vogelfedern, Schmetterlingsflügel, Blüten und Blätter – steht im Vordergrund. Selbst die aus Blüten und Blättern hergestellten – ephemeren – Kultbilder bestehen ausschließlich aus den genannten Farben, obwohl theoretisch auch andersfarbige Materialien zur Verfügung stehen würden. Auch mischen die Abelam ihre Grundfarben nie miteinander; traditionellerweise stellen sie also keine ‚Sekundär‘- oder ‚Tertiärfarben‘ her.

Materialität und Spiritualität der Farben

Als Mitte des 20. Jahrhunderts importierte Ölfarben erhältlich wurden, begannen die Abelam auch mit Blau und Grün zu experimentieren. Blau setzten sie teilweise an jenen Stellen ein, die sie früher schwarz bemalten. Für Blau und Schwarz verwendeten sie die gleiche Bezeichnung; das Gleiche galt für Grün, das teilweise zum Ersatz für Gelb eingesetzt wurde. In den 1970er Jahren fand eine Rückkehr zu den traditionellen Farben statt, ob auf Anraten der vielen europäischen Sammler, die alle möglichst ‚authentisch‘ bemalte Artefakte erwerben wollten, oder aus eigenem Antrieb, da Farben nicht bloß Farben sind, ist nicht ganz klar.

Viele Giebelmalereien, die heute die Vorderseite von Kirchen, Schulen und Gemeindezentren schmücken – die meisten Abelam sind heute Christen unterschiedlicher Denominationen, weshalb kaum mehr Kulthäuser gebaut und Initiationen durchgeführt werden – weisen immer noch die traditionellen Muster und Farben auf.⁵ Coupaye (2007) berichtet, dass seit Ende der 1980er Jahre nur noch industriell hergestellte Farben verwendet werden; diese entsprechen jedoch im Farbton – im Unterschied zur ersten Modernisierungswelle – weitgehend den traditionellen Farben.

Während meiner Forschung bei den Abelam waren Schwarz, Weiß und Gelb ausschließlich Pigmentfarben, die an bestimmten Stellen des Gebiets gediegen vorkamen und als kleine Klumpen regional gehandelt wurden. Diese Farben wurden von Steinchen gesäubert und ohne jede weitere Zumischung verwendet. Eine weitere schwarze Farbe, die nicht zum Grundieren, sondern nur zum Bemalen kleiner Flächen diente, wurde und wird noch heute aus Ruß hergestellt, der zusammen mit bestimmten Blättern gekaut wird. Der schwarze Saft wird dann ausgespuckt und verwendet. Rot war die komplexeste Farbe, denn sie bestand aus verschiedenen Komponenten, auch magischer Art. Ausgangsmaterial war eine nur an einem Ort vorkommende Erde. Diese wurde fein geraspelt

und mit der Rinde des *ndigu*-Baums sowie mit roten Blumen vermischt. Manche Männer sagten damals, dass das Stück Rinde von einer menstruierenden Frau geholt werden muss, damit die Farbe ihre volle Kraft entfaltet (Hauser-Schäublin 2007). Diese Mixtur wurde dann gebrannt und in Pulverform in einem kleinen Bambusrohr aufbewahrt. Bei diesem roten Pulver gab es leichte Farbunterschiede, je nach Herstellungsprozess. Meistermaler legten Wert darauf, das ‚richtige‘ Malpulver zu haben und sie begaben sich lieber nochmals auf die Suche nach einem ‚Lieferanten‘ als eines zu verwenden, das nicht ihren Erwartungen entsprach.

