

UNIVERSITÄT BASEL

Institute for Social Anthropology, Petersplatz 1, CH-4003 Basel

Prof. Dr. Till Förster

**DAS FORMLINE DESIGN UND
DER WANDEL DES
TRICKSTERBILDES IN THEORIE-
UND KUNSTGESCHICHTE**

Unter spezieller Berücksichtigung der Ethnien an der
pazifischen Nordwestküste Kanadas

Dissertation
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie

vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

von
Gilbert Rüegg
von
Zizers, Graubünden

Dettighofen, Deutschland, 2016

Originaldokument gespeichert auf dem Dokumentenserver der Universität Basel
edoc.unibas.ch

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel, auf Antrag von Prof. Dr. Till Förster
und Dr. Klaus Aurelius Nebel.

Basel, den 17. Februar 2016

Die Dekanin
Prof. Dr. Barbara Schellewald

Für meine Eltern

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Forschungsplan

a) Zusammenfassung des Projektes	10
b) Detaillierter Forschungsplan	11
ba) Ausgangslage und Ziel	11
bb) Stand der Forschung	13
bba) Der Trickster früher: Rezeption und Wandel der Tricksterfigur vom 17. bis ins 19. Jh.	13
bbb) Der Trickster heute: Der Wandel des Tricksterbildes im 20. und 21. Jh.	19
bc) Fragestellung	24
bd) Methoden	26
be) Zeitplan	29
bf) Relevanz	30

Generelle Vorbemerkungen

a) Picture versus Image; Image versus Text	31
b) Die pazifische Nordwestküste: ökologisch betrachtet	34
c) Karten der Ethnien an der pazifischen Nordwestküste	38
d) Das Formline Design	43
da) Einführung	43
db) Begriffliches	44
dc) Grundsätzliche Eigenschaften des Formline Designs	46
dd) Muster des Formline Designs	48
de) Die einzelnen Bauelemente des Formline Designs	49
e) Zu den Begriffen Medium, Kunst und künstlerischem Schaffen	54

Hauptteil

Kapitel 1: Der südliche Stil des Formline Designs

1.1	Einleitung	55
1.1.1	Das Spindle Whorl	60
1.1.2	Die Sxwayxwey-Maske der Coast Salish	72
1.1.2.1	Herkunft und Vorkommen der Sxwayxwey-Figur	72
1.1.2.2	Das äussere Bild der Sxwayxwey-Maske	73
1.1.2.3	Das innere Bild und die Funktion der Maske	75
1.1.3	Die Tal-Maske der Coast Salish	78
1.1.3.1	Herkunft und Name der Tal-Maske	78
1.1.3.2	Das äussere Bild der Tal-Maske	80
1.1.3.3	Das innere Bild und die Funktion der Maske	81
1.2	Charles W. Elliott	84
1.2.1	Zur Person von Charles W. Elliott	84
1.2.2	Ausgewählte Werke von Charles W. Elliott	86
1.3	Susan A. Point	96
1.3.1	Zur Person von Susan A. Point	96
1.3.2	Ausgewählte Werke von Susan A. Point	98
1.3.3	Zu den Akteuren auf dem westkanadischen Kunstmarkt	111
1.4	Andy Everson	116
1.4.1	Zur Person von Andy Everson	116
1.4.2	Die Relevanz von Besitzrechten	118
1.4.3	Der technologische Wandel in der Kunst	119
1.4.4	Andy Everson und das Formline Design	120
1.4.5	Ausgewählte Werke von Andy Everson	122
1.5	Maynard Johnny Jr.	133
1.5.1	Zur Person von Maynard Johnny Jr.	133
1.5.2	Maynard Johnny und der südliche Stil des Formline Designs	135
1.5.3	Ausgewählte Kunstwerke von Maynard Johnny Jr.	137
1.5.4	Die Spinnwirtelform	142
1.5.5	Die Verwendung von Social Media	145

Kapitel 2: Das Formline Design an der Westküste Vancouvers

2.1	Einleitung	146
2.1.1	Die betroffenen Ethnien und Sprachgruppen	146
2.1.2	Das Formline Design an der Westküste von Vancouver Island früher	148
2.2	Art Thompson	161
2.2.1	Zur Person von Art Thompson	161
2.2.2	Ausgewählte Werke von Art Thompson	163
2.3	Patrick Amos	174
2.3.1	Zur Person von Patrick Amos	174
2.3.2	Ausgewählte Werke von Patrick Amos	177
2.4	Morris Sutherland (Moy)	185
2.4.1	Zur Person von Morris Sutherland	185
2.4.2	Ausgewählte Werke von Moy Sutherland	189
2.5	Alexander Swiftwater McCarty	198
2.5.1	Zur Person von Alexander Swiftwater McCarty	198
2.5.2	Ausgewählte Werke von Alexander Swiftwater McCarty	202

Kapitel 3: Das Formline Design der mittleren Küste

3.1	Einleitung	215
3.1.1	Die Geschichte des Begriffes „Kwakiutl“	215
3.1.2	Die Ethnien der betroffenen Region	217
3.1.3	Das Formline Design an der mittleren Küste: Einführung	218
3.1.4	Exkurs: Konzeptioneller und semiotischer Wandel einer Stilikone	222
3.1.5	Der Mid Coast Art Style: die einzelnen Formline-Elemente	223
3.1.6	Die Übergangszeit und ihre Künstler	225
3.2	Richard Hunt	230
3.2.1	Zur Person von Richard Hunt	230
3.2.2	Kwakwaka'wakw-Kunst als Kulturgut	232
3.2.3	Ausgewählte Werke von Richard Hunt	233
3.2.3.1	The Queen's Baton	233
3.2.3.2	Raven and Sisiutl	241
3.2.3.3	Das Raven-Welcome-Pole-Motiv	242

3.3	Wedlidi Speck	246
3.3.1	Zur Person von Wedlidi Speck	246
3.3.2	Ausgewählte Werke von Wedlidi Speck	249
3.3.2.1	Raven steals the light	249
3.3.2.2	The totem pole at Lake Trail School	254
3.3.3	Das mentale Bild des Raben bei Wedlidi Speck	256
3.3.4	Wedlidis Reflexionen über die Kunst	258
3.4	Corrine Hunt	259
3.4.1	Zur Person von Corrine Hunt	259
3.4.2	Ausgewählte Werke von Corrine Hunt	261
3.4.2.1	Die Medaillen der Olympischen Spiele 2010	261
3.4.2.2	Metallskulpturen	270
3.5	Sonny Assu R. L.	273
3.5.1	Zur Person von Sonny Assu	273
3.5.2	Ausgewählte Werke von Sonny Assu	277
3.5.2.1	Personal totems / i Potlatch	277
3.5.2.2	Chilcat Series	279
3.5.2.3	Coke Salish	280
3.5.2.4	1884 - 1951	281
3.5.2.5	Breakfast Series	284
3.5.2.6	When Raven became Spider, Embrace	285

Kapitel 4: Das Formline Design an der nördlichen Küste

4.1	Einleitung	287
4.1.1	Die Haida	288
4.1.2	Die Tsimshian	296
4.1.3.	Die Tlingit	300
4.2	Bill Reid (Haida)	303
4.2.1	Zur Person von Bill Reid	303
4.2.2	Ausgewählte Werke von Bill Reid	305
4.2.2.1	Raven and the First Men	306
4.2.2.2	Xhuwaji/Haida Grizzly Bear	310
4.2.2.3	Mythic Messenger	314
4.2.2.4	The Spirit of Haida Gwaii	316

4.3	Don Yeomans (Haida)	322
4.3.1	Zur Person von Don Yeomans	322
4.3.2	Ausgewählte Werke von Don Yeomans	325
4.3.2.1	Raven Frog Panel	325
4.3.2.2	Celebrating Flight	328
4.3.2.3	Where Cultures Meet	330
4.4	Roy Henry Vickers (Tsimshian)	334
4.4.1	Zur Person von Roy Henry Vickers	334
4.4.2	Roy Henry Vickers Medien	336
4.4.3	Ausgewählte Werke von Roy Henry Vickers	339
4.4.3.1	Raven	339
4.4.3.2	King Salmon House Front	340
4.4.3.3	Raven House Posts	342
4.4.3.4	Roy Henry Vickers und das Silkscreen-Verfahren	345
4.5	David Albert Boxley (Tsimshian)	350
4.5.1	Zur Person von David Albert Boxley	350
4.5.2	Ausgewählte Werke von David Albert Boxley	355
4.5.2.1	Masken	355
4.5.2.2	Wappenpfähle	359
4.6	Dempsey Bob (Tlingit)	366
4.6.1	Zur Person von Dempsey Bob	366
4.6.2	Ausgewählte Werke von Dempsey Bob	368
4.6.2.1	The Story of Fog Woman and Raven	368
4.6.2.2	Die Bronzearbeiten Dempsey Bobs	375
4.6.2.3	Der Einfluss der Maori-Kunst in Dempsey Bobs Kunst	377
4.7	Eugene Alfred (Tlingit)	382
4.7.1	Zur Person von Eugene Alfred	382
4.7.2	Ausgewählte Werke von Eugene Alfred	384
4.7.2.1	Der Lichtraub des Raben	384
4.7.3	Japanische Einflüsse in Eugene Alfreds Kunst	387
4.7.4	Die Bedeutung der Umweltproblematik	388

Kapitel 5: Die Rezeption des Formline Designs und des Tricksters

5.1	Einleitung	395
5.1.1	Linda Chestnut	396
5.1.2	Elisabeth Storino	397
5.1.3	Eric Anderson	399
5.2	Interviews mit Galeristen	401
5.2.1	Michael Robinson	401
5.2.2	Gary Wyatt	405
5.2.3	Tory Mellard	407
5.2.4	LaTiesha Fazakas	408
5.2.5	Martine Reid / Kwiaahwah Jones	413
5.3	Interviews mit Kuratoren	419
5.3.1	Erika Robertson	419
5.3.2	Pamela Brown	420
5.3.3	Karen Duffek	422
5.3.4	Bill MacLennan	430
5.4	Exkurs: Der Rabe als Tattoo	436
5.4.1	Allgemeines	436
5.4.2	Einzelne Fallbeispiele	439
5.4.2.1	Randy T.	439
5.4.2.2	Peter Maffay	441
5.4.2.3	Chris McDonald	444
5.5	Weisse Künstler	446
5.5.1	Kay Field Parker	447
5.5.2	Scott Jensen	460
5.5.3	Gerald Hill (Jerry)	475

Schluss

Zusammenfassung	486
Internetquellen	517
Bildverzeichnis/Kartenverzeichnis	545
Literaturverzeichnis	583

Einleitung

Forschungsplan

a) Zusammenfassung des Projektes

Der Trickster, eine der wichtigsten und gleichzeitig faszinierendsten Gestalten in der Mythologie der First Nations Nordamerikas, ist vor allem eine Gestalt der mündlichen Überlieferung.¹ Nicht selten wurde der Trickster aber auch bildhaft dargestellt. Das ist vor allem in der Region der pazifischen Nordwestküste Kanadas der Fall. Bei den dort beheimateten Ethnien ist der Trickster nicht nur Sagengestalt von Mythenzyklen, wie bei anderen Völkern Nordamerikas, sondern er fand auch dramatischen Ausdruck in den Maskentänzen der alljährlichen Winterzeremonien. Die einheimische Kunst an der Westküste Kanadas, welche bis in die Gegenwart beobachtbar ist, erlaubt es, einen zwei- und dreidimensionalen Eindruck dieser Mythengestalt zu erhalten und lässt es zu, eine kontinuierliche Entwicklung der bildhaften Darstellung des Tricksters in dieser Region bis heute zu verfolgen. Die ersten vier Kapitel des Buches beinhalten eine Auseinandersetzung mit den vier unterschiedlichen Kunststilen, die man an der Westküste Kanadas unterscheiden kann. Im Vordergrund stehen die einzelnen Künstler, die nach Ethnien chronologisch geordnet sind und den einzelnen Stilregionen zugeordnet werden. Das fünfte Kapitel behandelt die Rezeption dieser Figur innerhalb der weissen Gesellschaft hinsichtlich Galeristen, Museumskuratoren und weissen Künstlern. Der Trickster, ursprünglich ein religiöses Konstrukt, das Fragen zur Schöpfung der Menschen und der Entstehung der Erde beantwortete, ist heute kein Anachronismus, denn er liefert den Menschen immer noch Antworten und Erklärungsversuche auf Fragen, die sie beschäftigen. Gerade heute geniesst der Trickster eine besondere Bedeutung unter den Mitgliedern der First Nations, indem er ihnen im Rahmen der Renaissance ihrer Kunst ermöglicht, eine gewandelte Identität und ein neues Selbstbewusstsein zu entwickeln. Ein roter Faden im Buch bilden das äussere sichtbare und das innere mentale Bild, d.h. wie der Tricksters einerseits visuell dargestellt wird und welches andererseits sein symbolisch-religiöser Sinngehalt ist, seine psychologische Bedeutung, sowie die emotionale und rationale Wahrnehmung im betreffenden Künstler, aber auch welches die kognitiven Assoziationen im Betrachter solcher Kunstwerke sind.

¹ Ich gebrauche hier die Ausdrücke First Nations, First Peoples und Natives, weil diese Bezugsformen von ihnen genehmigte Begriffe und politisch korrekte Ausdrucksweisen sind. P. Kramer, 1998, S.7.

b) Detaillierter Forschungsplan

ba) Ausgangslage

Legenden und Mythen gehören zum ureigenen kulturellen Erbe der First Nations Nordamerikas. Diese Mythen weisen ein beträchtliches Alter auf, werden jedoch immer noch erzählt, umgestaltet und ausgebessert und werden auf diese Weise den sich verändernden Bedürfnissen der Zuhörerschaft angepasst. Mythen werden zum Teil gar neu erschaffen, um den zeitgemässen Vorstellungen einer Gruppe gerecht werden zu können. Vor der Ankunft des weissen Mannes bildeten sie einen Schatz gemeinsam geteilter Glaubensansichten und gaben Auskunft über den Beginn und das Ende der Welt, sowie über die Zeit, welche dazwischenliegt.

Eine der wichtigsten Mythenfiguren der nordamerikanischen Mythologie ist zweifellos der Trickster. Diese ambivalente Figur verbindet in sich so widersprüchliche Charakterzüge wie die eines wohlwärtigen Kulturheros mit denen eines listenreichen Betrügers (C. Feest, 2000, S. 458). In den Geschichten erscheint der Trickster als eine sehr schillernde Figur und tritt sowohl in menschlicher Gestalt als auch als Tier auf. In weiten Teilen des westlichen Nordamerika spielt diese Rolle der *Kojote*, im östlichen Waldland hat er die Form eines *Kaninchens* oder eines *Hasen* und an der pazifischen Nordwestküste sind es der *Rabe*, der *Nerz* und der *Eichelhäher*, welche die Aufgaben der Schöpfung und Gestaltung der Erde in den Mythen übernehmen (N. Bancroft-Hunt, W. Forman, 1999, S. 95). Indem in seinen Abenteuern oftmals auch wichtige Tabus verletzt oder gebrochen werden, wird der Trickster auch zum negativen Vorbild und übernimmt zusätzlich eine Funktion als moralischer Lehrer, indem er das rechte Verhalten vormacht, jedoch in gegenteiliger Weise.

Aber vermutlich nirgendwo in Nordamerika kommt die bildhafte Kunst der First Nations so ausgeprägt zum Vorschein wie an der pazifischen Nordwestküste und es verwundert deshalb nicht, dass gerade in dieser geographischen Region die meisten Zeugnisse der zwei- und dreidimensionalen Darstellungen von Mythenwesen, speziell auch vom Trickster, zu finden sind. Während die bildhaften Darstellungen vom Raben früher v.a. mit dem Verständnis von Genealogie und politischer Zugehörigkeit zum Klan verbunden waren, besass die Tricksterfigur in der Mythologie eher eine religiöse Funktion, wurde von den Erzählern für moralische Zwecke instrumentalisiert und war gleichzeitig unterhaltend, ironisch und humorvoll. Die Mitglieder der First Nations hatten auch in Zeiten der Repression - vor allem seit 1860 - nie ganz aufgehört, den Trickster in der darstellenden Kunst wiederzugeben,

sowie Geschichten über ihn zu erzählen und sich auch ein inneres Bild von ihm zu machen.

Seit dem letzten Viertel des 20. Jh. entstand in Nordamerika aber eine Erneuerungsbewegung innerhalb verschiedener Ethnien, wie zum Beispiel die Red-Power-Bewegung, deren Geist auch an der pazifischen Nordwestküste zu einer Renaissance der Kulturen geführt hat. Das Ziel dieser Dissertation ist es, die angesprochene Renaissance indianischer Ethnizität zu dokumentieren, die bisher einer Vielzahl von Künstlern die Gelegenheit gab, in der zwei- und dreidimensionalen Kunst dem Trickster ein neues und zeitgemässes Aussehen zu verleihen. Das Ziel der Arbeit ist es auch, den Wandel des Formline Designs zu beschreiben und zu erklären, warum er stattfindet.

Neben Wandel und Veränderung existiert aber auch eine Kontinuität des Tricksterbildes, gefördert durch die Weitergabe seiner Abenteuer in Mythen und Legenden. Ferner hat der Gebrauch der Massenmedien dazu geführt: „...dass der Trickster sich aus der Eingebundenheit eines mythischen Erzählkomplexes herausgelöst und die engen Grenzen kultureller Bedingtheit und Gültigkeit überwunden hat“ (J. Bierhorst, 1988, S. 18). Das Ziel dieses Buches ist es somit, neben den herkömmlichen, auch die neuen Sinngehalte des Tricksters aufzudecken und zu beschreiben. Es ist mein Ziel aufzuzeigen, wie die Veränderungen der mentalen Wahrnehmung des Tricksters in der jüngeren Vergangenheit und in der Gegenwart sichtbaren künstlerischen Ausdruck erfahren haben. Dazu gehört ausserdem, darauf hinzuweisen, welches Bild diese Mythengestalt im Betrachter eines Kunstwerkes erzeugt.

Dazu ein Beispiel: Während der Trickster bereits früher mit schöpferischen Tätigkeiten assoziiert wurde, symbolisiert er für die First Nations noch heute, nach Jahrhunderten des weissen Einflusses, immer noch das Spontane im Leben und im menschlichen Alltag. Als ambivalente und widersprüchliche Figur verkörpert der Trickster in einer Welt der Strukturen und der Ordnung immer noch die Möglichkeit der Unordnung und des Chaos. In der heutigen Welt, in der Denken und rationaler Verstand überwiegen, verbindet er, was unser analytische Geist trennen und isolieren will. Und indem der Trickster den Menschen auch heute noch Lösungen auf Probleme gibt, erfüllt er eine Funktion, die er immer schon besessen hat, nämlich Garant von Sinn, Ordnung und Erklärbarkeit des Lebens und der Welt zu sein.

bb) Stand der Forschung

bba) Der Trickster früher:

Rezeption und Wandel der Tricksterfigur vom 17. bis ins 19. Jh.:

Die Erarbeitung von akademischem Wissen bezüglich dem Trickster begann seit dem Zeitpunkt des Kontaktes mit den Europäern. Im Osten Amerikas beginnt diese „beschreibbare Zeit“ im 17. Jh., an der pazifischen Nordwestküste im letzten Viertel des 18. Jh.² Am Anfang der wissenschaftlichen Debatte über den Trickster stand die Rezeption seiner Person als Mythenfigur. Will man sich ein Bild vom Trickster vor seiner Rezeption in der Wissenschaft machen, muss man auf Berichte von ersten Einwanderern zurückgreifen. Andererseits muss man sich auf Aussagen von Angehörigen einheimischer Völker stützen, deren orale Überlieferung eine genauere Vorstellung über die ursprüngliche Bedeutung des Tricksters verleiht, sowie über den Kontext, in den seine Geschichten eingebettet waren, bevor die Kultur der weissen Siedler (WASP = White Anglo-Saxon Protestants) zu dominieren begann.

Die ersten Bemerkungen oder Aufzeichnungen von Tricksterfiguren wurden von Angehörigen des Jesuitenordens, wie dem Missionar Paul le Jeune, gemacht. In seinen *Relations of What Occurred in New France in the Year 1634* spricht er davon, dass die Montagnais von Labrador eine Art Heilbringer oder Kulturheld kennen, der die Welt nach einer Flut rettete. Dieser Trickster „Messou“ schenkte angeblich einem Indianer ein Paket, das die Unsterblichkeit enthielt, aber nur solange, wie dieses verschlossen blieb. Weil die Frau des Indianers ihren Mann jedoch dazu verführte,

² Begriffe wie *koloniale Zeit* oder *vorkoloniale Zeit* benutzen zu wollen, wäre falsch, weil man mit Amerikas Besiedelung durch die WASP (White Anglo Saxon Protestants) nicht wie in Afrika von Kolonien bzw. von Kolonialismus sprechen kann. Michael Robinson von der Bill Reid-Gallery benutzt die Begriffe *pre-contact-time* und *contact-time*, ebenfalls keine idealen Bezeichnungen, weil sie den Anschein erwecken, dass die Ethnien vor dem Kontakt mit den Europäern keinerlei Kontakt mit anderen Ethnien pflegten (Prof. Dr. Till Förster, 05.11.2012). Das Vorhandensein von Sklaven, die von anderen Ethnien geraubt wurden, zeugt im politischen Bereich jedoch gerade von solchen Kontakten. Ferner beweist die Entstehung und Benutzung des Chinook als Lingua Franca die Existenz von wirtschaftlichen Beziehungen mit benachbarten Völkern und die Ähnlichkeiten bezüglich dem Inhalt des Tricksterkonzeptes in ganz Nordamerika beweisen Kontakte in den Bereichen Mythologie und Religion. Angemessener wäre aus diesen Gründen der Ausdruck *beschreibbare Zeit* (Prof. Dr. Till Förster, 05.11.2012). Diese beschreibbare Zeit beginnt im Prinzip im letzten Viertel des 18. Jh., genauer gesagt mit den ersten Beschreibungen der materiellen Kultur der ersten europäischen Besucher, also von James Cook und John Webber im Jahre 1778, Captain George Dixon im Jahr 1787 und José Cardero und John Bartlett im Jahr 1791 (H. Stewart, 1993, S. 19).

das Paket zu öffnen, verloren die Menschen nach dem Glauben der Montagnais die Unsterblichkeit (E. Kenton, 1954, S. 52f.). Ob diese Geschichte bereits vom christlichen Gedankengut beeinflusst ist, lässt sich schwer zurückverfolgen; es ist jedoch kein Wunder, dass einige der christlichen Missionare durch solche und ähnliche Erfahrungen eine direkte Verbindung zwischen dem Trickster und dem Bösen machten und so vom Trickster von Beginn an ein Bild des Teufels erschufen (A. Hultkrantz, 1977, S. 412f., 443, note 11, S. 428f.). Im Trickster lediglich die Boshaftigkeit zu erblicken, führte auch in der folgenden wissenschaftlichen Diskussion zu Verwirrung (A. Hultkrantz, 1997, S. 1ff.).

Inwiefern der Trickster früher in einen Mythenkomplex eingebunden war und welche gruppenrelevanten Funktionen die Geschichten vor dem Eindringen der frühen Siedler und Missionare besaßen und worin ihre Bedeutung für den Einzelnen früher lag, können die Wissenschaftler nur eine gewisse Vorstellung vermitteln. Sie gehen davon aus, dass Trickstergeschichten früher Teil ganzer Mythenzyklen gewesen sein mussten, deren Erzählen nach Barry H. Lopez Wochen in Anspruch nehmen konnte (B. H. Lopez, 1982, S. 21). Besonders die langen Winternächte eigneten sich damals für das Erzählen von Trickstergeschichten. Nach Gerhard Fatzer konnten Trickstergeschichten früher auch anlässlich von Besuchen erzählt werden, ja die Besucher waren es oft selber, welche diese Geschichten vortrugen (G. Fatzer, 1984, S. 4). Dem Erzähler wurden nicht selten Geschenke, wie zum Beispiel Tabak gegeben, um sich dadurch den Wert, den eine solche Geschichte besaß, bewusst zu machen. Mit den einzelnen Mythen oder Mythenzyklen waren ausserdem Eigentumsrechte verbunden, was dazu führte, dass Mythen durch Kauf den Besitzer wechseln konnten (R. Kelly, Heft 3, 3. Quartal, 1995, S. 64). Das Gesagte trifft für Nordamerika generell zu wie auch für die pazifische Nordwestküste Kanadas im Speziellen.

Der Zeitpunkt selber, in dem die Handlungen der einzelnen Tricksterlegenden früher spielten, war auch speziell. Gemäss Michael Kuper handelte das Geschehen in einer Art Traumzeit, das heisst in einer fernen, ungewissen Vergangenheit, welche eine Zeit der Schöpfung, der Umwandlung und der Zustandsveränderung war (M. Kuper, 1990, S. 11f.). Im Gegensatz dazu stehen heutige Trickstergeschichten, die durchaus auch in der Gegenwart handeln können und aktuelle Themen, wie die Durchsetzung von politischen Forderungen und (Land)Rechten verarbeiten (R. Kelly, Heft 4, 4. Quartal, 1995, S. 59). Zu zwei dominanten Motiven früherer Trickstererzählungen gehören zum Beispiel das Erdtauchermotiv und das Sintflutmotiv, womit im Prinzip

die Schöpfung der Welt geschildert wird. Das erweckt den Eindruck, dass der Trickster ein Gott oder Schöpfer sein müsse. Der Trickster, das sollte richtiggestellt werden, erschafft bei genauerer Analyse der Mythen nie wirklich etwas in dem Sinne, wie man das von der Bibel und dem christlichen Gott her gewohnt ist. Er befreit höchstens die Menschen - die aber bereits existieren - aus einer Muschel, oder er vergrössert ein Stück Schlamm, das er auf dem Meeresgrund findet, zur bewohnbaren Erde. Der Übergang zu einem anderen Motiv, dem Kulturbringermotiv, ist dabei fliessend. Und auch dieses muss wieder kritisch betrachtet werden. Dieses Motiv kommt in Mythen über den Diebstahl des Feuers, des Lachses, des Süsswassers, des Tageslichtes oder auch in Erzählungen über die Erschaffung der Menschen vor. In der Mythologie der Nordwestküste, wo Schöpfungsgeschichten über Schelmenabenteuer dominieren, handeln 17 von 45 Episoden von solchen Diebstählen, was dazu führte, dass der Trickster an der pazifischen Nordwestküste vor allem als Schöpfer wahrgenommen wurde und immer noch wird (R. Kelly, Heft 1, 1. Quartal, 1995, S. 64). Doch obwohl der Trickster durch diese Diebstähle zum Kulturhelden wird, muss sogleich angefügt werden, dass diese Diebstähle nicht wirklich aus altruistischen Motiven, sondern aus egoistischem Antrieb erfolgen, meistens um die eigene unersättliche Lust und Gier zu befriedigen. Nur aus Zufall, quasi aus Versehen, kommen die Menschen dann jeweils in den Genuss dieser Kulturgüter.

Ein weiteres sehr wichtiges Motiv ist das moralische. In Mythen, die von übermässigem oder unsittlichem Geschlechtsverkehr, von exzessivem Essen oder von der Habgier handeln, will der Trickster anhand negativer Beispiele dem Zuhörer zeigen, was in der betreffenden Ethnie als ethisch und moralisch korrekt angesehen wird. In solchen Geschichten wurde im Zuhörer also eher das Bild vom Trickster als einem Morallehrer erzeugt. Die ausserordentliche Stellung, die man dem Raben an der pazifischen Nordwestküste beimass, zeigt sich auch in der Tatsache, dass der Rabe neben seiner Rolle als Trickster in den Mythen ein wichtiges Emblem der Klane und Moieties war und Hauswände, Wappenpfähle sowie Haushalts-, Jagd- und Gebrauchsgegenstände schmückte. Hans Läng sagt dazu, dass die Schnitzkunst und Malerei der Nordwestküste ihre geistige Grundlage im gesellschaftlichen Aufbau einer Gruppe hatte, sowie im Wunsch jedes einzelnen Mitgliedes, sein Wappentier, und somit seine Zugehörigkeit zur Lineage, dem Klan, der Moiety und der Phratie,

zum Ausdruck zu bringen (H. Läng, 1993, S. 324ff.).³ Mit solchen Darstellungen sollten im Betrachter also Bilder, respektive Assoziationen der Gruppenidentität, erzeugt, sowie ein inneres mentales Bild vom Raben als Ahne und Schutzgeist der Gruppe produziert werden. Maskenspiele, die im Rahmen der Winterzeremonien im Zusammenhang mit Potlatches (Vergabefeste) abgehalten wurden, verdeutlichten diese Bemühungen, was die überdimensionalen Darstellungen des Tricksterraben dabei beweisen. Theatralisch und dramatisch wurde so dem einzelnen Mitglied vor Augen geführt, welches die Inhalte von Mythen waren und welche Rolle dabei der Trickster übernahm.⁴

Sichtlich verändert hat sich das rezipierte Bild vom Trickster seit dem Kontakt mit den europäischen Einwanderern. Die fremden Einflüsse, welche diesen Wandel initiierten, begannen im Süden der USA bereits im frühen 16. Jh. spürbar zu werden. Den Anfang machten Konquistadoren, wie Hernando de Soto und Franziskanermönche. Im Osten Nordamerikas begann der Kontakt mit weissen Missionaren um 1600 im Gebiet östlich der Grossen Seen vor allem mit jesuitischen Missionaren. Bei dieser Kollision zweier unterschiedlichen, ja gegensätzlichen Weltansichten mussten die Angehörigen der First Nations zuerst lernen, die Einflüsse des christlichen Wertsystems zu verarbeiten, und das hat sich natürlich kognitiv in einem veränderten Tricksterbild bemerkbar gemacht. Das Tricksterbild hat sich also auch dahingehend verändert, dass es die Konflikte aus der Kulturkonfrontation verarbeitete.

Dazu ein Beispiel: Bei den Shuswap von British Columbia, bei denen ich 2002 Feldforschung machte, entstand in diesem Zusammenhang eine Trickstermythe, in welcher der Trickster nicht in der üblichen Form des Kojoten, sondern in der Form

³ Nach Victoria Wyatt wäre es aber falsch, von *der* Kunst der Nordwestküste zu sprechen, weil sich im Laufe der Jahrhunderte, wenn nicht Jahrtausende, regionale Stilrichtungen entwickelt haben (V. Wyatt, 1994, S. 160). Im Gegensatz zur komplexen Kunstrichtung der mittleren und nördlichen Küste waren die Schnitzereien der Küsten-Salish dagegen relativ einfach (N. Bancroft-Hunt, W. Forman, 1999, S. 53).

⁴ Anlass für solche Vergabefeste waren wichtige Veränderungen innerhalb der Adelsklasse. Zu Potlatches wurden vom Organisator auch konkurrierende Lineages eingeladen. Der Höhepunkt des Potlatches bildete das Verschenken von Reichtümern und die Weitergabe von Rechten und Titeln, wobei die Beschenkten einerseits die Rolle der Zeugen einnahmen und sich andererseits die Verpflichtung aufbürdeten, sich mit einem ähnlichen Anlass zu revanchieren (D. W. Penney, 1996, S. 201). Prof. Lorenz G. Löffler spricht in diesem Zusammenhang in: *Grundzüge der Meritökonomie*, dass das Prestige des Festgebers umso grösser wurde, je mehr er weggab und so zum allgemeinen Wohl beitrug (L. G. Löffler, 2002, S. 7f.).

eines christlichen Missionars oder Priesters auftrat. Gemäss Thomas Kaiser taten diese Männer in schwarzen Gewändern zwar viel Gutes, aber noch mehr Böses, und in dieser Ambivalenz ähnelten sie der Trickstergestalt stark und verschmolzen in der Denkweise der Shuswap zu einer Person, die als Nachkömmling des Kojoten gehalten wurde, denn der Trickster war ebenfalls ein grosser Lügner (T. Kaiser, 1982, S. 148).⁵

Gemäss Rolf Wilhelm Brednich entstehen überall, wo Menschen miteinander kommunizieren, unabhängig von der Literalität oder Aliteralität einer Gesellschaft, Mythen oder Sagen, deren Inhalte „Ausdruck einer rational nicht eingestandenen Verunsicherung des Menschen angesichts einer unberechenbaren Umwelt sind“ (R. W. Brednich, 1997, Einleitung). So wird aus obigem Beispiel ersichtlich, wie Missionare bzw. Priester, und später auch Wissenschaftler, zur Projektionsfläche negativer Bedeutungsinhalte geworden sind.

Von einer eigentlichen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser Mythenfigur kann man jedoch erst im 19. Jh. sprechen. Es zeigt sich, dass jedoch bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt schon ziemlich unterschiedliche Bilder vom Trickster in den Köpfen der Weissen, aber auch in jenen der Indianer, existierten. Der Begriff *Trickster* als solcher ist eine Fremdzuschreibung. Diese Gestalt wurde von den Mitgliedern der First Nations bei den Winnebago, Ponca und Osagen als *Schelm* (P. Radin, 1979, S. 115), bei den Maliseet, Micmac, Penobscot und Abenaki als *Lügner* (J. Bierhorst, 1988, S. 194) und bei den Okanagan und Shuswap als *Nachahmer* bezeichnet (B. H. Lopez, 1982, S. 22ff.). Frederik Hetmann knüpft an solche Definitionen von Angehörigen einheimischer Kulturen an und für ihn ist der Begriff Trickster geprägt von der amerikanischen Folklore und von Trick bzw. Streich abgeleitet (F. Hetmann, 1989, S. 139). Gemäss Sam Gill wurde der Begriff Trickster in der Wissenschaft dazu eingeführt, um einen gewissen Typ von Mythenwesen zu charakterisieren (S. Gill, I. F. Sullivan, 1992, S. 308). Namentlich taucht die Bezeichnung Trickster erstmals in einer Übersetzung im Dictionnaire de la langue des Cris von Vater Albert Lacombe im Jahr 1874 für Wisakejak, dem Trickster der Cree, auf (A. Lacombe, 1874, S. 653).

⁵ Dieses Phänomen, dass eine Gesellschaft sich in Mythen diskursartig mit problematischen Thematiken auseinandersetzt, erklärt die Veränderungen des Tricksterbildes in der genannten Epoche und beweist, dass neue Trickstergeschichten laufend erfunden wurden und dass die Figur des Tricksters im Laufe der Zeit lebendig geblieben ist und die Akkulturation überlebt hat. B. H. Lopez, 1982, S. 11.

Frühe Versuche, sich mit dem Trickster wissenschaftlich zu beschäftigen, beweisen von Schwierigkeiten, das widersprüchliche Wesen des Tricksters zu verstehen, bzw. seine gegensätzlichen Aspekte in einer Person als Ganzes anzuerkennen. Ein Beispiel dafür ist Henry Rowe Schoolcraft, der sich in seinen Büchern *Algic Researches* (1839), in *Historical and Statistical Information Respecting the History, Condition, and Prospects of the Indian Tribes of the United States I-VI* (1851-1857) und in *The Myth of Hiawatha* (1856) vor allem mit dem Ojibway-Trickster Manabozho beschäftigte. Ein weiterer früher Autor war Daniel G. Brinton, der sich in seinem Buch *Myths of the New World* (1868) mit der Mythologie der Algonkin-Indianer und der Irokesen auseinandersetzte. Mit seiner Theorie, dass es sich beim Tricksterhasen Michabo, der die Erde erschaffen hatte, ursprünglich um einen Gott gehandelt hat, entwickelte er erstmals den Gedanken einer Einheit von Kulturhelden und Höchstem Wesen. Weitere Werke dieser Epoche sind Charles G. Lelands *The Algonquin Legends of New England* (1884) und Silas T. Rands *Legends of the Micmacs* (1894), die sich mit dem Trickster Glooskap an der Ostküste Nordamerikas beschäftigten. Diese Arbeiten haben massgeblich dazu beigetragen, dass sich das Bild vom bösen Trickster in der Wissenschaft dahingehend wandelte, dass die beiden Hauptaspekte des Trickstercharakters: Trickster (negativer Aspekt) und Kulturheld (positiver Aspekt) als miteinander vereinbar gesehen wurden.

Hinsichtlich der pazifischen Nordwestküste, welche im Zentrum dieser Dissertation steht, ist Franz Boas für die Ethnologie sehr wichtig. Er wurde vor allem aufgrund seiner Beschreibung über die Kwakiutl am Ende des 19. Jh. berühmt. Er beschreibt den Trickster der an der Nordwestküste lebenden Ethnien als Rabe, Blauhäher und als Nerz (F. Boas, 1898, S. 6). Boas hat zur wissenschaftlichen Debatte insofern beigetragen, als er das Bild vom Trickster dahin veränderte, dass es sich bei diesem zwar um einen Transformer oder Kulturhelden handelt, dessen Beweggründe für das Verhalten aber vor allem egoistischer Natur seien, und dass ein eventueller Wandel, der durch ihn verursacht wird, und von dem die Menschheit schliesslich profitiert, sich rein zufällig ergebe.

bbb) Der Trickster heute:

Der Wandel des Tricksterbildes im 20. und 21. Jh.:

Am meisten akademisches Wissen wurde natürlich im Verlaufe des 20. Jh. zum Thema Trickster generiert. Eine richtige wissenschaftliche Diskussion über den Trickster entstand aber nicht vor der Veröffentlichung von Paul Radins Werk *Der Trickster* (1956), einem Schüler von Franz Boas, der sich mit den Winnebago, einer siouanischen Ethnie, beschäftigte. Sein Buch enthält neben dem Tricksterzyklus auch zwei Aufsätze von Karl Kerényi und Carl Gustav Jung.

Das Tricksterbild der Entwicklung des Menschen, weg vom unkultivierten hin zum kultivierten Stadium, inspirierte weitere Autoren, wie Mac Linscott Ricketts, der in seinem Buch *The North American Indian Trickster* (1966) die Tricksterfigur ebenfalls als eine Art Prototyp des Menschen sieht, als eine mythische Vorstellung vom Menschen, der sich seinen Kosmos erschafft und darin seinen Platz findet (M. L. Ricketts, 1987, S. 50). Auch später ist Paul Radins Buch noch Vorbild für Autoren gewesen, wie zum Beispiel für Karl-Heinz Kohl (1990). Auf Kohl, der sich, wie Radin, mit dem Winnebago-Trickster *Wakdjunkaga* auseinandergesetzt hat, ist es zurückzuführen, dass der Trickster auch als Symbol psychologischer Prozesse, beispielsweise des Verdrängens, gesehen werden kann, denn nach seiner Meinung verweist der Trickster auf das von der Gesellschaft Verdrängte und Unterdrückte hin (K. H. Kohl, 1990, S. 268ff.).

Paul Radins Buch war aber auch stark umstritten und wurde oft kritisiert. Eine zeitgenössische Kritik ist 1993 von Wolfgang Stein verfasst worden (Dissertation). In Radins Buch anerkennt Stein zwar die Ähnlichkeiten, die Radin zwischen der Entwicklung des Winnebago-Tricksters und dem Freudschen Phasenmodell frühkindlicher Entwicklung erblickt, verneint aber dessen Anwendbarkeit auf *Wakdjunkaga*, weil dieser in den Erzählungen der Winnebago die genannten Phasen nicht systematisch nacheinander durchläuft. Weiter kritisiert Stein an Radins Buch dessen heute nicht mehr haltbare evolutionistische Sichtweise (W. Stein, 1993, S. 300ff.).