Die rote Farbe ist – oder vielmehr war – nicht bloß eine Farbe, wie dies in den westlichen Farbenlehren der Fall ist, sondern eine besondere, magische Substanz, die auf vielschichtige, auch religiöse Bedeutungszusammenhänge verweist. Rot wird mit Lebenskraft, Menstruation und Geburt in Verbindung gebracht. Dies sind, zumindest vordergründig, für Männer gefährliche Bereiche, weil sie als unkontrollierbare weibliche Kräfte verstanden werden, die dem von Männern kontrollierten Kultleben diametral gegenüberstehen. Dennoch spielt gerade die rote Farbe im kultischen Leben der Männer eine überragende Rolle, denn sie bedeutet Lebenspotenz und rituelle Hitze. Die vorwiegend rotbemalten Skulpturen lassen die Assoziation mit lebendigen, von Blut pulsierenden Körpern, von Vitalität schlechthin nachvollziehen (vgl. Tafel 43). Yamszüchter gaben rote Farbe, nachdem sie darüber einen Zauberspruch gesprochen und sie mit weiteren Ingredienzen vermischt hatten, ihren Yamssetzlingen, damit die Knollen möglichst groß und schön wurden. Auch in Initiationen wurde sie als sakrale Substanz Novizen und heiligen Bildwerken verabreicht. Sie war dann nicht mehr Farbe zum Malen, sondern eine Zaubersubstanz (*urakus*) von höchster Gefährlichkeit, wenn sie in falsche Hände gelangte. Sie verwandelte die Menschen und Dinge in machtvolle, sakrale Akteure (was als *maira*, ‚sakralwundersam‘, bezeichnet wird).

Je nach kulturellem Zusammenhang der Verwendung wurde diese rote Substanz anders benannt. Heute, da auch die Abelam eine zunehmend globalisierte Lebensweise praktizieren und Industriefarben verwenden, scheint auch hinsichtlich der Farben ein Säkularisierungsprozess stattgefunden zu haben: Rot ist für viele zu einer bloßen Farbe oder Materie geworden, der zwar, sozusagen sekundär, noch eine gewisse Wirkmächtigkeit zugesprochen wird. Das aber, was vorher weder ein ‚Außen‘ noch ein ‚Innen‘ besaß, wie dies in manchen Farbenlehren genannt wurde, sondern eine insgesamt potente Substanz war, hat nun eine entsprechende Aufteilung erfahren.

Keine der übrigen Farben weist diesen potent-gefährlichen Substanzcharakter auf wie gerade die rote Erdfarbe, deren Herstellung und Umgang damit Geheimwissen und das Beachten vieler Tabus beinhaltete. Das Beispiel Rot zeigt, dass diese Farbe weder mit einem Plus noch einem Minus belegt werden kann, um die Eindrücke und Empfindungen zu bewerten, wie dies in manchen

Farbenlehren der Fall ist. Rot umfasst beides: Vitalität, höchste Lebenskraft – und tödliche Gefahr. Aber noch ein weiterer Unterschied zeigt sich zu europäischen Farbenlehren: Manche der Farben werden von den Abelam mit Geschlecht bzw. *gender* in Verbindung gebracht. So verweist Rot auf Frauen und Weiblichkeit. Jedoch kann diese Geschlechterzuweisung durch machtvolle Handlungen transformiert werden, so wie dies im Kult der Männer geschieht, wenn Rot mit einem Zauberspruch belegt und zu einer männlich-magischen Substanz wird.

Im Unterschied zu Rot besitzt Weiß eine männliche Konnotation. Weiß verweist auf Knochen, das Skelett, das dem Körper als innere Struktur seine Form gibt, das Dauerhafte im Menschen. Gemäß den Zeugungsvorstellungen der Abelam ist der männliche Zeugungsbeitrag für die Bildung der Knochen verantwortlich, der weibliche für Fleisch und Blut. Beide, Blut und Knochen, sind Sitz von ‚Seelen‘, von denen ein Mensch drei verschiedene besitzt. Die mit Blut assoziierte ‚Seele‘ ist, wenn ein Mensch stirbt, ein Grenzgänger zwischen Diesseits und Jenseits, und zwar so lange, bis die Totenfeste abgeschlossen sind und die ‚Blutseele‘ im Jenseits bleibt. Knochen sind Sitz einer ‚Seele‘, welche nach den Totenfesten weiterbesteht. Die ‚Knochenseele‘ wird mit Sternen und Sternschnuppen in Verbindung gebracht. Dementsprechend hat diese ‚Knochenseele‘ fast Ewigkeitscharakter. Große, glatt geschliffene Muschelringe (aus der Riesenschnecke *Tridacna gigax* herausgebohrt) gelten als Wertgegenstände. Sie werden auch zum Schmücken des unteren Teils der Frontseite eines Kulthauses anlässlich der Einweihung verwendet; auch diese gelten als ein Aspekt (oder eine Manifestation) von Sternen, die das unvergängliche Himmelszelt – den Kosmos – schmücken. Weiß ist also eine Farbe, die ebenfalls verschiedene Materialien miteinander verbindet. Rot und Weiß haben also nicht eine einzige, klar definierbare Bedeutung, sondern verweisen auf eine ganze Reihe von miteinander assoziierten Phänomenen, oder vielmehr auf Beziehungen zwischen diesen (vgl. dazu Forge 2017b [1970] und Losche 1995). Vereinfacht ausgedrückt wird Rot mit Fruchtbarkeit, Erdhaftigkeit und Vergänglichkeit, Weiß mit Licht/Sonne, dem Ätherischen, wie dies weiße Federn zu verkörpern vermögen, und Unvergänglichkeit assoziiert. Diese für die Abelam farblich stärksten Kontraste sind jedoch keine Gegensätze, sondern Komplementaritäten und bilden ein untrennbares Ganzes.