In demselben Jahr wurden gleich mehrere Bücher zum Tricksterthema veröffentlicht, wie zum Beispiel William Brights Veröffentlichung: *A Coyote Reader* (1993). Ausserdem verfasste Richard Kelly eine Strukturtypologie vom Trickster, welche im *Magazin für Amerikanistik: Zeitschrift für amerikanische Geschichte* während den Jahren 1993-96 veröffentlicht wurde. Und schliesslich verfassten William G. Doty und

William J. Hynes 1993 den Reader *Mythical Trickster Figures, Contours, Contexts, and Criticisms*, welcher verschiedene wissenschaftliche Beiträge zum aktuellen Tricksterbild und zum Forschungsstand der heutigen Tricksterdebatte enthält.

Das Typische an der heutigen Diskussion über den Trickster ist, dass sie sich nicht mehr wie bis anhin nur mit Tricksterfiguren in Nordamerika befasst (wo dieses Konzept ursprünglich auch entstanden ist), sondern kulturübergreifend sich auch mit ausseramerikanischen Kulturen befasst. So versuchte William G. Doty zum Beispiel im altgriechischen Pantheon, namentlich in Hermes, einen Trickster zu erblicken. Die Debatte bezüglich dem Trickster ist heute dadurch schier unübersichtlich geworden, was sowohl mit oben genannter Entwicklung, aber auch mit der Tatsache zu tun hat, dass die Definition des Tricksterbildes sich gewandelt hat. Während der Trickster früher einfach als böse galt, ist er heute zu einer schillernden Figur geworden, dessen Charaktermerkmale auch zahlenmässig stark zugenommen haben. So sprechen Hynes und Doty (1993) mittlerweile bereits von sechs Merkmalen. Bei diesen sechs Charaktermerkmalen handelt es sich um: (1) the fundamentally ambiguous and anomalous personality of the trickster. Flowing from this are other features as (2) deceiver and trick-player, (3) shape-shifter, (4) situation-invertor, (5) messenger and imitator of the gods, and (6) sacred and lewd bricoleur (W. G. Doty, in: Hynes and Doty, 1993, S. 34). In der aktuellen Tricksterdebatte beziehen sich viele Autoren auf Hynes und Doty, um sich in den wissenschaftlichen Diskurs einzuklinken. So findet man die Erwähnung dieser sechs Trickstermerkmale auch bei Lori Landays gendertheoretischen Abhandlung über den weiblichen Trickster in Amerika und in David Williams Buch *The Trickster Brain*, in dem er aufgrund der genetischen, biologischen, bzw. neurologischen Ähnlichkeit der Menschen den Beweis für das Vorkommen ähnlicher Mythen auf der Welt erblickt (L. Landay, 1998, S. 191, D. Williams, 2012, S. 8).

Bei Barbara Babcock Abrahams ist die Anzahl der Charaktermerkmale des Tricksters sogar auf 16 angewachsen (B. B. Abrahams, 1975, S. 147-186). Diese Entwicklung hatte zur Folge, dass man im heutigen wissenschaftlichen Diskurs nicht mehr nur vom Trickster, sondern eher vom *Kulturheros-Trickster-Transformer* spricht (J. Bierhorst, 1988, S. 21).

Die grundlegende Ambivalenz und Dualität, für die der Trickster heute aber immer noch steht, sah Claude Lévi-Strauss als ein strukturalistisches Problem, das er 1981 zu lösen versuchte. Er ging von der Annahme aus, dass der Trickster in jeder Ethnie

Problemlösungsfunktion besitze. Problemen immanent, so Lévi-Strauss, sei generell eine dualistische Struktur, und weil der Trickster ein Bild für die Mittlerfunktion zwischen gegensätzlichen Kategorien sei, könne er die Dualität von Problemen überwinden (C. Lévi-Strauss, 1981, S. 249). Auch Konzepte wie das gustemische oder kulinarische Dreieck, welche zuerst an Lévi-Strauss gegensätzlicher Opposition zweifeln lassen, führen bei genauerer Analyse zur Überzeugung, dass es sich dabei in Wahrheit trotzdem wieder um Gegensatzpaare handelt: „Es lässt sich ... nachprüfen, dass die Gé-Mythen vom Ursprung des Feuers, wie die Tupi-Guarani-Mythen über dasselbe Thema, mittels eines doppelten Gegensatzes vorgehen: des Gegensatzes zwischen roh und gekocht einerseits, zwischen frisch und verfault andererseits. Die Achse, welche das Rohe und das Gekochte vereint, ist ein Charakteristikum der *Kultur*, diejenige, welche das Rohe und das Verfaulte verbindet, ein Charakteristikum der *Natur*, da das Kochen die kulturelle Transformation des Rohen vollendet, so wie die Fäulnis seine natürliche Transformation ist.“ (Claude Lévi-Strauss, *Mythologica* 1, Das Rohe und das Gekochte).

Es darf gesagt werden, dass eine solche Sichtweise jedoch die Möglichkeit geschaffen hat, die Gegensätzlichkeit, respektive die Ambivalenz dieser Mythengestalt, vollkommen anzuerkennen. Trotzdem geben die divergierenden Ansichten bezüglich dem Tricksterbild auch heute immer noch Anlass zu Streitigkeiten, welche Merkmale denn nun wirklich zum Trickster gehören. Meiner Meinung nach besteht bei diesem Vorgehen jedoch die Gefahr, sich immer mehr vom Bild zu entfernen, welches sich die Ethnien Nordamerikas selber machen oder gemacht haben. Denn Tatsache ist, dass es *den* Trickster, wie ihn Lévi-Strauss gerne sehen möchte, nicht gibt, denn in gewissen Geschichten wird der Trickster eher als Schöpfer oder wohlthätiger Kulturstifter geschildert, in anderen wird der Aspekt des betrogenen Betrügers stärker betont, und wieder andere Legenden heben das humoristische Schelmenelement stärker hervor. Nur die Gesamtheit aller Mythen würde die vollständige und polyvalente Persönlichkeit des Tricksters offenbaren. Deshalb erfasst Barry H. Lopez meiner Meinung nach das Wesen des Tricksters beispielhaft, weil er ihn gleichzeitig als Kulturhelden, als Erstgeborenen, als den Alten, den Urschöpfer und generell als ein Wandelwesen erkennt, in ihm aber ebenso eine Lachgestalt, ein Trickster, ein Gauner und einen Nachahmer erblickt (B. H. Lopez, 1982, S. 16).

Heute nehmen durchaus auch indianische Autoren an der Tricksterdebatte teil und verändern das Tricksterbild. Ein solcher Autor ist Gerald Vizenor (Ojibwae), dessen Buch *Darkness in Saint Louis Bearheart* (1978) von einer apokalyptischen Situation handelt, welche durch die weisse Gier nach Erdöl herbeigeführt wurde, wobei der Trickster in seinem Buch ein Überlebender des Kollapses der weissen Zivilisation ist, welche nach dem Verschwinden der Energieressourcen untergegangen ist. Inhaltlich können solche Bücher durchaus auch an die herkömmliche Erscheinungsform des Tricksters anschliessen, wie zum Beispiel den Raben, den Kojoten und den Hasen. So enthält das Buch der Seminolin Betty Mae Jumper *Legends of the Seminoles* (1979) zum Beispiel auch Trickstergeschichten über das lügende Kaninchen Cho-follock-sah der Seminolen (B. M. Jumper, 1979, S. 79). Während es sich bei Jumper einfach um eine Sammlung herkömmlicher Mythen handelt, die man in Buchform drucken wollte, so schildert Bo Schöler in seinem Buch *Coyote was here: Essays on contemporary native American literary and political mobilization* (1985) nicht einen legendären, mythischen, sondern einen zeitgenössischen Trickster.

Neben der Prosa gehört auch die Poesie zu den beliebten Ausdrucksformen indianischer Autoren der Gegenwart. Peter Blue Cloud ist ein solcher Autor. Blue Cloud, ein Mitglied der Mohawk-Nation, verfasste gleich zwei Bücher zum Tricksterthema: *The other side of nowhere* (1992) und *Elderberry Flute Song* (2002). In seinen Büchern nimmt Blue Cloud herkömmliche Trickstermerkmale auf, wie etwa den Trickster als Schöpfer und als Kulturheld, stellt sie aber in einen zeitgemässen Kontext. Neben der Produktion des Tricksterbildes in Medien, wie Buch, Fernsehen und Internet etc., muss erwähnt werden, dass die herkömmliche Transmission und Produktion von Bildern aber immer noch existiert. John Bierhorst bestätigt zum Beispiel die Tatsache, dass die Geschichten über diese Figur noch heute im 20. und 21. Jh. erzählt werden (J. Bierhorst, 1988, S. 7).

Auch was die Kunst betrifft, eröffnete das 20. und 21. Jh. indianischen und nicht-indianischen Künstlern mit der heutigen Technologie eine Möglichkeit, sich bildhaft auszudrücken, die vorher undenkbar gewesen wäre. So steht es den heutigen Künstlern frei, sich entweder der Schnitzkunst, des Siebdruckes oder der Metallverarbeitung zu bedienen und dabei den Trickster entweder in Holz, auf Papier oder in Form von Gold- oder Silberschmuck zwei- oder dreidimensional darzustellen. Vor allem die Malerei trug viel dazu bei, dem Trickster zu neuer Aktualität zu

verhelfen. Beispielhaft dafür stehen etwa die Bilder des Indianers Harry Fonseca, dessen Heimat Kalifornien ist.

Auf den kalifornischen Maler und Maidu-Indianer Harry Fonseca bin ich im Linden-Museum in Stuttgart aufmerksam geworden. Fonseca erregte seit den 1980er Jahren mit seinen Darstellungen von Kojote Aufmerksamkeit. Der Kojote ist bei den Maidu Kaliforniens seit jeher als Schelm bekannt. Aber sein Bedeutungsgehalt hat sich mittlerweile erweitert, indem er heute auch als Grenzgänger zwischen gestern und heute verstanden wird. Fonseca setzt sich kritisch mit den klischeehaften Vorstellungen auseinander, welche die Weissen von den amerikanischen First Nations haben, indem er zum Beispiel im Bild *Coyote-Cigar Store Indian* einen zigarrenrauchenden Kojoten abbildet (P. Bolz, R. Kelly, 1992, S. 186). Angefügt sei zum besseren Verständnis, dass in den 1930er-Jahren in den USA lebensgrosse Holzfiguren mit Federschmuck als Werbefiguren vor Tabakläden standen. Solche Darstellungen eines die Friedenspfeife rauchenden Indianerhäuptlings kannte man früher auch in Europa, z.B. in Luxemburg, wo sie für das Bielefelder Haus *Crüwell Inka Rauchtabak* als Werbung benutzt wurden (Internetquelle 1).

Aber auch die Region der pazifischen Nordwestküste, welche im Zentrum dieser Arbeit steht, brachte bislang eine Reihe renommierter indianischer Maler und Bildhauer hervor, wie etwa der Haida Charles Edenshaw (1838-1924) und der Kwakiutl Willie Seaweed (1873-1967) (D. W. Penney, 1996, S. 216). Der Haida Bill Reid (1920-1998) und die Mitglieder des Hunt-Klans sind weitere Vertreter, welche massgeblich zur Renaissance der indianischen Kunst an der pazifischen Nordwestküste beigetragen haben. Reid hat nicht nur zur Wiederbelebung des klassischen Schnitzstiles beigetragen, sondern die Kunstszene seiner Heimat verdankt ihm auch die Anerkennung der Nordwestküstenkunst als einer kanadischen Nationalkunst (C. F. Feest, 2000, S. 276).

bc) Fragestellung

In meiner Dissertation beschreibe ich den *zeitlichen Wandel und die geografischen Unterschiede des Formline Designs und des Trickster-Konzeptes*. Ich gehe also einerseits der Frage nach, wie sich das Bild des Raben-Tricksters an der pazifischen Nordwestküste im Wandel der Zeit verändert hat.⁶ Das dabei verwendete Konzept Bild besteht in Anlehnung an W. J. T. Mitchell (1995) aus einem äusseren, sichtbaren und einem inneren, mentalen Bild. Mit dem Begriff Zeit meine ich die beschreibbare Zeit. Diese beginnt im letzten Viertel des 18. Jh. mit den frühesten Beschreibungen der ersten Besucher an der Nordwestküste, also mit jenen Captain James Cooks (1778) und Captain George Dixons (1787). Mit dem Potlatchverbot von 1884 geriet die Produktion einheimischer Kunst zuerst ins Stocken und kam schliesslich gänzlich zum Erliegen. Damit begann eine Zäsur in der beschreibbaren Zeit, welche bis zur Aufhebung des Potlatchverbots im Jahr 1951 andauerte. Mit der danach ausgelösten Renaissance in der darstellenden Kunst setzt sich die beschreibbare Zeit in den späten 1960er-Jahren bis in die Gegenwart fort.

Neben dieser zeitlichen Eingrenzung soll der erwähnte geografische Aspekt den Themenbereich auch auf eine Region beschränken. Insofern stellt die pazifische Nordwestküste die hauptsächliche räumliche Grenze meines Forschungsgegenstandes dar, obwohl im Buch stellenweise auch auf die Tricksterformen im übrigen Nordamerika Bezug genommen wird. Mit der räumlichen Veränderung des Tricksterbildes möchte ich vor allem die unterschiedlichen Abschnitte an der Küste ansprechen, an denen indianische Künstler das Bild des Raben-Tricksters durch das Formline Design verschieden gestalten. Die einzelnen Kapitel sind denn auch nach Stilregionen strukturiert, ein Ansatz, der oft angetroffen wird (z.B. bei Jim Gilbert, Karin Clark) und auf eine Einteilung des Kunsthistorikers und Künstlers Bill Holm zurückgeht (1965). Was ich nicht möchte, ist bei einer Beschreibung der räumlichen und zeitlichen Verhältnisse stehen zu bleiben. Ich versuche deshalb auch zu erklären, wieso der erwähnte Wandel stattfindet und möchte die Veränderungen begründen. Ich frage mich, welches die treibenden Kräfte sind, die eine Veränderung des Formline Designs oder des Bedeutungsgehalts des Trickster auslösen oder bewirken?

⁶ Jutta Göricke von der Süddeutschen Zeitung ist der Meinung, dass Bilder eine geschichtliche und eine zeitgenössische Komponente besitzen. Internetquelle 2.

Die Forschungsfrage, die dabei im Mittelpunkt steht, ist, *ob das Formline Design und das Trickster-Konzept heute noch zeitgemäss sind?* Diese Frage ist naheliegend und ergibt sich aus der Tatsache, dass in den Werken heutiger Künstler oft neue Medien bzw. Materialien zentral sind und dass unter Umständen auch ganz neue Technologien in ihrem Schaffen zur Anwendung kommen. Während früher als Oberflächen vor allem Medien, wie Wappenfahle, Bentwood boxes, Hauswände und Kanuoberflächen dienten und als Materialien im nächsten Umkreis verfügbare Ressourcen, wie Holz, Stein und Knochen benutzt wurden, hat der Kontakt mit den Europäern neue Impulse induziert, die sich in der Anwendung neuer Medien, wie Panels, Miniaturwappenfahle und Schmuck und neuer Materialien, wie Argillit, Silber und Gold äusserte. Es scheint, dass der Wandel die einzige Konstante in der Geschichte ist und so verwundert es nicht, dass unschwer festzustellen ist, dass die Darstellungen des Tricksterraben mit Hilfe des Formline Designs auch nicht vor der Benutzung des digitalisierten Bildes haltmacht. Heutige indianische Künstler sind oft Self-Made Men, Self-Entrepreneure, die ihre berufliche Selbständigkeit durch die Verwendung der sozialen Medien, wie Facebook und Twitter anstreben, mit dem Ziel, auch im Internet Präsenz zu zeigen.

Als Hypothese möchte ich die Behauptung in den Raum stellen, dass das Formline Design und das Trickster-Konzept in ihrer visuellen zwei- und dreidimensionalen Ausprägung in der bildhaften Kunst, als auch im mentalen Bild in den Köpfen der zu behandelnden Akteure eine identitätsstiftende Funktion ausübt. Es ist eine beobachtbare Tatsache, dass viele Künstler sich zu Beginn ihrer Tätigkeit zuerst mit ihrer ethnischen Herkunft beschäftigen und sich dem Studium der jeweiligen Stilregion des Formline Designs widmen. Diesem Phänomen der Identitätssuche schliesst sich dann in der Regel die künstlerische Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Thematiken und aktuellen gesellschaftlichen Problemen an, wobei die eigene Meinung jeweils mittels zwei- oder dreidimensionalen Ausdrucksformen kommuniziert wird. Dabei spielen für gewöhnlich Artefakte der früheren materiellen Kultur die Basis der Inspiration. Der einstige Spinnwirtel, ein typisches Artefakt der früheren Coast Salish-Kulturen, kann so nicht nur zur Leinwand eines neuen Werkes werden, sondern auch zur Bekräftigung der eigenen Ethnizität und ich gehe von der Annahme aus, dass solche Sinngehalte auch bewusst dem Betrachter kommuniziert werden.

bd) Methoden

Im Rahmen meines Forschungsprojektes kommen unterschiedliche Erhebungsverfahren zum Einsatz, was in der Literatur als *mixed methods approach* (Internetquelle 3, J. C. Greene, 2007, S. 3ff.) oder *mixed-methods design* bekannt ist (U. Flick, 1995 a, S. 432ff., U. Flick, 1995 b, S. 38). Grundsätzlich unterscheide ich bei meiner Datenerhebung a) Primärforschung oder Fieldresearch und b) Sekundärforschung oder Deskresearch (N. J. Allen. In: P. Dresch, W. James & D. Parkin, 2000, S. 243ff.). Bezüglich b), der zweiten Forschungsmethode, ist zu sagen, dass ich mich dabei auf bereits vorliegende Daten bzw. vorhandene Informationen stützte, wie sie vor allem der Literatur zu entnehmen sind. Das betrifft neben Büchern auch Magazine, Zeitungen, Zeitschriften, Fernsehen, Filme und Internet. Wichtig in diesem Zusammenhang war für mich die Beschäftigung mit der einschlägigen Literatur und mit den entsprechenden Publikationen, um sich über den wissenschaftlichen Stand zu informieren, mit dem Zweck, mich in die aktuelle Tricksterdebatte einklinken zu können.

Zu a), zur ersten Forschungsmethode, ist zu sagen, dass diese Art der Datenerhebung bei mir auf zwei Feldforschungen beruht, die auf die Jahre 2010 und 2011 zurückgehen (Interviews, Teilnahme, Beobachtung), sowie auf E-Mail-Verkehr und Befragungen via Social Media, z.B. Twitter, LinkedIn und SKYPE. Für die Technik der *Befragung* indianischer Künstler wählte ich vor allem das semistrukturierte Interview, wo ich mich auf generelle Grundthemen als Gesprächsleitfaden stützte (R. B. Burns, 2000, S. 423ff.). Präparierte Fragebögen spielten in meinem Fall eine grössere Rolle bei der Erhebung von Daten in Museen und Galerien. Zu den qualitativen Erhebungsmethoden meiner Forschung gehören ferner die *Beobachtung* und die *Teilnahme*.⁷ Die Beobachtung deckte sich dabei manchmal mit der Befragung. Oft besuchte ich indianische Künstler und beobachtete sie während ihrer Arbeit, führte aber gleichzeitig Gespräche mit ihnen und machte Interviews. Möglichkeiten der reinen Beobachtung waren zum Beispiel ein Potlatchfest (Vergabefest) oder eine Tanzeremonie, wie der alljährliche Indian Day.

⁷ H. Bernard Russell spricht von teilnehmender Beobachtung (H. B. Russell, 1994, S. 136ff.). Diese Bezeichnung ist aber sachlich und sprachlich falsch, „...denn die Unterscheidung läuft zwischen Beobachtung und Teilnahme. Teilnehmende Beobachtung ist ein Begriff, der Anfang des 20. Jh. von Malinowski geprägt wurde. Er vermischte dabei zwei grundsätzlich unterschiedliche Methoden: Beobachten und Teilnehmen“ (Prof. Dr. Till Förster, 16.03.2008 und 03.08.2009).

Wissenschaftlich spricht man im Prinzip bei einer solchen Methodenkombination oder Methodenmix bereits von Triangulation, dies ein Begriff, den Uwe Flick in der empirischen Sozialforschung eingeführt und populär gemacht hat. Triangulation bedeutet die Betrachtung eines Forschungsgegenstandes von zwei oder mehreren Punkten aus oder dessen Untersuchung mittels mehrerer Methoden (U. Flick, 2000, S. 309, U. Flick, 2004, S. 11).

Schliesslich folgte ich bei meinem Vorgehen eher einem linearen als einem zirkulären Verfahren (U. Flick, 2005, S. 257). Bei einem zirkulären Verfahren sind Erhebung und Auswertung gleichermaßen am Anfang, wie am Ende der Studie von Bedeutung, so dass einerseits die Auswertung der Daten bereits bei der Erhebung derselben berücksichtigt wird und andererseits die Erhebung noch bei der Auswertung des empirischen Materials einen Einfluss hat. Erhebung und Auswertung der Daten und des gesammelten Materials finden mit anderen Worten immer gleichzeitig statt. Wie unten aus dem Zeitplan jedoch ersichtlich ist, kann man den Ablauf des Projektes in insgesamt 10 Phasen einteilen. Die Abfolge der einzelnen Phasen ist in meinem Fall, aber mit Ausnahme von gewissen Überschneidungen, grösstenteils eher geradlinig verlaufen.

In meiner Arbeit verwende ich drei verschiedene Ebenen, die sich hierarchisch zueinander verhalten und die ich als Mikro-, Meso- und Makroebene bezeichnen will. Diese drei Ebenen zeigen und behandeln den Tricksterraben von einem engeren sozialen Kontext bis hin zu einem allgemeinen Kontext innerhalb der Gesellschaft. Diese drei Ebenen korrespondieren mit verschiedenen, soziokulturellen Merkmalen, wie der Gruppengrösse und der Geschwindigkeit, mit der sich der Wandel in der Kunst vollzieht.

Frame 1

Ebene	Kontext	Gruppengrösse	Geschwindigkeit des Wandels in der Kunst
Mikroebene	speziell, konkret	individuelle, persönliche Ebene	hoch
Mesoebene	mittel	Gruppenebene, Lineage, Klan	langsam
Makroebene	allgemein, abstrakt	Gesellschaftsebene, Volk, globale Ebene	mittel

An der Basis dieses Frames befindet sich die Mikroebene, auf welcher der Rabentrickster visuell in einem sehr speziellen und konkreten Kontext thematisiert wird. Es ist dies die Ebene, die widerspiegeln soll, welche Bedeutung der Rabe für eine einzelne Person hat, gleichgültig ob es sich dabei nun um einen Künstler handelt, einen Kurator eines Museums, oder eines Besuchers einer Galerie. Voraussetzung ist einfach, dass die betreffende Person in Kontakt mit einer materiellen Rabendarstellung gekommen ist oder sich ein mentales Bild vom Tricksterraben gemacht hat. Die Mesoebene behandelt eine mittlere Ebene der Abstraktion, insofern es sich hier um die Gruppen, wie sie etwa durch die Lineage und den Klan zum Ausdruck kommen.

Die Makroebene betrifft den höchsten Abstraktionsgrad und behandelt den Raben als Bestandteil oder als Element der Kunst allgemein. Im Mittelpunkt steht hier der Rabe als Teil der gesamten Nordwestküstenkunst und wie sich diese Kunst als Ganzes nach aussen repräsentiert, darstellt und verändert. Auf dieser Ebene werden grössere soziale Kategorien thematisiert, wie z.B. eine Gesellschaft oder ein Volk. Und es werden hier abstrakte Inhalte thematisiert, wie Globalisierungstendenzen und Interdependenzen der Nordwestküstenkunst mit anderen Formen der Kunst, wie beispielsweise die Wechselwirkung mit der Kunst der Maori von Neuseeland oder mit jener von Papua Neu Guinea oder von Melanesien. Die Geschwindigkeit des Wandels des Tricksterbildes vollzieht sich auf diesen drei Ebenen ziemlich unterschiedlich. Langsam oder nicht zu beobachten ist der Wandel beispielsweise in konservativeren Kontexten, wie bei einem Potlatchfest oder einem Hamatsa-Tanz. Schneller vollzieht sich der Wandel dagegen in weniger formalisierten Kontexten, wie auf der persönlichen Ebene eines Künstlers oder auf der Ebene der Kunstszene, wo viel häufiger Veränderungen und Experimente in der bildhaften Darstellung des Raben feststellbar sind. Ähnliches gilt auch für das innere Bild vom Raben.

Bezüglich des Wandels in der Kunst ist zu sagen, dass die Geschwindigkeit von Veränderungen innerhalb der Kunst im Laufe der Zeit stetig zugenommen hat. Dabei unterscheidet ich drei geschichtliche Phasen: Phase 1 betrifft die Zeit der ersten Kontakte der First Nations an der pazifischen Nordwestküste mit den weissen Europäern (1770/80). Phase 2 betrifft die Periode der Repression und deckt sich mit der Zeit des Potlatch-Verbotes von 1884-1951. Phase 3 ist die Zeit der Aufhebung des Potlatch-Verbotes und betrifft die Renaissance der indianischen Kunst. Sie beginnt von etwa 1960/70 und dauert bis in die Gegenwart.

be) Zeitplan

		2008				2009				2010				2011				2012				2013				2014				2015			
		1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1.	Planungsphase.																																
2.	Literaturstudium.																																
3.	Verfassen einer Disposition.																																
4.	Änderung des Konzeptes und Korrekturen an der Disposition.																																
5.	Internetrecherchen.																																
6.	Literarische Recherchen zum Thema Trickster.																																
7.	Feldforschung an der Nordwestküste Kanadas.																																
8.	Feldforschung an der Nordwestküste Kanadas.																																
9.	Auswertung des Datenmaterials.																																
10.	Verfassen der Dissertation.																																

bf) Relevanz

Eine Dissertation sollte das Kriterium der Relevanz erfüllen. Was ist damit gemeint? Um dem Kriterium der Relevanz zu genügen, sollten die Ergebnisse einer Forschung im Interesse des betreffenden Publikums liegen, hier in jenem eines ethnologischen Lesepublikums (M. D. Le Compte, J. J. Schensul, 1999, S. 221). Diese Tatsache, dass es sich um einen Forschungsgegenstand handeln muss, der im Interesse der Wissenschaft liegt, weist auf den ersten Aspekt der Relevanz hin, dass Forschungsergebnisse *wichtig* sein müssen (M. Hammersley, 1998, S. 111). Beim Formline Design handelt es sich um das grundlegende Konzept, auf dem die Nordwestküstenkunst beruht. 1965 hat der Kunsthistoriker Prof. Bill Holm darüber ein Buch geschrieben, welches nachhaltige Wirkung auf die meisten indianischen Gegenwartskünstler hatte. Und beim Trickster handelt es sich um die wichtigste Mythengestalt der indianischen Mythologie generell. Der Trickster ist gemäss Leslie Drew zwar nicht der Schöpfer, aber zumindest der hauptbeauftragte und -bevollmächtigte Agent des Obersten Wesens (L. Drew, 1999, S. 87ff.). An der pazifischen Nordwestküste Kanadas übt diese Funktion vor allem der Rabe aus. Für mich wird die Auseinandersetzung mit den äusseren sichtbaren Bildern, aber auch mit den inneren mentalen Bildern im Künstler und im Betrachter von Kunstwerken zum Schlüssel einer geistigen Auseinandersetzung, was die Menschen beschäftigt und wie sie ihren Gedanken und Meinungen Ausdruck verleihen. Schlussendlich soll die Wichtigkeit oder Bedeutung meiner Studie auch darin liegen, dass sie zum Verständnis dieser ganz besonderen und wunderbaren Kunst der pazifischen Nordwestküste Kanadas beiträgt.

Ein zweites Kriterium der Relevanz macht es erforderlich, dass die Ergebnisse einer Forschung einen *neuen Beitrag* zum existierenden Stand innerhalb der Wissenschaft darstellen müssen und nicht bloss bestätigen sollen, was bereits bekannt ist (M. Hammersley, 1998, S. 111). Eine Untersuchung sollte also Wissen enthalten, dessen Zugang ohne diese Forschung nicht möglich wäre. Ich denke, dass eine visuell anthropologische Untersuchung über das Formline Design und das Tricksterbild neuartig ist, denn meines Erachtens existiert bis heute noch keine Studie zu diesem Thema. In dieser Hinsicht stellt meine Dissertation einen Beitrag zur Schliessung einer Lücke bezüglich eines Phänomens dar, zu dem bis heute noch keine Forschung vorliegt.

Generelle Vorbemerkungen

a) Picture versus Image - Image versus Text:

In diesem Buch setze ich mich vor allem mit dem *Bild* des Tricksters am Beispiel des Raben auseinander, wie es sich im Laufe der Zeit wandelte und wie es sich auch räumlich an der Westküste unterscheidet. Dabei folge ich, wie gesagt, W. J. Thomas Mitchells Unterscheidung von *Picture* und *Image* (1995). Mit ersterem Begriff, *Picture*, ist gemeint, wie der Rabe dem Betrachter sichtbar in Erscheinung trat oder tritt. Gerade die pazifische Nordwestküste eignet sich für die Untersuchung innerhalb der Visual Culture gut, weil sowohl früher als auch heute verschiedenste Medien für den Zweck benutzt wurden und werden, ein sichtbares Bild vom Raben zu erschaffen.⁸ Die zwei- und dreidimensionalen Kunstwerke in der Form von Malereien und Schnitzereien auf Alltagsgegenständen besaßen früher funktionale Bedeutung im Leben der Indianer. Heute werden indianische Schnitzereien als Kunstwerke betrachtet und als Bestandteil auf dem westkanadischen Kunstmarkt gehandelt. Bilder oder Skulpturen entstehen dabei auf Initiative privater oder öffentlicher Seite und der Anlass dazu bildet in der Regel ein Auftraggeber, der an einen Künstler gelangt, welcher in Kommission arbeitet. Das fertige Kunstwerk endet so entweder in privaten Sammlungen oder findet seinen Platz als Exponat in einem Museum oder in einer Kunstgalerie. Indianische Kunst wird heute nicht nur auf dem westkanadischen Kunstmarkt angeboten, sondern auf der ganzen Welt ausgestellt und feilgeboten.

Der zweite Begriff, *Image*, bezieht sich auf das mentale Bild vom Trickster. Damit sind innere Bilder im Kopf einer Person gemeint, Fantasien, Symbolgehalte und Assoziationen, die bei einem Künstler oder im Betrachter eines Kunstwerkes vorhanden sind oder durch die Auseinandersetzung mit einem gesellschaftlichen Thema entstehen können. Im Folgenden kommt der Auseinandersetzung mit Mythen eine mehr oder weniger grosse Bedeutung zu, deren Ursache im Picture-Image-Konzept begründet liegt: Mythen erzeugen und vermitteln innere Bilder und die Tricksterfigur Rabe ist und bleibt von seinem Wesen her eine Mythenfigur, auch wenn sie zwei- und dreidimensional dargestellt wird. In den Legenden über den

⁸ Ich kenne nur zwei Regionen Nordamerikas, die eine vergleichbare visuelle Kultur aufweisen, etwa die Pueblovölker des Südwestens der USA, wie die Hopi und die Zuni mit ihren Kachinas und die Irokesenvölker Seneca, Mohawk und Onondaga des östlichen Waldlandes mit ihren False Faces. Anmerkung des Autors.

Raben werden innere Bilder erschaffen und die sichtbare Kunst ist visueller Ausdruck von diesem inneren Bild und das materielle äussere Bild eines Kunstwerkes ist deshalb mit der Symbolik und dem Bedeutungsgehalt des Raben aufgeladen, verschlungen und verquickt. Das kognitive Bild, das im Hörer von Mythen, respektive im Betrachter von Kunst, entsteht, ist somit ein ebenso interessantes, wie jenes des äusseren, sichtbaren Bildes vom Trickster, ja, es ist sogar noch facettenreicher, denn die Schilderungen seines Charakters in den Mythen gehen über den für ihn bekannten Listenreichtum und dessen typische Tölpelhaftigkeit hinaus. Sie zeichnen vom Raben ein Bild, das nicht nur den Gauner und Schelm beinhaltet, sondern auch den Schöpfer, den Kulturhelden, bzw. den Stifter kultureller Errungenschaften. Das beweisen Geschichten, in denen der Rabe den Menschen das Wasser, das Feuer und den Lachs bringt, ferner die Art, sich zu kleiden und ihnen auch die üblichen Verhaltens- und Benehmensformen lehrt. Mythen gelten bei den nordamerikanischen Indianern als heilige Erzählungen und deren Weitergabe lag früher jeweils in den Händen von Spezialisten. Diese behandelten die Mythen mit Respekt und gaben Acht, dass sie den Inhalt genauso wiedergaben, wie er ihnen beigebracht wurde. Trotzdem muss man erkennen, dass in den Tausenden von Jahren, in denen diese Geschichten erzählt und wiedererzählt wurden, ihr Inhalt auch verändert, verformt und den sich wandelnden Erfordernissen der Zuhörerschaft angepasst wurde. Damit musste sich, neben dem äusseren, zwangsläufig auch das innere Bild vom Trickster verändern. Ja der Trickster selbst kann als das Bild verstanden werden, mit dem man Veränderungen assoziiert. Beweis dafür ist sein negatives Verhalten in den Geschichten, mit dem er Kritik am Status Quo ausübt und womit er auch zum Bild des Motors für die Schaffung neuer Richtlinien und Gewohnheiten geworden ist, sowie zum Medium kultureller Veränderungen, das er bis heute geblieben ist.

Auch die Literatur schafft ein kognitives Bild vom Trickster, indem Wissenschaftler in ihren Auseinandersetzungen mit dem Trickster und durch die Diskussion ihrer Konzepte und Theorien ein solch inneres und mentales Bild vom Trickster produzieren, mitteilen und verbreiten. Auf die emisch-etisch-Problematik einzugehen, die sich aus diesem Gegensatz von produzierten Bildern her ergibt, vor allem von inneren, mentalen Bildern, wäre hier verfrüht und der falsche Platz. Solche inneren Bilder, welche einerseits von Angehörigen der First Nations erzeugt werden und die sich andererseits als Ergebnisse wissenschaftlicher Interpretation her ergeben, sind oft nicht deckungsgleich. Wie die Mythologie geht auch die Literatur zur

Tricksterthematik von einem ziemlich schillernden, wenn auch teilweise anderen Bild des Tricksters aus. Zum Beispiel unterscheiden Hynes und Doty die oben erwähnten sechs (W. J. Hynes, W. G. Doty, 1993, S. 34) und Barbara Babcock Abrahams die genannten sechzehn Persönlichkeitsmerkmale beim Trickster (B. B. Abrahams, 1975, S. 147-186). Andere Autoren beschränken sich bezüglich seinem Charakter auf gewisse Aspekte seiner Persönlichkeit und reduzieren den Trickster einzig und allein auf die Rolle des Tabubrechers, wie dies zum Beispiel bei Laura Makarius der Fall ist (L. Makarius, 1993, S. 86-88).

Die Geschichten über ihn oder die sichtbaren, äusseren Bilder von ihm als gottähnlichem Schöpfer, als Kulturbringer und Transformer der Welt, aber gleichzeitig auch als einen Joker oder Clown, sowie als von einem schamlosen Schwindler und Betrüger, der nicht zögert, ein Tabu oder eine herrschende Norm zu brechen, erschaffen im jeweiligen Hörer oder Betrachter ein mentales Bild, das zum bereits erwähnten Begriff Kulturheros-Transformer-Trickster kondensiert. Bestimmte Ereignisse in Legenden können also zu Bildern gerinnen und gleichsam zu Ikonen für die in den Mythen handelnden Personen werden.⁹

Auch bezüglich dem Konzept „*Image-Text*“ folge ich Mitchell, mit dem er ausdrückt, dass alle Medien vermischt sind, womit er vor allem den Gebrauch von Bild und Text meint (W. J. Mitchell, 1995, S. 84-94f.). Mitchell will damit sagen, dass eine Trennung von Bildern und Botschaften, respektive von Bild und Mitteilung, praktisch unmöglich sei. Diese Aussage liess mich zur Schlussfolgerung gelangen, dass alle Bilder soziokulturelle Texte implizieren und diese auch zum Betrachter transportieren.¹⁰ In diesem Zusammenhang bedeutet das Gesagte, dass eine Rabendarstellung

⁹ „Oft gerinnt so ein Bild zum bestimmenden Zeichen (Icon/Ikone), welches eine gewisse Botschaft symbolisiert, bzw. eine gewisse Vorstellung transportiert.“ Prof. Dr. T. Förster, 2009, S. 2.

¹⁰ Äusseres und inneres Bild stehen in einer Wechselwirkung miteinander und zwischen diesen beiden Konzepten spielt das dabei verwendete Medium die Rolle als Gelenk oder Scharnier. Ähnlich sieht dies Peter Pfrunder, Direktor der Fotostiftung Schweiz, der dem Schöpfer des „Malboro Mann“, dem Schweizer Werbefotografen Hannes Schmid, eine Ausstellung widmete. Es geht um die Erzeugung eines inneren Bildes durch das Medium Fotografie. In diesem Fall handelt es sich jedoch um die Konstruktion einer Illusion. Schmid erzeugte diesen Mann künstlich. Die vom Malboro Mann erzeugten Assoziationen, wie Männlichkeit, Freiheit, Unabhängigkeit, virile Schönheit, Gesundheit und Stärke, sind eine Lüge. Selbst Hannes Schmid ist erstaunt, wie es möglich ist, dass sich ein Bild, wie jenes einer Zigarettenmarke, in einer Gesellschaft derart verankern kann. Dabei ist es offensichtlich egal, ob dessen Erzeugung auf einer Illusion aufbaut. Wahrheit und Lüge haben offenbar bei der Konstruktion dieser Bilder keine Bedeutung oder nur einen untergeordneten Einfluss. N. Olonetzky, 2010, S. 61.

gleichzeitig Botschaften in sich trägt, die Aufschluss über soziokulturelle Phänomene geben können, wie früher vor allem die Zugehörigkeit zur Lineage, Klan und/oder Moiety. Der „Text“ einer Rabendarstellung konnte sich früher auch auf weltanschauliche oder kosmologische Inhalte beziehen und dem Betrachter religiöse Informationen liefern. Auch genealogischer Art konnte die Botschaft des Textes sein, den ein Rabenbild einst vermittelte, oder es konnte sich schlicht um Episoden aus dem Leben des Besitzers eines Gegenstandes, auf dem sich die Abbildung befand, handeln. Oftmals ist die Abgrenzung der genannten soziokulturellen Kategorien heute nicht mehr klar unterscheidbar. Bei den „Nachrichten“, welche von indianischen Künstlern mit heutigen Rabendarstellungen an den Betrachter „gesendet“ werden, handelt es sich zum Teil um sozialkritische Botschaften, egal ob es sich um ein Gemälde oder um eine Skulptur handelt. Manche Prints und Schnitzereien reissen zeitgenössische Problemkreise an und befassen sich beispielsweise mit dem aktuellen Zustand, in dem sich die indianische Kunst oder die Natur heute befindet. Andere Kunstwerke beweisen von einer Auseinandersetzung mit der eigenen Ethnizität. Kulturelle Vermischungen, aufgrund dem heute stark angestiegenen Mass an Mobilität, führen oft, wenn nicht zu inneren Konflikten, so doch zur Beschäftigung mit dem, was die eigene Identität ausmacht und stellen Künstler vor die Aufgabe, wie man die Zugehörigkeit zu zwei Ethnien, zum Beispiel aufgrund von Mischehen, visuell darstellen könnte.

b) Die pazifische Nordwestküste: ökologisch betrachtet:

Die pazifische Nordwestküste erstreckt sich geografisch von der Yakutat-Bay im Norden (Alaska) bis nach Mendocino im Süden (Kalifornien) und umfasst die Küstengegenden der kanadischen Provinz British Columbia, sowie der US-Gliedstaaten Alaska, Washington, Oregon und Kalifornien. Zu der Zeit von Franz Boas und Alfred Kroeber war dieses Gebiet identisch mit der anthropologischen Erforschung und Erfassung der dort lebenden Völker. Der Grund dafür mag darin liegen, dass diese Ethnien eine ähnliche oder vergleichbare Lebensweise aufwiesen. So spielte bei allen Gruppen die Fischerei eine grosse Rolle. Heute versteht man unter „Kulturen der pazifischen Nordwestküste“ ethnologisch jedoch nur noch die Völker im Norden des Staates Washington bis zum Süden Alaskas. Im Unterschied zu den in diesem Küstenabschnitt lebenden Gesellschaften, waren die in Kalifornien

lebenden Gruppen nicht nur Fischer, sondern vor allem auch Jäger und Sammler, denn ihre Wirtschaft beruhte neben Fischfang auf der Hirschjagd und der Verarbeitung von Eichen (J. Langellier, 1994, S. 138).

Sicherlich kann man davon ausgehen, dass an der gesamten Westküste ähnliche ökologische Bedingungen oder Verhältnisse vorherrschen. Der Ökologe Eugene P. Odum formuliert diese Tatsache mit den Worten: „...dass es sich bei der pazifischen Westküste um ein Biom handelt, einem grossen regionalen Biosystem, das durch einen einzigen Vegetationstyp gekennzeichnet ist“ (E. P. Odum, 1999, S. 3). Dieses von Mittelkalifornien bis nach Alaska vorkommende feucht-temperierte, mesothermale Koniferenwaldbiom tritt im typischsten Fall in der Region am Puget Sound an der Grenze Washington zu Kanada auf. Dort dominieren die Arten: Westliche Hemlocks-tanne (*Tsuga heterophylla*), Riesen-Lebensbaum (*Thuja plicata*), Küsten-Tanne (*Abies grandis*) und Douglastanne (*Pseudotsuga*) (E. P. Odum, 1999, S. 427). Ursache dieser warmen, feuchten Küstenwälder British Columbias ist das milde Klima, welches massgeblich durch den warmen Japan- oder Kuro-Schio-Strom bestimmt wird, der seinen Ursprung in den Tropen Mikronesiens und Philippiniens hat. Das Klima weist neben ausgeglichenen Temperaturen sehr hohe Niederschlagsmengen auf. Die dem Westwind ausgesetzten Berge der Coast Range (Küstenkordilleren) erhalten wegen ihrer Stauwirkung bis zu 6'000 Millimeter Regen im Jahr, und gewisse Gebiete, wie der Westen Vancouver Islands, gehören gar zu den Orten mit den höchsten Jahres-niederschlägen der Welt (G. Rüegg, 2007, S. 60).¹¹

Die Fauna in diesem Habitat war, wie das Vegetationsmuster auch, äusserst vielfältig und durch einen natürlichen Reichtum an im Wasser und an Land lebenden Tieren gekennzeichnet. Doch so gross der Reichtum an natürlichen Ressourcen auch war, so schwierig gestaltete sich deren Nutzung. Äusserst dichte Vegetation, sowie der bergige Charakter des Landes, erschwerten das Sammeln und die Jagd auf Wild. Die dort lebenden Kulturen passten sich jedoch im Laufe der Zeit perfekt an diese Umweltbedingungen an und wurden grösstenteils zu Fischern und bauten ihre Dörfer deshalb unmittelbar an den Küsten. Der am häufigsten vorkommende Fisch, der

¹¹ Es ist anzumerken, dass die Jahresniederschlagsmengen sich an der Küste unterscheiden, was die Nord-Süd-Verteilung angeht. Christian Feest spricht davon, dass die Küste bei Südalaska sogar noch höhere Niederschlagsmengen aufweist - bis zu 7'500 mm -, während diese gegen den Süden auf 1'600 bis 3'500 mm abnehmen. C. F. Feest, 2000, S. 274.

genutzt wurde, war der Lachs. Er wurde zum Grundnahrungsmittel der Indianer und fand auch Eingang in deren Mythologie. Der Pazifische Lachs kam an der Küste in fünf Arten vor, dem Chinook, dem Coho, dem Sockeye, dem Pink Salmon und dem Chum. In Millionen stiegen diese Fische jeweils im Juni und Juli zum Laichen die Flüsse hinauf. Erfolgreiches und effizientes Fischen war also nur zu diesem Zeitpunkt möglich. Obwohl der Lachs sehr leicht durch Räuchern zu konservieren ist und dadurch ziemlich lange haltbar bleibt, waren die Herbstreserven von getrocknetem Lachs jeweils im Vorfrühling aufgebraucht. Im Februar und März konzentrierte man sich deshalb auf drei kleinere Fischarten, die man ebenfalls beim Laichen fing, auf den Hering, den Smelt und den Olachen, der auch Eulachon oder Kerzenfisch genannt wird (P. Drucker, 1965, S. 5-7). Kein Volk an der pazifischen Küste kannte die Landwirtschaft. Während dem Sommer war es die Aufgabe der Frauen, Früchte, Beeren, Pflanzen und wilde Wurzeln zu sammeln, während die Männer Bären, Bergziegen, Robben und Seelöwen jagten. Es wurde auch Hochseefischerei praktiziert, wobei hauptsächlich Dorsch und Halibut gefangen wurde, sowie Hering, der näher an der Küste vorkam. Wirtschaftlich wurde primär jedoch Nachdruck auf die Fischerei an Flüssen gelegt, deren komplexe Rhythmen das Leben der verschiedenen Ethnien am meisten beeinflusste. Da der Lachs aber vor allem Proteinlieferant war, entstand ein Stärke- und Zuckerdefizit, das mit tierischen Fetten und Ölen zu kompensieren versucht wurde. Verschiedene Walfischarten wurden zu diesem Zweck auf dem offenen Meer bloss mit Hilfe von Kanus gejagt. Vor allem trifft dies auf die Nuu-chah-nulth an der Westseite von Vancouver Island zu, welche in ihren hochseetauglichen Kanus Wale auf offener See harpunierten (N. Bancroft-Hunt, W. Formann, 1988, S. 31f.).

Im Allgemeinen wurden auch gestrandete Wale verwertet, denn der Blubber, die Fettschicht der Wale, konnte auch dann noch genutzt werden, wenn das Tier bereits verendet und verwest war. Obwohl sie also auch gelegentlich jägerisch und sammlerisch tätig waren, unterschied sich die marine Ökonomie dieser Fischerkulturen von den reinen Jäger- und Sammlerkulturen, von denen die Ethnien an der pazifischen Nordwestküste früher umgeben waren (N. Bancroft-Hunt, 1997, S. 65).

Interessant ist auch ein Blick nach vorne, was die ökologischen Verhältnisse betrifft. Der Treibhauseffekt (Stichwort: Klimaveränderung) und der vom Menschen verursachte Raubbau am Wald fordern ihren Tribut. So schildert das Royal BC

Museum in Victoria eindrücklich ein Szenario, was bei anhaltender Temperaturzunahme in der Atmosphäre mit Baumarten, wie der Roten Zeder, bis ins Jahr 2050, bzw. 2080, geschehen wird (Informationen gemäss Royal BC Museum in Victoria. Persönlicher Besuch am 29. Juni 2010). Dieses Phänomen ist auch in Europa bekannt: In der Schweiz migrieren im Kanton Wallis ansässige Arten, wie Waldföhren (*Pinus sylvestris*) nach Norden und werden von wärmeliebenden Baumarten, wie den Flaumeichen, die aus dem Mittelmeerraum stammen, sowie von anderen Laubbaumarten, verdrängt.

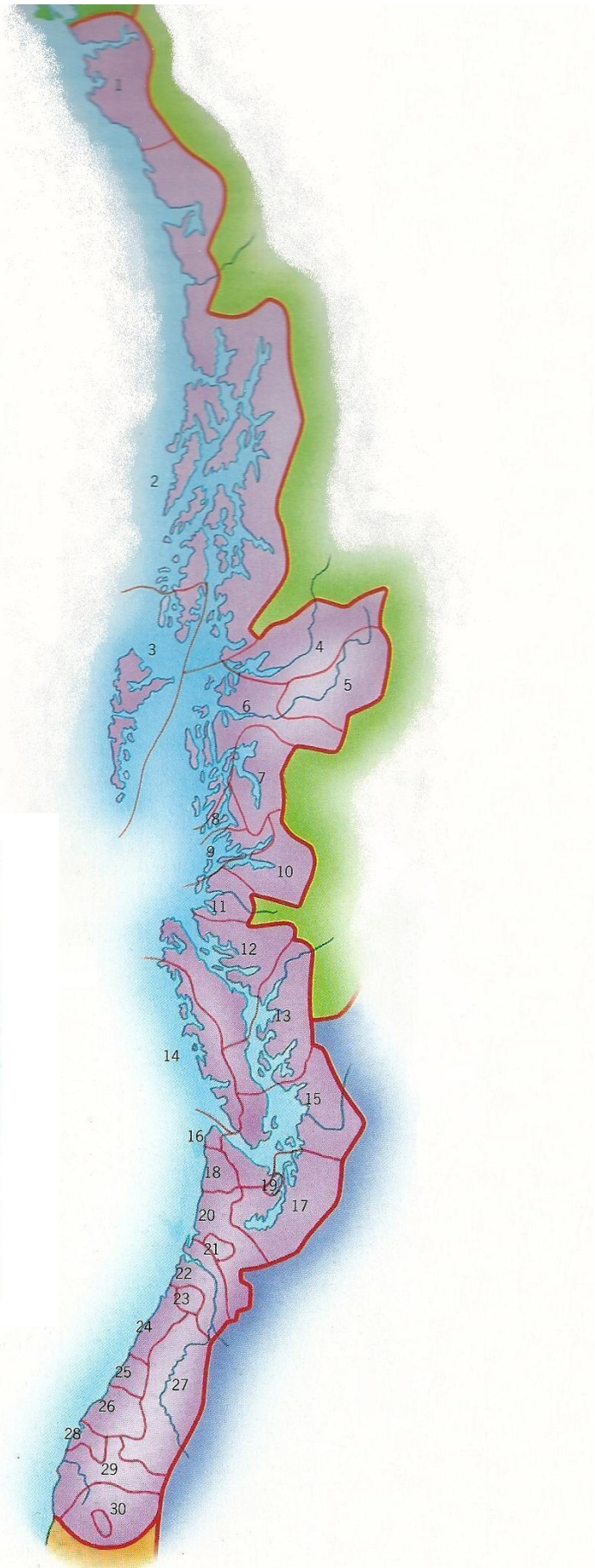
Die im Volksmund genannte Rote Zeder, die biologisch aber keine echte Zeder ist, sondern Riesen-Lebensbaum (*Thuja plicata*) heisst, ist zurzeit in ihrem Bestand ernsthaft bedroht, vor allem auf Vancouver Island und in Washington. Der Riesen-Lebensbaum wurde seit jeher als die Basis der materiellen Kultur ansässiger Ethnien verwendet. Über Jahrtausende bildete dieser Baum dort innerhalb des Primärwaldes die Klimax-Art, das heisst, sie bildete die dominante Baumart in einem Wald. Dies war auch der Grund, weshalb die Rote Zeder früher als Grundressource genutzt wurde und dass daraus sowohl Häuser, Kanus, Bekleidung, Geschirr und Haushaltsgegenstände hergestellt wurden. Während die Rote Zeder vor allem durch Übernutzung bzw. Abholzung existenziell bedroht ist (als Dachschindeln für den Aussen- und als Edelholz für den Innenbereich), scheint es, dass die Gelbe Zeder, welche ebenfalls vom Aussterben bedroht ist, eher auf die Klimaveränderung reagiert.

Auch bei der Gelben Zeder handelt es sich nicht um eine echte Zeder, sondern um die Nootka-Scheinzypresse (früher: *Xanthocyparis nootkatensis*, heute *Chamaecyparis* oder *Callitropsis nootkatensis*). Weiter nördlich bildete sie früher analog für die Ethnien an der Südküste Alaskas die Grundlage der materiellen Kultur. Das Problem des Baumsterbens, das als Yellow-Cedar-Decline bekannt ist und für deren Ursache die genauen Gründe noch weitgehend unbekannt sind, erstreckt sich auf 200'000 Hektaren Waldfläche (P. E. Hennon et al, 2005, S. 1ff.). Das Royal BC Museum möchte mit seinen Informationen aufzeigen, wie geringste Temperaturveränderungen massive biologische Konsequenzen haben können (Internetquelle 5). Mit dem Verschwinden dieser Baumarten als materielle Grundlage wird auch die einstige Kultur und Lebensweise, wie man sie von früher her kennt, vermutlich für immer der Geschichte angehören.

c) Karten der Ethnien an der pazifischen Nordwestküste



Karte 1: Die Territorien der Ethnien Nordamerikas um 1750



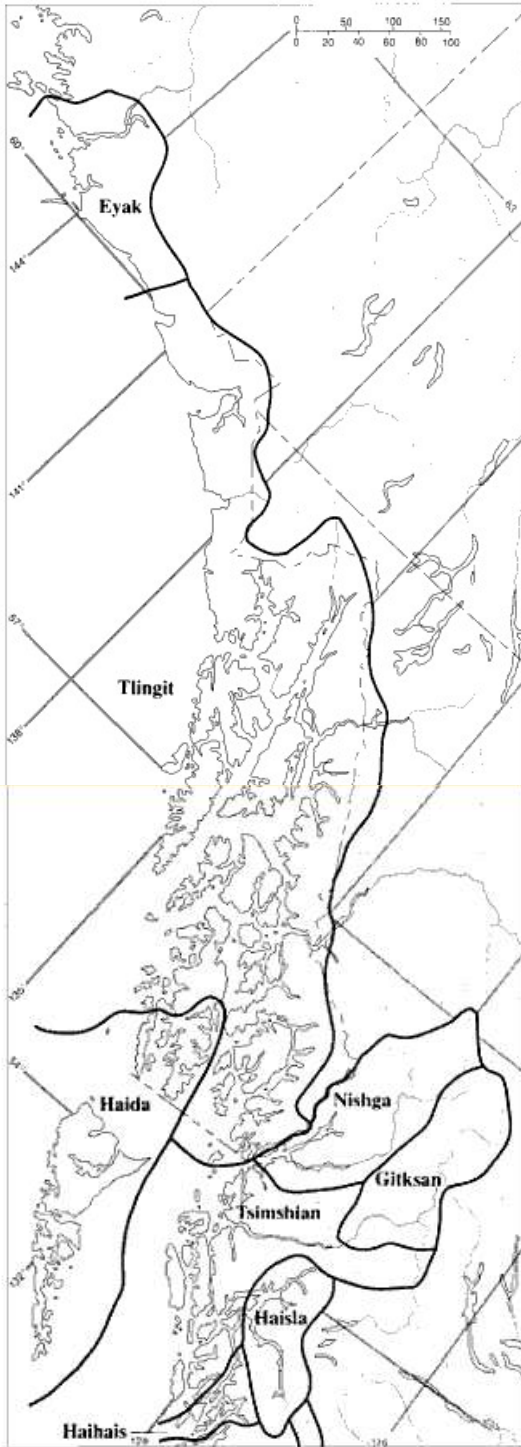
Stammesschlüssel:

- | | |
|----------------------------|-------------------------------|
| 1 Eyak | 16 Makah |
| 2 Tlingit | 17 Südliche Küsten-Salish |
| 3 Haida | 18 Quileute |
| 4 Nishga | 19 Chemakum |
| 5 Gitksan | 20 Südwestliche Küsten-Salish |
| 6 Tsimshian | 21 Kwalhioqua |
| 7 Haisla | 22 Chinook |
| 8 Haihais | 23 Clatskanie |
| 9 Bella Bella | 24 Tillamook |
| 10 Bella Coola | 25 Alsea |
| 11 Oowekeeno | 26 Siuslaw |
| 12 Kwakiutl | 27 Kalapuya |
| 13 Nördliche Küsten-Salish | 28 Coos |
| 14 Nootka (Nuu-chah-nulth) | 29 Athapasken |
| 15 Zentrale Küsten-Salish | 30 Takelma |

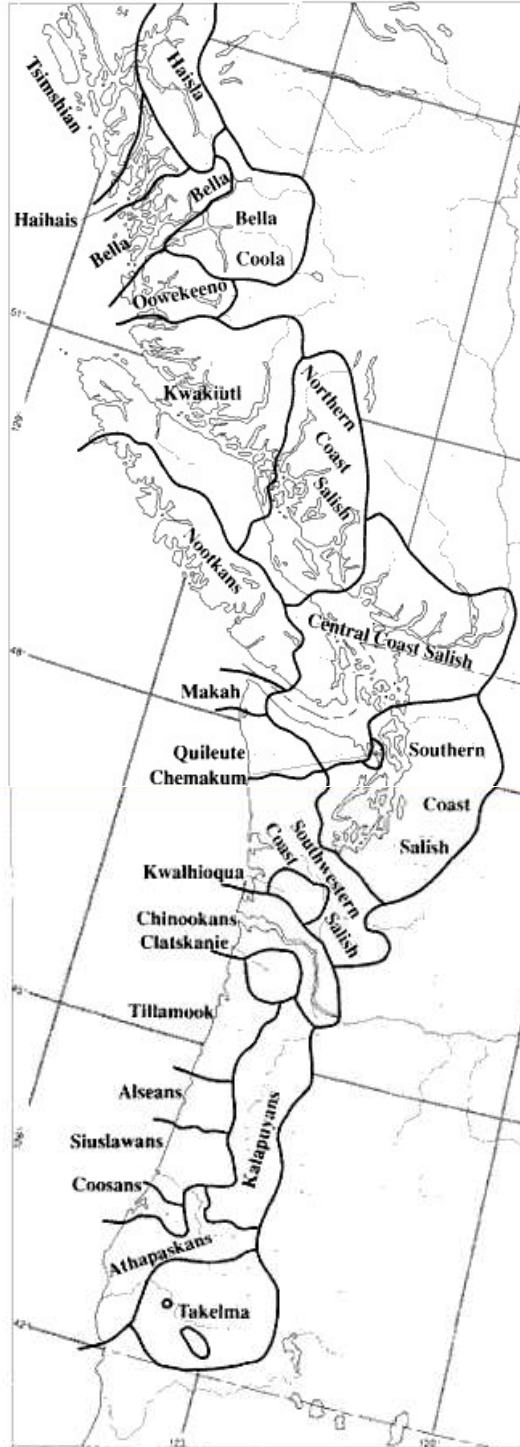
Karte 2: Die territorialen Verläufe der Ethnien im frühen 19. Jh.



Karte 3: Die Territorien der einzelnen Ethnien heute



Karte 4: Nördliche und mittlere Westküste



Südliche Westküste



Karte 5: Northwest Coast culture area and some of its peoples

d) Das Formline Design

da) Einführung:

In den folgenden Kapiteln und Unterkapiteln des Hauptteils behandle ich zwei- und dreidimensionale Erzeugnisse von vorwiegend indianischen Künstlern der pazifischen Nordwestküste (siehe Karten 1-5).¹² Dabei beschränke ich mich hauptsächlich auf die Beschreibung und Analyse visueller Darstellungen des Raben, respektive wie diese sich im Laufe der Zeit verändert haben. Zur spirituellen Welt der Ethnien der Westküste Nordamerikas, sowie zur religiösen Einbettung des Raben in das Pantheon dieser Region, sowie zur Verbreitung des Raben als Tricksterfigur an der Nordwestküste möchte ich auf mein Buch *Der Trickster Nordamerikas* verweisen (G. Rüegg, 2007, S. 60ff.).

Was der Betrachter bei einem Kunstwerk als typisch für die Region der pazifischen Nordwestküste wahrnimmt, ist im Prinzip nicht in erster Linie der individuelle Ausdruck oder die persönliche Handschrift des Künstlers. Das Gefühl des Betrachters, eine charakteristische Darstellung vor sich zu haben, welche spezifisch dieser Region zuzuordnen ist, lässt sich vielmehr auf die Tatsache zurückführen, dass für deren Herstellung gewisse Strukturelemente benutzt wurden. Dieses Konzept nennt sich das Formline Design. Was die Anwendung dieses Konzeptes betrifft, so stehen dem Künstler nur eine beschränkte Anzahl, die genannten Strukturelemente, zur Verfügung. Aus solchen einzelnen Aggregaten oder Bauelementen setzt sich schliesslich ein Muster oder Design zusammen, egal ob es sich um ein zwei- oder dreidimensionales Kunstwerk handelt. Diese speziellen Formteile sind also für das gesamte Erscheinungsbild verantwortlich, sowie dafür, dass der Betrachter ein Gemälde oder eine Schnitzerei mit der Region der pazifischen Nordwestküste assoziiert. Erst in zweiter Linie kann man vom individuellen Stil des Künstlers sprechen, der dem Kunstwerk sein eigenes persönliches Gepräge verleiht und ihn aus der Gesamtheit der Kunstschaffenden

¹² Der Begriff *Kunst* im Bezug auf die kulturellen Erzeugnisse der Ethnien an der pazifischen Nordwestküste geht auf das frühe 20. Jh. zurück, als Skulpturen, Malereien und Gewebe den Status von Kunstwerken erlangten. Franz Boas prägte den Begriff *Kunst* in diesem Zusammenhang als erster und seine Analysen verschiedener Kunstformen bildeten seither die Grundlage und Basis unseres Verständnisses von der Nordwestküstenkunst. 50 Jahre später, zur Zeit des Zweiten Weltkrieges, entdeckten die Surrealisten die materielle Kultur der pazifischen Nordwestküste und etliche Kunstmuseen begannen damit, Artefakte dieser Region als Kunst(werke) auszustellen. Internetquelle 6.

hervorhebt, respektive ihn von der Vielzahl anderer Kunstschaffen-den unterscheiden lässt. Das Formline Design weist ferner an den verschiedenen Küstenregionen unterschiedliche Ausprägungen auf, was mit den dort beheimateten Ethnien in direktem Zusammenhang steht.

Das Formline Design ist also das Konzept, das hinter der besagten Kunstform steht, die erfreulicherweise seit den 1960er-Jahren eine beachtliche Renaissance erfahren hat. Diese Renaissance wurde in erster Linie von indianischen Künstlern initiiert und gefördert, beispielsweise von Mungo Martin (1879-1962) und den zahlreichen Mitgliedern der Hunt-Familie. Bei der Wiedergeburt dieser Kunstform haben sich aber auch zahlreiche Künstler und Lehrer beteiligt, welche nicht Mitglieder einer First Nation sind; vor allem was das Wissen und das Verständnis dieses Kunststils angeht, haben Leute, wie Bill Holm, mit ihrer Forschung Wesentliches beigetragen.¹³

db) Begriffliches:

Welches sind nun die strukturellen Elemente des Formline Designs und woher stammt überhaupt der Begriff ‚Formline Design‘? Begründet wurde dieser Begriff von Bill Holm (*1925), einem emeritierten Professor der Kunstgeschichte und Kurator am Burke Museums of Natural History and Culture an der University of Washington in Seattle. Holm, der nach Franz Boas heute als einer der besten lebenden Kenner der Nordwest-küstenkulturen gilt, entdeckte und beschrieb die Formline-Elemente und Prinzipien, welche dieser Kunst zugrunde liegen (B. Reid, 2009, S. 189). Holm ist auch selber Künstler und Lehrer. Zu seinen berühmteren Studentinnen gehört zum Beispiel die Haidakünstlerin Freda Diesing (P. L. Macnair et al, 1984, S. 181). Auch die Bezeichnungen *Ovoid* und *U-Shape*, zwei der zentralen Gestaltungselemente des Formline Designs, wurden von Holm begründet und werden seither im Diskurs

¹³ Das Ergebnis von Bill Holms Forschungen seit den 1950er-Jahren war sein Buch *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form* (1965). Bei der Renaissance dieser Kunstform sind also sowohl Indianer als auch Weiße beteiligt gewesen. In diesem Zusammenhang ist es deshalb wichtig, einen weiteren weissen Künstler und Autor zu erwähnen, Jim Gilbert. Gilbert entdeckte das Bedürfnis junger Indianerkünstler, eine Art Handbuch und/oder Nachschlagewerk zu haben. Darauf begann er nach 60 Jahren intensiver Beschäftigung mit der Nordwestküstenkunst, zusammen mit Karin Clark, ein zweibändiges Fachbuch mit dem Titel: *Learning by designing Pacific Northwest Coast Native Indian Art* zu verfassen. Das Ziel war ausdrücklich, den indianischen Künstlern bei ihren Bemühungen und Anstrengungen zu helfen, diese Kunstform, lebendig und dynamisch zu erhalten. J. Gilbert, K. Clark, 2005, S. 1.

über die Kunst an der Nordwestküste üblicherweise so benützt (D. Augaitis et al, 2008, S. 88, 156, 157). Lee L. Huntsman, der Interim President der University of Washington, drückte die Wirkung von Holms Arbeit mit folgenden Worten aus:

“Bill Holm’s book: *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Forms* (1965) was a kind of a Rosetta Stone for those trying to understand this art produced by northwest coast indians.”
Internetquelle 6.

Bevor ich auf die Herstellung eines solchen Kunstwerkes eingehe und erkläre, wie die einzelnen Elemente des Formline Designs zu einem Ganzen zusammengefügt werden, möchte ich noch weitere Begriffe klären, die mit diesem Kunststil in Zusammenhang stehen und die sich auf das Sehen, also auf die sinnliche Wahrnehmung dieser Kunst beziehen, welche sich für den abendländischen Betrachter oft als problematisch herausstellt.¹⁴ Tobias Wendl, der sich mit den Schwierigkeiten der Perzeption von Fotografien im Kulturvergleich befasst, geht davon aus, dass die visuelle Praxis grundsätzlich kulturell eingebettet ist. Er folgt dabei einem theoretischen Ansatz von Marx Wartofsky (M. W. Wartofsky, 1980, S. 131-152). Wendl unterscheidet bei der Betrachtung von Bildern generell zwei Probleme; einerseits können die Schwierigkeiten der Wahrnehmung beobachter-spezifisch sein. Das heisst, dass der Betrachter mit gewissen Bildern nicht vertraut ist, weil diese kein Bestandteil seiner Sozialisation gewesen sind. Andererseits können Probleme bei der Betrachtung von Bildern mediumspezifisch sein, was heisst, dass die Schwierigkeit in der Bildkomposition selber liegt, weil sie Konzepten folgt, die für den Betrachter schwierig zu „lesen“ sind. Das führt über zu den Eigenschaften oder Merkmalen, welche mit dieser speziellen Kunstform verbunden sind.

¹⁴ W. J. T. Mitchell sagt, dass zwar eine Reihe von wissenschaftlichen Disziplinen existieren, die sich mit Bildern beschäftigen, wie zum Beispiel die Kunstgeschichte, dass es aber keine einheitliche Theorie über Bilder gibt. Vor allem wäre dies nach seiner Ansicht seit der Bilderwende wichtig, das heisst, mit der zunehmenden Bedeutung, die dem Visuellen beigemessen wird. In diesem Zusammenhang gehören auch Ansätze erwähnt, die sich mit der Frage befassen, wie Bilder betrachtet werden, die sich also mit dem Vorgang des Schauens beschäftigen. Mitchell stellt in seinem Buch einige allgemeine Ansätze vor, die sich mit der Betrachtung von Bildern generell auseinandersetzen, z.B. den Ansatz von Erwin Panofsky (in: *Perspective as Symbolic Form*) und jenen von Jonathan Crary (in: *Techniques of the Observer*). W. J. T. Mitchell, 1995, S. 9ff., 24ff.

dc) Grundsätzliche Eigenschaften des Formline Designs:

Das Formline Design besitzt viele eigentümliche Merkmale, die erklärungsbedürftig, deren Erläuterung aber für das Verständnis eines Bildes äusserst nützlich sind. Abgesehen von der kulturellen Einbettung oder sozialisierten visuellen Praxis, die Wendl mit „*pictorial tradition*“ und „*viewing habit*“ übersetzt (T. Wendl, 1996, S. 169, S. 173) und die uns unbekannt ist, weil wir keine Mitglieder einer Nordwestküstengesellschaft sind, liegt für uns nämlich ein Problem des Erkennens von Sujets, Motiven oder ganzen Bildkompositionen meiner Meinung sicher auch in der zweitgenannten Schwierigkeit: Bilder mit multiplen Perspektiven kognitiv zu verarbeiten, bzw. mental auszuwerten, ist ziemlich anspruchsvoll, weil a) Frontal-, b) Profilansicht und c) Aufsicht miteinander kombiniert in einem Bild vorkommen können.¹⁵ Im Zusammenhang mit dieser ersten Eigentümlichkeit ist zu erwähnen, dass bei den Darstellungen mittels dem Formline Design oftmals eine typische Axialsymmetrie ersichtlich ist. Für diese Symmetrie bezüglich der Längsachse verwendet Wendl den Begriff *Spalt-Stil* (T. Wendl, 1996, S. 173). Peter R. Gerber, Schweizer Ethnologe und Autor von *Indianer der Nordwestküste*, erklärt diesen Sachverhalt so: „Auf zweidimensionalen Darstellungen erzeugt man die Symmetrie mittels eines Doppelprofils, wobei ein Tier in seiner Längsachse „aufgeschnitten“ und dann aufgeklappt wird“ (M. Bruggmann, P. Gerber, 1987, S. 189).



Bild 1: Raven Screen. Ein Screen ist eine bemalte Trennwand im Innern eines Hauses.

¹⁵ Frontalansicht ist auch eine Vorderansicht. Die Profilansicht ist eine Seitenansicht. Die Aufsicht ist eine Obersicht. Letztere Ansicht entspricht einer Kameraperspektive, die den Gegenstand vertikal abwärts, also von oben herab, betrachtet. J. V. Mascelli, 1998, S. 38.

Eine weitere Eigenschaft des Formline Designs ist, dass dabei die Silhouette, bzw. die Konturen oder die Umrandung einer Figur und nicht die Fläche selbst gezeichnet wird.¹⁶ Die dabei verwendeten Farben besitzen eine eigene Hierarchie und Wichtigkeit: Wesentliche Formen, wie die äussere Gestalt oder der Körper der Figur, erfolgen i.d.R. in schwarz; zweitrangige Formen, wie Hände oder Klauen etc., respektive die inneren Organe bzw. Knochen, werden in roter Silhouette dargestellt. Eine dritte Rangordnung weisen die Farben hellblau oder blaugrün, manchmal sogar grau, auf. Die übrige Fläche wurde früher nicht bemalt und blieb holzfarben (siehe Bild 1). Seit geraumer Zeit wird jedoch weiss als Flächenfüller benutzt.¹⁷

Dass schwarz, rot und weiss eine dominante Stellung in der visuellen Anthropologie haben, scheint universell zu sein. Auch im antiken Rom wurde vor allem schwarz, rot und weiss als Farben für die Bodenmosaike benutzt. Das beweisen a) eigene Erfahrungen und b) die Literatur: a) Besuch des Corinium Museums in Cirencester, England, Februar 2010 und Besuch in der Chedworth Roman Villa, England, Juni 2012, b) Kepner (1905) für den austronesischen Raum (Philippinen), Spencer und Gillen (1927) für Australien, Rivers (1901) für Afrika (Kongo) sowie Nyander (1814) für Sierra Leone (B. Berlin, P. Kay, 1991, S. 54, 68).

Grundsätzlich werden jedoch die Elemente des Formline Designs als Flächenfüller benutzt, d.h. beispielsweise dienen ovale Formen als Augen und Gelenke oder U-Formen, welche Ohren, Schnauzen, Federn, Rücken- und Schwanzflossen von Fischen oder Säugetieren darstellen. Innere Teile von Tieren, wie Rippen, Rückgrat und Eingeweide, werden gemäss Michael Palomino vom NONAM (North America Native Museum, Zürich) oft im „Röntgenstil“ dargestellt, um den Raum innerhalb der Konturen auszufüllen (M. Palomino. In: D. Daenzer, T. Wodiunig, 1996, Kapitel 12, S. 65f.)

Zum Begriff *Röntgenstil* ist hinzuzufügen, dass Florian Diederich sich dezidiert gegen den Gebrauch dieses Ausdrucks aussprach und dagegen für die Verwendung des Wortes *Röntgenblick* plädierte: „Die Bezeichnung *Röntgenstil* würde einen einheitlichen Kunststil im europäischen Sinne unterstellen, den es jedoch nicht gibt.

¹⁶ Die Figuren betrafen früher meistens das eigene Klanwappen, i.d.R. Tiere, die über die eigene Lineage, Status und Reichtum Auskunft gaben. Gleichzeitig handelte es sich dabei oft um legendäre Wesen oder um mythische Geschöpfe mit spiritueller Bedeutung. H. Stewart, 1979, S. 14f.

¹⁷ Das beweisen a) eigene Erfahrungen mit Künstler, als auch b) die Literatur: a) Interview mit dem Kwakwaka'wakw-Künstler Bill Henderson am 14. July 2011, Campbell River, b) M. Bruggmann, P. Gerber, 1987, S. 189. Siehe auch H. Stewart, 1979, S. 14f.

Vielmehr hält sich der Röntgenblick als eine Idee an die jeweiligen Prinzipien der einheimischen Darstellungsformen und Stile, die oft sogar vorgeschrieben sind und in einem Traditionszusammenhang stehen. Daher erscheint es sinnvoller, bei der Betrachtung und bei dem Vergleich der verschiedenen Regionen den Begriff des *Röntgenblicks* zu verwenden. Dieser richtet das Augenmerk auf das in Motivation und Ausdruck zum Teil sehr verschiedene Prinzip der Darstellung, nämlich das Zeigen von „Nicht-Sichtbarem“ im Innern des Körpers“ (M. Diederich, in: A. Fiedermutz - Laun, 2002, S. 341).

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass ein Muster oder ein Bild aus der *Formline* besteht, also aus Linien unterschiedlicher Dicke, welche ein bestimmtes Motiv umranden und ihm so eine Form verleihen (B. Holm, 1965, S. 65). Feinere Linien innerhalb eines Musters heissen entsprechend *finelines*.

dd) Muster des Formline Designs:

Bezüglich den verwendeten Mustern oder Motiven ist anzumerken, dass das Wissen um das Konzept der Transformation ein weiterer Schlüssel zum Verständnis bzw. der Interpretation dieser Kunstform ist. Oft handelt es sich bei einem Kunstwerk um die Darstellung des Wandels von einer Person in ein Tier oder umgekehrt. Dieser Umstand hat seine Ursache darin, dass die Motive sich oft auf Ursprungsmythen beziehen. Sowohl zweidimensionale Prints als auch dreidimensionale Schnitzereien nehmen oft auf die mythische Vor- oder Urzeit Bezug, als sich nach dem Glauben der Indianer noch alles im Fluss oder in Veränderung befand. Menschen konnten sich gemäss den religiösen Ansichten der Indianer einst in Tiere verwandeln und umgekehrt, denn noch nichts hatte damals eine bestimmte Form. Solcherart war der Status Quo bis der Rabe, der auch die Rolle des Transformers besitzt, eintraf und allen Wesen ihre heutige Gestalt verlieh.¹⁸

Inhaltlich handelt es sich bei diesen Mustern meistens um Darstellungen von Gesichtern oder um Köpfe von Tieren und Menschen. Die Motive repräsentieren praktisch an der gesamten Westküste entweder Wappen der einzelnen Familien, wie auf den gewobenen Chilcat-Decken der Tlingit ganz im Norden, oder Klane, wie im Falle der Wappenpfähle der Haida, Tsimshian und der Kwakwaka'wakw an der nördlichen und mittleren Küste. Nur im Falle der südlichen Küste bei den Nuuchah-

¹⁸ Eine ausführlichere Schilderung einer solchen Version ist in Wilson Duff und E. N. Anderson (1996) nachzulesen. W. Duff, E.N. Anderson, 1996, S. 233.

nulth an der Westküste von Vancouver Island oder bei den Ethnien der Coast Salish, die an der Ostseite Vancouver Islands und auf dem Festland leben, finden die Muster angesichts des Fehlens von lineage-übergreifenden Klanstrukturen keine visuelle Verwirklichung als Wappenpfähle.

Die Muster bei diesen beiden Stilvarianten des Formline Designs haben ihre Wurzeln zwar ebenfalls im Pantheon, bzw. in der religiösen Welt, und es handelt sich oft auch um dieselben Geistwesen wie weiter nördlich. Doch die Figuren fanden früher eine andere visuelle Verwirklichung. Sie waren nicht auf Wappenpfählen ersichtlich, sondern zum Beispiel auf Spinnwirteln, wo derselbe Rabe in einem ganz anderen Bedeutungszusammenhang stand. Während der Rabe auf einem Wappenpfahl der Haida als Klanbild auf eine der beiden Moieties innerhalb der Gesellschaft hinwies, besass der Rabe auf einem Spinnwirtel der Coast Salish die Funktion eines Schutzgeistes und stand im weitesten Sinn mit der Visionssuche in Zusammenhang, eines kulturellen Merkmales, das sonst unüblich für die Westküste ist, sondern eher typisch für die Binnenkulturen des Kontinents, was auch die These von der Einwanderung der Coast Salish an die Küste erklären würde.

de) Die einzelnen Bauelemente des Formline Designs:

Ich erachte es als angebracht, ein bisschen näher auf die Details des Formline Designs einzugehen und dessen einzelne Strukturelemente vorzustellen. Dazu gehören einerseits sogenannte positive Hauptformen, wie das Ovoid, das *U-Shape*¹⁹ oder die *U-Form*²⁰ und das S-Shape. Positiv deshalb, weil diese Formelemente hauptsächlich dazu benutzt werden, um die Formen, Konturen oder Umrisse eines Motives darzustellen (deshalb auch die Bezeichnung *Formline Design*). In zweidimensionalen Kunstwerken, z.B. in Kunstdrucken, erscheinen diese Formen meist als schwarze Linien oder als schwarze Flächen. In dreidimensionalen Kunstwerken sind dies die Teile, welche hervorgehoben werden, bzw. nach aussen stehen (Erhöhungen). Daneben kommen auch untergeordnete, sogenannte negative Formen vor, wie das Trigon, das Quadron und das Quinton, T- und Y-Shapes, Kreise und Halbmonde. Diese Formen ergeben sich in Kombination aus den positiven Formen und erscheinen in der zweidimensionalen Kunst als weisse Flächen. In dreidimensionalen Kunstwerken bilden diese Flächen Vertiefungen.

¹⁹ Jim Gilbert benutzt den Begriff *Shape*. J. Gilbert, K. Clark, Volume 1, 2005, S. 44ff.

²⁰ Hilary Stewart benutzt den Begriff *Form*. H. Stewart. 1979, S. 20.

Das wahrscheinlich charakteristischste Element des Formline Designs ist das Ovoid, ein abgerundetes Rechteck (siehe Bild 2). Im nördlichen Stil erscheint die obere Linie dicker als die untere und die obere Linie ist eher konvex, während die untere konkav ist. Das produziert eine starke Spannung in den vier Ecken, die sich damit erklärt, dass die oberen zwei Ecken nach aussen gedrückt erscheinen, die unteren zwei Ecken hingegen den Eindruck erwecken, dass sie nach innen gedrückt seien. Wenn man diese Spannung aufheben könnte, würde die Form wohl einem gewöhnlichen Rechteck oder Oval weichen.