Farb- und Formkombinationen in der Malerei

Dieses komplementäre Verhältnis tritt auch im Malprozess in Erscheinung, der traditionellerweise ein sakraler Vorgang war und abgeschirmt vom alltäglichen Leben stattfand. Beim Malprozess, den Motiven und Mustern gibt es regionale und lokale Unterschiede; auch die ‚Handschriften‘ der Meisterkünstler unterscheiden sich voneinander. Ich konnte 1980 den Malprozess – das Bemalen einer Giebelwand – im Dorf Kalabu detailliert verfolgen. Darauf beziehen sich meine folgenden Ausführungen (vgl. Hauser-Schäublin 2016).

Die Giebelwand für ein Kulthaus ist maßgeschneidert; ihre Größe richtet sich nach den Dimensionen des Gebäudes. Sie wird aus zusammengenähten unteren Teilen von Sagopalmwedeln gefertigt. Die fast spiegelglatte Oberfläche dieser flachgedrückt Palmwedel wird als erstes Stück für Stück und von oben nach unten mit dunkelgrauer oder schwarzer Erdfarbe grundiert. Damit wird ein Untergrund geschaffen, auf dem die Erdfarben haften. Gleichzeitig wird die



Abb. 3 links Geschmückte junge Frauen mit Gesichtsbemalung; sie begleiten ihre Brüder bei einem Kultanz. Dorf Lonem. Foto: Brigitta Hauser-Schäublin, 1980.

Abb. 4 rechts Kulttänzer nach einer Initiation: Sein ganzer Körper wurde zuerst schwarz bemalt und dann mit Schmuck aus verschiedensten Materialien dekoriert. Die Augenpartie ist vollständig mit Farbe bedeckt; er darf die Augen nicht öffnen. Zwischen den Zähnen hält er einen Eberhauerschmuck als Symbol der Wehrhaftigkeit. Dorf Lonem. Foto: Brigitta Hauser-Schäublin, 1980.



Grundierung auch als erster Schritt in der Verwandlung des natürlichen Untergrundes in ein sakrales Bildwerk verstanden. Der Hauptkünstler – als Leiter eines ganzen Malerteams – beginnt an der Spitze des auf dem Boden ausgelegten Giebeldreiecks die erste Linie mit einer Vogelfeder zu ziehen, die er in weiße Farbe getaucht hat. Die weiße Farbe ist die formbildende Farbe; sie hat den Vorrang vor allen anderen Farben, weshalb sie dem Meisterkünstler vorbehalten ist. Eine Grobeinteilung der Giebelwand in verschiedene Abschnitte für die jeweils horizontal verlaufenden Musterbänder nimmt er nicht vor. Er malt sukzessive die Umrisse der Motive wie Wirbel, pflanzliche und tierische Elemente, Figuren mit angewinkelten Armen und Beinen, Körper, Gesichter mit dreieckigen flachen Kopfaufsätzen und weißen Federbändern sowie Netztaschen als Attribute der Figuren.