Das Ovoid des mittleren, westlichen und südlichen Stils ist gerundeter und hat eine weniger grosse Spannung oder gar keine, weil es teilweise kreisrund ist. Das Ovoid, wie es aber mehrheitlich an der Westküste erscheint, muss gewissen Regeln und Prinzipien folgen. Eine solche sind seine Proportionen, damit man von einem Ovoid sprechen kann. Ferner gehört zu diesen Prinzipien, dass die dicke Linie an der Oberseite des Ovoids auf beiden Seiten in die dünnere Linie an der Unterseite des Ovoids übergeht.

Das Ovoid kann dabei unterschiedlichste Formen annehmen; ästhetisch ansprechend erscheinen mir nördliche wie südliche Varianten. Benutzt wird das Ovoid für wichtigste und grundlegende Formen, wie der Umriss eines Kopfes. Wenn das Ovoid für die Abbildung eines Auges benutzt wird, dann finden sich weitere kleinere Ovoids *in* dem Hauptovoid, welche die Bestandteile des Auges (Augapfel, Pupille) darstellen. In solchen Fällen spricht man von inneren Ovoids (siehe Bild 2).

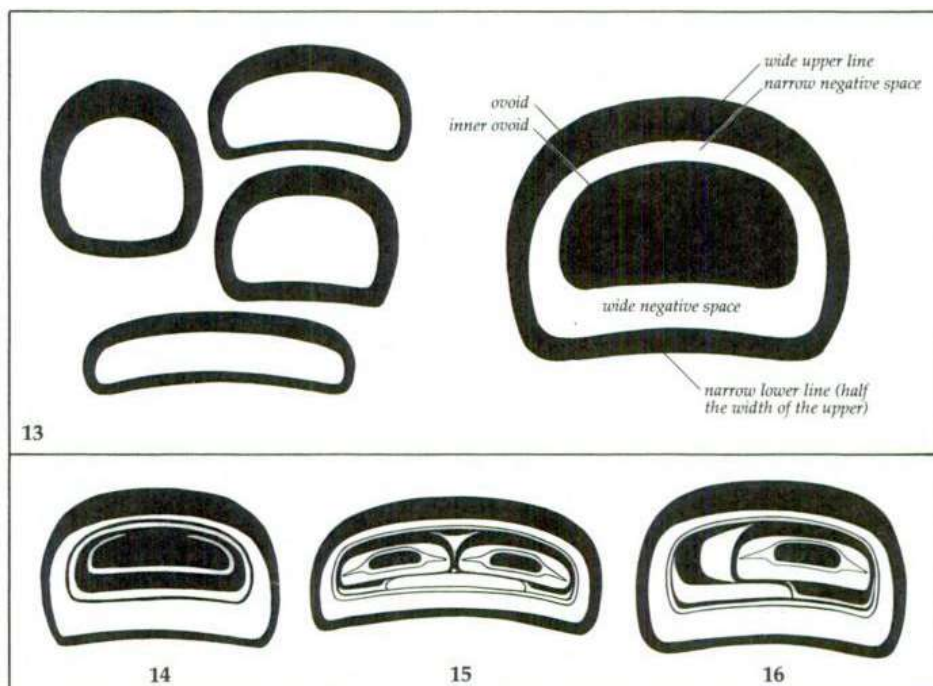


Bild 2: Die Figuren 13-16 zeigen Formen von Ovoids und Inner Ovoids

Die U-Form ist ein weiteres wichtiges Element des Formline Designs (siehe Bild 4). Es variiert nicht so sehr, wie das Ovoid, was die vier Stilrichtungen angeht und behält im Wesentlichen die grundsätzliche Form eines U bei. Trotzdem gibt es eine Vielzahl von möglichen Abarten, denn man kann die Form drehen und wenden und das U verlängern oder verkürzen. Benutzt wird die U-Form für die Umriss eines Körpers, z.B. den eines Vogels, oder für Körperteile, wie Ohren, Schnäbel, Federn und Flossen. Eine Variation der U-Form ist das Split U-Form-Design, das dazu benutzt wird, um die grosse negative Fläche aufzufüllen, die sich durch die Form des U ergibt. Das Haidawort für Split-U-Shape bedeutet die Feder eines Flickers, eines Vogels, dessen Schwanzfedern der Split U-Form gleichen (Bild 3).

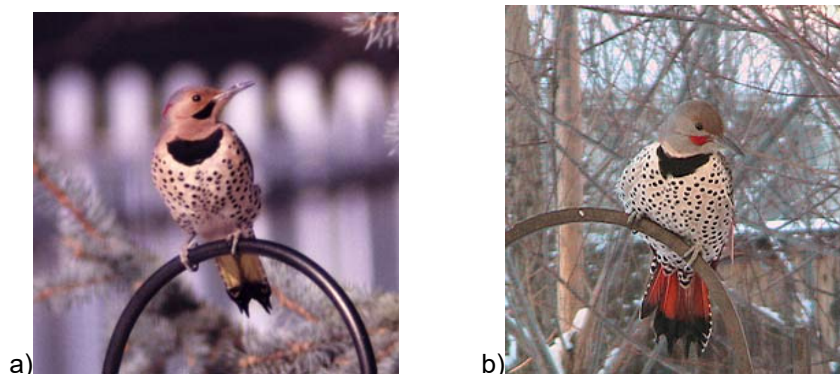


Bild 3: Northern Flickers: a) Yellow shafted Flicker, b) Red shafted Flicker

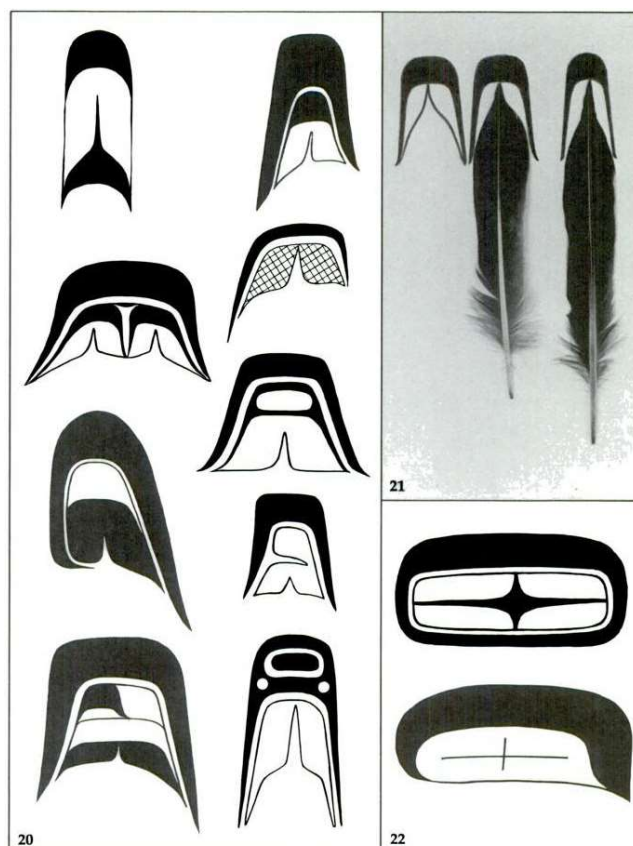


Bild 4: Figuren 20-22 zeigen verschiedene U-Forms und Split U-Forms

Als ein ebenfalls primäres Formline Element gilt die S-Form oder das S-Shape (siehe Bild 5). Man kann sagen, dass es sich aus zwei halben U-Formen zusammensetzt, jedoch in entgegengesetzter Weise. S-Formen werden dazu verwendet, um Arme, Beine oder das Gerippe im Inneren eines Körpers darzustellen. Zusammengesetzt und kombiniert ergeben sich die angesprochenen negativen Formen aus den Zwischenräumen aller positiven Formen, z.B. die Trigone. Diese weissen Flächen sind ebenso essentiell für das Formline Design, wie die positiven Formen und müssen gewisse Proportionen besitzen. Je genauer ein Künstler die positiven Formen darstellt, desto präziser fallen auch die negativen Formen aus.

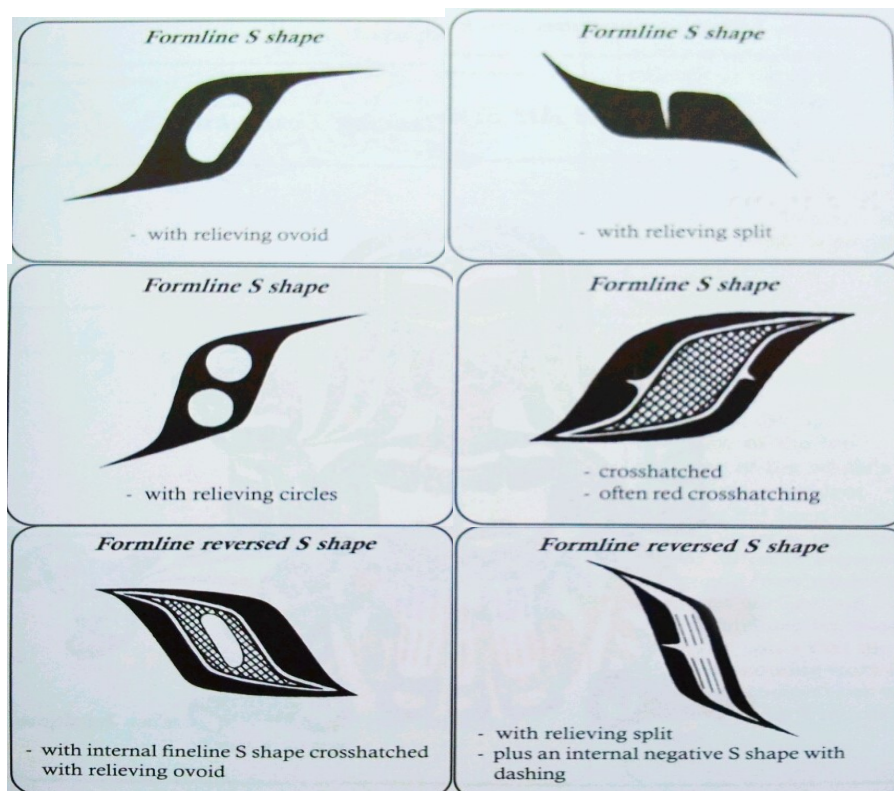


Bild 5: Formen von S-Shapes

Jeder Abschnitt der Westküste weist vergleichbare Stilelemente auf, was die visuelle Ausdrucksweise betrifft, weshalb es für eine wissenschaftliche Herangehensweise sinnvoll ist, unterschiedliche Kunststile zu unterscheiden. Das hat Jim Gilbert gemacht. Obwohl von Norden nach Süden die Stile entlang der Küste variieren, was ihre individuellen Merkmale angeht, so lassen sich auch Gemeinsamkeiten entdecken. Beispielsweise fällt einem Betrachter als erstes auf, dass die Muster und Motive im Norden ziemlich abstrakt sind, während sie gegen Süden zu immer konkreter werden und ihre Darstellung figurativer wird. Jim Gilbert und Karin Clark unterscheiden so vier Regionen:

1. der Stil der nördlichen Küste, 2. der Stil der mittleren Küste, 3. der Stil an der westlichen Seite von Vancouver Island und 4. der Stil der Südküste. Natürlich hatten die indianischen Künstler diese Unterscheidung früher nie gemacht und sie benutzen diese Unterteilung von vier Stilvarianten auch heute nur ansatzweise (Interview mit dem Kwakwaka'wakw-Künstler Tom Hunt, Juni 2011, Comox, Vancouver Island). Trotzdem erachte ich die Schaffung von Kategorien als ein nützliches Tool und für das wissenschaftliche Arbeiten als eine sinnvolle Vorgehensweise.

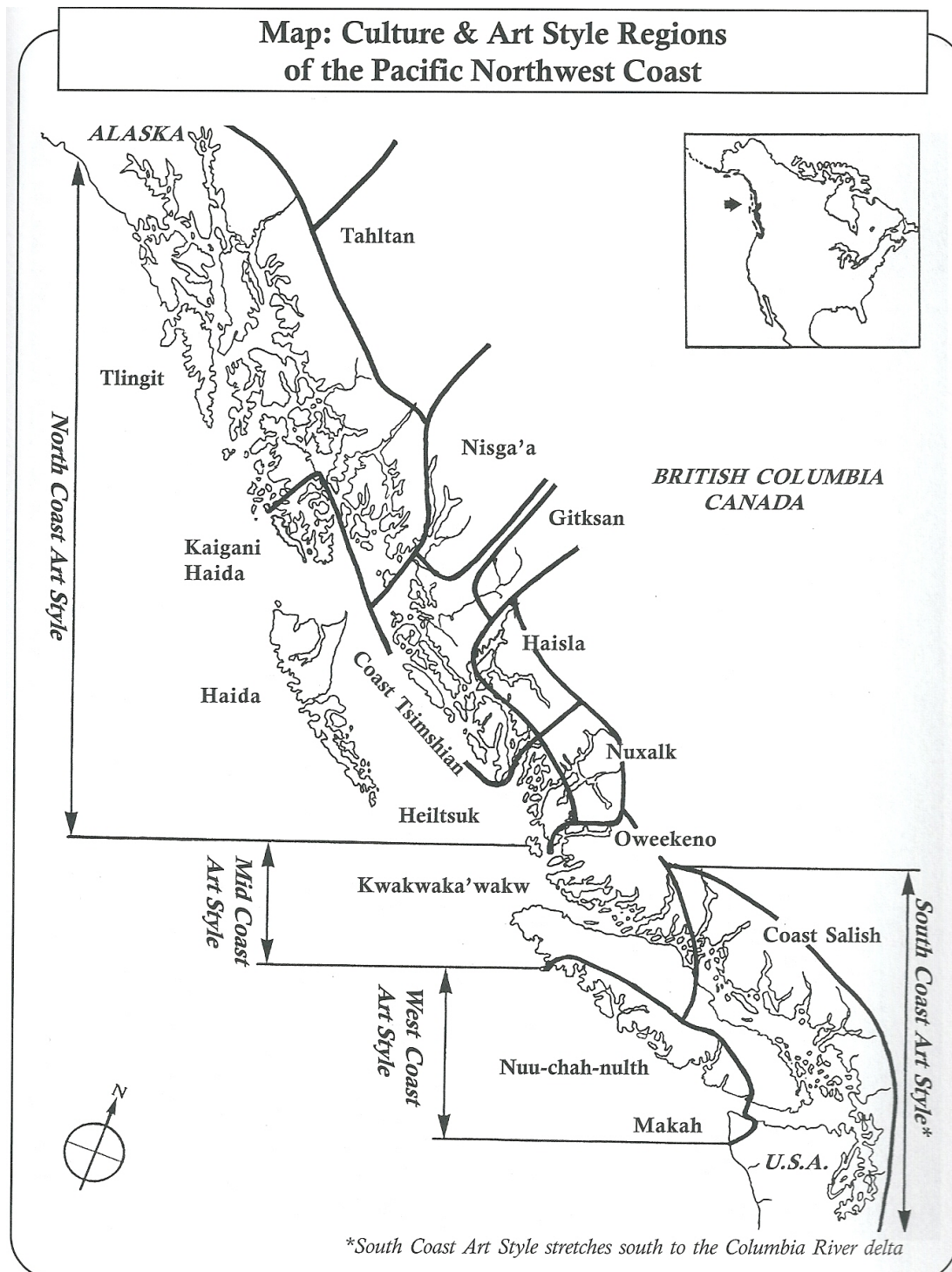


Bild 6: Kunststile an der pazifischen Nordwestküste

e) Zu den Begriffen Medium, Kunst und künstlerischem Schaffen:

Medien spielen als Ausdrucksmittel visueller Erzeugnisse eine wesentliche Rolle. Sie unterliegen einem gesellschaftlichen Wandel und stehen in Wechselwirkung mit einem zentralen Aspekt einer Gesellschaft, der Technologie. Ich verwende den Begriff *Medium* in diesem Buch im Sinne der Definition des Concise Oxford Dictionary, der unter Medium, bzw. Medien, zwei Hauptbedeutungen unterscheidet:

1. An agency or means of doing something, the material or form used by an artist, composer, or writer, a substance through which sensory impressions are conveyed or physical forces are transmitted.
2. The main means of mass communication (especially television, radio and newspaper) regarded collectively. J. Pearsall, 1999, S. 884f.

Was die Bedeutung von Medium im ersten Sinne, also dem verwendeten *Material* oder *Werkstoff* betrifft, so gehörten gemäss Jim Gilbert zu den früher verwendeten Medien vor allem Holz (J. Gilbert, K. Clark, Vol 1, 2005, S. 10). Die auf Kisten, Löffel, Hauswänden und Wappenpfählen angebrachten Motive wurden gleichsam auch auf andere Medien, wie Horn (Bergziege), Knochen (von Walfischen), Geweihe (Hirsche), Elfenbein (Stosszähne von Walrossen) und Stein übertragen. Mit dem Kontakt zu den Europäern und dem damit induzierten Handel von Kunstobjekten sind auch neue Materialien verwendet worden, wie Argillit (ein schwarzer Tonschiefer), Silber und Gold. Dieser Wandel der benutzten Medien ist bis heute zu beobachten, wo Künstler mitunter auch Stahl, Glas und Granit verwenden. Abgesehen vom Unterschied, dass das, was wir gemeinhin unter Kunst verstehen (*l'art pour l'art*), in den Ethnien an der pazifischen Westküste früher funktionaler Bestandteil des täglichen Lebens bildete, können auch allgemeingültige Gemeinsamkeiten definiert werden, bzw. ein gemeinsamer Nenner für den Gebrauch des Begriffes *künstlerisches Schaffen* gefunden werden, zum Beispiel im Gebrauch der Ausdrücke Kreativität oder Geschicklichkeit:

1. The expression or application of *creative skill* and imagination, especially through a visual medium such as painting or sculpture. Works produced in this way.
2. The various branches of *creative activity*, such as a painting, music, literature, and dance.
3. Subjects of study primarily concerned with *human creativity* and social life. J. Pearsall, 1999, S. 75.

Kapitel 1

Der südliche Stil des Formline Designs

1.1 Einleitung

Im ersten Kapitel, das sich mit dem südlichen Stil des Formline Designs befasst, stehen Künstler der Coast Salish-Ethnien im Mittelpunkt. Die Coast Salish gehören, wie ihr Name verrät, zur Obergruppe der Salish. Doch wer sind die Salish? Sprachlich lässt sich diese Grossgruppe am einfachsten erfassen. Die Salish-sprachigen Ethnien werden generell in drei Untergruppen eingeteilt: a) in die Bella Coola, b) die Coast Salish (an der Küste) und c) die Interior Salish, welche mehr im Landesinnern leben.

a) Bella Coola:	bzw. Nuxalk (an der Küste)
b) Coast Salish:	<i>Nördliche:</i> Comox, Pentlatch, Sechelt (B.C., Kanada) <i>Zentrale:</i> Halkomelem (B.C., Kanada), Squamish, Lushootseed, Nooksack (WA, USA) <i>Südliche:</i> Tsamosan: Chehalis, Cowlitz, Quinault, Queets (WA, USA), Tillamook (Oregon, USA)
c) Interior Salish:	Shuswap (im Inneren British Columbias, Kanada)

Weil die Gruppe c) die Interior Salish, nicht an der Küste leben und nicht über eine vergleichbare visuelle Kultur verfügen, wie b) die Coast Salish und a) die Bella Coola, sind sie deshalb nicht Gegenstand meiner Untersuchungen. Was die Bella Coola betrifft, ist zu sagen, dass diese Ethnie aufgrund ihrer geografischen Lage in das Gebiet der nördlichen Küste gehört und dass es sich bei Künstlern dieses Volkes deshalb in der Regel um Vertreter der nördlichen Variante des Formline Designs handelt.

Bei den Bella Coola handelt es sich zwar um eine Salish-sprachige Ethnie. Sie lebt aber nicht im typischen Verbreitungsgebiet der Coast Salish an der südlichen Küste, sondern an der nördlichen Küste und ist von Gruppen der nördlichen Wakash-Sprachfamilie und von Mitgliedern anderer Sprachgruppen umgeben. Weil die Bella Coola von Ethnien des North Coast Art Styles benachbart und sozusagen in das Gebiet des nördlichen Formline Designs eingebettet sind, produzierten sie früher Artefakte, die sich kunstgeschichtlich mit jenen ihrer unmittelbaren Nachbarn vergleichen lassen. Aus diesem Grund würden allfällige Vertreter dieser Ethnie im vierten Kapitel behandelt. Die kulturelle Verwandtschaft der Bella Coola mit den südlicher wohnenden Coast Salish-Gruppen beschränkt sich aber nicht alleine auf

die Sprache; die Bella Coola sind, wie die Coast Salish, keine Klangesellschaft; vermutlich durch ihre Nachbarn beeinflusst, schnitzen die Künstler der Bella Coola trotzdem Wappenfähle.

Die Coast Salish sind die grösste und differenzierteste Völkergruppe an der pazifischen Nordwestküste. Die circa 70 Ethnien umfassende Grossgruppe bewohnte früher ein grosses Territorium, das sich auf beiden Seiten der Georgia Strait bis zur Strait of Juan de Fuca und dem Puget Sound im Süden erstreckte (siehe Bild 7). Bei der Georgia Strait handelt es sich um eine rund 240 Kilometer lange und 25 bis 30 Kilometer breite Wasserstrasse des Pazifischen Ozeans im südwestlichen Teil British Columbias, die das kanadische Festland von Vancouver Island trennt (A. Scott, 2009, S. 217f.).



Bild 7: Salish Sea area, das Gebiet der Coast Salish Gruppen

Die Strait of Georgia und der Puget Sound sind seit der Zeit Captain Vancouvers als Gulf of Georgia bezeichnet worden. In jüngster Zeit wird dafür der Ausdruck „Salish Sea“ benutzt, ein Begriff, der seit 1988 vom Marinebiologen Bert Webber angewendet und seit 2009 in den USA und seit 2010 in Kanada als die offizielle Bezeichnung verwendet wird (T. Dombrowski, 2012, S. 6). Natürlich wird mit diesem Namen den Coast Salish auch Ehrerbietung erwiesen, aber es sollte nicht vergessen werden, dass die Motivation und die Initiative zu dieser neuen Namensgebung auch

von den regionalen Verbänden der Coast Salish und anderen indianischen Gruppen selber ausging, die in der Region leben. Mit Hilfe der unteren Grafik in Bild 8 lässt sich die obige Aufteilung der Coast Salish in die drei linguistisch verschiedenen Untergruppen: nördliche, zentrale und südliche Coast Salish gut veranschaulichen:

b) Coast Salish-Gruppen:

b1) die nördlichen Coast Salish: Comox, Pentlatch und Sechelt

b2) die zentralen oder mittleren Coast Salish: die Squamish, Halkomelem, Nooksack, Lushootseed, Northern Straits Salish und Twana

b3) die südlichen Coast Salish: Chehalis und Quinault

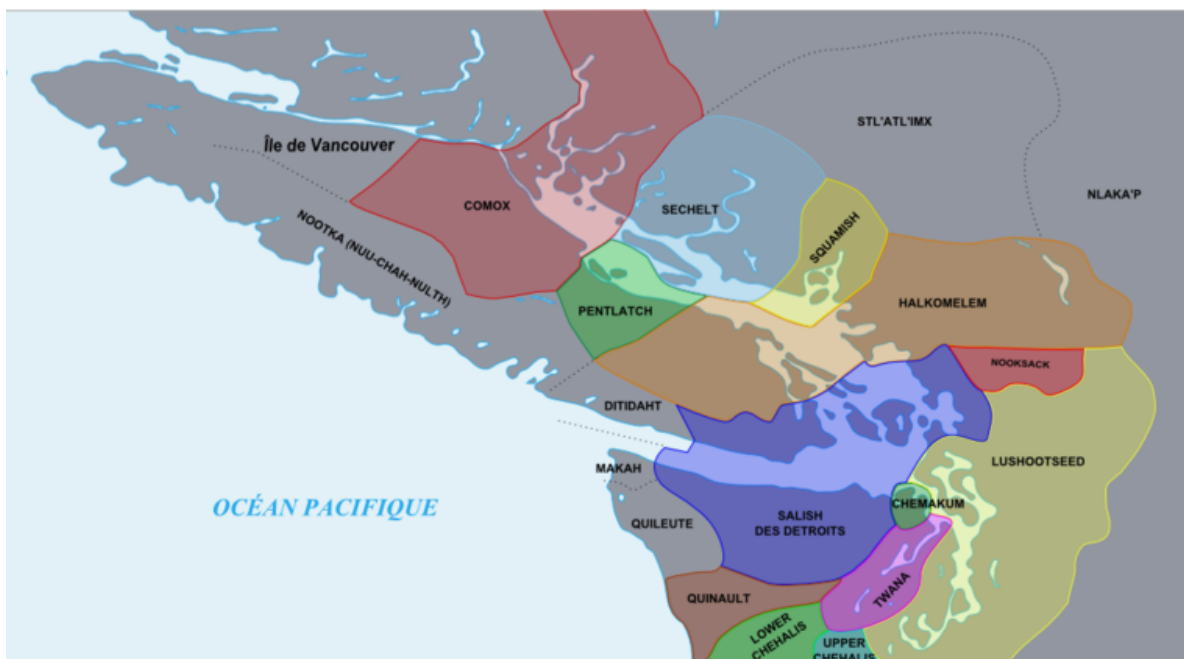


Bild 8: Linguistische Einteilung der drei Untergruppen der Coast Salish

Um zur früheren Kunst der Coast Salish überzugehen, möchte ich einen Besuch im Museum of Anthropology (MOA) am 08.06.2010 in Vancouver erwähnen, wo mir eine alte Schnitzerei der Coast Salish auffiel. Der Name der Ethnie, die genaue Zeit der Produktion und der Ursprungsort der Skulptur waren dem Museum unbekannt und die betreffende Schnitzerei - es handelte sich um eine Vogelfigur - liess sich auch keiner bestimmten Art mehr zuordnen. Mit solchen Problemen, alte Artefakte nicht mehr identifizieren und interpretieren zu können, sehen sich Kuratoren von Museen oft konfrontiert. Zwei Tage später war es mir jedoch möglich, den Kurator des Museums, Bill McLennan, zu interviewen. Zu solchen frühesten Artefakten befragt, gab er zur Antwort: „Wenn 95% einer Population eines Volkes sterben, geht damit zwangsläufig auch die Struktur des Wissens ebenfalls verloren. Im Falle der Völker an der pazifischen Westküste taten das Potlatchverbot und die Residential Schools

das ihre, um den Verlust des kulturellen Erbes der First Nations noch zu beschleunigen. Die dahinterliegende Absicht, die Geschichte eines Volkes auszuradieren, war dabei offensichtlich. Es gibt deshalb vermutlich keine lebendige Person mehr, welche uns heute eine vollständige und akkurate Beschreibung solcher früher Artefakte liefern könnte. Das fehlende Wissen dreier Generationen fügte unserem Verständnis über die frühere Zeit einen zu grossen Verlust zu“ (persönliches Interview mit Bill McLennan, Kurator des Museums of Anthropology, Vancouver, 10.06.2010).

Vieles ist also verloren gegangen. Was man aber sicher über die Kunst der Coast Salish weiss, ist, dass bei dieser Gruppe von First Nations die persönliche Beziehung mit der natürlichen und übernatürlichen Welt im Vordergrund gestanden hat und dass dieses Ziel folglich auch zum typischen Merkmal ihrer Schnitzerei geworden ist. Eine Besonderheit in der Kunst der Coast Salish war es folglich, dass die Motive, welche im Mittelpunkt standen, die individuelle Beziehung des Einzelnen zu seinem Schutzgeist zum Ausdruck brachten. Erna Gunther erklärt diesen Sachverhalt in ihrem Buch: „Northwest Coast Indian Art“ folgendermassen:

“The stark simplicity of Salish art is a reflection of a closer spiritual relationship between the *individual and his guardian spirit* as compared to the social domination of the arts of the north.“ E. Gunther, 1962, S. 14.

Dabei handelte es sich meistens um Tiere, welche nicht abstrakt, sondern realistisch, einfach und natürlich dargestellt wurden. Diese Eigenart der Schnitzereikunst an der südlichen Nordwestküste lässt sich besser verstehen, wenn man daran denkt, dass dieses Ziel im Gegensatz zu jenem stand, wie es für die Kunst der Ethnien der mittleren und nördlichen Küste prägend geworden ist, nämlich die Klan- und Dorfidentitäten sichtbar auszudrücken. Tiermotive, welche Klanwappen abbilden oder Dorfidentitäten verkörpern, sind deshalb vor allem für Ethnien wie die Kwakwaka'wakw, Haida, Tsimshian und Tlingit typisch.

Die Sozialstruktur der früheren Gesellschaften der Coast Salish war dagegen eher durch einzelne Haushalte geprägt, dem Dorf und der Abstammungsgruppe (den Mitgliedern, die an einen gemeinsamen mythologischen Ahnen glaubten). Es handelte sich also m.a.W. um kleinere Familiengruppen anstelle der weitläufigen Lineages (d.h. blutsverwandte unilineare Abstammungsgruppen), die sich zu Klans organisierten und die an der nördlichen Küste als Grundlage der dortigen

Sozialstruktur fungierten. Die einzelnen Familien der Coast Salish lebten zwar auch in Langhäusern, wie die nördlichen Gruppen, doch die einzelnen Familien hatten autonomere Beziehungen zu Verwandten, die in diversen Gemeinden verstreut lebten. Potlatches, d.h. Vergabe- oder Verdienstfeste (Meritökonomie), existierten zwar bei den Coast Salish auch, doch die damit verbundenen Maskenspiele waren verhaltener und die wenigen Masken waren nicht so kunstvoll geschnitzt wie im Norden (D. W. Penney, 1996, S. 199). Was die Symbolik des Motivs *Rabe* angeht, mit dem ich mich in diesem Buch als roten Faden befasse, ist zu sagen, dass dieser Vogel schon immer Gegenstand oder Bestandteil der visuellen Kunst der Coast Salish Völker gewesen ist, und das ist bis heute auch so geblieben.²¹

Seine bildhafte Darstellung verschwindet bei den südlichen Gruppen der Coast Salish, welche in den USA (Washington und Oregon) leben, jedoch immer mehr, und das hat vermutlich mit dem Formline Design zu tun, das in seiner deutlichsten Ausprägung an der nördlichen Küste zum Ausdruck kommt und gegen den Süden hin immer mehr seinen eigentümlichen Charakter verliert. Auch der symbolische Gehalt des Raben in der Mythologie, bei dem es sich um ein und dieselbe Figur handelt, wie sein visuelles Pendant in der materiellen Kunst, verändert sich.

Seine Rolle als Kulturheld und Trickster - im Norden in einem Tier vereint - teilt sich im Süden der Küste auf den Nerz (*mink*) und den Blauhäher (*blue jay*) auf.²² Dabei ist interessant, dass die typischen Eigenschaften und Merkmale des Raben, wie Gier, Diebstahl, Egoismus, Schwindelei, Lügnerie und Prahlerei einerseits, und die Sucht nach Sex andererseits, in dieser Region auf die beiden genannten Tiere verteilt werden: Der Eichel- oder Blauhäher übernimmt dann in diesem Fall die Rolle des Schwindlers etc., während die Geschichten über den Nerz erotische Züge tragen. Vollständige Mythenzyklen findet man jedoch nur an der nördlichen Küste bei den Tlingit, Tsimshian und Haida, weshalb Norman Bancroft-Hunt und Werner Forman davon ausgehen, dass die Rabenzyklen des Nordens ursprünglicher waren und sich von dort nach Süden ausgebreitet haben (N. Bancroft-Hunt, W. Forman, 1988, S.

²¹ Auch in den Mythen der Coast Salish spielte der Rabe schon immer eine Rolle, was D. Kennedy und R. Bouchard anhand den Sliammon, einer Comox sprechenden Gruppe der nördlichen Coast Salish, beweisen: "But even among the Comox (Sliammon) raven played a crucial role in the myths of the origin of the world and the beginning of the people." D. Kennedy, R. Bouchard, 1983, S. 12, 26.

²² Dass der Rabe an der Südküste in seinem Sinngehalt als Kulturheld und Trickster neben dem Blauhäher auch noch vom Nerz abgelöst wird, kann auch aus Beispielen der Literatur belegt werden, z.B. mit C. Shearer und R. L. Winzeler. C. Shearer, 1998, S. 23. R. L. Winzeler, 2008, S. 134.

92ff.). Diese Teilung der Rollen auf unterschiedliche Mythentiere geschieht geografisch und ethnologisch im Staate Washington (USA) ungefähr südlich des Territoriums der Quileute.²³

Es geht mir in dieser Einleitung hauptsächlich darum, zu zeigen, dass der Rabe in der materiellen Kultur der Coast Salish-Völker bereits früher visuell dargestellt worden ist. In den darauffolgenden Unterkapiteln von Kapitel 1 möchte ich anhand von Werken aktueller Coast Salish-Künstler zeigen, dass bezüglich der Motivik, des Formline Designs und des Kunststils eine Weiterführung über die Zeit bestanden hat, die bis in die Gegenwart hinein zu verfolgen ist. Bei der Beschreibung der weiter unten behandelten zeitgenössischen Künstler möchte ich speziell auf zwei Kategorien von Artefakten eingehen. Der Grund dafür ist, dass diese sehr typisch für die Coast Salish-Völker waren und als Produkte oder Erzeugnisse der materiellen Kultur schon seit jeher in Gebrauch gewesen sind. Bei diesen Artefakten handelt es sich erstens um das *Spindle Whorl* (den Spinnwirtel) und zweitens um die *Sxwayxwey*- und die *Tal-Masken*.

1.1.1 Das *Spindle Whorl*:

Um vorwegzunehmen, wie die Entwicklung des Spinnwirtels grob verlaufen ist, kann gesagt werden, dass er einen Wandel, weg von einem unentbehrlichen Gerät in der früheren Weberei der Coast Salish, hin zu einem musealen Artefakt erfuhr. Faszinierend ist jedoch zu beobachten, wie dieser Spinnwirtel seit Mitte des letzten Jahrhunderts eine Wiederbelebung erfahren hat und durch das Schaffen von zeitgenössischen Künstlern zum Symbol der Ethnizität und Authentizität der Coast Salish-Völker geworden ist. Die Weberei der Coast Salish ist zwar nicht ausgestorben; sie hat jedoch ihren früheren Stellenwert eingebüsst und damit hat auch die Handspindel ihren ursprünglichen praktischen Nutzen verloren. Einst wurden gewobene Decken anlässlich von Zeremonien und bei Ansprachen getragen und waren damit Zeichen von Rang und Würde.

Die Kunst der Coast Salish erfuhr aufgrund prohibitiver Indianergesetze um die Wende zum 20. Jh. einen Niedergang, verlor an Bedeutung und starb praktisch aus,

²³ Das Quileute gehört sprachlich zu der Chimaquan-Sprachfamilie, ist also keine salische Sprache mehr, kann aber mit dieser den Mosan-Sprachen zugeordnet werden. R. H. Ruby, J. A. Brown, 1992, S. 171. M. Fortescue, 1998, S. 32. Südlich des Territoriums der Quileute, also südlich der Olympic Peninsula (Washington), leben die Chinook. Geschichten der Chinook über den Blauhäher sind nachzulesen bei L. Spence. L. Spence, 1998, S. 123ff.

was dazu führte, dass anfangs des 20. Jh. nur noch sehr wenige Decken gewoben wurden. Seit den 1980er Jahren versuchen nun Weberinnen der Musqueam (Coast Salish) durch Museumsbesuche und mittels Austausch von Informationen die ursprüngliche Mannigfaltigkeit und Vielfalt der einstigen Kunst wieder zu erneuern. Genauer gesagt handelte es sich dabei vor allem um zwei Schwestern der Musqueam, um Debra und Robyn Sparrow, welche 1983 begannen, mit dieser Kunstform zu experimentieren und auf diese Weise halfen, die Weberei der Coast Salish zu regenerieren. Deshalb sind unter den Coast Salish die Frauen der Musqueam auch heute wieder besonders bekannt für die Produktion von solchen Webereien. Die Herstellung von Textilien, wie Decken, ist heute vor allem für zeremonielle Zwecke gedacht, dient aber auch als zusätzliche Einkommensquelle sowie für den privaten Nutzen (Internetquelle 8).



Bild 9: Frau der Musqueam (Coast Salish) spinnst Wolle, 1893

Nicht nur die Völker an der pazifischen Nordwestküste benutzten solche Handspindeln zum Verspinnen von Fasern. Menschen überall auf der Erde machten seit jeher Gebrauch davon. An der Westküste Kanadas sind es jedoch v.a. die Völker der Coast Salish, die für ihre alte Webtradition berühmt sind. Nur die Chilkatweberei der nördlichen Küstenvölker, wie jene der Tsimshian, Tlingit und Haida, haben eine ähnliche Bekanntheit erlangt. Beide Formen der Textilfabrikation ähnelten sich. Dabei wurde die Wolle generell mit Schaft und Wirtel gesponnen und die Decken anschliessend an einem einfachen Webstuhl mit zwei Rundholzstäben gewoben. Ethnohistorisch existiert jedoch nur eine begrenzte Literatur über die Produktion von Textilien an der Nordwestküste. So behandelt etwa Philip Drucker dieses Thema ansatzweise in zwei Büchern aus den Jahren 1950 und 1965 (P. Drucker, 1950, S. 264. P. Drucker, 1965, S. 33ff.). Praktisch absent ist hingegen bis heute eine

ausführlichere Behandlung der Spinnwirtel, sowie der Technologie des Spinnens. Isa Loughran-Delahunt hat sich 1996 zum ersten Mal mit diesem Thema gründlicher auseinandergesetzt (Internetquelle 9). Sie sagt, dass die Wirtel früher aus Holz, Knochen, Geweih oder Stein angefertigt wurden. Auch Kristin Wood sagt, dass zu den ältesten Materialien, aus denen Spinnwirtel angefertigt wurden, Stein gehören, Muscheln, Knochen, sowie die (Rücken)Wirbel von Walfischen (Internetquelle 10). Parallel zu diesen Materialien wurde aber immer auch schon Holz benutzt, welches sich mit der Zeit auch durchsetzte, so dass es sich seit dem 19. Jh. bei der Mehrzahl der Funde von Wirteln um solche aus Holz handelt.

Doch was wurde eigentlich genau versponnen? An der Westküste wurden sowohl Pflanzen- als auch Tierfasern zu Garn versponnen. Garn aus Pflanzenfasern wurde aus Fichten gewonnen, Garn aus Tierhaaren lieferte vor allem die Bergziege. Man weiss aber auch, dass seit Jahrhunderten die Haare einer extra für diese Zwecke gezüchteten Hunderasse versponnen wurden. Heute wird dagegen ausschliesslich Schafwolle verwendet. Das Stichwort „Schafe“ führt zwangsläufig zum Thema der Cowichan Sweaters, den Strickjacken der Cowichan, einer Ethnie im südöstlichen Vancouver Island. Da es sich bei diesem handwerklichen Erzeugnis um ein heute so etabliertes und bekanntes Produkt handelt, das sich mittlerweile einer enormen Popularität erfreut, wäre eine Abhandlung über die Spinnwirtel der Coast Salish ohne die Erwähnung der Cowichan Sweaters unvollständig. Margaret Meikle berichtet davon, wie in den 1850ern britische Fischer und später auch schottische Siedler ins Cowichan Valley zogen und mit den Schafen eine ertragreiche Quelle für Wolle einführten (M. Meikle, 1987, S. 3, 7). Auf unterschiedliche Art und Weise lernten die Indianerinnen kurz darauf das Stricken als eine akkulturierte Kunstform. Die organisierteste Form der Anleitung geschah jedoch durch die Missionsschule „Sisters of St. Ann“. Nachdem die Cowichan-Frauen lernten, Socken und Handschuhe zu stricken, versuchten sie sich kurz darauf an Jacken, die bis heute in einem Stück angefertigt werden. Wichtig in diesem Zusammenhang ist aber nicht nur, dass Spinnwirtel benutzt wurden, die mit Raben verziert waren, sondern dass der Rabe schon in frühester Zeit auch als Motiv auf den Strickjacken erschienen ist.²⁴

²⁴ Carl Waldmann spricht davon, dass als Motive auf den Strickjacken, welche seit der Mitte des 19. Jh. hergestellt werden, klassische Designs, wie jene des Raben, benutzt werden. C. Waldmann, 2006, S. 81.