Die Musterbänder sind meistens symmetrisch angelegt und bestehen aus charakteristischen Motiven. Der Hauptkünstler setzt kontinuierlich dort an, wo er zuvor ein Musterband beendet hat. Horizontale Linien kommen selten vor, und die vertikalen Anknüpfungslinien treten in der Gesamtkomposition nicht dominant auf. Die meisten Linien sind geschwungen. Einige der Motive konstituieren sich durch mehrere, dicht nebeneinanderliegende, parallel gezogene Linien. Manchmal werden daraus Schraffuren oder Zickzack-Linien. Mit weißen Linien werden Spiralformen gebildet, an deren Außenseiten oft federähnliche, weiß ausgefüllte Dreiecke angesetzt werden. Gelegentlich werden weiße Dreiecksbänder auch auf die Außenseite von Kreisen aufgesetzt, wie dies bei anthropomorphen Skulpturen auf Hüfthöhe der Fall sein kann. Weiße Linien bestimmen auch die Größe der aus konzentrischen Kreisen bestehenden Augen von Figuren, etwa auf der untersten Reihe von Gesichtern auf einer Giebelwand. Manchmal arbeiten zwei Künstler gleichzeitig an demselben Motiv, einer auf der rechten, der andere auf der linken Seite.

Striche mit roter Farbe – meistens mit einem pinselähnlichen Gerät aufgetragen – werden von Assistenten des Hauptkünstlers in einem zweiten Schritt aufgemalt. Rot schmiegt sich lückenlos an die weißen Linien an, ordnet sich ihnen unter. Im Unterschied zu den weißen Linien sind rote Streifen oft breiter, flächiger. Rot und Weiß sind die wichtigsten und kontrastreichsten Farbkombinationen einer Malerei. Sie führen zu dem, was als weiße Linien in einem Meer von Rot bezeichnet werden kann (Hauser-Schäublin 2007).

Oft begrenzen rote Streifen größere schwarze Kernflächen (d. h. den bemalten Untergrund). Das Aufeinanderprallen von Rot und Schwarz wird jedoch aufgefangen oder abgemildert durch Reihen von weißen Punkten. Diese kreisrunden Punkte werden auf die Kante von Rot und Schwarz aufgetupft und bilden, wie dies bereits Kandinsky festgestellt hat, einerseits eine Grenze, andererseits eine Brücke zwischen unterschiedlichen farblichen und formbildenden Elementen (1969 [1926]: 21). Diese Punkte folgen zwar einem imaginären Linienverlauf. Sie bilden dennoch eine Art Stakkato – jeder Punkt ein Element für

sich – im Verhältnis zu den geschwungenen weißen Linien und ihrer roten Fassung. Gleichzeitig vermitteln diese Punkte häufig den fast perspektivischen Eindruck eines Randes, der einen dunklen Abgrund umsäumt. Tatsächlich sind es manchmal Zwischen- oder (gedachte) Hohlräume, für die Schwarz verwendet wird. Oft sind es auch behaarte Körperstellen: Bartwuchs im Gesicht, aber vor allem auch männliche und weibliche Geschlechtspartien, die als schwarzes Schamdreieck zu erkennen sind, das von einer mit weißen Punkten belegten roten Linie umgeben ist. Durch diese formbildenden Kombinationen entsteht ein dynamisches Spannungsverhältnis zwischen den Elementen Punkt, Linie und Fläche, Oberfläche, Rand und Tiefe.

Nur selten stößt die rote Farbe unvermittelt auf Schwarz. Wenn dies der Fall ist, handelt es sich nicht um Flächen, sondern um parallele Linien, wie dies gelegentlich bei Kopfsilhouetten oder konzentrischen Kreisen erkennbar ist.