Konstruktion und Funktionsweise eines Spinnwirtels sind denkbar einfach. Der Wirtel ist die (Holz)Scheibe, die in der Mitte ein Loch hat, in dem ein Stab (Schaft oder Spindel) angebracht wird. Wirtel und Stab bilden zusammen die Handspindel. Der Teller dient als Schwungrad, das beim Rotieren das notwendige Drehmoment erzeugt. Dabei stehen das Gewicht des Wirtels und sein Durchmesser in einer linearen Beziehung miteinander.



Bild 10: Mrs. Helen Jimmy, Koksilah (Cowichan). Im Hintergrund ein Cowichan Sweater, 1949.

Das bedeutet, dass sich schwerere und grössere Wirtel besser für die Produktion von dickerem und schwererem Garn eigneten, während mit kleineren, sich schneller drehenden Wirteln, dünneres und leichteres Garn produziert werden konnte. Die zentralen oder mittleren Coast Salish Gruppen im Bereich Nanaimo, Victoria und Vancouver, zu denen die Cowichan gehören, hatten ausserordentlich grosse Spinnwirtel. Das wird in der Literatur bis heute immer wieder erwähnt, so etwa bei W. C. Sturtevant (W. C. Sturtevant, 1990, S. 461). Einige konkrete Zahlen und Beispiele liefert R. B. Inverarity, der berichtet, dass die Wirtel der Nanaimo ca. 8 ½ inches (21,95cm) Durchmesser hatten (R. B. Inverarity, 1967, S. 54ff.). H. B. Werness sagt, dass wenn der Durchmesser der Scheibe ungefähr diesen 8 inches (20,32cm) entsprach, der Schaft, bzw. die Spindel, eine Länge von 4 feet (1,22m) aufzuweisen hatte (H. B. Werness, 2000, S. 64). Genau diese Zahlen findet man bei einer der ersten anthropologischen Beschreibungen von Spinnwirteln der Coast Salish, nämlich bei M. L. Kissell (M. L. Kissell, 1916, S. 270). Bei ihr beziehen sich diese Masse (4 feet für die Spindel und 8 inches für den Wirtel) auf das grösste je gefundene Exemplar eines Spinnwirtels. Durchschnittlich kann man also davon ausgehen, dass die Länge des Schafts wohl etwa 90-120cm betrug und der Durchmesser der

Scheibe ca. eine Breite von 18-20cm hatte. H. G. Barnett sagt dasselbe für die Spinnwirtel der T'sou-ke (H. G. Barnett, 2001, S. 118).



Bild 11: Das frühere Territorium der T'sou-ke (dunkelgrün) und die heutigen Reservationen (orange)
Das T'sou-ke (oder auch Sooke) gehört linguistisch zum Saanich, einer Northern Straits Sprache. Damit gehören die T'sou-ke zu den Central Coast Salish-Völkern. Ihr früheres Gebiet lag im Süden von Vancouver Island. Was das Endprodukt betrifft, das mit solchen Spinnwirteln gewonnen wurde, die gewobenen Decken, lässt sich sagen, dass frühere klassische Decken der Coast Salish sehr streng horizontale Muster hatten. Mit dem Kontakt zu den ersten Europäern (Captain James Cook, 1778), aber v.a. seit der Zeit des Fraser River Goldrausches von 1858, erhielten die Decken motivisch ein Zentrum in Form eines Quadrates, umgeben von repetitiven, geometrischen Mustern (P. Gustafson, 1980, S. 37). Das folgende Spinnwirtel, mit dem solche Decken gewoben wurden, stammt von den T'sou-ke:



Bild 12: Spinnwirtel der T'sou-ke mit bemalten Raben (oben und unten)

Ikografisch stellt dieser Wirtel zwei gemalte Paare identischer Tiere dar. Die Vögel repräsentieren mit Sicherheit Raben; bei den beiden anderen Tieren, es sind marine Säugetiere, handelt es sich vermutlich um Darstellungen von Seelöwen oder Orcas (bzw. Schwertwale [*Orcinus orca*]). Die Raben waren ursprünglich mit blauer Farbe aufgetragen und beinhalteten orange Akzente, die Orcas waren orange und wiesen gelbe Hervorhebungen auf. Der Wirtel ist auf der Vorder- oder Oberseite konvex, auf der Hinter- oder Unterseite konkav.

Die Bemalungen sind auf der Wölbung der Oberseite angebracht. Der Durchmesser des Wirtels - er beträgt 24,4cm - ist sehr gross, wenn man seine Dimensionen mit den oben genannten Durchschnittsmassen vergleicht: Das benutzte Material ist vor allem Holz und Farbe (Internetquelle 11). Auf Schnabel, Kopf und Federn sind die *Crescents* (Halbmonde) zu sehen, welche bereits früher typisch für die zweidimensionale Kunst der Coast Salish waren. Den Crescent kann man auch als negatives Formline Design-Element bezeichnen, weil für ihn charakteristisch ist, dass die eigentliche Gestalt eines Motivs durch weisse Strukturen, die quasi übrigbleiben, ersichtlich wird und nicht durch schwarze, formgebende Strukturen, wie das etwa beim U-Shape oder S-Shape der Fall ist.

Der folgende Cowichan-Spinnwirtel ist ein Beispiel für die häufiger vorkommende Relief-Form eines Wirtels, welche eine Zwischenform zur dreidimensionalen Kunst darstellt:



Bild 13: Spinnwirtel mit Lachs- und Rabenmuster der Cowichan (Coast Salish)



Bild 14: do. (Rabe ist farblich hervorgehoben)

Bild 15: do. (Rabe ist eingeraht)

Der obige Spinnwirtel der Cowichan (Bilder 13-15) weist 5 Lachse und einen Raben auf. Das Datum seiner Herstellung wird auf den Zeitraum 1800-1860 geschätzt. Der Künstler ist unbekannt. Gefunden wurde es im ursprünglichen Verbreitungsgebiet der Cowichan bei Duncan. Das Material des Wirtels ist Holz. Die Dicke des Wirtels beträgt 1,7cm und sein Durchmesser 23cm (Internetquelle 12).

Weil das Cowichan eine Halkomelem Sprache ist, handelt es sich bei den Cowichan ebenfalls um ein Volk der zentralen Coast Salish, wie die erwähnten T'sou-ke auch. Das frühere Verbreitungsgebiet der Cowichan liegt also ebenfalls im südlichen Teil von Vancouver Island, wo sich heute auch ihre Reservationen befinden.



Bild 16: Früheres Verbreitungsgebiet der Cowichan (dunkelgrün) und heutige Reservationen

Die Motive der Schnitzerei im obigen Spinnwirtel - der Rabe und die 5 Lachse - sind mit der Ritzverzierungs-, respektive der Furchenstichtechnik, zustande gekommen. Faszinierend ist meiner Meinung nach, wie deutlich bereits in der ersten Hälfte des 19. Jh. diejenigen Stilmerkmale sichtbar werden, die man heute als südliche Variante des Formline Designs betrachtet und die bezeichnenderweise heutige Coast Salish-Künstler verwenden. Das sind nämlich neben den erwähnten Halbmonden oder Crescents (Bild 12) auch die Trigone, welche formgebend für die obigen Raben sind und in einem Relief, wie in Bildern 13-15, als Vertiefungen und Furchen zum Ausdruck kommen. Dies ist, wie gesagt, ein wesentlicher Unterschied zu den nördlichen Stilen des Formline Designs, wo die Form eines Motivs aus den positiven Elementen, wie z.B. dem U-Shape, erkennbar wird. Somit kann der südliche Stil des Formline Designs quasi als dessen Umkehrung betrachtet werden, denn eine Figur erhält im Prinzip allein durch die negativen Formline Elemente ihre eigentlich wahrnehmbare Gestalt.

Nan McNutt weist ebenfalls darauf hin, dass bereits auf frühen Spinnwirteln Strukturen festzustellen sind, die bis heute für die Coast Salish-Kunst stilspezifisch geblieben sind (N. McNutt, 2008, S. 41). Da sie jedoch von frühen Spinnwirteln spricht, wozu keine einheitliche Terminologie existiert, benutzt sie andere Begriffe, meint jedoch dasselbe, wenn sie von *circles* spricht und damit Ovoids meint, oder von *wedges* (Keile), die heute meist als Trigone bezeichnet werden. Auch wenn die strukturellen Merkmale früher vielleicht nur ansatzweise und nicht so deutlich wie heute angewendet wurden, muss man trotzdem zugeben, dass das eigentliche Motiv, der Rabe, vor allem durch die Trigone und die Halbmonde erkennbar wird. Noch viel deutlicher wird das bei jüngeren Coast Salish-Künstlern, welche dieses Prinzip zum stilprägenden Merkmal der südlichen Variante des Formline Designs weiterentwickelt haben.

Bei der früheren Kunst an der Südküste spricht man eigentlich selten vom südlichen Stil des Formline Designs. Das ist erst in der jüngeren Kunstszene üblich geworden und prägend für diese Begrifflichkeit waren Weisse, wie Bill Holm und Jim Gilbert, für die die Einfachheit und Schlichtheit der Artefakte der Coast Salish-Kunst in einem Gegensatz zur Abstraktheit und Komplexität der Schnitzereien der mittleren und nördlichen Küste standen.²⁵ Der Eindruck der Einfachheit und Schlichtheit kommt im

²⁵ Die sehr disziplinierte nördliche Stilvariante des Formline Designs beeinflusste nach Ansicht Jim Gilberts die Kunst der südlichen Küstenvölker. J. Gilbert, 2007, S. 49, 75.

Betrachter vor allem dadurch zustande, dass eine Figur ungeteilt abgebildet wird, wie dies die Rabenfiguren auf den obigen zwei Beispielen von Spinnwirteln bereits veranschaulichten. Weil die Figuren nicht aus einer Anordnung einzelner Formline Elemente zusammengesetzt sind, erweckt dies im Betrachter die Vorstellung von Einheit und Ganzheit.

Geschichtlich lässt sich über die Vermarktung der materiellen Erzeugnisse der Coast Salish folgendes sagen, dass Spinnwirtel und andere Artefakte dieser Gruppe in der frühen Zeit der kulturellen Konfrontation zwischen Weissen und Indianern nicht in demselben Masse kommerzialisiert worden sind, wie dies im Kontakt mit anderen Westküstenkulturen (Haida und Kwakwaka'wakw) geschehen ist. Auch Anthropologen und Linguisten haben sich in den Anfängen der Begegnung nicht stark mit den Kulturen der Coast Salish auseinandergesetzt. Dies führte dazu, dass deren Kunst lange im Schatten jener der Haida und Kwakwaka'wakw gestanden hat. Deshalb war bis in die Gegenwart das eigenartige Phänomen sichtbar, dass Coast Salish-Künstler im nördlichen Stil des Formline Designs schnitzten, um ihre Kunst besser verkaufen zu können.

Dies ist heute viel weniger der Fall, zeigen sich doch im Verlauf des 20. Jh. vor allem durch eine Reihe selbstbewusster Coast Salish-Künstler, zu denen beispielsweise Susan A. Point gehört, neue Tendenzen, sich auf die wesentlichen Inhalte der eigenen Kunstgeschichte, wenn man dies einmal so nennen möchte, nicht nur zu besinnen, sondern diese auch konkret künstlerisch umzusetzen, so dass das erwähnte Praktizieren eines ganz anderen Stiles von einer zeitlichen Distanz aus gesehen, sich als ephemere Erscheinung der Geschichte erweist.

Was der Kunst und Kultur der Coast Salish aber immer schon eigen gewesen ist, und das hat vermutlich mit dem oben Gesagten zu tun, ist, dass ihre Kunst vom Charakter her sich gar nicht dazu eignete, als Kuriosität auf dem Kunstmarkt verkaufen zu lassen. Der Grund dafür mag auf der Tatsache beruhen, dass das Wesen oder die Eigenart der Coast Salish-Kunst privater religiöser Ausdruck war und von seinem Kerngehalt oder der Essenz weniger oder gar nicht für weltliche oder profane Zwecke zur Schau gestellt worden ist.

Trotzdem war ein Spinnwirtel auch ein Medium mit der profanen Funktion, materiellen Wohlstand zu produzieren, und er besass die Aufgabe und Rolle, Quelle von Macht und Prestige zu sein. Die Art und Weise der Dekoration eines Spinnwirtels war in diesem Zusammenhang bezeichnend. Die Herstellung der Spinnwirtel, deren

Bemalung oder Beschnitzung, gehörte in der Regel zu den Aufgaben der Männer. Und die Muster, welche von den Männern geschnitzt worden sind, hatten schützende und reinigende Funktion, gerade weil man den Spinnwirtel bei der Umformung von Wolle in Reichtum als wichtig erachtete (H. B. Werness, 2000, S. 64).

Das Spinnen war früher dagegen reine Frauensache. Das Spinnen von Garn wurde praktisch als heilige Handlung betrachtet und man war der Ansicht, die Frauen erfüllten das Garn während ihrer Tätigkeit mit spiritueller Kraft. C. F. NewCombe, ein bekannter Kunstsammler, erklärt es so, dass die Motive auf den Wirteln nicht bloss dekorativen Zweck besaßen, sondern dass es sich dabei um spirituelle Mächte handelte, bzw. dass die Abbildungen persönliche Geisthelfer verkörperten (C. F. NewCombe, in: C. F. Feest, N. Feder, 2001, S. 38).

Auf diesen Glauben an Schutzgeister, welche z.B. in Form des Raben auf dem Spinnwirtel dargestellt worden sind, weist auch Nan McNutt hin. Sie betont ferner, wie schwierig die Gewinnung des Haares der Bergziege war, wie wertvoll und heilig es deshalb auch erachtet wurde, und dass aus diesem Grund die Geräte, mit denen Wolle in Textilien umgewandelt worden sind, ebenfalls als heilig betrachtet worden sind:

“All of the tools traditionally used in spinning and weaving - combs, spindle whorls and looms - are carved with symbolic designs that represent the *guardian spirits* of the weaver who owns them. Coast Salish peoples believe that everything is alive and that everything that is alive has spiritual power. Mountain goats are considered one of the most sacred animals. Their wool and the textiles created from their wool are rare because the animals themselves are difficult to come into contact with. They live at high elevations and traverse difficult terrain. Therefore, the tools used to transform mountain goat wool into clothing are considered sacred.” N. McNutt, 2008, S. 41.

Während die Wolle gesponnen wurde, drehten sich die Motive auf dem Wirtel ständig und Kristin Wood ist der Ansicht, dass diese Tätigkeit die Spinnerin mitunter in einen Trancezustand versetzt hat, der mit demjenigen der schamanistischen Trance vergleichbar sei (Internetquelle 10). Es wurde geglaubt, dass die geistigen Mächte bei diesem Vorgang in das Garn eindringen und dass für die Menschen dies die Grundlage für Überfluss, Vermögen und Ehre gewesen sei, wenn später der Besitzer

das Kleidungsstück getragen hat. Brian Thom weist darauf hin, wie der Besitz von Schutzgeistern, zu denen auch der Rabe gehörte, im Weltbild der Coast Salish erforderlich war, um im Leben erfolgreich zu sein (Internetquelle 13). Schutzgeister wurden bei jeder Tätigkeit angerufen, sowohl in der alltäglichen wirtschaftlichen Produktion, als auch zur Bewältigung ausserordentlicher Herausforderungen im Leben einer Person. Besitz ist in diesem Zusammenhang vielleicht das falsche Wort, denn man konnte einen Schutzgeist nicht besitzen. Aufmerksamkeit oder Gnade wären vielleicht treffendere Ausdrücke für den besprochenen Sachverhalt. Eine Person konnte die Gunst eines Schutzgeistes gewinnen, indem sie beispielsweise in der Einsamkeit fastete. Aber auch dieses Wissen betreffend eines solchen Schutzgeistes wurde vertraulich behandelt und von Familien geheim bewahrt. Die von den Männern auf den Wirteln gemalten oder geschnitzten Bilder von Schutzgeistern (z.B. der Rabe) waren nicht nur schützend, sondern auch reinigend, was mit der genannten Umwandlung von Wolle in Reichtum zu tun hat. H. P. Werness nennt noch weitere Interpretationsgehalte im Zusammenhang mit der Handspindel, wie z.B. der Symbolik des Schaftes als *Axis Mundi* (Weltachse).²⁶



Bild 17: Spinnwirtel der Cowichan, 19. Jh.

Dieser Spinnwirtel ist 1874 von G. T. Emmons, einem Sammler, gefunden worden. Er wurde ursprünglich von Mitgliedern der Cowichan in Duncan benutzt, um

²⁶ Der Schaft des Spinnwirtels besitzt in der Kosmologie der Coast Salish die Symbolik der Weltachse *Axis Mundi* und das Loch im Wirtel hat in diesem Zusammenhang die Bezeichnung: „whole in the sky“. H. B. Werness, 2000, S. 64.

Bergziegenhaar in Wolle zu verspinnen und um damit Zeremonialdecken zu weben. Laila Williamson, Mitarbeiterin im American Museum of Natural History, New York, weist auf einen Vermerk von Emmons vom 16.01.1874 hin, einer Beschreibung des Wirtels, dass die beiden Vögel, welche den Menschenkopf umschliessen, Donnervögel sind. Über den Vogel zuoberst schweigt er sich hingegen aus. Bei diesem könnte es sich meiner Meinung aufgrund des langen, eher geraden Schnabels, sehr wohl um einen Raben handeln. Dieser Ansicht ist auch Laila Williamson (persönliches Interview mit Laila Williamson, Associate of the Division of Anthropology, American Museum of Natural History, New York vom 15/16.01.2013). Wenn man bedenkt, dass das frühere Leben dieser Ethnien stark durch ein irrationales Weltbild geprägt war, versteht man, wie ganz alltägliche Verhaltensweisen, wie das Verspinnen von Wolle, durch Mythen und von ihnen abgeleitete Glaubens- und Wertvorstellungen beeinflusst worden sind. Der Rabe als eines der wichtigsten Mythentiere überhaupt, bildhaft dargestellt auf den Spinnwirteln, besass einst für das Individuum ganz eminente Bedeutung, was sein Verhalten betraf.

Die Mythen der Coast Salish offenbarten also ein Modell von Verhaltensweisen, welche als exemplarisch betrachtet worden ist. Die Abenteuer der Tiere in den Mythen, z.B. von dem Raben, zeigten dem Einzelnen, welches die Vorteile von gastfreundlichem und selbstlosem Verhalten waren und welches der Nutzen und Gewinn von Mässigkeit und Respekt gegenüber dem Nächsten und den Ältesten war.

Das sich Anhören von Mythen war Teil der Enkulturation und Bestandteil der Erziehung eines jeden Menschen. Von frühester Kindheit an lernte ein Coast Salish-Mitglied aufgrund von Beispielen in Legenden, wie man sich in dieser und jener Situation zu verhalten hatte. Kennedy und Bouchard weisen auf diesen Sachverhalt hin und betonen am Beispiel der Coast Salish, wie in Gemeinschaften, in welcher die Ordnung aufgrund öffentlicher Billigung und Missbilligung aufrechterhalten wird, Mythen eine entscheidende Funktion besitzen, um die Menschen darauf hinzuweisen, im Einklang mit den gesellschaftlichen Regeln zu leben (D. Kennedy und R. Bouchard, 1983, S. 98). Gerade der Rabe der Mythen verbindet mit seinem masslosen und gierigen, aber auch trickreichen und verschlagenen Charakter, der ihn immer wieder in Schwierigkeiten bringt, Anweisung mit Humor und Belehrung mit

Ironie. Für die Zuhörer gleichsam ein negatives Beispiel und Vorbild, zeigt er auf inakzeptable Weise, was sozial akzeptables Verhalten ist.

Ich denke, dass nicht nur das Fehlen von Klanstrukturen, sondern auch die Überzeugung, dass eine übertriebene bildhafte Zurschaustellung der Schutzgeister, welche die Kräfte dieser Geistmächte schwächen würde, die Coast Salish dazu bewogen hat, generell wenig bildhafte Artefakte zu produzieren. Daraus lässt sich ein Charakter ihrer Kunst ableiten, den man als introvertiert beschreiben könnte. Dieser introvertierte Charakter, der sich in der Einfachheit und Schlichtheit der Coast Salish-Ikonographie ausdrückt, hat vermutlich ebenso dazu beigetragen, dass diese Kunst nicht im gleichen Sinn ernst genommen wurde, wie jene ihrer nördlichen Nachbarn, vor allem jene Kunst der Kwakwaka'wakw und der Haida. Dieses Verlangen, aufgrund spirituell-religiöser Überlegungen, Artefakte der materiellen Kultur nicht extravagant in den Vordergrund zu stellen, sondern eine Verhaltenheit auszuüben, was die visuelle Ausdrucksweise betrifft, bildete früher den Kontext, in den die Performanz der Coast Salish-Kunst eingebettet war. Dass diese Kunst bildhafter Ausdruck sozialer Bedürfnisse von Gruppen sei, ist auch die Meinung von A. Jonaitis:

„Diese Kunst kann nicht mit fremden Werturteilen erklärt werden, welche sich auf Kunststile anderer Gruppen anwenden lassen, denn die bildhafte Ausdrucksweise korrespondiert direkt mit den sozialen Bedürfnissen, für die sie geschaffen wurde, bedeutsam, aussagekräftig und sinnstiftend nur für deren Schöpfer.“ A. Jonaitis, 2006, S. 87f.

1.1.2 Die Sxwayxwey-Maske der Coast-Salish:

1.1.2.1 Herkunft und Vorkommen der Sxwayxwey-Figur:

Ein zweites wichtiges Merkmal der frühen Coast Salish-Kulturen ist die Sxwayxwey-Maske. Beides, Spinnwirtel und Maske, müssen in enger Nähe zum Konzept des Schutzgeistes gesehen werden. In diesem Zusammenhang beschreiben Charles M. Nelson und J. E. Michael Kew die Visionssuche als gesellschaftliche Einrichtung der Coast Salish, bei der der persönliche Schutzgeist durch Fasten und Seklusion in der Einsamkeit gesucht wurde (C. M. Nelson, J. E. M. Kew, in: W. C. Sturtevant, 1990, S. 476, 497). Gesänge und Tänze, die an diese Vision verknüpft worden sind, nennen die beiden Autoren den Schutzgeistkomplex, eine Institution, die anderen Gruppen

der mittleren und nördlichen Küste fehlte. Bei der in der Sxwayxwey-Maske verkörperten Figur handelte es sich nicht um ein irdisches Wesen. Aufgrund der Hörner in Form von Tierköpfen ist ihre Abstammung und Herkunft übernatürlicher Natur. Hörner auf visuellen Darstellungen weisen generell auf den übernatürlichen Ursprung eines Wesens hin und auf deren Beheimatung in der spirituellen Welt. Zur Frage, ob die Maske von den Coast Salish akkulturiert wurde oder nicht, ist zu sagen, dass es sich sehr wahrscheinlich um eine eigene Maske der Coast Salish handelt. Zu dieser Annahme verleitet einerseits ihr Name. Gemäss Jean Barman stammt der Name Sxwayxwey aus der Sprache der Squamish und bedeutet „Platz der Masken“ (J. Barman, 2007, S. 21). Die Squamish, eine Ethnie der zentralen mittleren Coast Salish, lebten in und um Vancouver, und wo heute auf der Halbinsel der Stanley-Park steht, befand sich früher ein Squamish-Dorf mit dem Namen Sxwayxwey. Kennedy und Bouchard sagen, dass die Sxwayxwey-Maske vor allem bei den nördlichen Coast Salish, also den Insel-Comox, den Homalco, Klahoose und Sliammon vorkam (D. Kennedy, R. Bouchard, 1983, S. 63f.). Die Coast Salish selber gehen davon aus, dass sie das Recht, diese Maske tragen zu dürfen, von ihren Ahnen erhalten haben (C. F. Feest, 2000, S. 304). Ruth S. Ludwin et al. begründen gerade mit dieser Ahnenfolge in der Coast Salish-Mythologie den Ursprung der Maske und verlegen ihn circa ins Jahr 1700 (R. S. Ludwin et al., 2005, S. 140ff.). Die Maske sei, so die Autorin, im Zusammenhang mit einem Erdbeben im Puget Sound-Gebiet entstanden und habe die Mythen mit entsprechenden Inhalten, bzw. Motiven, beeinflusst.²⁷

1.1.2.2 Das äussere Bild der Sxwayxwey-Maske:

Eine Beschreibung einer typischen Sxwayxwey-Maske, wie sie noch im 19. Jh. benutzt worden ist, findet man bei D. Kennedy und R. Bouchard (D. Kennedy, R. Bouchard, 1983, S. 63f.). Nach ihnen hatte eine Maske die folgenden Merkmale aufzuweisen, wie sie aus den Bildern 18 bis 20 hervorgehen: vorstehende Augen

²⁷ Dies trifft vor allem auf die zentralen oder mittleren Coast Salish-Ethnien aus dem Epizentrum der seismischen Tätigkeit zu, also jene Ethnien aus der Puget Sound-Gegend. Persönliches Interview mit Ruth S. Ludwin vom 14.02.2013. Luigi Piccardi und W. Bruce Masse, die zwischen der Geologie und der Mythologie der pazifischen Nordwestküste ebenfalls einen Zusammenhang erkennen, belegen die Verbindung oder Assoziation zwischen der Sxwayxwey-Maske und dem Erdbeben mit Mythenbeispielen der Coast Salish. L. Piccardi, W. B. Masse, 2007, S. 75. Siehe auch C. Lévi-Strauss, 1979, S. 249.

(Stielaugen), einen klaffenden Mund mit grosser herausragender Zunge, ein Vogelkopf als Nase und zwei Vogelköpfe als Hörner und schliesslich eine gefiederte Krone. Die beiden Hörner auf der Maske können mitunter als Raben dargestellt sein (Bild 20). Der Grund dafür liefert Jay Miller für die Sxwayxwey-Maske der Musqueam, nach deren Glauben die Macht, die hinter dieser Maske steckt, vom Raben, vom Donner, der zweiköpfigen Schlange und vom Säger, einem Entenvogel, stammt (J. Miller, 1999, S. 66). Deshalb können Variationen der Maske auftreten, bei denen die Hörner nicht die Form eines Raben haben, sondern in der Gestalt von Wasservogel, wie dem erwähnten Säger, oder als zweiköpfige Schlange erscheinen (D. Kennedy, R. Bouchard, 1983, 64).

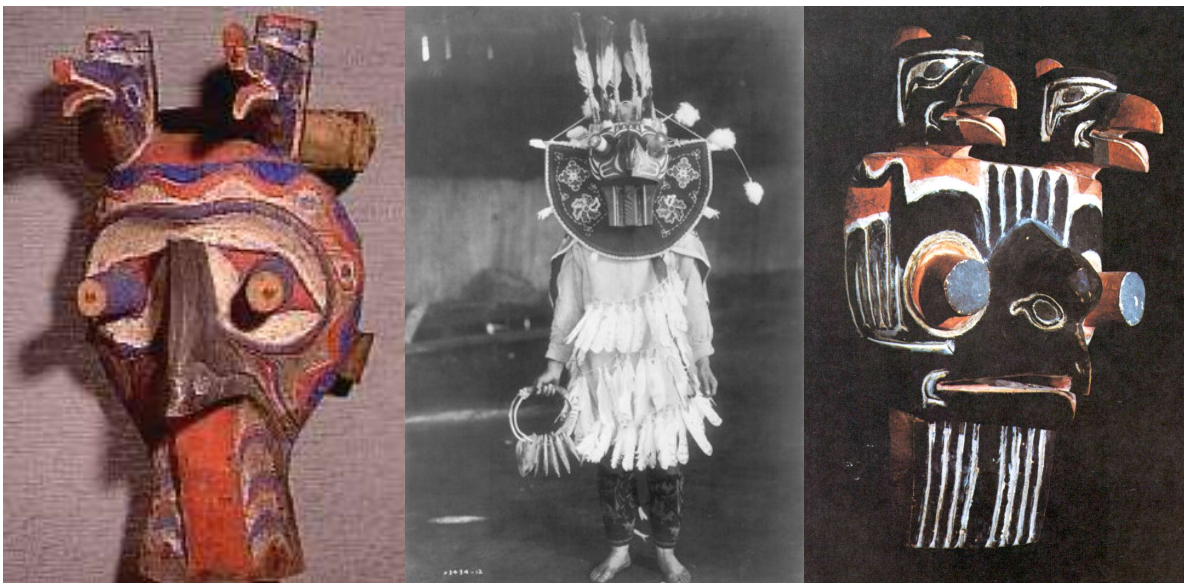


Bild 18: Sxwayxwey-Maske Bild 19: Tänzer der Cowichan Bild 20: Sxwayxwey-Maske

Bei der Maske in Bild 18 handelt es sich um eine Sxwayxwey-Maske der Comox auf Vancouver Island, die vor 1898 hergestellt worden ist und sich im Besitz des American Museum of Natural History, New York, befindet. Die drei Wesen auf der Maske sind im südlichen Stil des Formline Designs dargestellt und auffällig für diesen Stil ist das typische Element des Crescents in der Form blauer Halbmonde. Bild 19 zeigt eine Sxwayxwey-Maske als Bestandteil eines fertigen Tanzkostüms. Auf der Abbildung sieht man einen Tänzer der Cowichan, aufgenommen zwischen 1910-1920 vom Fotografen Edward S. Curtis (1868-1952). Die Maske war dabei typischerweise mit einem Kragen verbunden und dieser Kopfbereich, wie auch der restliche Teil des Kostüms, waren in der Regel aufwendig mit Federn (meistens Schwanenfedern) geschmückt. Hirschhuf-rasseln wurden an den Beinen des Tänzers befestigt, der i.d.R. eine weitere Rassel aus Muschelschalen in den Händen hielt. Edward S. Curtis versuchte, die in seinen Augen untergehende Lebensweise

zahlreicher indianischer Völker auf Bild festzuhalten und die meisten Fotografien sind nach dem Ende des „Wilden Westens“ - 1850-1900 - idealisiert und romantisch dargestellt.²⁸ Ebenfalls gut ersichtlich sind die erwähnten Crescents auf den Rabenköpfen im Bild 20, einer Sxwayxwey-Maske der Coast Salish des 19. Jahrhunderts, die sich im Besitz der Clark University in Worcester, Massachusetts befindet. Aufgrund der Benutzung solcher Halbmonde, Kreise, Keile, Reihen von Tupfen, Trigonon und T-Formen ist die südliche Ausprägung des Formline Designs von Autoren auch schon als geometrisch bezeichnet worden (Internetquelle 14).

1.1.2.3 Das innere Bild und die Funktion der Maske:

Die Coast Salish besaßen, wie gesagt, wenige Masken und die Sxwayxwey- ist mit der Tal-Maske (siehe unten) eine der wenigen, die man mit dieser Gruppe assoziiert. Viele Autoren behaupten gar, es sei die einzige eigene Maske der Coast Salish überhaupt und dass die Coast Salish auch nur einen maskierten Tanz aufgeführt haben, jenen mit der Sxwayxwey-Maske (N. Bancroft-Hunt, W. Forman, 1988, S. 105). Die Maske wurde bei den Comox-Gruppen v.a. bei Potlatchfesten benutzt. D. Kennedy und R. Bouchard beweisen das für die Insel-Comox, sowie für die Klahoose auf dem Festland (D. Kennedy, R. Bouchard, 1983, S. 63, 64). Die zu dieser Maske gehörenden Tänze und Rituale standen i.d.R. in einem Zusammenhang mit dem grossen Potlatchfest im Frühling. Sxwayxweytänze und -rituale konnten aber auch anlässlich kleinerer Feste abgehalten werden, wenn sie Potlatchcharakter besaßen und die Verteilung von Gütern im Mittelpunkt stand. Das beweist, dass es sich bei der Sxwayxwey-Maske früher um einen sehr bedeutenden Bestandteil der Coast Salish-Kultur gehandelt haben muss. Dies entspricht der Aussage von Dianne Gaspas, die betont, dass die Maske einst wertvoller Besitz hochrangiger Mitglieder der Gesellschaft war (D. Gaspas, 2002, Nr. 14). Als Reinigungsritual verstanden, verkörperten Tanz und Maske die Idee, die Zuschauer zu reinigen und ihnen Glück

²⁸ Präsident Theodore Roosevelt (1858-1919) würdigte Curtis Schaffen im Vorwort seines Bildbandes *The North American Indian* mit den folgenden Worten, dass man dem Fotografen Unrecht antue, würde man ihn nur nach seinen sorgfältig arrangierten Bildern beurteilen. Curtis wollte nicht, die zu seiner Zeit öffentliche Meinung von in schrecklicher Armut lebenden Indianern bildhaft wiedergeben, sondern ihm gelang es, den einstigen Stolz und die Grösse, welche man diesen Völkern weggenommen hat, fotografisch festzuhalten, respektive in Erinnerung zu rufen. E. S. Curtis, 2005, S. 25, 30.

und Wohlstand zu verleihen. Peter R. Gerber erklärt die Notwendigkeit dieser Reinigung mit folgenden Worten:

“Wenn ein Chef oder Häuptling eine Schmach erlitten hat oder wenn der Status der Braut eines Chefsohnes erhöht werden sollte, kurz in Lebenskrisen oder bei Übergängen im Leben eines Menschen, war es nötig, ein Reinigungsritual abzuhalten. Vor dem Haus der betroffenen Person traten zwei, vier oder mehr Sxwayxweytänzer auf und tanzten im Gegenuhrzeigersinn um ein Kanu voller Potlatchgüter...” M. Bruggmann, P. R. Gerber, 1987, S. 158.

Wie oben beschrieben wurde, erscheint die Maske dem Betrachter sehr differenziert. Trotz dieser Heterogenität, was ihre Struktur und Komposition aus verschiedenen Kreaturen betrifft, verkörpert diese im Prinzip ein einziges Wesen. N. Bancroft-Hunt und Werner Forman behaupten, dass sich der Tanz mit der Sxwayxwey-Maske auf ein Wesen bezog, das vom Himmel herabgestiegen war, um sein Leben am Grund eines tiefen Sees zu verbringen (N. Bancroft-Hunt, W. Forman, 1988, S. 105). Dieses Wesen wird, wie bereits angetönt, mit verschiedenen Naturereignissen assoziiert, wie mit den erwähnten Erdbeben, aber auch mit Wirbelwind und mit Donner. Die damit verbundene geschichtliche Bewandnis möchte ich hier noch ein wenig genauer erläutern:

Im Januar 1700 ereignete sich vor der Westküste Nordamerikas ein Erdbeben, das sogenannte Kaskadien-Erdbeben, das eine Stärke 9 auf der Richterskala aufwies und einen Tsunami auslöste, der sogar Japan erreichte. Die Ursache dafür ist, dass die amerikanische Platte sich unter die pazifische schiebt. Man spricht in diesem Zusammenhang auch von einer Subduktions- oder Unterschiebungszone, bei der es sich hier um die Juan-de-Fuca-Platte handelt (Internetquelle 15). Ruth S. Ludwin et al. haben in 9 Fällen von Berichten indianischer Ethnien einen Zusammenhang zwischen Erdbeben und deren Begleitphänomenen und der Entstehung indianischer Mythenwesen entdeckt. Die Erdbeben ereigneten sich, mit Ausnahme des erwähnten von 1700, in den Jahren 1860-1964. In zwei dieser indianischen Berichte wird als Verursacher der Erdbeben und deren Begleiterscheinungen wie Fluten,

Tsunamis, Erdbeben, Donner und Wirbelstürme ein Geist oder Dämon als Erklärung herangezogen.²⁹

Dieser Geist wird mit der Entstehung der Sxwayxwey-Maske in Verbindung gebracht. Das ist der Grund, weshalb die Maske inhaltlich mit diesem Symbolgehalt aufgeladen worden ist und seither bei den Coast Salish mit Erdbeben etc. in Verbindung gebracht wird (Ruth S. Ludwin et al., 2004, S. 140ff.). Geologische und tektonische Umstände bilden also den Hintergrund für die Entstehung dieser Maske und der damit verbundenen Tänze und Rituale. Wie Ruth S. Ludwin et al. Haben auch Franz Boas und Claude Lévi-Strauss die Herkunft der Sxwayxwey-Maske mit Erdbeben in Zusammenhang gebracht (F. Boas, 1897, S. 126ff., 497. C. Lévi-Strauss, 1979, S. 249ff.).

Christina Pratt hebt hervor, dass maskierte Tänze für das spirituelle Wohlergehen der Völker an der pazifischen Nordwestküste einen wichtigen Einfluss hatten (C. Pratt, 2007, S. 292). Es gab jedoch in der Vergangenheit mancherlei Bedingungen, die ein Tänzer erfüllen musste, damit die Korrektheit des Tanzes als genügend erachtet wurde. Die Besessenheit vom persönlichen Schutzgeist war eine der notwendigen Voraussetzungen, um diesen Tanz korrekt ausführen zu können. Um diesem Erfordernis zu genügen, musste der Betreffende zuerst durch Fasten und Aufenthalt in der Abgeschiedenheit seinem Schutzgeist begegnen.

Bill Holm datiert den Gebrauch der Sxwayxwey-Maske bis in die 1980er Jahre als kontinuierlich. Das heisst, dass die Maske seit 1868, seit dem Zeitpunkt ihres ersten dokumentierten Gebrauchs, nur geringfügige Modifikationen erfuhr. Anderer Meinung dagegen ist Marjorie M. Halpin. Sie ist der Ansicht, dass dieser Brauch der südlichen Küste kaum ins 20. Jh. überlebt habe. Beide Autoren sind sich jedoch darin einig, dass der Wegfall prohibitiver Gesetze auch im Fall der Sxwayxwey seit den 1970er-Jahren zu einer verstärkten Produktion von Masken führte (B. Holm, in: W. C. Sturtevant, 1990, S. 620. Siehe auch Internetquelle 14).

²⁹ Als Erklärungsversuch für ähnliche geologische Erscheinungen findet man in anderen Kulturen vergleichbare mythologische Pendanten. Neben *Vulcanowoman* in der Folklore der pazifischen Nordwestküstenvölker und *Pele* auf Hawaii, kannte man im altgriechischen Pantheon *Hephaistos* als den Gott des Vulkans, der gleichzeitig Gott der Schmiedekunst war. Hephaistos stand mit Dionysos, dem Gott des Weines, in gutem Einvernehmen. Das ist weiter auch nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass auf Vulkanböden die besten Weine wachsen. Anmerkung des Autors.

1.1.3 Die Tal-Maske der Coast Salish:

1.1.3.1 Herkunft und Name der Tal-Maske:

Eine zweite Maske, welche bei den Coast Salish in Gebrauch war, hiess Tal. Was die Namensgebung angeht, so ist zu sagen, dass angesichts der Vielfalt der Coast Salish-Völker auch sprachlich ziemlich unterschiedliche Bezeichnungen der Tal-Maske existierten. Der Name *Tal* ist v.a. bei den nördlichen Coast Salish gebräuchlich. Für die Comox-Gruppen auf dem Festland, den Klahoose und den Sliammon, bestätigten mir dies die Mitglieder der First Nations persönlich (persönliche Interviews mit Helen Hanson [Klahoose] und David Louie [Sliammon] im Februar 2013). Für die Insel-Comox wird die Anwendung des Namens Tal von Franz Boas bestätigt.³⁰ Bei den zentralen oder mittleren Coast-Salish ist der Name *Tsanaq* einerseits für die Lummi, einer North Straits sprechenden Ethnie, belegt (S. J. Crawford, D. F. Kelley, 2005, S. 491). Bei anderen Ethnien der mittleren Coast Salish, die Halkomelem sprechen, wie bei den Fraser River Ethnien Musqueam und Stò:lo, heisst die Maske *Sásq'ets* (Wayne Suttles, in: M. Halpin und M. M. Ames, 1980, S. 247. C. Lévi-Strauss, 1979, S. 117).

Mit Herkunft meine ich auch die Diskussion um die Migration der Maske, um ihre eventuelle Akkulturation, Entlehnung oder Verkauf der Maske durch andere Ethnien. Was dieses Thema betrifft, so sagt Homer Garner Barnett, dass die Comox sprechenden Sliammon und Klahoose des Festlandes die Tal-Maske von den Kwakwaka'wakw übernommen haben (H. G. Barnett, 1955, S. 170, 303). Ebenfalls dieser Ansicht sind June M. Collins und Joanna Ostapkowicz et al. (J. M. Collins, in: R. J. DeMallie, A. Ortiz, 1994, S. 98. J. Ostapkowicz et al., 2001, S. 81). Eine ähnliche Meinung vertritt auch William C. Sturtevant, dass die gelegentliche Benutzung des Kwakwaka'wakw-Namens *Dzunuk'wa* für die Tal Maske bei den Salish auf den dominanten Einfluss der Kwakwaka'wakw zurückzuführen sei (W. C. Sturtevant, 1990, S. 449).

Keiner dieser Autoren liefert jedoch eine Begründung für diese These. Zuzugeben ist, dass die beiden Völkergruppen (Kwakwaka'wakw - Coast Salish) in der Vergangenheit ein ziemlich ambivalentes Verhältnis zueinander besaßen, das sowohl durch Handel und Tausch, aber auch durch Aggressionen und Krieg gekennzeichnet war. Anzumerken ist auch, dass es sich bei den Kwakwaka'wakw

³⁰ F. Boas bestätigt die Anwendung der Tal-Maske für die Catlolq, eine der 5 Untergruppen der Insel-Comox. F. Boas, 1992, S. 89.

um die grösseren Aggressoren gehandelt hatte, deren imperiales Gehabe dazu führte, dass die Comox als direkte südliche Nachbarn und nördlichste Vertreter der Coast Salish, sogar in gewissen Zeiten Kwakwala gesprochen haben. Das heisst aber nicht à priori auch, dass es sich bei der Tal-Maske um eine Übernahme der Dzunuk'wa-Maske der Kwakwaka'wakw handeln muss. Es wäre auch denkbar, dass der gegenteilige Vorgang stattgefunden hätte, d.h. dass die Kwakwaka'wakw das Konzept der Tal-Maske von den Coast Salish übernommen haben. Es ist durchaus denkbar, dass die Maske vom Festland auf die Insel Vancouver migrieren und dabei in den Einflussbereich der Kwakwaka'wakw hätte gelangen können, einer Ethnie, die nördlich von den Insel-Comox lebt.

Meine Begründung dafür ist eine ethnolinguistische. Ich gehe bei dieser These davon aus, dass das entsprechende Konzept der Tal-Maske bei den Kwakwaka'wakw, *Dzunkuk'wa*, ein Lehnwort der Coast Salish-Gruppe der Lummi ist, bei denen die Maske *Tsanaq* genannt wird.³¹ Bei den Coast Salish-Völkern, wie bei den Klahoose und den Sliammon, bedeutet das Wort Tal *Geist*. Helen Hanson, ein Mitglied und Stammesälteste der Klahoose First Nation, erklärte mir, dass das Wort im Comox-Dialekt Klahoose ausdrücken soll: „Du bist kein lebender Mensch, sondern ein Geist“ (Interview mit H. Hanson, 13./18.02.2013).

Neben dem Namen könnte es sich auch bei der Bedeutung der Maske um eine Akkulturation der Kwakwaka'wakw von den Coast Salish handeln, denn auch der Sinngelhalt der Dzunuk'wa-Maske und der Tal-Maske ist derselbe. Helen Hanson weist mit folgenden Worten auf den Sinngelhalt der Tal-Maske hin: „Ich kann mich als Kind an die Tal erinnern, als meine Eltern Geschichten über diesen Geist erzählten, vermutlich weil sie nicht wollten, dass wir nach dem Eindunkeln noch draussen spielten.“ Diese Figur diente also dazu, die Kinder zu erschrecken und ihnen Angst zu machen, wenn sie nicht gehorchten oder unartig waren. Auch David Louie, Mitglied der Sliammon First Nation, kennt die Bedeutung der Tal-Maske in seiner Gesellschaft eher als Gutenachtgeschichte. Er erinnert sich, dass es sich dabei um eine wilde Frau handelte: „Man erzählte den Kindern, dass die Tal-Figur aus den Wäldern komme und sie mitnehmen würde.“ Doch heute, so Hr. Louie, wird diese

³¹ Ein Lehnwort ist bekanntlich ein fremdes Wort, das ohne eigene Bedeutung in der aufgenommenen Sprache angepasst worden ist. Ein Beispiel dafür wäre Mauer, das aus dem Lateinischen (*murus*) übernommen wurde. Ein Fremdwort ist dagegen ein externes Wort, das in der aufgenommenen Sprache nicht angepasst wurde, z.B. das französische Wort *Chanson* im deutschen Sprachgebrauch. Anmerkung des Autors.

Geschichte in seiner Gemeinschaft nicht mehr oft erzählt, denn die Zeiten haben sich geändert und man möchte den Kindern keine Angst mehr einjagen (Interview mit D. Louie, 13.02.2013).

Bei den Kwakwaka'wakw hat der Name für das entsprechende Konzept der Dzunuk'wa-Maske jedoch keinerlei Bedeutung.³² Weil die beiden Grossgruppen Kwakwaka'wakw und Coast Salish Angehörige zweier grundverschiedener Sprachfamilien sind (Wakashan und Salish), sind die beiden Wörter Dzunuk'wa und Tsanaq zu ähnlich und man muss zwangsläufig von einer Entlehnung ausgehen. Bei einem der beiden Ausdrücke sollte es sich meiner Ansicht also um ein Lehnwort handeln. Und weil aus obiger Begründung hervorgeht, dass der Begriff Dzunuk'wa im Kwakwala keine eigene Bedeutung hat, gehe ich davon aus, dass die Entlehnung seitens der Kwakwaka'wakw geschehen ist.

1.1.3.2 Das äussere Bild der Tal-Maske:

Mit dem Begriff äusseres Bild beziehe ich mich wiederum auf das Aussehen der Maske, d.h. auf ihre ikonografische Erscheinung. Das Aussehen kann auch gleichsam mit dem Begriff Form umschrieben werden. Tatsache ist, dass die Tal-Maske ethnografisch sehr stiefmütterlich behandelt worden ist und dass sehr wenig über sie geschrieben wurde. Sehr wahrscheinlich ist die Überlegung von der Tal-Maske als akkulturiertem Konzept der Salish durch die Kwakwaka'wakw eine Idee, welche auf diese Weise zustande gekommen ist, dass die Monografien von Boas und Lévi-Strauss bezüglich den Kwakwaka'wakw unter anderem dazu beigetragen haben, den Stellenwert dieser Kultur und damit auch jener der Dzunuk'wa-Maske zu erhöhen. Es existieren aber trotzdem einige Beschreibungen des äusseren und inneren Bildes der Tal-Maske.

Eine erste stammt von a) William C. Sturtevant, eine zweite von b) Franz Boas und eine dritte von c) H. B. Werness. Weil sich Boas und Werness bei ihrer Beschreibung eher auf das innere Bild der Maske konzentrieren, beschränke ich mich hier auf den Bezug zu Sturtevant. Zu a) Aus eigener Erfahrung kann ich bezeugen, dass Sturtevents Beschreibungen der Tal-Maske sich mit meinen eigenen Beobachtungen

³² Ich fragte Ken Barth, den Kwakiutl District Council Planning & Research Coordinator, nach dem Sinn des Wortes Dzunuk'wa, worauf er einen Linguisten der Kwakwaka'wakw befragte. Das Ergebnis war, dass die Kwakwala-Sprache kein eigenes Wort für diesen Ausdruck besitzt. Persönliches Interview mit Ken Barth (Kwakwaka'wakw) vom 16./18.02.2013.

der Dzunuk'wa-Maske decken, und mit den Bildern 21 und 22 übereinstimmen, was die äussere Erscheinung angeht (Teilnahme und Beobachtung, Indian Day, Vancouver und Vancouver Island, 2010/11). W. C. Sturtevant schildert die Tal-Maske mit tiefliegenden Augen, gekrümmter Nase, hohen Wangenknochen und mit offenem Mund. Nach ihm ist sie eine Gestalt der Legenden. Sie lebt im Wald, ist eine Riesin und Kannibalin. Die Tal-Maske entführt in den Legenden Kinder und isst sie, was in den Maskentänzen auch visuell wiedergegeben wurde (W. C. Sturtevant, 1990, S. 449).



Bild 21: Tal-Maske der Coast Salish



Bild 22: Do.

1.1.3.3 Das innere Bild und die Funktion der Maske:

Zu b) Boas bezieht sich bei seiner Beschreibung der Tal-Maske auf die Mythen einer Comox sprechenden Ethnie, nämlich auf die Catloltq von Vancouver Island, wo sie T'al genannt wird. Seine Beschreibung gleicht jener von Sturtevant identisch (F. Boas, 1992, S. 89). Andernorts erwähnt er die Maske bezüglich den Mythen der Squamish, die auf dem Festland nördlich von Vancouver leben und eine eigene Coast Salish-Sprache sprechen (F. Boas, 1992, S. 57). Deshalb heisst die Maske bei ihnen Kalkaloitl. In beiden Fällen geben die Mythen aber Aufschluss darüber, dass es sich, aufgrund identischer Motive, um ein und dieselbe Legendengestalt handelt: Kinder werden von einem Wesen gestohlen und das Wesen trägt einen Korb auf dem Rücken, in den es die Kinder steckt. In beiden Fällen ist es den Kindern auch möglich, die Kannibalin durch Singen und Musizieren zum Tanzen zu bewegen, was die Riesin wiederum davon abhält, sie zu fressen. Eine Variante erzählt davon, dass

die Kinder Gesänge von der Kannibalin erlernen und dass es den Kindern durch das Singen gelingt, zu entfliehen.

Zu c) Eine dritte Quelle für die Beschreibung der Tal-Figur gibt H. B. Werness. Bei ihm stellt die Tal-Maske ebenfalls die Verkörperung einer Riesin dar, welche Kinder stiehlt und diese frisst. Sie zum Tanzen zu bewegen konnte ebenfalls durch das Singen von Liedern geschehen, denn die Kinderfresserin fühlte sich beim Klang von Musik gezwungen, zu tanzen (H. B. Werness, 2000, S. 64).

Ein Vergleich der Tal-Maske aufgrund der Ähnlichkeit mit der Hexe in den Grimm-Märchen drängt sich hier für mich auf. Auch bei ihr handelt es sich um eine Kinderschreckfigur, die im Wald zu Hause ist und Kinder anlockt, um sie anschliessend zu verspeisen, ganz ähnlich der Hexe an der kanadischen Nordwestküste.³³ Doch zurück zur Tal-Maske: Diese Maske wurde ferner anlässlich von Lebenszyklenriten getragen, sowie bei Wintertänzen. Über die weitere Funktion der Tal-Maske sagt H. G. Barnett, dass sie für gewisse Gedenkanlässe benutzt wurde (H. G. Barnett, 1955, S. 236). Das Zeigen einer Tal-Maske zur Erinnerung eines verstorbenen Vaters signalisierte beispielsweise den Übergang dieser Maske auf seinen Erben. Diesen Gedenkcharakter formulieren Joanna Ostapkowicz et al. noch ein wenig genauer in einem Vergleich der Tal-Figur mit anderen Kunsterzeugnissen der Begräbnis- und Bestattungsschnitzerei der Coast Salish. Die Gesichtszüge einer Tal-Figur ähneln nämlich denjenigen von Begräbnisfiguren; sie weisen also eingefallene Wangen und grosse tiefliegende Augen auf und ein nach unten gerichteter Mund (J. Ostapkowicz et al., 2001, S. 81).

Interessant ist jedoch die ambivalente Funktion der Tal-Maske bei beiden Autoren, sowohl bei Barnett als auch bei Ostapkowicz et al. Diesen Aspekt der Bedeutung der Tal-Maske im Zusammenhang mit der Totenverehrung bezeugt auch J. E. Michael Kew in seinem Artikel über die Zeremonien der Coast-Salish bereits für die Zeit vor dem Potlatchverbot von 1884-1951 als integraler Bestandteil der zentralen und südlichen Coast-Salish-Kulturen (J. E. Michael Kew, in: W. Sturtevant, 1990, S. 476f.).

³³ Ein Märchen ist eine rein erfundene Geschichte, während Legenden und Mythen, zumindest was ihren Kern betrifft, an wahre Begebenheiten anknüpfen. Trotz diesem Unterschied, der beide Hexen semantisch trennt, war für mich die Ähnlichkeit der beiden Figuren immer schon zu stark, als dass sie Zufall sein konnte. Das bewog mich, in den beiden Figuren - Grimm-Hexe und Dzunuk'wa/Tal - nach pädagogischen Funktionen zu suchen, eine Ähnlichkeit, mit der sich Märchenfigur und Legendenfigur wieder näherkommen. Anmerkung des Autors.

Das innere Bild der Tal-Figur ist aber ambivalent. Einerseits ist sie eine behaarte Riesin, Entführerin von Kindern und eine Kannibalin; sie ist aber ebenfalls die Verkörperung und Spenderin grossen Reichtums und Prestiges.

Schliesslich wäre eine Beschreibung der Tal-Figur nicht vollständig ohne die Erwähnung des Sasquatch, einer ähnlichen haarigen Figur, die von weissen Kanadiern beobachtet wurde und die angeblich in den Wäldern lebt. Sasquatch ist ein anglisiertes Derivat der Musqueam-Bezeichnung Sásq'ets (siehe oben), die durch die Veröffentlichung von J. W. Burns in den 1920er-Jahren Zugang in die weisse Gesellschaft gefunden hat (J. W. Burns, in: J. Meldrum, 2007, S. 50). Auf angebliche Sichtungen liegen vergleichbare Konzepte zugrunde, wie jene des Bigfoots in den Vereinigten Staaten und des Yetis im Himalaya. Mittlerweile befassen sich Kryptozoologen und Bigfoot-Jäger mit der Suche nach Beweisen für die Existenz solcher Wesen.

Das Potlatchverbot von 1884-1951 führte auch bei den Coast Salish praktisch zu einem Stillstand der Produktion der materiellen Kultur. Boardings- oder Missionary Schools taten zudem das Ihre, die beiden Grundpfeiler einer Kultur, die Sprache und die Religion, zu erodieren. Erst durch die Lockerung der gesetzlichen Verhältnisse in der zweiten Hälfte des 20. Jh. war es im Bereich der südlichen Küste Coast Salish-Künstlern, wie Susan A. Point, Stan Green und Charles Elliott möglich, sich für die Anerkennung der Kunst der Coast Salish einzusetzen und diesen Stil, der lange im Schatten der nördlichen Varianten des Formline Designs gestanden hat, erneut zur Entfaltung zu verhelfen. So vermieden sie das endgültige Verschwinden der Kunst der Coast Salish und bildeten während ihrer Tätigkeit auch eine jüngere Generation von Künstlern und Künstlerinnen aus, womit sie für mich den Link zur Gegenwart darstellen. Für die Biografien dieser Schnitzer und Maler ist es typisch, wie sich die einzelne Person zu Beginn ihres Werdegangs mit der eigenen Kulturgeschichte auseinandersetzte und lernen musste, was früher bekannt war; so auch Charles W. Elliott, von dem das nächste Unterkapitel handelt:

1.2 Charles W. Elliott (1943-)



Bild 23: Charles W. Elliott



Bild 24: Charles W. Elliott

1.2.1 Zur Person von Charles W. Elliott:

Charles W. Elliott ist 1943 geboren und ist ein Mitglied der Tsartlip First Nation. Die Tsartlip bilden mit 4 weiteren Ethnien, den Malahat, den Pauquachin, den Tsawout und den Tseycum die Saanich First Nation. Die Saanich Nation gehört mit den Songhees und den T'sou-ke zu den North Straits Salish, die wiederum den zentralen Coast Salish zugeordnet werden. Das frühere Verbreitungsgebiet der Tsartlip befindet sich auf der Saanich-Halbinsel im südlichen Vancouver Island um Victoria (Bild 25). 2006 waren 784 Menschen als Stammesangehörige der Tsartlip anerkannt, im Jahr 2013 waren es 900 Mitglieder (G. English et al., 2014, S. 1).



Bild 25: Früheres Verbreitungsgebiet der Saanich-Gruppen und heutige Reservationen: 4 Tsartlip

Charles Elliott betätigte sich schon früh künstlerisch und wurde diesbezüglich von seinen Verwandten stark unterstützt. Er entschloss sich schon seit Beginn seiner schöpferischen Tätigkeit vor allem Coast Salish-Kunst zu produzieren. Das zeigte sich einerseits in seinen zahlreichen Reproduktionen früher benutzter Gebrauchs- und Haushaltsgegenstände, als auch in zeitgenössischen Artefakten, die er im Coast Salish-Stil anfertigte. Elliott ist ein äusserst vielseitiger Künstler und schnitzte im Laufe seiner 40-jährigen Karriere schon eine Vielzahl von Tieren, Schüsseln, Masken, Reliefs, Redestäbe und Wappenpfähle.³⁴ Neben diesen dreidimensionalen Erzeugnissen gehören Siebdrucke, Glückwunsch- oder Grusskarten, sowie Gemälde zur Produktion seiner zweidimensionalen Kunst. Auch er erwarb sich sein Wissen und seine Fertigkeiten bezüglich der Coast Salish-Kunst autodidaktisch:³⁵

"I am a self taught artist who has taken a long slow road to gain my knowledge and skills as a wood sculptor and a graphic artist in the Coast Salish tradition. I have done various forms of art from childhood forward such as drawing, painting, wood carving, printmaking, and clothes designs. I have always created artwork and for the last 30 years I have dedicated my life to the revival of the Coast Salish art discipline, which was in grave danger of being lost. The Coast Salish Art system is the last and least known of the Northwest Coast Art disciplines."
Internetquelle 16.

Elliott ist stolz, dass ihn bedeutende Künstler der Westküste, wie Bill Reid, Henry und Tony Hunt, Simon Charlie, Cicero August, Willard Joseph, Norval Morousse, Elsie Nelson and Freda Diesing beeinflusst haben und er sagt, dass ihn deren Erfolg ermutigt und motiviert habe, seine Ziele weiter zu verfolgen. Elliott gehört, wie Susan Point und Simon Charlie (1920-2005), zur älteren Generation von Coast Salish-

³⁴ Ein Redestab (*talking stick*) ist Teil der Gesprächskultur von Gesellschaften und wird bei der Entscheidungsfindung und Beilegung von Krisen und Konflikten benutzt. In Gesprächsrunden und Beratungen wechselt der Redestab im Kreis den Besitzer, und wer ihn in der Hand hält, hat die uneingeschränkte Aufmerksamkeit aller Anwesenden im Kreis. Nachdem der Betreffende gesprochen hat, gibt er den Redestab weiter. B. H. Lipton, 2009, S. 545f.

³⁵ Der ehemalige Kurator des Royal British Columbia Museums in Victoria, Peter MacNair, äusserte sich einmal bezüglich dieses Lernprozesses folgendermassen: „Ist sich ein Künstler einmal hinsichtlich der südlichen Variante des Formline Designs der Strukturelemente bewusst, so lässt sich die inhaltliche Gestaltung der Coast Salish-Kunst eines Kunstwerkes, z.B. eines Spinnwirtels, relativ einfach umsetzen.“ P. MacNair, 1998, S. 53.

Meisterschnitzern. Elliott inspirierte schon viele jüngere Talente, die bei ihm in die Lehre gingen, wie etwa der Nachwuchskünstler Joseph M. Wilson (1967-).

“I continue to tutor young artists to their point of success on an individual basis and have had many apprentices over time. I have taught in numerous classroom settings, from elementary to college level as well as given lectures on the history of the Salish Art. After my life’s endeavors I am confident and proud to pass on to up and coming generations of Coast Salish youth a very valuable discipline.” Internetquelle 16.

1.2.2 Ausgewählte Werke von Charles W. Elliott:

Charles Elliott produzierte zahlreiche Schnitzereien in der Spinnwirtelform. Wenn ein Betrachter einem solchen Werk gegenübersteht, vermittelt das Spinnwirtelmotiv dem Beschauer bereits erste Botschaften, indem seine kreisrunde Form den Besucher mit einer bestimmten Situation konfrontiert und einen Kontext herstellt, aus dem relativ einfach gewisse Grundinformationen hervorgehen. Ein Betrachter ist fähig, diese Aussagen zu „lesen“, ohne dass er spezifische Kenntnisse der Mythologie der betreffenden Ethnie des Künstlers besitzt, beispielsweise folgende Grundannahme, dass dieser Wert daraufgelegt hat, dass sein Werk als Coast Salish-Kunst verstanden werden soll.

Diese erste Botschaft, die sich bei der Betrachtung eines solchen Werkes ergibt, ist vielleicht auch zugleich die wichtigste, weil ein Werk oft mit der Absicht in den öffentlichen Raum gestellt wird, um das Bild des Spinnwirtels einem grösseren Publikum vertraut zu machen und die Allgemeinheit darüber zu unterrichten, es mit der Coast Salish-Abstammung zu assoziieren. Und so bildet das Spinnwirtelmotiv quasi die äussere Form, zu der sich bei der weiteren Vertiefung mit dem betreffenden Werk das „Lesen“ des Bildinhaltes gesellt, bei dem dann die Beschäftigung mit der Motivik im engeren Sinn eine grössere Relevanz zukommt. Dieser zweite Schritt der Interpretation ist in den meisten Fällen ziemlich anspruchsvoll, einerseits aufgrund der oben beschriebenen multiperspektivischen Darstellungsweise, andererseits auch weil oft mythologische Motive, wie der Rabe, mit einer zeitgenössischen Problemstellung oder mit aktuellen Sachverhalten verwoben werden und sie auf diese Weise eine soziokulturelle Neuinterpretation erfahren.

Seit Mai 2009 sind verschiedene Werke von Charles W. Elliott auch innerhalb und ausserhalb des Flughafens Victoria (Victoria International Airport) im Süden von Vancouver Island ausgestellt (Internetquelle 17). Neben einem Lachsrelief (im Bereich Domestic Baggage Claim) und einem Adlerrelief (in der Landing Observation Lounge) sind auch zwei weitere Reliefschnitzereien im Spinnwirtelmotiv zu sehen. Das erste trägt den Titel „Sul Sul Tan, Spindle Whorl #1, New Beginnings“ und beinhaltet als Motiv ein Froschdesign (Frösche werden bei den Saanich als Schutzgeister betrachtet, die den Beginn des neuen Jahres anzeigen). Das zweite Werk trägt den Titel „Sul Sul Tan, Spindle Whorl #2, Message“. In diesem zweiten Werk ist der Rabe das Motiv. Er ist in den Elementen der südlichen Variante des Formline Designs angefertigt und ist durch die crescents, trigons und ovals, die diesem Stil eigentümlich sind, erkennbar.³⁶

Isa Loughran-Delahunt, welche eine Masterarbeit über die funktionelle Analyse der Coast Salish Spinnwirtel machte, schrieb, dass sowohl die Oberfläche als auch die Unterseite von Spinnwirteln, die früher in Gebrauch waren, eben (plan), konvex oder konkav sein konnte (I. Loughran-Delahunt, 1996, S. 36f.). Diane Elizabeth Keighley, die ebenfalls eine Masterarbeit über Coast Salish Spinnwirtel verfasste, erwähnte in diesem Zusammenhang, dass Künstler, vor allem zu Beginn ihrer Tätigkeit, alte Spinnwirtel als Vorbilder heranziehen. Wenn dreidimensionale Originale fehlen und dem Künstler nur Fotografien zur Verfügung stehen, so Keighley, kann es passieren, dass solche Gestaltungsmerkmale, wie die konkave Form, beim Spinnwirtel eines heutigen Künstlers fehlen (D. E. Keighley, 2000, S. 13).

³⁶ Ich habe durch Vergleich festgestellt, dass bei der heutigen Herstellung von Spinnwirteln die konkrete Gestaltung der Ober- und Unterfläche der Wirtelscheibe in konkave oder konvexe Ebenen bewusst oder unbewusst aufgegeben worden ist. Dies kann meiner Ansicht nach aus stilistischen Gründen geschehen sein, doch meiner Meinung dominieren dabei die funktionalen Gründe. Früher arbeitete man mit den Spindeln und die Form, z.B. die Ausdünnung der Scheibe gegen den Rand hin, förderte das Drehmoment eines Wirtels und verbesserte damit die Effizienz des Verspinnens der Wolle zu Garn. Sehr wahrscheinlich hatten konkav und konvex gestaltete Scheibenformen einen ähnlichen Einfluss, der heute einfach nicht mehr gefragt ist, da Spinnwirtel in der Gegenwart ja vornehmlich einem Publikum gezeigt werden, das die Wirtel vor allem betrachtet. Was heute für einen Künstler zentrale Bedeutung hat, ist, dass der Betrachter im Kopf die Assoziation zwischen runder Spindelform und Coast Salish-Herkunft macht. Mit anderen Worten, es hat sich die Funktion der Wirtel geändert. Dem Künstler ist es heute ein Anliegen, dass sein Wirtel Identität stiftet und dass er ihn unter Umständen als territorialen Marker benutzen kann, um damit Ansprüche für Landrechte geltend machen zu können. Anmerkung des Autors.



Bild 26: Sul Sul Tan, Spindle Whorl #2, Message, 2009

Elliott gab dem Werk in Bild 26 den Titel "Message", weil gemäss dem Glauben der Saanich der Rabe ein Messenger ist. Er war das erste Wesen, das ihnen zu Anbeginn der Zeit erschienen ist und ihnen nach der grossen Flut die hoffnungsvolle Botschaft vom Rückgang des Hochwassers mitteilte (Internetquelle 18). Dieses Mythenwesen beinhaltet, was seinen Charakter betrifft, jedoch eine Ambivalenz, auf die schon oben hingewiesen wurde und die bei solch scheinbaren altruistischen Verhaltensweisen nicht übersehen werden sollte. Sie zeigt sich darin, dass der Rabe mit seiner Mitteilung zwar einerseits zum Verkünder eines normalen, geordneten Lebens wird, andererseits aber gleichzeitig die Fähigkeit besitzt, anderen Lebensformen Streiche zu spielen und sie so hinter's Licht zu führen. Interessant ist aber nicht nur die Gestalt des Spinnwirtels als äussere Form und das Rabenmotiv als materieller Bildinhalt.

Faszinierend ist gleichzeitig auch der Kontext, also die Umgebung, in der ein Werk ausgestellt wird, weil der Standort, an dem ein Kunstwerk gezeigt wird, Einfluss auf unsere Wahrnehmung hat. Ein Werk vermittelt uns unter Umständen ganz andere Informationen, wenn es an unterschiedlichen Plätzen gezeigt wird, obwohl es sich um ein und dasselbe Kunstwerk handelt. Ich habe während meiner Feldforschung selber diese Erfahrung gemacht. Weil meine Erwartungen an eine Galerie andere

sind als jene an ein Museum, machte ich die Feststellung, dass meine Wahrnehmung bezüglich eines Kunstwerkes von Susan Point (Besuch im Museum of Anthropology, British Columbia, Vancouver, 08.06.2010) eine andere war, als jene, als ich dasselbe Kunstwerk später in der I-Hos-Gallery in Comox auf Vancouver Island ein zweites Mal angetroffen habe (Besuch in der I-Hos Gallery in Comox, Vancouver Island, 21.06.2010). Im ersten Fall löste das Kunstwerk auf mich, aufgrund meines mentalen Bildes von einem Museum als Ort und Hort arrivierter Kunst, andere Empfindungen aus, als jene in der Galerie, welche ich eher als Marktplatz potenzieller Käuferinteressen und als Experimentierfeld innovativer Künstler, bzw. als Labor der Avantgarde betrachte. Das Phänomen, dass unsere Erwartungen unsere Wahrnehmung beeinflussen, zeigt auch folgendes Beispiel:³⁷

“Am 12. Januar 2007 nahm der Star-Geiger Joshua Bell (ein US-Violinist) an einem Experiment der Washington Post teil: In Strassenkleidung, mit einer Baseballkappe auf dem Kopf und seiner Stradivari-Violine in der Hand stellte er sich inkognito in eine U-Bahn-Station in Washington, D.C. und spielte 43 Minuten lang Stücke von Bach, Schubert und anderen Komponisten klassischer Musik (insgesamt 6 Stücke). Das Experiment wurde mit einer versteckten Kamera aufgezeichnet und ergab folgendes Resultat: Trotzdem im Vorfeld der Leiter des National Symphony Orchestra, Leonard Slatkin, prophezeit hatte, dass dies nicht unbemerkt bleibe und von 1'000 Passanten sicher 35 bis 40 seine Qualität erkennen werden, blieb tatsächlich so gut wie niemand stehen. Von 1'097 Personen, die an ihm vorbeigingen, blieben nur 7 stehen, um ihm zuzuhören, und nur eine Person hat ihn erkannt. Zwei Tage zuvor hatte er noch die Konzerthallen gefüllt, wo Leute bereit waren, bis zu 100 Euro pro Ticket auszugeben.“ K. Emert, A. Grünwald Steiger, S. Dengel, 2011, S. 98.

Als Charles W. Elliott 1996 ein ähnliches Holzrelief (71,1cm Ø) in Spinnwirtelform der Rechtsfakultät der Universität von Victoria schenkte, geschah dies im Zusammenhang mit einer Zeremonie. Der Rechtsdekan David Cohen wies darauf hin, dass die Indianer vor dem heute geltenden Recht bereits ein eigenes Rechtssystem besaßen, das vom System der Einwanderer verdrängt worden ist. Die Zeremonie war gedacht, darauf hinzuweisen, dass von dem Recht, welches heute an der Universität gelehrt wird, alle Menschen profitieren sollen, unabhängig von ihrem ethnischen Hintergrund (Internetquelle 19).

³⁷ In der Sozialpsychologie und der Didaktik sind solche selbsterfüllenden Prophezeiungen als Pygmalion- und Rosenthal-Effekt bekannt. Anmerkung des Autors.

Der Kontext Rechtsfakultät verleiht also einem ziemlich ähnlichen Kunstwerk, vergleichbar den beiden oben erwähnten, einen ganz anderen Rahmen und der Schnitzerei somit auch einen ganz anderen Sinn. Dieser Spinnwirtel weist allein schon durch den Ort, an dem er ausgestellt ist, eine stark juristische Komponente auf, und tatsächlich war bei der Auftragserteilung die Anerkennung der Beziehung der Coast Salish zu ihrem Land (*thuleescha*) ein Thema (Internetquelle 20). Im Unterschied zu einem Museum oder zu einer Galerie, wo das wirtschaftliche Moment dominierender Zweck einer Skulptur ist, verleihen andere Orte, wie eine Universität, ein Flughafen und andere öffentliche Orte einem Kunstwerk einen ganz anderen Sinnzusammenhang.

Je nach Standort, wo ein Werk positioniert wird, spielen plötzlich Ansprüche bezüglich Landrechten und Informationen oder Botschaften hinsichtlich der Anerkennung von Identitäten eine grössere Rolle. Wichtig in diesem Kontext ist die Anmerkung, dass sowohl die Universität Victoria mit ihrer Rechtsfakultät als auch der Flughafen Victoria sich im Süden von Vancouver Island auf ehemaligem Gebiet der Saanich befinden. Kunstwerke können also als symbolische Markierungen des „eigenen“ Landes, auf dem sie stehen, gesehen werden, und sie bilden mitunter ein physisches und mentales Netzwerk, das die Identität - in diesem Fall, jene der Saanich - mit ihrem ehemaligen Land verbindet. In diesem Sinn könnte man auch die weiteren Werke von Elliott sehen, die sich ausserhalb des Flughafens Victoria befinden, ein Ensemble dreier Wappenfähle, die der Künstler dem Flughafen 2011 feierlich übergab.



Bild 27: Wappenfahl von Charles Elliott



Bild 28: Detailansicht des Raben

Elliott leitete die Einweihungszeremonie am 5. Mai 2011 und hat sie mit folgenden Worten kommentiert:

“Die Hauptaussage der drei Wappenpfähle ist jene, dass die First Nations der verschiedenen Saanich-Gruppen immer noch existieren. Wir praktizieren unsere Kultur immer noch, und es ist unser Anliegen, dass wir unseren kulturellen Reichtum mit der übrigen Welt teilen dürfen; und ein Teil dieses Reichtums ist unsere Kunst.“ Internetquelle 23.

Während der erste Pfahl einen Orca und einen Donnervogel zeigt, denen die First Nations grosse Kräfte zugeschrieben haben und die auf ein Mächtiggleichgewicht hinweisen sollen, welches auch für die Menschen ein Vorbild ist, weist der zweite Wappenpfahl eine „welcome figure“ auf, welche den am Flughafen ankommenden Besuchern die Arme ausstreckt und sie willkommen heisst. Elliotts Figur übernimmt also eine ziemlich ähnliche Funktion wie vor 150 Jahren. Der dritte Pfahl mit einem Raben, Wolf und Bär symbolisiert die Tierwelt, zu der die First Nations früher eine enge Beziehung gehabt haben und welche als Teil der Schöpfung mit Verständnis und Respekt behandelt werden soll (Internetquelle 21). Charles Elliott glaubt, dass die Benutzung oder Verwendung von Konzepten aus der früheren Kunst, wie z.B. der welcome figure und Tierfiguren für die Coast Salish-Kunst sehr wertvoll sei, weil man die Kunst dadurch in einen gegenwärtigen aktuellen Zusammenhang bringt:

“Innovation ist für die Coast Salish-Kunst wichtig, weil dies beweist, dass wir nicht in einem Museum verstauben. Neuartige Werke zu produzieren fördert das Wachstum der Kultur und der Kunst.“ Internetquelle 22.

Die Wappenpfähle sind das Ergebnis einer dreijährigen Partnerschaft zwischen dem Flughafen und den verschiedenen Saanich-Gruppen, einer Zusammenarbeit, welche unter dem ehemaligen CEO des VIA (Victoria International Airport), Richard Paquette, begonnen hatte. Paquette hält es für richtig, dass die VAA (Victoria Airport Authority) der Zurschaustellung und dem Zeigen von Kunst eine solch grosse Bedeutung beimisst. Auch für Geoff Dickson, dem aktuellen CEO der Airport Authority, sind die Wappenpfähle mehr als ein blosser Willkommensgruss, die landenden Touristen zu empfangen. Gemäss ihm handelt es sich um die eindrucksvollsten Wappenpfähle, die er je gesehen hat. Seiner Meinung nach drücken sie ausserdem den Willen und die Absicht aus, die Freundschaft und den

Respekt des VIA gegenüber den First Nations zu vertiefen. Solche Ereignisse, wie diese Einweihung dreier Wappenpfähle, sind auch eine Gelegenheit, mit Vorurteilen und überkommenen Stereotypen zu brechen. Chief Vern Jacks von der Tseycum First Nation, einer der Saanich Gruppen, äusserte in diesem Zusammenhang den Wunsch, dass man die Indianer nicht mehr als Abzeichen (*tokens, signifiers*) des Landes behandelt, und dass dieser Anlass, mit dem VIA zu kooperieren, einen guten Anfang bedeute, auf dieses Ziel hinzuarbeiten.

Bethany Judith Dowell hat über diese Verknüpfung oder Verbindung zwischen Ethnizität und Territorialität geschrieben und zwar vor allem in Bezug der Kunst am Flughafen Victoria, wo verschiedene Künstler der vier Saanich-Gruppen ihre Werke ausgestellt haben (Charles Elliott vertritt in diesem Zusammenhang die Untergruppe Tsartlip). Judith Dowell behauptet, dass sowohl die verschiedenen Schnitzereien innerhalb als auch ausserhalb des Flughafens, zusammen mit anderen indianischen Kunstwerken, die in der Stadt Victoria öffentlich ausgestellt sind, ein Netzwerk bilden, das die Identität der Saanich mit ihrem ehemaligen Land verbindet. Diese Kunstwerke stehen alle auf der Saanich Peninsula, welche im Prinzip ursprüngliches Stammesgebiet darstellt (B. J. Dowell, 2013, Abstract).

Judith Dowell erklärte mir, dass die Kunstwerke am Flughafen Victoria und auch anderswo in der Stadt, nicht alleine oder getrennt vom Land, auf dem sie stehen, gesehen werden dürfen („you don't see the works in a vacuum“), sondern dass sie symbolische Markierungen des „eigenen“ Landes sind. Die politischen Aktionen, die die Saanich unternehmen, hängen also damit zusammen, dass ihr früheres Land auf dem Gebiet des Flughafens und der Stadt Victoria liegen und dass gemäss dem Douglas Treaty die Indianer freien Zugang darauf haben sollten (persönliches Interview mit Judith Dowell, 21./28.08.2013).³⁸

³⁸ Der Verlust des angestammten Landes geht auf die Douglas Treaties der Jahre 1850-54 zurück, als die Hudson Bay Company ihr Hauptquartier von Vancouver nach Victoria verlegte und von den dort ansässigen First Nations Land für die Kolonisierung abkaufte (insgesamt 14 Verträge). Dieses Land ist jedoch trotz den erwähnten Verträgen nie formell abgetreten worden, weil die Coast Salish nicht dachten, es handle sich um einen Landverkauf. Chief D. Latasse der Lekwungen First Nation, der ein Junge war, als die Douglas Treaties unterzeichnet wurden, dachte, dass es sich beim Geld, das der Hauptvertreter von Fort Vancouver, James Douglas, seinem Volk damals bezahlte, um die Miete für die jährliche Landnutzung handelte. Einer der Ältesten, der Saanich-Älteste Dave Elliott, lernte durch orale Überlieferungen sogar noch, dass es sich bei den Douglas Treaties um einen Friedensvertrag und nicht um einen Landverkauf handelte. D. Elliott, Sr., 1983, S. 69-73. D. Latasse, 1934, S. 1-8.