An vielen Stellen einer Bemalung ist die rote Begrenzung von schwarzen Kernflächen nur ein Zwischenschritt, denn viele schwarze Zwischenräume werden schließlich mit gelber Farbe ausgefüllt. Dies geschieht vor allem bei Gesichtern oder Gesichtspartien, wo Gelb für die Markierung von Hautoberflächen eingesetzt wird (vgl. Mc Guigan 1992: 244), die keine Körperbemalung aufweisen. Gelb spielt in diesen Malereien eine vermittelnde, flächig-beruhigende Rolle. Die Kombination von Gelb mit Rot ist harmonisch. Die beiden Farben scheinen manchmal fast ineinander überzugehen, wenn sie nicht durch eine weiße Linie voneinander getrennt sind. Jene Flächen, die schwarz belassen bleiben, werden in einem letzten Schritt im Malprozess mit einem weißen Baumharz übermalt. Dieses trocknet glasklar ein und verleiht der schwarzen Farbe einen leichten Glanz. Der Glanz, die Strahlkraft von Farben und Farbkombination, ist eine Eigenschaft, welche die Abelam besonders schätzen.

Schluss

Die hier skizzierten Kombinationen von Farben und Formen – und gerade das Repertoire der Formen müsste in einem weiteren Analyseschritt systematisch diskutiert werden⁶ – tauchen auch in der Dekoration von Tänzern und Tänzerinnen, von Yamsknollen, die an einem Fest zur Schau gestellt werden, sowie an Schnitzwerken und geflochtenen Masken auf (Abb. 5). Die Idee der weißen Linie als vorrangige Farbe und Strukturierungselement ist zentral. Sie wird jenseits der weißen Malfarbe jedoch auch in anderen Materialien umgesetzt, etwa in der aus einer an der Sonne gebleichten Schnur, wie sie Frauen für gemusterte Netztaschen verwenden, oder dem hellem Flechtmaterial, aus dem Männer Korbmasken sowie Hinterhauptscheiben anfertigen. Immer sind es, selbst bei einer Vielfalt von Materialien, ähnliche oder identische Farb- und Formkombinationen, die angewendet werden und damit untereinander auf verwandte Bedeutungen verweisen.

Die Farben und Farbkombinationen bilden ein System. Die Farbenpraxis der Abelam besitzt, wie ich zu zeigen versucht habe, eine kulturimmanente Logik und Sinnhaftigkeit, die weder mit europäischen Farbenlehren erklärt, geschweige denn verstanden werden kann. Die Farbenpraxis und die Grundregeln ihrer Kombination und Formbildung sind zentraler Teil der Abelam-Ästhetik und eingebettet in umfassende Sinnzusammenhänge.



Abb. 5 Die mit Masken und geflochtenem Hinterhauptrad geschmückten Prachtexemplare von langem Yams gebunden, an Bambusstangen gebunden, zum Wettbewerb auf den Festplatz getragen. Dorf Lonem. Foto: Brigitta Hauser-Schäublin, 1980.

- 1 Die Abelam-Sammlung des Weltkulturen Museums wurde anlässlich der Frobenius-Neuguinea-Expedition 1961 von Meinhard Schuster und Eike Haberland angelegt.
- 2 Die Autorin dieses Beitrags forschte zwischen 1978 und 1985 gemeinsam mit ihrem Mann, Jörg Hauser, im Abelam-Dorf Kalabu. 2015 besuchten sie das Dorf nochmals (vgl. dazu Hauser-Schäublin 2017).
- 3 Heute hat sich vieles verändert, nicht zuletzt da die Menschen zum Christentum übergetreten sind. Malen ist deshalb nicht mehr rituell eingebunden und mit entsprechenden Tabus belegt. Ich verwende dennoch die Präsenzform, um ein lebendigeres Bild entwerfen zu können, als dies mit Vergangenheitsformen möglich wäre.
- 4 Bereits der Maler und Kunsttheoretiker Philipp Otto Runge (1777–1810), ein Zeitgenosse Goethes, hatte Schwarz und Weiß als von den Buntfarben „verschiedene, den Farben entgegengesetzte Classe“ bezeichnet (zitiert nach Keller Tschirren 2011: 55).
- 5 2012 fand in der Queensland Art Gallery & Gallery of Modern Art in Brisbane eine Ausstellung statt, zu der auch Abelam-Künstler eingeladen worden waren, vor Ort eine Giebelwand zu malen (auf Sperrholzplatten und mit modernen Acrylfarben) und die Frontseite eines Abelam-Kulthauses aufzubauen. Die Künstler beschränkten sich auch dort auf die traditionellen Farben Weiß, Rot, Gelb und Schwarz; vgl. den aufschlussreichen Bericht von McDougall (2015) über dieses erfolgreiche Projekt.
- 6 Zum Repertoire der Formen vgl. Hauser-Schäublin 1989.