Dieser Einsatz von Charles Elliott hinsichtlich der Öffentlichkeitsarbeit, mit seiner Kunst die Präsenz der Coast Salish einer breiteren Bevölkerung näherzubringen, begründet sich in seinem Verantwortungsbewusstsein gegenüber seinen Vorfahren und bezüglich seiner Saanich Gruppe (Tsartlip), deren Führer er ebenfalls ist. Dieses Engagement, die kulturelle Identität der Coast Salish in der Gesellschaft visuell sichtbar zu machen, kann unter gewissen Umständen auch stark politische Züge tragen, beispielsweise als er 1994 einen Rednerstab für Nelson Mandela anfertigte, in dessen Rahmen er die Coast Salish per se vertrat (Internetquelle 24).

Ebenfalls im Jahr 1994 hat Elliott, zusammen mit Art Thompson und Richard Hunt, den Stab für eine Stafette produziert, die im Zusammenhang mit den 15. Commonwealth Games in Victoria stattfand. Das Ziel dieses Gemeinschaftswerkes war, dass alle First Nations von Vancouver Island repräsentiert werden sollen. Richard Hunt vertrat in dieser Schnitzerei die Gruppen der Kwakwaka'wakw, Art Thompson jene der Nuu-chah-nulth und Charles Elliott alle Coast Salish-Gruppen (siehe Kapitel 3: Kwakwaka'wakw). Ein weiteres Zeichen der Kooperation und des wachsenden gegenseitigen Respektes zwischen Weissen und First Nations zeigt das nächste Beispiel einer Schnitzerei von Charles Elliott:



Bild 29: Unity Pole vor dem Polizeihauptquartier in Victoria mit Rabenschnitzerei, Seitenansicht



Bild 30: Do., Frontalansicht

Sechs Jahre später gab die Jahrtausendwende Elliott Anlass zu einem weiteren Werk, dessen Botschaft ein noch umfassenderes politisches Verständnis zugrunde lag. In dieser Schnitzerei sind nicht allein die Tsartlip, bzw. die Saanich oder Coast Salish-Gruppen vertreten, auch nicht die First Nations speziell, sondern der Grundgedanke der Skulptur ging von der Vorstellung aus, eine Gemeinschaft zu schaffen, die Symbol einer Einheit und Eintracht aller Menschen sein sollte, ohne Rücksicht auf Geschlechterunterschiede und unabhängig vom kulturellen, ethnischen oder religiösen Hintergrund. Die Rabendarstellung im Coast Salish-Stil wurde von Elliott und seinem Lehrling Barry Samis zusammen geschnitzt (siehe Bilder 29 und 30). Das Werk heisst „Unity Pole“ und steht vor dem Polizeihauptquartier in Victoria. Bei der Einweihung des Pfahls am 7. August 1999 sprach Elliott folgende Worte:

“Today on August 7th 1999, as we come together to honour our First Nations Peoples, we hereby pledge from this day forth, to build a community which is respectful of all persons, regardless of their gender, cultural, ethnic or religious backgrounds. Let us build in unity the world of our millenium, enriched by this diversity and strengthened by the spirit of compassion.” Internetquelle 25.

Im Zusammenhang mit der Zurschaustellung solcher Wappenpfähle im öffentlichen Raum sind oftmals noch verschiedene weitere soziale Akteure beteiligt, welche mit Blick auf das Kunstwerk vielleicht nicht so prominent hervorstechen, wie der oder die Künstler selber, die aber nicht unberücksichtigt bleiben dürfen, weil sie ebenfalls eine massgebliche Rolle bei der Verwirklichung oder dem Zustandekommen einer Schnitzerei gespielt haben. Zu erwähnen wäre hier z.B. der grosse Einfluss der Tourismusindustrie der Provinz British Columbia, welche mit solchen Skulpturen das indianische Erbe fördert und dabei Sponsoren zum Support ermächtigt. Ein Beispiel dafür ist das obige Auftragsprojekt, hinter dem MacMillan Bloedel, eine Firma der Forstindustrie, steht, welche mit ihrer Haupttätigkeit aber vor allem zur Zerstörung von Zedernwäldern beiträgt und deshalb in diesem Kontext eine eher ambivalente oder dubiose Rolle als Mäzen spielte.

Das Engagement Elliotts, seine Kunst funktional zu benutzen und in den öffentlichen Raum zu stellen mit der Absicht, damit ganz spezielle Anliegen zu verfolgen, ist sehr faszinierend. Dieses Vorhaben oder Unterfangen kann ganz unterschiedliche Formen annehmen und verschiedenste gesellschaftliche Aspekte betreffen. Während im obigen Zusammenhang Elliotts politisches Engagement zur Visualisierung der

Ethnizität im Vordergrund stand, haben seine Werke auch schon als Aushängeschild für ökologische Anliegen gedient. Charles Elliott produziert nämlich nicht nur dreidimensionale Kunst, wie Totempfähle, oder Reliefs in Spinnwirtelform, sondern er ist auch ein begnadeter Maler. Im Jahr 2000 malte Charles Elliott ein Bild mit dem Titel *The Message*. Es trägt also fast denselben Titel wie der oben beschriebene Spinnwirtel. Das hat wiederum mit dem Raben als Bote von Informationen und Neuigkeiten zu tun. Als Elliott das Bild malte, dachte er nicht daran, dass das Motiv 11 Jahre später einmal als Logo für eine Konferenz für den Schutz der Meere verwendet werden könnte.



Bild 31: Logo für das IMCC2: The Message

Im Mai 2011 fand der zweite International Marine Conservation Congress in Victoria mit dem Inhalt: „Making marine science matter“ statt. Die Konferenz stand unter der Ägide der Society for Conservation Biology (SCB) mit Sitz in Washington, D.C., USA. Die SCB ist eine internationale Organisation, welche die Phänomene studiert, die den Erhalt und den Verlust der biologischen Diversität beeinflussen. Die Organisation ist 1985 in Michigan gegründet worden und das Ziel ist, die biologische Vielfalt der Erde zu erhalten (Internetquelle 26). Das Motiv in Bild 31 zeigt einen Menschen, der seine Hand in die Richtung eines Orka ausstreckt. Der Rabe ist im Haar der Person verborgen. In den Flossen und im Schwanz des Wals sind zwei Seevögel ersichtlich, die alle Lebensformen im Meer verkörpern. Die Hand symbolisiert das Langen oder Greifen nach Freundschaft mit den Lebewesen des Ozeans und dient gleichzeitig als Metapher des Dialogs.

1.3 Susan A. Point (1952-)



Bild 32: Susan A. Point

1.3.1 Zur Person von Susan A. Point:

Susan A. Point ist eine 1952 geborene Künstlerin der Musqueam, einer Halkomelem-sprechenden Ethnie der zentralen oder mittleren Coast Salish. Susan Point begann ihre künstlerische Laufbahn im Jahr 1981 mit 29 Jahren, als sie mit Silber- und Goldschmiedearbeiten und später mit der Siebdrucktechnik begann. Nachdem sie die Kunst der Küstenvölker, einschliesslich jener ihrer eigenen Ethnie, studiert hatte, begann sie, ihre persönliche Ausdrucksweise zu suchen und ihren individuellen Stil zu entwickeln (M. Bruggmann, P. R. Gerber, 1987, S. 224). Point benutzt in ihren Arbeiten verschiedene Medien. So war sie z.B. die erste Coast Salish-Künstlerin, welche mit Glas zu arbeiten begann.

Der Schwerpunkt ihres Schaffens liegt auf Skulpturen in Form von Kommissionsaufträgen. Point gehört zu einer neuen Generation von Indianern/-innen, die seit den 1960ern und 1970ern begannen, das Erbe ihrer eigenen Vergangenheit wieder zu entdecken und nach ihrer Identität als Mitglied einer First Nation zu suchen. In vielen Fällen bedeutete dies, Bücher und Sammlungen in Museen zu studieren (W. C. Sturtevant, 1990, S. 629). Der prominenteste Vertreter dieses Genres ist der Haida-Indianer Bill Reid (siehe Kap. 4). Im Fall der Coast Salish war es vor allem Susan Points Verdienst, dass die Kunst der südlichen Variante des Formline Designs ebenfalls ein Revival erlebte. Points Werke werden mittlerweile in verschiedenen Institutionen ausgestellt, so am Smithsonian Institution's National Museum of the American Indian, am Vancouver International Airport, am Langara College, im Museum of Anthropology der University of British Columbia und am Victoria Conference Centre (N. Reading, G. Wyatt, 2006, S. 165).

Aber Susan Point ist nicht nur in Kanada und in den USA berühmt, sondern auch bereits in über 20 Ländern Europas, Asiens und Australiens, wo ihre Werke ebenfalls verkauft werden. Nicht nur aufgrund eigener Motivation, sondern auch auf Empfehlung anderer Personen erhielt Susan A. Point den Rat, die früheren Kunstformen der Coast Salish zu erforschen. Prof. Michael Kew, ein Ethnologe an der University of British Columbia, hat Susan Point anfangs der 1980er Jahre diesbezüglich den Vorschlag gemacht, zu recherchieren, mit dem Ziel, allmählich auch einen persönlichen Stil entwickeln zu können (Internetquelle 27, siehe auch M. Bruggmann, P. R. Gerber, 1987, S. 224).



Bild 33: Früheres Territorium der Musqueam (grün) und heutige Reservations (orange)

Eine spezielle Form faszinierte Susan Point besonders, und dabei handelte es sich um das Spindle Whorl. Point wählte den Spinnwirtel bisher schon für eine Vielzahl ihrer Werke als Grundmotiv. Meines Erachtens eignet sich der Spinnwirtel besonders gut, um sich als Mitglied der Coast Salish in den Kunstdiskurs einzuklinken und als Künstler ernst genommen zu werden, weil er einen Link zur eigenen Vergangenheit darstellt, denn damit spannen ja früher die Frauen das Tierhaar zu Garn. Somit wirkt die runde Form heute als Symbol und Signifier für die Coast Salish-Kultur, und allein durch die Wahl der runden Wirtelform wird dem Betrachter die Botschaft gesendet, dass es sich mit grosser Wahrscheinlichkeit um ein Werk eines Coast Salish-Künstlers handelt. Die runde Form des Wirtels ist gleichzeitig auch ein Bild, das Worte ersetzt. Wir leben ja heute gemäss W. J. T. Mitchell in einem Zeitalter, indem die Kraft des Visuellen über jener des Geschriebenen dominiert. Bilder, Form und Gestalt werden heute also in viel stärkerem Masse als eine in der Kultur integrierte Sprache verstanden.³⁹

³⁹ W. J. T. Mitchell spricht damit die Bilderwende der 1990er Jahre an, welche mitunter als das wichtigste philosophische Konzept des ausgehenden 20. und des beginnenden 21. Jh. angesehen wird. F. Fellmann

1.3.2 Ausgewählte Werke von Susan A. Point:

Am 16. September 2006 eröffnete die Fine Arts Gallery in Vancouver eine Ausstellung mit dem Titel „Transcendence“. Als Publikumsmagnet und anlässlich des zehnten Geburtstages der Galerie wurden Werke international bekannter Größen ausgestellt, wie solche von Susan Point. Darunter befand sich auch ein Spinnwirtel aus roter Zeder mit dem grossen Durchmesser von 91,4 cm, dessen Inhalt ein Mond darstellte, unter dem sich zwei spiegelbildlich angeordnete Raben befinden (Bild 34). Von demselben Design hat Point später auch eine Variante aus Glas angefertigt (Bild 35). In welcher Beziehung stehen die einzelnen Bildinhalte Rabe und Mond zueinander? Die Galerie informiert den Besucher mit den Worten: „Der Mond sei für die Coast Salish-Völker eine wichtige Orientierungshilfe, was den Wechsel der Jahreszeiten betreffe und darüber hinaus sei er auch wichtig bei der Wahl des richtigen Zeitpunktes von Festlichkeiten“ (Internetquelle 28).



Bild 34: Ravens & Moon: Zeder

Bild 35: Ravens & Moon: Variante in Glas

Ein Besucher der Galerie wird beim Betrachten der beiden Spinnwirtel aber auch mit folgenden Informationen konfrontiert: „Der Rabe sei eine der wichtigsten Wappenfiguren der Völker an der pazifischen Nordwestküste und er sei in der Mythologie der First Nations als Schöpfer verehrt worden“ (Internetquelle 28). Ich frage mich, wie sinnvoll solche Verallgemeinerungen sind und ich überlegte mir ferner, wie solche Erklärungen überhaupt zustande kommen können und was sie im Betrachter bewirken?

nannte dieses Konzept 1991 *Imagic turn* oder Wende zur Abbildung (F. Fellmann, 1991, S. 26), W. J. T. Mitchell bezeichnete es 1992 als *Pictorial turn* oder Wende zum Bild (W. J. T. Mitchell, 1992, S. 9-33), K. Sachs-Hombach nannte es 1993 *Visualistic turn* oder Visuelle Wende (K. Sachs-Hombach, 2003, S. 10) und G. Boehm bezeichnet es 1994 als *Iconic turn* oder Ikonische Wende (G. Boehm, 1994, S. 11-38).

Bezüglich solchen generellen Aussagen bin ich eher skeptisch eingestellt, weil ich sie nicht für sehr nützlich halte. Mit solchen Angaben erschaffen Galerien nämlich nicht nur neue Klischees; sie kontinuieren im besten Fall ungenaue und historisch falsche Bilder im Kopf von Besuchern.

Ich möchte diese Aussage ein bisschen näher erläutern: Indem gesagt wird, dass der Rabe eine der wichtigsten Klanwappen der pazifischen Küstenkulturen sei, wird eigentlich à priori von allen Gesellschaften gesprochen, unabhängig davon, ob sie Klangesellschaften waren oder nicht. Das ist unkorrekt. Es stimmt, dass früher eine Vielzahl der Völker an der Westküste in Klane strukturiert war, und es stimmt auch, dass der Rabe öfters als Klanfigur herangezogen wurde. Aber gerade Susan Point, die Künstlerin, von der die Werke in Bilder 34 und 35 stammen, ist Angehörige der Coast Salish, welche keine Klane kannte (vergleiche Einleitung).

Auch die zweite Aussage der Galerie, dass der Rabe als Schöpfer verehrt worden sei, ist nicht richtig. Der Rabe der Mythologie ist nie wirklich ein Schöpfer gewesen, sondern ein Vervollkommner einer unfertigen, für die Menschen noch unwirtlichen Schöpfung. Die nachfolgende Mythe handelt vom Lichtraub des Raben und soll das Gesagte veranschaulichen. Die zitierte Version stammt von den Awi'ky'enoq und kann wie folgt zusammengefasst werden:

„Die Welt war zu Anbeginn der Zeit vom Schöpfer Kants'o'ump (unserem Vater, unserem Gott) erschaffen worden. Er sandte vier Frauen, um Zedernrinde im Wald zu suchen, damit sie Netze flechten konnten, und um im Fluss Lachse zu fangen. Damals aber gab es keine Sonne. Die Sonne befand sich im Haus eines geizigen Häuptlings, der mit seiner Tochter zusammenlebte. Diese holte jeden Tag im Bach vor dem Haus Wasser. Der Trickster-Rabe He'meskyas ersann eine List und verwandelte sich in eine Tannennadel und liess sich auf dem Wasser des Baches treiben. Die Tochter, welche die Nadel beim Wasserholen trank, wurde schwanger und gebar darauf den Raben (in der Form eines Kindes). Im Haus weinte das Kind täglich und klagte ständig, es wolle mit dem scheinenden Ball spielen, welcher sich in einer Kiste befand. Doch der Grossvater wollte ihm diese Bitte nicht erfüllen. Eines Tages gab der geizige Häuptling jedoch nach und liess seinen Enkel die Truhe mit dem Sonnenball aufmachen. Das Kind verwandelte sich jedoch blitzschnell in seine ursprüngliche Gestalt, in jene des Raben, nahm den Sonnenball in den Schnabel und flog zum Rauchloch hinaus. Der Rabe war zu dieser Zeit noch weiss. Weil er im Rauchloch steckenblieb, versengte ihm der Rauch das Gefieder.“⁴⁰

⁴⁰ Die Awi'ky'enoq oder Wikeno sind eine Gruppe der Bella Bella oder Heiltsuk. Da diese Gruppen zur nördlichen Wakash-Sprachfamilie gehören, kann man sie auch als nördliche Kwakwaka'wakw bezeichnen. F. Boas, 1895, S. 208.

Dabei kennen die Tsimshian eine Variante, was den Beginn der Geschichte betrifft⁴¹ und die Haida eine Variante, was das Ende der Geschichte betrifft.⁴² Diese Geschichte und ihre Varianten zeigen den Raben mit seinen Eigenschaften und Charakterzügen als Trickster, Verwandler und Kulturheld, doch die Geschichte macht den Raben nirgends zu einem Schöpfer, da diese Rolle ganz klar einem anderen Wesen zukommt, das auch namentlich erwähnt wird (*Kants'o'ump, unser Vater, unser Gott*). Diese berühmte Mythe, welche in vielen Variationen an der gesamten Westküste zum allgemeinen Mythenbestand der Ethnien gehört, beweist, dass ein Gott, respektive die Vorstellung von einem Schöpfer, durchaus existierte.

Das mentale Bild, dass der Rabe ein Schöpfer sei, ist unter Indianern und Weissen an der Westküste jedoch weit verbreitet. Die Frage, die sich somit stellt, ist also diese, was denn der Grund dieses Wandels ist und wie er sich erklären lässt? Dass die Angehörigen der First Nations - als auch indianische Künstler heute - eine solche Vorstellung vom Raben besitzen, ist die Folge eines veränderten mentalen Bildes und muss so akzeptiert werden. Aus heutiger Perspektive bedeutet eine solche Sichtweise durchaus keine Fehlinterpretation von Mythen, sondern sollte als das Ergebnis einer sich gewandelten Gesellschaft betrachtet werden. Tatsache ist, dass die europäischen Einwanderer mit ihren Boardings- bzw. Missionaryschools den früheren Glauben durch das Christentum als die dominierende Religion ersetzt haben.

Die Kenntnis der Mythen, auf denen sich die Werke der verschiedenen Künstler beziehen, wurzelt heute einerseits also viel weniger auf historischen Vorbildern, wie sie F. Boas noch erlebte. Auch wenn Boas schriftliche Quellen durchaus vorhanden wären, ist ersichtlich, dass der echte Schöpfer in den Mythen selten erwähnt wird. Der wahre Gott oder Schöpfer tritt nach der Erschaffung der Welt quasi in den Hintergrund; er zieht sich zurück.

⁴¹ „Der Rabe Tqe'msem (auch We-gyet) flog im Halbdunkel, getrieben von seinem ständigen Hunger, durch die Lüfte und bemerkte unten Frösche (in anderen Varianten Menschen), welche fischten. Darauf drohte er ihnen, sie sollten ihm von ihrem Fisch abgeben, sonst würde er das Licht aus dem Haus des Häuptlings holen und an den Himmel setzen, damit sie nicht mehr fähig seien, zu fischen. Als die Frösche jedoch nicht auf seine Forderung eingingen, machte der Rabe seine Drohung wahr und stahl das Licht (auf die oben erzählte Weise) und die Frösche krochen in die Dunkelheit zurück.“ F. Boas, 1895, S. 276.

⁴² „Verfolgt von seinem natürlichen Feind, dem Adler, der ihm die glänzende Scheibe abjagen wollte, fiel dem Raben Nankil'slas die Sonne aus dem Schnabel, fiel zu Boden und zersprang. Das grösste Stück wurde schliesslich zur Sonne, die übrigen Stücke zum Mond, zum Regenbogen und zu den weiteren Himmelslichtern, wie den Sternen.“ B. Reid, R. Bringhurst, 1984, S. 12.

Als Folge davon handelt es sich bei den Mythen meistens um Geschichten, wie den Abenteuern des Raben. Der Rabe verändert in den Geschichten als Transformer die Welt, so dass sie für den Menschen bewohnbar wird und als Kulturheld versorgt er die Menschen mit allem Lebensnotwendigen, wie mit dem Süßwasser, dem Feuer und dem Lachs, so dass seine Tätigkeit für einen Zuhörer quasi mit jener eines Schöpfers identisch ist und assoziiert wird. Dieser Sachverhalt bildete vermutlich den Hintergrund, woraus sich in der Gegenwart die Vorstellung vom Raben als Schöpfer kondensiert hat. Susan Point ist zwar Mitglied der Musqueam First Nation, welche Teil der Coast Salish-Gruppe ist. Doch sie möchte nicht als Musqueam-Künstlerin gesehen werden, sondern viel mehr als Vertreterin der Coast Salish-Kunst generell:

„...I like to be addressed as a Coast Salish-artist rather than as a Musqueam artist, because I'm representing all of my people, not only one community". Internetquelle 29.

Diese Aussage widerlegt also die Information der oben genannten Fine Arts Gallery, dass der Rabe in Susan Points Werk eine Wappenfigur darstellen soll, welche für die gesamte Küste charakteristisch sei, denn mit ihrem Statement will sie dezidiert Bezug auf die Coast Salish-Kunst nehmen und auf deren Legenden und Mythengestalten, die sie in ihrer Kunst verarbeitet. Das macht sie in einer zeitgenössischen Art und Weise. Sie erschafft also nicht rein herkömmliche Kunst, wie dies gewisse konservative Künstler tun, sondern lässt sich vom Coast Salish-Brauchtum inspirieren und übersetzt dieses mit neuen Medien, bzw. unter der Verwendung neuer Materialien, wie Glas und Granit innerhalb eines zeitgenössischen Kontexts.



Bild 36: Ravens & Moon. 68,58 cm Höhe x 68,58 cm Breite x 11,43 cm Tiefe

Immer verwendet sie dabei auch die typischen Strukturelemente, welche für die südliche Variante des Formline Designs charakteristisch sind, also crescents, wedges oder V-cuts, trigons und circles, bzw. ovals. Eine Seitenansicht des in Bild 35 gezeigten Wirtels veranschaulicht die Benutzung der erwähnten Formline Elemente des Coast Salish-Stils noch deutlicher (siehe Bild 36).

Inwiefern unterscheiden sich die Spinnwirtel in den Bildern 34 - 36 von solchen, die vor 150 Jahren in Gebrauch waren? Was ist im Vergleich zur Vergangenheit gleichgeblieben und was hat sich in ihren Werken gewandelt oder verändert? Am auffälligsten ist für einen Betrachter sicher, dass es sich um zwei konkrete Darstellungen eines Spinnwirtels handelt, womit bereits ein erster Anknüpfungspunkt an die eigene indianische Vergangenheit vorhanden ist. Übereinstimmend mit älteren Wirteln ist im ersten Fall (Bild 34) auch, dass mit der Verwendung von Roter Zeder symbolisch auf eine grundlegende Ressource der materiellen Kultur der Coast Salish Bezug genommen wurde. Mitunter wurden ja Spinnwirtel auch aus diesem Material hergestellt. Mit dem Sujet des Raben zeigte Point ferner, wie die Kunst ihrer Vorfahren stark im Bereich des Religiösen wurzelt, was in diesem Zusammenhang bedeutet, dass sowohl auf die Mythologie als auch auf den Komplex des Schutzgeistes und der Visionssuche hingewiesen wurde.

Auch das Motiv des Mondes stellt aufgrund seines Zyklus und seiner Funktion als zeitliche Orientierungshilfe eine Verbindung zu früher dar. Eine letzte Brücke zur Vergangenheit erscheinen mir die Strukturelemente des südlichen Formline Designs zu sein, mit denen die beiden Sujets auf den Wirteln, Rabe und Mond, zum Ausdruck gebracht worden sind. Ich denke, dass es für einen Künstler oder eine Künstlerin erst aus dieser Wechselwirkung mit typischen Merkmalen der Vergangenheit möglich ist, einen Diskurs mit dem Betrachter entstehen zu lassen. Erst dadurch lässt sich auch eine neue Idee innerhalb eines Werkes verwirklichen oder umsetzen und bildet somit die Voraussetzung, dass diese Innovationen von einer kritischen Audienz auch Ernst genommen werden, was schliesslich dazu führt, dass mit dem Werk ein echter Beitrag zur Fortentwicklung der Kunst geleistet werden kann.

Vieles ist sich also gleichgeblieben, wenn man sich Susan Points Wirtel anschaut, und doch erscheinen dem Betrachter einige Dinge so neuartig, wie sie ein Künstler vor 150 Jahren niemals so wiedergegeben hätte. Das offensichtlichste Merkmal, welches bei einem Vergleich auffällt, ist sicher einmal funktionaler Art. Die von Point produzierten Spinnwirtel sind alleine aufgrund ihrer immensen Grösse keine Gebrauchsartikel der

Alltagskultur mehr, sondern haben eine neue Funktion erhalten. Die Werke wurden als Auftrag oder in Kommission hergestellt, oder um in Galerien oder Museen ausgestellt und verkauft zu werden. Sie sind gemacht um der Kunst willen, sind also l'art pour l'art. Dieser Begriff war das Motto einer in den 1830er Jahren in Frankreich entstandenen Kunsttheorie, nach deren Definition die Bedeutung eines Kunstwerkes vor allem in deren ästhetischen Gestaltung liegt (Internetquelle 30).

Diesen Begriff möchte ich trotzdem nicht weiter benutzen, weil dessen ursprüngliche Idee, die von Théophile Gautier stammt, war, eine Kunst zu entwerfen, die völlig zweckfrei sei, die also weder gesellschaftliche Ambitionen besitzt, noch politische Statements vermitteln will. Darin stimmen verschiedene Autoren miteinander überein (A. Übersfeld, 1992, S. 473, T. Gautier, 1986, S. 21, F. G. Henry, 1998, S. 111, P. A. Mével, H. Tattam, 2010, S. 34). Der Grund dafür ist, dass ich mich hier ja gerade mit den Botschaften der Künstler und mit ihren zum Teil gesellschaftskritischen Aussagen beschäftigen will.

Auch die Medien, welche Susan Point gewählt hat, haben sich im Vergleich zur Vergangenheit verändert. Im Gegensatz zum ersten Spinnwirtel benutzte sie für die Variante in Bild 35, bzw. 36 Glas, Granit und Ahornholz, alles neuartige Materialien. Glas ist in diesem Zusammenhang ein Werkstoff, mit dem Bill Reid (ein Haida) bereits früher zu experimentieren begann und er nahm diesbezüglich also eine gewisse Vorreiterrolle ein. Susan Point führte diesen Werkstoff für die heutige Kunst an der Nordwestküste hinsichtlich der Coast Salish-Kunst ein.

Des Weiteren möchte ich nochmals auf die erwähnte Veränderung in der Funktion zu sprechen kommen. Die fehlende Verwendung als Gebrauchsgegenstand geht einher mit einer verminderten kultischen Bedeutung. Während die früheren Spinnwirtel mit den auf ihnen angebrachten Tiermalereien oder -schnitzereien auf den persönlichen Schutzgeist eines Menschen Bezug nahmen, handelt es sich bei den heutigen Spinnwirteln, das darf man mit Sicherheit behaupten, um profane, säkularisierte Objekte. Obwohl die Motive in der alten Religion wurzeln, ist der Spinnwirtel mit seiner Emanzipierung aus dem religiösen Kontext des Schutzgeistkomplexes zu einem Artefakt geworden, mit dem die Spiritualität nur noch zu einem geringen Mass verbunden ist. Schliesslich hat sich durch den gesellschaftlichen Wandel auch der Adressatenkreis verändert, an den sich solche Gegenstände richten, dies eine Entwicklung, welche bereits mit der Integration der First Nations in den kanadischen Nationalstaat begann und sich aufgrund des technologischen Wandels noch verstärkt

hat. Die Globalisierung mit ihrer Internationalisierung der Handelsströme ermöglicht es einem Künstler heute seine Werke in Online-Galerien zur Schau zu stellen, was wiederum einem globalen Publikum von Betrachtern den Zugang erlaubt und es Künstlern und Betrachtern ermöglicht, Transaktionen auf der gesamten Welt zu tätigen. Im Falle von Susan Point ist der gesellschaftliche Wandel bereits in ihrer Person ersichtlich, also dadurch, dass sie als Frau in eine Männerdomäne eintrat. Als sie 1981 mit der Holzschnitzerei begann, war dies immer noch so und sie erinnert sich daran, als ihr älterer Bruder Bill noch im nördlichen Stil des Formline Designs Miniaturwappenfähle für den Markt schnitzte und daran, dass die Galerien in dieser Zeit noch wenig Ahnung davon hatten, was Coast Salish-Kunst überhaupt sei. Susan Point thematisiert den Begriff Wandel auch am Beispiel ihrer eigenen Kunst, von der sie sagt, dass sie sich ständig in Veränderung befinde, weil sie stets am Experimentieren und Dazulernen sei. Obwohl sie durch ihre Glasarbeiten grosse Berühmtheit erlangt hat, arbeitet sie mehrheitlich mit Holz.

"Although I am perceived as a professional Coast Salish artist, I have never considered myself a professional in what I do. Every day is a new day and I love to experiment and challenge myself. There is still so much to learn and a lot more that I would like to do." I. M. Thom, 2009, S. 117ff.

Wandel drückt sich bei Point also auch auf diese Weise aus, dass sie den Mut hat, neue Wege zu beschreiten, also ihr Verständnis von der Coast Salish-Kunst in neuen Gebieten oder Feldern anzuwenden. Sie wird auch somit Verursacherin und Initiatorin von Wandel, indem sie auch aktuelle Problematiken verarbeitet. Die eigene persönliche Auseinandersetzung mit gewissen gesellschaftlichen Thematiken, sowie der Wunsch, sich mit kulturellen, sozialen, politischen oder anderen Problemen künstlerisch auseinanderzusetzen und dazu die eigene Meinung visuell zu vermitteln, ist ein Anliegen von ihr, um damit an eine breitere Öffentlichkeit zu gelangen und um Aufmerksamkeit zu erlangen. So haben auch schon zeitgenössische Thematiken, wie die Umweltzerstörung, Eingang in ihr Schaffen gefunden. Eine gesunde Natur ist eines ihrer grossen Anliegen. Point sorgt sich sehr über den desolaten Zustand der Natur und wie sie unter den Menschen leidet. Mit ihren Werken inspiriert Susan Point auch wieder jüngere Coast Salish-Künstler und beeinflusst deren Ideen und Vorstellungen davon, was heute unter Coast Salish-Kunst verstanden werden kann.

Ein weiteres Werk (siehe Bild 37) trägt den Titel „Raven’s Song“. Es stammt aus dem Jahr 2000. Auf dem Relief ist ein menschliches Gesicht erkennbar und flankierend zu beiden Seiten zwei Raben in Profilsicht. Während Susan Point mit obigen Spinnwirteln viel deutlicher an die Coast Salish-Kultur anküpfte, ist es für den Betrachter hier einiges schwieriger, einen Link zur Vergangenheit und zur indianischen Kultur herzustellen. Es handelt sich hier nicht um ein Artefakt der einstigen materiellen Kultur, der Point inspirierte, sondern es wird ein mythologisches Konzept verarbeitet, dem durch das Verspinnen mit einer zeitgenössischen Problematik, der Umweltproblematik, ein aktuelles Gepräge verliehen worden ist.



Bild 37: Raven's song (2000)



Bild 38: Raven

Die beiden Raben in Bild 37 weisen in die Vergangenheit und haben mythologischen Ursprung. Sie verkörpern im Prinzip einen einzigen Raben. Hier symbolisiert der Rabe Transformation. Das hat seinen Ursprung darin, dass der Rabe in den Legenden während seinen Wanderungen auch ständig das Gesicht der Umwelt, also den Status Quo, veränderte. Dabei kann es sich um die Beseitigung landschaftlicher Hindernisse, wie Wasserfälle oder urzeitlicher Ungeheurer, oder um andere Behinderungen handeln, welche den Menschen im Wege standen. Das Gesicht im Zentrum des Bildes knüpft an diesen Ideenstrang an und symbolisiert das menschliche Bedürfnis, sich zu wandeln. Das Gesicht steht aber auch für das menschliche Bedürfnis, die natürliche Umwelt wertzuschätzen, und damit ist der Bogen zur Gegenwart und zur Problematik des Umweltschutzes gemacht.

Beides, Rabe und Menschengesicht, sind somit Aspekte eines einzigen Wesens, des Menschen. Die Ursache dafür liegt darin, dass die Coast Salish-Kunst immer auch in

einer ganz speziellen Weise Bezug auf die mythologische Vergangenheit nahm, auf die mythische Vorzeit, als es noch keine so deutliche Trennung von Menschen und Tieren gab und sich alle Wesen in andere Wesen verwandeln konnten. Point sagt im Zusammenhang mit dem Begriff Transformation: „...dass der Rabe uns auch zum Versuch einlädt, unsere irdischen Begrenzungen zu übersteigen“ (Internetquelle 31). Dies ist eine ganz wichtige Aussage für mich, weil sie beweist, dass der Rabe auch aus emischer Sicht durchaus als Metapher für den Menschen stehen kann. Indem er in den Mythen vormacht, wie Veränderungen geschehen können, wird der Rabe gleichsam zum Vorbild, Veränderungen zuzulassen aber auch zu veranlassen.

Mit ihrem Eifer, mit neuen Medien oder Materialien (Glas, Bronze, Beton, Holz und Stahl) zu experimentieren, ist Susan Point mehr als zu einem Katalysator für das Revival der Coast Salish-Kunst geworden. Ihre Werke sind zu einer eigenen Kunstform avanciert. Sie gehört zu der Generation von Künstlern, welche die Coast Salish-Kunst, die zu Beginn der 1980er Jahre praktisch verschwunden war, wieder zum Leben erweckt hat. Im einstigen sozialen Kontext als heilig und als sehr privat aufgefasst, wurde die Coast Salish-Kunst bis anhin kaum für Aussenseiter sichtbar. Trotzdem entschied sich Point, im Stil ihrer Vorfahren Kunst zu produzieren und nicht in der wie bis anhin verbreiteten Manier der mittleren und nördlichen Varianten des Formline Designs.

Bild 38 zeigt weitere Veränderungen in Points Kunst: den Versuch, mit Tusche zu malen. Der Rabe, welcher den zentralen Bildinhalt ausmacht und dem Werk den Titel gibt, erscheint in Kombination mit einem Adler, welcher als die untere Körperhälfte des Raben gestaltet ist. Das Werk ist im typischen südlichen Stil des Formline Designs angefertigt, was man an den charakteristischen Stilelementen crescents, trigons und circles/ovals erkennt (Internetquelle 32). Eines der auffallendsten Motive in Points Kunst bleibt aber das Spinnwirtel-Design. Früher beschränkte sich seine Dimension, wie oben beschrieben, auf etwa 20 cm im Durchmesser. Seit den 1990er Jahren begann Susan Point aber auch monumentale Versionen des Spinnwirtels mit mehreren Metern Durchmesser zu schnitzen. Ein solch riesiger Spinnwirtel ist z.B. am Vancouver International Airport ausgestellt (Internetquelle 33). Er drückt inhaltlich - allein durch seine Positionierung am Flughafen - eine politische Symbolik aus, nämlich das Thema der territorialen Ansprüche und Landstreitigkeiten der Indianer. Anzuführen ist, dass das Gebiet, auf dem der Flughafen steht, früher der Musqueam First Nation gehörte.



Bild 39: Arctic Eclipse: Siebdruck



Bild 40: Arctic Eclipse: Variante in Glas

Auch das Bild 39, ein Siebdruck eines weissen Raben, und Bild 40, eine Variante davon in Glas, sind wieder in der typischen Form des Spinnwirtels gestaltet. Brücke zur Vergangenheit ist hier wiederum der mythologische Rabe. Point nimmt hinsichtlich des Raben auf die oben erzählte Legende Bezug; sie knüpft an das Abenteuer, wie der Rabe das Licht stahl, an. Der Leser mag sich daran erinnern, wie Feuer und Rauch dem Trickster beim Versuch, aus dem Rauchloch des Hauses zu flüchten, die Federn versengten.

Mythen dienten den Menschen früher als Erklärungsversuche für aussergewöhnliche Erscheinungen. Eine solche stellt auch der Albinismus im Tierreich dar. Mitunter gab also obige Geschichte auch Antwort auf die Frage, weshalb die Mehrzahl der Raben schwarz ist und wieso auch weisse Exemplare existieren. Dass Susan Point in ihrem Werk aber auf einen Albino-Raben Bezug genommen hat, hat hier mehr mit ihrer Verbundenheit zur Tierwelt und zur Natur zu tun, respektive mit der Faszination an aussergewöhnlichen Naturereignissen. Zu diesen gehört auch die Sonnenfinsternis. Bei Sonnenfinsternissen, wenn die Sonne durch den Mond ganz oder teilweise verdeckt wird, ist oftmals die Korona der Sonne noch als hellglänzender, weisser Flammenring um den dunklen Mond zu erkennen. Dies ist vor allem bei arktischen Sonnenfinsternissen der Fall. In Anlehnung an dieses Naturereignis produzierte Susan Point 1999 die beiden obigen Werke (Bild 39 und 40):

“Zu diesem Bild wurde ich beim Lesen einer Geschichte über einen weissen Raben inspiriert, der zu einem ständigen Gast einer Kleinstadt im nördlichen British Columbia geworden ist. Im Tierreich sind einige Fälle von Albinismus bekannt, z.B. bei Bären, Bisons und Raben. Dieses Werk soll die Natur ehren, welche uns mit solchen aussergewöhnlichen Erscheinungen überrascht.“
Internetquelle 34.

Aber nicht nur mit dem Spinnwirtel schlägt Susan Point eine Brücke zur Vergangenheit; auch andere Motive dienen demselben Zweck, einen Bezug zum Alltagsleben der früheren Coast Salish herzustellen. Ich möchte als Beispiel dafür noch auf ein letztes Werk von Susan Point eingehen, welches sich im Stanley Park in Vancouver befindet, wo eine Reihe von Wappensteinen als Denkmäler an die ehemaligen Bewohner des Parkes erinnern, bei denen es sich um die Squamish-First Nation handelt. Im Jahr 2008 sind drei solcher Pfeiler, die auch die Funktion von Hauspfosten übernehmen konnten, von Susan Point im Park installiert worden, und ich möchte hier auf eines dieser drei Gebilde eingehen, weil sich darauf zwei Raben befinden.



Bild 41: Coast Salish Gateway von Susan Point



Bild 42: Detailansicht eines Hauspfostens

Susan Point lieferte mit diesem Hauspfosten aus roter Zeder ein weiteres Beispiel einer aktuellen Version eines von früher überlieferten Konzeptes. Was sie mit dem Kunstwerk darstellt ist im Prinzip eine Auseinandersetzung mit der althergebrachten Coast Salish-Architektur. Das klassische Langhaus der Coast Salish wies früher einen Rahmen aus Holzstämmen auf, an welchen Bretter befestigt wurden. Das Ergebnis war ein grosser

Raum, den sich verschiedene Familien teilten. Man unterschied damals zwei Behausungen, die Sommer- und Winterbehausung, die sich an unterschiedlichen Fischfanggründen befanden. Im Unterschied zum Rahmen aus Baumstämmen, der stationär blieb, wurden die Bretter zur Bedeckung des Hauses jeweils vom Sommer zum Winteraufenthaltort transferiert. Point fertigte die drei Elemente, aus dem der Hauspfosten besteht, aus dem früher üblichen Material, der „Rotzeder“, Riesen-Lebensbaum oder Riesen-Thuja (*Thuja plicata*) an. Die Schnitzereien auf den Hauspfosten sind einstigen Willkommensfiguren nachempfunden, die sich üblicherweise beim Hauseingang befanden und die Funktion hatten, die Besucher zu begrüßen (Bild 43).