Literatur:

- **Bühler, Alfred. 1960:** *Kunststile am Sepik*. Basel: Museum für Völkerkunde.
- **Coupage, Ludovic. 2007:** *Des Portraits Abelams*. In: *Arts & Cultures* 7. 258–275.
- **Forge, Anthony. 2017a [1962]:** *Paint. A Magical Substance*. In: Clark, Alison und Nicholas Thomas (Hrsg.): *Anthony Forge. Style and Meaning. Essays on the Anthropology of Art*. Leiden: Sidestone Press. 43–49.
- **Forge, Anthony. 2017b [1962]:** *Learning to See in New Guinea*. In: Clark, Alison und Nicholas Thomas (Hrsg.): *Anthony Forge. Style and Meaning. Essays on the Anthropology of Art*. Leiden: Sidestone Press. 123–137.
- **Goethe, Johann Wolfgang. 1810:** *Zur Farbenlehre*. 2 Bde. Tübingen: Cotta.
- **Hauser-Schäublin, Brigitta. 1989:** *Leben in Linie, Muster und Farbe. Einführung in die Betrachtung außereuropäischer Kunst am Beispiel der Abelam*. Basel: Birkhäuser Verlag.
- **Hauser-Schäublin, Brigitta. 2007:** *Weiß in einem Meer von Rot. Die bemalte Giebelwand des Abelam-Kulthauses*. In: Schmid, Anna und Alexander Brust (Hrsg.): *Rot. Wenn Farbe zur Täterin wird*. Museum der Kulturen Basel. Basel: Christoph Merian Verlag. 190–194.
- **Hauser-Schäublin, Brigitta. 2016:** *Ceremonial Houses of the Abelam, Papua New Guinea. Architecture and Ritual – a Passage to the Ancestors*. Goolwa, SA: Crawford House Publishing.
- **Hauser-Schäublin, Brigitta. 2017:** *Looking back. Abelam Art and some of Forge's Theses from a 2015 Perspective*. In: Clark, Alison und Nicholas Thomas (Hrsg.): *Anthony Forge. Style and Meaning. Essays on the Anthropology of Art*. Leiden: Sidestone Press. 255–267.
- **Itten, Johannes. 2009 [1961]:** *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*. Freiburg: Christophorus Verlag.
- **Kandinsky, Wassily. 1911:** *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*. München: Piper.
- **Kandinsky, Wassily. 1969 [1926]:** *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. Bern-Bümpliz: Benteli.
- **Keller Tschirren, Marianne. 2011:** *Dreieck, Kreis, Kugel. Farbenordnungen im Unterricht von Paul Klee am Bauhaus*. Universität Bern: Dissertation. https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2073/1/Keller_Tschirren_Dreieck_Kreis_Kugel_2012.pdf. (1.9.2020).
- **Klee, Paul. 1920:** *Schöpferische Konfession*. Berlin: Reiß.
- **Koch, Gerd. 1968:** *Kultur der Abelam. Die Berliner Maprik-Sammlung*. Berlin: Museum für Völkerkunde.
- **Losche, Diane. 1995:** *The Sepik Gaze. Iconographic Interpretation of Abelam Form*. In: *Social Analysis* 38. 47–60.
- **McDougall, Ruth. 2015:** *Material Matters. Commissioning Contemporary Artworks from Papua New Guinea for the 7th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art*. In: *AICCOM Bulletin* 35 (1). 14–21. DOI: 10.1179/bac.2014.35.1.002 (05.08.2020).
- **Mc Guigan, Noel Damascus. 1992:** *The Social Context of Abelam Art. A Comparison of Art, Religion and Leadership in Two Abelam Communities*. University of Ulster, Belfast: Dissertation.
- **Thurnwald, Richard. 1914:** *Vom mittleren Sepik zur Nordwestküste von Kaiser-Wilhelmsland*. In: *Mitteilungen aus den Deutschen Schutzgebieten* Bd. 27 (1). 81–84.