Von den Hauspfosten gab es also, wie auch schon erwähnt, unterschiedliche Kategorien. Diejenige, an die sich Susan Point in ihrem Werk anlehnt, besass früher die Funktion, das Schrägdach des Hauses zu stützen, wie das auch aus Bild 44 hervorgeht, welches zum besseren Verständnis dienen soll, wie das Innere eines einstigen Langhauses der Musqueam ausgesehen hat. Hauspfosten waren - wenn verziert - Zeichen für Reichtum, Macht und Stärke der Familie (C. E. Mayer, A. Shelton, 2009, S. 26).



Bild 43: Willkommensfiguren eines früheren Musqueam-Hauses



Bild 44: Pfahl im Inneren eines Musqueam-Hauses



Bild 45: People amongst the people

Gemäss eigener Aussage ist es Susan Point wichtig zu erwähnen, dass die Begriffe „Totem- oder Wappenfahl“ eigentlich falsche Ausdrücke für den Hauspfosten sind, weil die Coast Salish ja keine Klane besaßen. Die Hauspfosten als Teil der Struktur des Hauses waren bei den Coast Salish vor allem Stützpfeiler, welche den Querbalken und somit das ganze Dach trugen. Point hebt diese Aufgabe der Hauspfosten als funktionale

Elemente der Coast Salish-Architektur besonders hervor und stellt sie in Gegensatz zu den Wappenfählen der nördlichen Völker, welche zum Teil allein die Aufgabe hatten, Geschichten über den Eigentümer und/oder dessen Genealogie zu erzählen und eher als *storytellingboards* verstanden werden können (Internetquelle 36).

Ihre Skulptur hat den Namen „People Amongst the People“, denn sie soll inhaltlich auch eine Thematisierung mit der Geschichte der früher um die Stadt Vancouver ansässigen Coast Salish-Völker sein. Gleichzeitig nimmt sie aber auch zur Gegenwart Bezug, weil diese Ethnien kulturell gesehen, wieder zu prosperieren beginnen. Obwohl es sich um ein Kunstwerk von Susan Point handelt, sind die Vorbereitungen dazu, also der geistige Input, in dreijähriger Vorarbeit von Mitgliedern dreier früher ortsansässiger Ethnien geleistet worden, von den Musqueam, den Squamish und von den Tsleil-Watuth. Das Werk besteht denn thematisch auch aus drei Teilen, die zusammen ein Ganzes, den Hauspfosten bilden. Inhaltlich beschäftigt sich das Werk gemäss eigenen Angaben der Künstlerin mit der Entwicklung, dem Wandel und der Veränderung einzelner kultureller Merkmale, die motivisch und visuell eine zeitgenössische künstlerische Verarbeitung erfahren haben (Internetquelle 37).

Der erste Teil beinhaltet den Querbalken (Bild 41) der Skulptur. Er beschäftigt sich thematisch mit dem Schwerpunkt Textilfabrikation. Er bringt ein Muster zum Ausdruck, welches die Coast Salish früher in ihren Webereien als Motiv benutzten. Der zweite Teil des Werkes bildet der linke Hauspfosten (Bild 45). Er greift einerseits das Thema Mythologie auf und zeigt zuoberst ein Wesen der Legenden, einen Donnervogel, das mächtigste aller Geistwesen und gleichzeitig ein Symbol des Schutzes. Darunter befindet sich ein Coast Salish-Tänzer mit einer Schlangenrassel.

Der dritte Teil stellt die rechten Pfostenhälfte dar (Bilder 42 und 45). Das Grün in diesem Teil visualisiert einerseits grüne Wurzeln, die versinnbildlichen sollen, dass die Menschen eng mit der Erde, dem Meer und dem Himmel verbunden sind. Aufgrund ihrer marinen Wirtschaft waren die Coast Salish früher stark auf das Meer ausgerichtet. Bezüglich ihrer Geisteswelt fühlten sie sich in ihrer vor allem mit Lachs und Schwertwal verbunden. Die Coast Salish glaubten zudem, dass sich ein Häuptling nach dem Tod in einen Schwertwal verwandle. Die bis zu 1,8 m grosse dreieckige Finne eines Schwertwales nimmt in Susan Points Skulptur gleichzeitig die Form eines Rabenkopfes und Rabenschnabels an (siehe Bild 46).

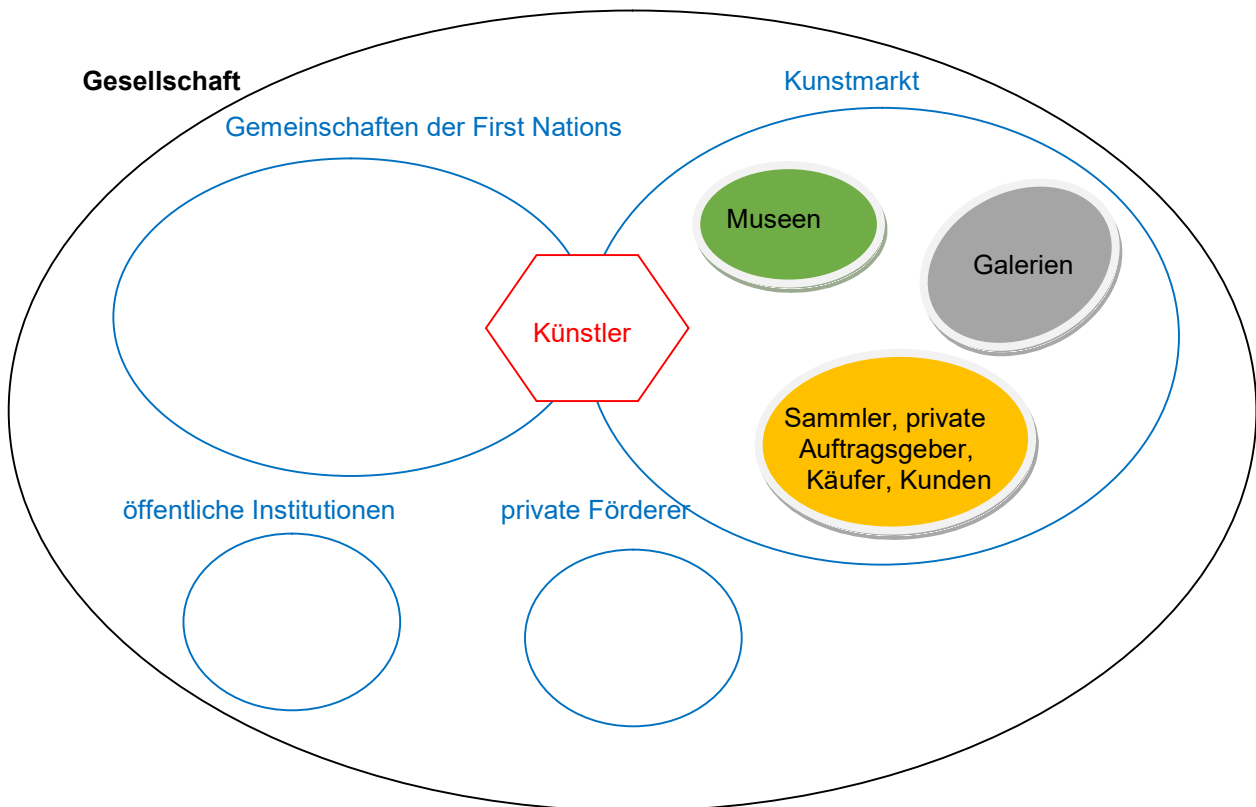


Bild 46: People amongst the people. Detailansicht von Bild 42

Diese enge Verbundenheit zwischen Mensch, Lachs und Schwertwal zeigt sich auch in den Mythen. Nach 30 Jahren Kontakt mit den Kulturen an der Westküste kenne ich mittlerweile eine Anzahl von Legenden. Bemerkenswert ist, wie heutige Künstler auf diesen Schatz zurückgreifen und diese Legenden in ihrer Kunst visuell ein neues Gepräge verleihen. So handelt eine Geschichte vom in der Skulptur erwähnten Donnervogel, der sich gemäss früherem Glauben von Schwertwalen ernährt. Diese ernähren sich wiederum von Lachsen, also von demselben Grundnahrungsmittel der an der Küste lebenden Ethnien. Wenn sich nun die Menschen moralisch korrekt verhalten, so tötet der Donnervogel gemäss der Legende so viele Schwertwale, dass genügend Lachse für die Menschen übrigbleiben. Bei ethisch unkorrektem Verhalten verzichtet der Donnervogel auf die Tötung der Schwertwale, so dass deren Bestand steigt und die Zahl der Fische sinkt. Diese Geschichte ist ein Erklärungsversuch für Hungersöte.

1.3.3 Zu den Akteuren auf dem westkanadischen Kunstmarkt:

Wer sind eigentlich die Akteure auf dem westkanadischen Kunstmarkt, innerhalb dem sich Susan Point bewegt und wie verhalten sich diese Akteure zueinander? Wer beeinflusst wen wie und wie wirkt sich das schliesslich auf einen Künstler aus? Und welche anderen gesellschaftlichen Akteure sind im weiteren Sinne ebenfalls beteiligt, die direkt oder indirekt mit dem Künstler in Kontakt stehen? Zu den primären Akteuren, aus denen sich der kommerzielle Kunstmarkt zusammensetzt, gehören Sammler, private Auftraggeber, Käufer und Kunden, aber auch Museen und Galerien (siehe Grafik). Neben dem Kunstmarkt kann man sich die Gemeinschaften der First Nations vorstellen. In der Mitte, als Mitglied beider Kategorien, steht der Künstler. Zu den weiteren Einflussgruppen gehören öffentliche Institutionen und Privatpersonen, welche das Bild als Mäzene oder Sponsoren abrunden.



Shaun Peterson (*1975), ebenfalls ein Coast Salish-Künstler (Puyallup), macht darauf aufmerksam, wie der Kunstmarkt die Art und Weise, in der indianische Künstler arbeiten, in den letzten Jahrzehnten enorm stark beeinflusst hat. Er weist aber gleichzeitig auf die Möglichkeit hin, dass es nicht ausgeschlossen sei, dass Künstler umgekehrt auch auf den Kunstmarkt einwirken können und dieser wiederum auf die Gemeinschaften der First Nations. Er begründet seine Äusserung bezüglich der jüngsten geschichtlichen Entwicklung mit einer gesellschaftlichen Dynamik, von der er als Beteiligter selber Zeuge geworden ist.

Einst produzierten indianische Künstler vor allem im zeremoniellen Kontext Zubehör, wie Trommeln, Rasseln, Masken, Hauspfosten etc. für ihre Gemeinschaften. Doch dieses (Wirtschafts)Modell erlaubte einem Indianer im Laufe der Zeit kein nachhaltiges Einkommen mehr. Das war der Grund, weshalb die Künstler Zugang in den kommerziellen Markt suchten. Diese Entwicklung machte auch Shaun Peterson durch. Auch er arbeitete früher, wie mancher andere Coast Salish-Künstler, im Stil des nördlichen Formline Designs, als er für den Markt zu produzieren begann. Akteure, welche sich im kommerziellen Kunstmarkt bewegen, produzieren v.a. für Sammler, was nicht nur eine erfolgreichere Einkommensgrundlage darstellt, sondern einem Künstler auch erlaubt, die persönliche Kreativität auszuleben (Shaun Peterson, in: P. Watson, 2010, S. 20).

Mike Robinson, der Leiter der Bill Reid Gallery in Vancouver, kennt die „Landschaft“ des kanadischen Kunstmarktes als Galerist aus erster Hand. Er weist darauf hin, wie die einzelnen Kategorien von Akteuren ganz eigene Dynamiken auf dem Kunstmarkt entwickeln (persönliches Interview, 09./10.06.2010, Vancouver). Angenommen, ein Artefakt sei gleichzeitig in einer Galerie und in einem Museum ausgestellt, und weiter angenommen, es handle sich um ein- und denselben Gegenstand. Mit hoher Wahrscheinlichkeit wird ein Kunstwerk in einem Betrachter zwei unterschiedliche Eindrücke hinterlassen, denn ein solcher entsteht nicht allein nur durch den Gegenstand selber, sondern ebenso stark auch durch die Institution oder den Kontext, in dem sich ein Kunstwerk befindet.

Während Galerien als die Werkstätte und Labore innovativer Künstler gesehen und auch als Motor der Avantgarde bezeichnet werden können, die ihnen die Möglichkeit erlauben, Experimente durchzuführen, unabhängig ob sie damit Erfolg haben oder nicht, sind Museen, wie das Museum of Anthropology in Vancouver (MOA), eher Bewahrer arrivierter Kunst und haben, das kann nicht bestritten werden, zum Teil auch einen konservierenden Charakter.

Zu den Akteuren auf dem heutigen Kunstmarkt gehören aber auch die Käufer und Kunden, von denen die Nachfrage nach indianischer Kunst ausgeht und die bereit sind, dafür ihren Preis zu bezahlen. Das Problem nun ist, dass sich über die Zeit hinweg bei vielen Käufern die Gewohnheit entwickelt hat, sich an den Museen zu orientieren, was Kunst ist. Somit befinden sich diese in der Position, zu bestimmen, in welche Richtung sich die indianische Kunst zu bewegen und auszusehen hat. Weil der Charakter von musealer Kunst jedoch eher bewahrender Natur ist, sind die Kräfte, die von Museen ausgehen und die den Kunststil betreffen, eher konservativ und rückwärtsgerichtet. Die Nachfrage beim Kunden wird also in dieser Weise beeinflusst. Der Kunstmarkt an der pazifischen Nordwestküste, der sich weitgehend auf den Einzugsbereich von Vancouver konzentriert, produziert und verkauft also vor allem an Museen ausgerichtete Kunst, welche die Besucher von Ausstellungen als die eine und echte indianische Kunst an der Westküste identifizieren. Galerien stehen mitunter den Museen diametral gegenüber, was ihre Funktion oder Zielsetzung betrifft. Sie sind Horte des Fortschrittes, Motor des Neuen, doch an ihnen richtet sich der Kunde nicht aus.

In diesem Spannungsfeld befindet sich der Künstler, denn keineswegs jeder Künstler hat das Interesse, herkömmliche Kunst zu produzieren. Galerien geben der Avantgarde somit die Möglichkeit, Kunst unabhängig von den Forderungen des Marktes und von der

Nachfrage der Klientel zu produzieren. Künstler beklagen sich, dass sie unter dem Druck stehen, dass man ihnen quasi vorschreibt, was sie zu tun haben, nämlich museale Kunst zu reproduzieren. Viele weigern sich, dass man ihnen erklären will, wie indianische Kunst auszusehen habe. Indianische Künstler wollen ihre eigene Kunst machen, wie Mitglieder von First Nations überall auf der Erde, und sie kämpfen gegen Vorurteile, wie indianische Kunst auszusehen habe, denn bei einer allein in die Vergangenheit ausgerichtete Orientierung besteht die grosse Gefahr, dass die Kunst der Nordwestküste in der Zeit einfriert, das heisst, dass sie erstarrt und an Dynamik und Leben verliert.

So kämpfen viele indianische Künstler gegen die Vorurteile und Klischees an, die während den letzten 150 Jahren entstanden sind, und setzen sich dafür ein, dass Kunst wachsen und sich ändern muss, wenn sie nicht sterben soll. Wenn also beispielsweise der Rabe nur auf die herkömmliche Art dargestellt werden würde, bedeutete das den sicheren Tod des Tricksters in der Kunst. Und darin liegt auch die Antwort, weshalb Susan A. Point sich eben nicht, wie gewohnt, in der Manier des allen bekannten Stils des mittleren und nördlichen Formline Designs bedient, sondern dem Raben auch visuell ein ganz neues Gepräge in ihrer Kunst verleiht.

Zu den sozialen Akteuren auf dem westkanadischen Kunstmarkt gehören aber auch private Gönner, Mäzene oder Sponsoren und öffentliche Institutionen, wie Universitäten. Auch mit diesen Kategorien stehen Künstler, wie Susan Point, mehr oder weniger in einem Kontakt. Aufmerksam geworden bin ich auf die privaten Unterstützer durch einen Blog von Iván Meade, dem Inhaber der Meade Design Group, eines Innenarchitekturbüros in Victoria im Süden von Vancouver Island, welches elegante Interieurs entwirft (Internetquelle 35).

Auf seinem Blog veröffentlichte er ein Interview mit dem Ehepaar Smyth, den Besitzern der Salish Weave Collection. Die Betreiber der Salish Weave Collection sind das junge Ehepaar George und Christiane Smyth. Salish Weave Collection ist eine private Sammlung zeitgenössischer Coast Salish-Kunst, welche Werke an die verschiedensten Galerien und Museen auf der Welt verleiht. Es handelt sich also nicht um eine herkömmliche Galerie, weshalb die Smyths auch keine Kunstwerke verkaufen. Was aber auch in den Bereich ihrer Tätigkeiten gehört sind Schenkungen und Spenden. So verschenkten die Smyths bereits einige Kunstdrucke an Grundschulen, Colleges und Universitäten und an öffentliche Galerien, einschliesslich der berühmten Art Gallery in Ottawa.

Zu den Motiven und Gründen ihrer Unterstützungsarbeit gehört nach Christiane Smyth die Wiederbelebung der Coast Salish-Kunst zu stärken. Die Smyths haben das Ziel, diese Form von minimaler Kunst, welche im Prinzip nur aus den Elementen oval, crescent und trigon besteht, der Allgemeinheit näher zu bringen und das Bewusstsein und das Verständnis dafür anzuregen. Verbunden mit dem Zweck der Sammlung, die Anerkennung dieser einheimischen Kunstform zu unterstützen, ist die Absicht, talentierte Coast Salish-Künstler, wie Susan A. Point, John Marston, LessLIE, Maynard Johnny und Chris Paul zu fördern und bekannter zu machen.

Ihr grösster Erfolg hinsichtlich der Verwirklichung dieser Absicht ist für Christiane Smyth eine Dauerausstellung im Cornett Building, dem Sitz der sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität in Victoria. Weitere Ergebnisse ihrer Bemühungen waren die Ausleihung von „Yellow and Red Cedar Weave“, einem Werk von Susan Point, das im Frühling 2010 als Teil einer Ausstellung ins Olympische Museum nach Lausanne in die Schweiz reiste, um die Winterolympiade in Vancouver zu feiern (gemäss einem persönlichen Briefwechsel mit Christiane Smyth, 15./17.03.2013).

1.4 Andy Everson (1972-)



Bild 47: Andy Everson

1.4.1 Zur Person von Andy Everson:

Andy Everson traf ich zum ersten Mal im Februar des Jahres 2002 in der Comox-Reservation auf Vancouver Island, wo er 1972 geboren wurde (siehe Bild 48). Seine indianische Abstammung leitet sich von seiner Mutter her (sein Vater ist weiss). Der Grossvater mütterlicherseits war der Comox-Häuptling Andy Frank. Andys Comox-Wurzeln machen ihn zu einem Mitglied der nördlichen Coast Salish. Doch Andy Everson hat ebenfalls Kwakwaka'wakw-Wurzeln. Die Grossmutter mütterlicherseits besass Kwakwaka'wakw- und Tlingit-Vorfahren (persönlicher E-Mail-Verkehr, 25.04.2013). Das althergebrachte Wissen wurde ihm vor allem von seiner Grossmutter überliefert, die ihn auch dazu angehalten hatte, es wertzuschätzen.

In seinen Werken möchte Andy deshalb das jahrhundertealte Erbe beider Völkergruppen weiterführen. Dieses Ziel verfolgt er, indem er antike Kunstformen in einen zeitgenössischen Kontext übersetzt und Erzeugnisse produziert, welche sich als Artefakte auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt anbieten und veräussern lassen. Weitere Gelegenheiten, die ihm ermöglichen, das kulturelle Erbe am Leben zu erhalten, sind Zeremonien, wie Potlachs und andere Rituale zu leiten. Und an diesen Events betätigt er sich in der Regel auch als Sänger und Tänzer. Andy Everson ist Mitglied verschiedener Tanzgruppen, wie den Le-La-La Dancers, den Gwa'wina Dancers und den K'umugwe Dancers (Internetquelle 38). Nachdem Andy Everson sich ebenfalls mittels Selbststudium zuerst mit der eigenen Kultur auseinandersetzte, beschäftigte er sich nach 1990 ernsthafter mit der Produktion und dem Verkauf von Siebdrucken.



Bild 48: Früheres Comox-Gebiet (grün) und die heutigen Reservationen (orange)

Andy Everson studierte cultural anthropology, und gerade weil seine kulturelle Zugehörigkeit unterschiedliche Wurzeln aufweist, hat er sich in seiner Abschlussarbeit mit der Frage beschäftigt, welche Merkmale die Identität der Comox ausmachen. Als Ethnologe ist er sich bewusst, dass die Sprache ein Grundpfeiler für eine Kultur darstellt und für das Selbstbewusstsein eines Volkes essentiell ist. Ich habe ihn im Jahr 2002 beobachtet, wie er in der Reservation den Kindern die Comox-Sprache mit Hilfe eigens entwickelter elektronischer Lernmedien vermittelte. Das Spezielle an Andy Eversons Kunst ist deren elektronische Herstellung. Befragt, wie er das äussere, materielle Bild des Raben umsetzt, sagte er, dass er praktisch dauernd digitale Bilder am Computer erzeugt, indem er verschiedene Bildverarbeitungsprogramme benutzt:

"Almost all of the time I draw digitally. So I draw on the computer using a number of different programs depending on what I want to picture on my plate (drawing board). I use Adobe flash to draw my formline pieces." Persönliches Interview, 22.06.2010, Comox-Reservation, Vancouver Island.

Auf das digitalisierte Bild in Eversons Kunst möchte ich weiter unten genauer eingehen. Zunächst möchte ich aber noch die Frage beantworten, inwiefern für einen Künstler heute noch eine Relevanz besteht, über das Recht zu verfügen, gewisse Motive visuell darzustellen, beispielsweise den Raben.

1.4.2 Die Relevanz von Besitzrechten:

Zum Thema Relevanz von Besitzrechten im Zusammenhang mit der visuellen Darstellung von Tiermotiven, bzw. Wappen, sagte Andys Mutter, Mary Everson, dass es heute immer noch üblich ist, dass Streit oder Verachtung von Seiten der Künstlergemeinschaft und der Verwandtschaft vorprogrammiert seien, wenn man das Recht, ein bestimmtes Wappen darzustellen, nicht nachweisen kann (persönliches Interview, 24.06.2010, Comox-Reservation, Vancouver Island). Die Ursache dafür ist, dass solche Rechte normalerweise durch Geburt oder durch Heirat transferiert werden. Und aus diesem Grund haben auch die meisten Weissen, abgesehen von wenigen Ausnahmen, praktisch keine Chance, sich in der Kunst der First Nations und auf dem Kunstmarkt zu profilieren, obwohl das Formline Design an und für sich keine unüberwindbaren Schwierigkeiten bereitet, sich diese Technik anzueignen. Andy sei, so Mrs. Everson, durch ihre Urgrossmutter mütterlicherseits (Tlingit) in den Besitz des Rabenwappens gelangt und diese Berechtigung geht bis auf George Hunt zurück.⁴³ Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Andy Eversons Genealogie mütterlicherseits Tlingit- und Kwakwaka'wakw-lastig ist, wodurch sich sein Recht, den Raben darzustellen, erklären lässt.⁴⁴

Andy erklärt, dass heute, verglichen mit früher, mehr Freiheit besteht, was ein Künstler darstellen darf. Trotzdem darf nicht übersehen werden, dass die Sujets oder Motive immer noch Ausdruck der Ethnizität sind und dass er kaum einen Löwen oder ein Einhorn in seiner Kunst darstellen würde, denn dies wäre kein Teil seiner Kultur oder seines genealogischen Hintergrundes. Folgendes Beispiel veranschaulicht das Gesagte: Weil er sowohl Tlingit- als auch Kwakwaka'wakw-Vorfahren hat, ist Andy im Besitz verschiedenster Wappen, die er darstellen darf. Das Rabenwappen wurde ihm, wie bereits gesagt, von seinen Tlingit-Verwandten vererbt, andere Wappen erhielt er von seinen Kwakwaka'wakw-Vorfahren. Ein Schmetterling zu benutzen, so Andy,

⁴³ George Hunt (1854-1933) erlangte vor allem als Informant von Franz Boas Berühmtheit. Hunt hatte durch Heirat und Adoption die Bräuche der Kwakwaka'wakw angenommen, für die sich Boas in seinen Feldforschungen so interessierte. Anmerkung des Autors.

⁴⁴ Die Urgrossmutter von Mary Everson war mit George Hunt verheiratet. Die Mutter von George Hunt, Mary, war Tlingit; der Vater von George Hunt, Robert Hunt, war Engländer. Nach Mrs. Everson ist der Rabe das Hauptwappen der Tlingit. Die Untergruppe der Tlingit, in die George Hunt geboren wurde, hiess Tongas. Persönliches Interview, 24.06.2010 mit Mary Everson, Comox-Reservation, Vancouver Island. Nach Aurel Krause sind die Tongas die kleinste Subgruppe der Tlingit (die Stikine ist die grösste). A. Krause, 1956, S. 66-74.

welches ein Kwakwaka'wakw-Klanwappen ist, käme hingegen einem Sakrileg gleich, weil er dieses nicht besitzt und die Menschen würden sehr aufgebracht sein, dies festzustellen. Doch noch mehr erschüttert wäre in einem solchen Fall seine Familie, weil dieses Wappen nicht deren Identität verkörpert und falsche Ansprüche aufstellt, mit denen sie sich nicht definieren und in denen sie sich nicht erkennen können. Im Hinblick auf seine Identität als Schaffender für den Kunstmarkt ist es hingegen sehr wohl möglich, einen Schmetterling in Siebdruck herzustellen, was Andy auch schon gemacht hat. Trotzdem fragte er damals zuerst einen Freund, der im Besitz des Wappens war, um Erlaubnis.

1.4.3 Der technologische Wandel in der Kunst:

In der Comox-Reservation wies mich die Kuratorin der I-Hos-Galerie (Ramona) in einem Gespräch einmal darauf hin, dass nicht wenige indianische Künstler heute bei der Produktion ihrer Kunstdrucke den Computer benutzen (persönliches Interview, I-Hos-Galerie, Comox, 1.06.2010). Indem Andy und andere Künstler heute oft neue Medien benutzen, machen sie Gebrauch von der Computertechnologie und Bilder werden dabei binär, bzw. digital, codiert.⁴⁵

Die Technologie ist meiner Ansicht nach ein gesellschaftlicher Aspekt, dessen Relevanz nicht unterschätzt werden darf und der im Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Wandel immer mitberücksichtigt werden sollte. Andys Ansicht ist, dass wahrscheinlich die Mehrheit der indianischen Künstler keine Computer bei ihrer Produktion benutzt, dass es aber eine steigende Anzahl, vor allem junger Kunstschaffender gibt, denen es angenehmer ist, mit dem Computer zu arbeiten. Ein Beispiel dafür ist Roy Henry Vickers (Tsimshian), welcher praktisch ausnahmslos vom Rechner Gebrauch macht. Andy fügt jedoch gleich hinzu, dass jeder Computerkünstler, inklusive seiner Person, zuerst auf die herkömmliche Art zu malen und zu zeichnen gelernt hat (persönliches Interview, Comox-Reservation, 22.06.2010).

Für Andy ist die Verwendung des Computers lediglich Zeichen und Ausdruck des technologischen Wandels. Er erachtet den Computer deshalb nur als ein weiteres Gerät oder Hilfsmittel im Werkzeugkasten eines Künstlers. Andy bekennt, dass sein

⁴⁵ Bei einem digitalen Bild kann es sich entweder um ein Bild mit vektorisierten oder gerasterten Bilddaten handeln. Das erste ist als Vektorbild, das zweite als Pixelbild bekannt. Beide Formen haben ihre ganz eigenen spezifischen Vorteile. So eignen sich Vektorbilder eher für grossformatige Drucke, weil bei Vergrößerungen von Bildern mit gerasterten Bilddateien die Pixel sichtbar werden. Anmerkung des Autors.

Kunstschaffen von jenem von Vickers beeinflusst worden ist.⁴⁶ Er weist auch darauf hin, dass der Kontext, für den er Kunst erschafft, das Endprodukt beeinflusst. Er spricht in diesem Zusammenhang von einer Art Dichotomie: Wenn er gebeten wird, etwas für Zeremonien oder Tanzfeste zu produzieren, so betrifft dies das Brauchtum, wo klassische oder konventionelle Formen gefragt und angebracht sind. Unter solchen Umständen benutzt er frühere Vorgehens- und Verfahrensweisen, was die Herstellung seiner Artefakte anbelangt. Wenn er hingegen Kunst für den Verkauf erzeugt, ist er von solchen formellen Zwängen befreit, was ihm erlaubt, althergebrachte Wege zu verlassen:

“There is a kind of a dichotomy. When I create something for traditional use I stick to essentially traditional forms and stuff. If I’m creating a chilcat blanket, a painted chilcat blanket for example, it will be something that must look like a chilcat blanket. If I am creating a dance screen for dancing, it will look traditional. I won’t do any landscape or anything like that because it’s not the place to do that. When I’m creating artwork for sale essentially, I’m freed up from those constraints from our culture and I’m able to explore different ways.” Persönliches Interview, Comox-Reservation, 22.06.2010.

1.4.4 Andy Everson und das Formline Design:

Andy Eversons Anwendung des Formline Designs ist ein Mischstil. So verwendet er neben den typischen Formline-Elementen, wie dem Ovoid, U- und der S-Form, auch Formen, welche typisch für den südlichen Stil sind, wie die crests (Halbmonde) und Trigone. Dabei nimmt er, wie gesagt, Computerprogramme, wie Adobe Flash, zu Hilfe.⁴⁷ Er ist sich nicht bewusst, ob andere Künstler dasselbe Programm benutzen, denn Adobe Flash wurde nicht als Bildverarbeitungsprogramm geschaffen und der eigentliche Zweck des Programms besteht eigentlich darin, Multimedia-Präsentationen im Internet

⁴⁶ So ist er vor allem durch Roy Henry Vickers Landschaften inspiriert worden und Andy fügt hinzu, dass seine Kunstwerke seit der Integration von räumlichen Szenerien einen Sinn für Umgebung und Örtlichkeiten erhalten haben. Landschaften integriert Andy aber auch aus der Überzeugung, weil er der Ansicht ist, dass diese als Teil des Comox-Territoriums die Menschen verbinden. Das ist auch der Grund, weshalb z.B. der Mond in seinen Drucken ein Gesicht besitzt, denn dieses Gesicht verkörpert die Mitglieder der First Nations. Persönliches Interview, Comox-Reservation, 22.06.2010.

⁴⁷ Während meiner Feldforschung im Februar 2002 zeigte mir Andy Everson das erste Mal seine Vorgehensweise und wie er das Computerprogramm Adobe Flash benutzt, um Kunstdrucke zu entwerfen. Das Atelier oder Studio von Andy Everson in Comox heisst *Copper Canoe*. Anmerkung des Autors.

anzufertigen. Andy benutzt es deshalb, weil es ihm als geeignet erscheint und weil es angenehm ist, damit zu arbeiten. In Kombination mit dieser Software benutzt Andy auch Photoshop, ein Programm, das von derselben Firma produziert wurde. Für gewöhnlich zeichnet er die Formline-Elemente zuerst in Adobe Flash und importiert sie dann anschliessend in Photoshop, um sie fertigzustellen und auszudrucken. Trotz dieser Vereinfachung, welche die Software mit sich bringt, bleibt die Anwendung des Formline-Designs gewissen Regeln unterworfen, denn es gibt ein System, wie die einzelnen Formen zu ganzen Figuren kombiniert werden müssen.

Ein U-Form-Element z.B. hat sich, wie im Bild 49 gezeigt wird, an ein Ovoid anzufügen. Die vier U-Elemente im Bild müssen so an das Ovoid angesetzt werden, dass sich die Linien beim Schnitt- oder Übergangspunkt von der U-Form zum Ovoid verdünnen.

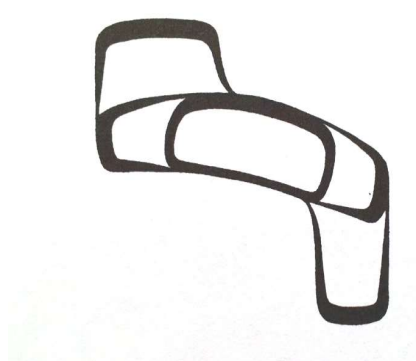


Bild 49: Joining U-Shapes to ovoid

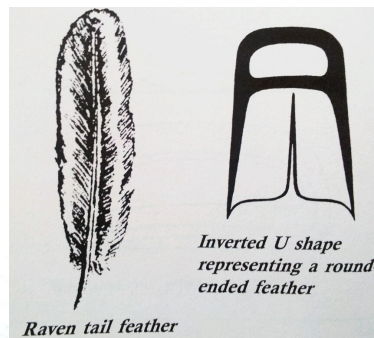


Bild 50: Split U-Shape



Bild 51: Salmon Head Design

Bezüglich einem dritten Element des Formline-Designs, der S-Form, erwähnt Andy, dass er es nicht so oft benutze, wie die beiden anderen Formen. Obwohl die S-Form generell dazu benutzt wird, um Federn darzustellen, gebraucht Andy sie bei der Produktion eines Rabenbildes nicht für diesen Zweck, sondern ersetzt sie durch die Verwendung eines Split-U-Shapes, einer geteilten U-Form (siehe Bild 50). Die S-Form benutzt er dagegen, wenn er die Rippen eines Tieres, z.B. eines Wales, abbilden möchte. Ein letztes Element des mittleren und nördlichen Formline Designs, das Andy benutzt, heisst *Salmon Trout's Head* (siehe Bild 51).⁴⁸

⁴⁸ Jim Gilbert nennt das Element "Salmon Trout's Head" *Salmon Head Design*. Für gewöhnlich handelt es sich dabei um ein sekundäres Füllelement innerhalb eines Motivs, also nicht um ein primäres Element, das dem Motiv die äussere Form verleiht. Salmon Heads werden oft dazu gebraucht, um auf Gelenke hinzuweisen oder um die Augenäpfel eines Tieres zu kennzeichnen. J. Gilbert, K. Clark, Volume 1, 2001, S. 66ff.

1.4.5 Ausgewählte Werke von Andy Everson:

Was Andy in den letzten Jahren begonnen hat, war, Silhouetten in seine Werke zu integrieren. Das bedeutet, das Formline Design wird nicht mehr vorwiegend für ein Motiv, wie ein Tier, verwendet, sondern für die Erzeugung einer Landschaft oder des Meeres und des Himmels, während ein bestimmtes Sujet, wie ein Rabe, nur noch in seinen Umrissen erkennbar ist. Das Ergebnis ist ein starker Kontrast zwischen dem Hintergrund und dem Objekt. Andy hat diese Veränderung absichtlich vorgenommen, weil er denkt, dass Silhouetten einem Bild eine geheimnisvollere Stimmung verleihen und weil der Betrachter damit aufgefordert wird, die „leeren Stellen“ mit der eigenen Vorstellung auszufüllen.



Bild 52: Sunset Summit, 2009

Zu *Sunset Summit* (Bild 52) wurde Andy Everson inspiriert, als er von einer indianischen Tanzveranstaltung auf Sonora Island nach Hause zurückkehrte. Ihm fiel ein Baum auf, welcher alle anderen überragte und auf dem sich ein Adlerhorst befand. Adler und Raben gesellen sich manchmal auf solchen Bäumen am Ende eines Tages und es schien Andy, dass sich diese Vögel nicht so stark von uns unterscheiden, die wir uns nach einem anstrengenden Tag ebenfalls danach sehnen, uns niederzusetzen und den Tag Revue passieren zu lassen. Wie bereits erklärt, besitzt Andys Familie beide Wappen: das Adlerwappen gehörte dem Vater von Andys Grossmutter in Fort Rupert (Kwakwaka'wakw), der Rabe kam von deren Grossmutter durch die Tlingit in die Familie. Dieses Bild ist im weitesten Sinn auch eine Anlehnung an die Sozialstruktur dieses nördlichen Volkes, welches in die Adler- und Raben-Moiety geteilt ist, deren Mitglieder nur in oppositionelle Unterklassen einheiraten dürfen. *Sunset Summit* wurde 109 Mal gedruckt und das Bild misst 43,2 cm x 55,9 cm. Die Technik des Druckens, die Andy bei seinen Werken generell benutzt, wird als *Giclée* bezeichnet, was das Ausdrucken von digitalen Bildern und Kunstdrucken mit Tintenstrahldruckern bezeichnet (frz.: Tintenspritzer) (Internetquelle 38).

Ein weiteres Bild mit einem Raben fertigte Andy anlässlich der XXI. Olympischen Winterspiele in Vancouver im Februar 2010 an. Es war Teil einer Serie von Bildern, für die er beauftragt wurde. In diesem Zusammenhang produzierte er für jede sportliche Disziplin ein Bild und ergänzte es mit einem Tier, dessen Eigenschaften oder Fähigkeiten ihm am ähnlichsten mit der jeweiligen Sportart erschienen. Der Rabe erschien Andy der olympischen Disziplin oder Kategorie „Snowboard“ am naheliegendsten. In den Legenden der meisten Westküstenethnien wird der Rabe oft als schelmischer, spitzbübischer, wenn nicht gar als bösertiger Akteur beschrieben, der mit seinen Trickereien nicht selten selber in Schwierigkeiten gerät. Wenn man das Tier in freier Natur studiert, erkennt man diese Charaktereigenschaften deutlich: angespornt durch seine Neugierde, welche im Prinzip Zeichen und Ausdruck seiner Intelligenz ist, kreist er beispielsweise ständig um einen Adler, nur um diesen zu stören, zu belästigen und zu plagen. Für Andy sind die Freistil-Snowboarder also am ehesten mit dem Trickster vergleichbar, weil sie trickreiche, raffinierte und akrobatische Figuren in der Luft vollführen, schwierige Saltos meistern, Schrauben ausführen und ihren Körper artistisch während ihren Sprüngen verdrehen.⁴⁹

⁴⁹ Raben sind ebenfalls Akrobaten, die ähnliche Kunststücke produzieren. Gemäss Susan Ewing beherrschen Raben Loopings und können sogar auf dem Rücken fliegen. S. Ewing, 2005, S. 6. Lisa



Bild 53: Raven, 2010, Teil der Serie *Spirit of Snow and Ice*, 27,9 x 43,2 cm

Andy gestaltete diese Reihe oder Serie von olympischen Disziplinen in starker Anlehnung an den Stil des südlichen Formline Designs und wählte auch bewusst Coast Salish-Motive, wie den Spinnwirtel, um auf seine Abstammung als Mitglied einer Coast Salish-Gruppe hinzuweisen. Der Spinnwirtel wird bei ihm zu einem Symbol oder einer Metapher, welche das Konzept der Ganzheitlichkeit vermitteln soll, das Teil der Glaubensstruktur der First Nations war. Das Bild verkörpert die vier Welten, die im Prinzip zusammengehören, a) der Himmel, welcher in Bild 53 durch den Anbruch eines neuen Tages erkennbar ist, b) die Erde, der alle Athleten angehören, c) dem Meer, auf dem Bild ersichtlich an den gefrorenen Wellen, dem Schnee und dem Eis, und schliesslich c) der spirituellen Welt, welche die Athleten führt und ihnen die Eigenschaften dieses heiligen Vogels verleiht.

Bose, welche das Verhalten von Kolkraben studierte, beschreibt, dass solche Flugspiele v.a. im Frühling und Herbst zu beobachten sind und nicht nur dem Zeitvertreib dienen, sondern auch während der Balz oder zur Revierverteidigung verwendet werden und dazu dienen, mit anderen Vögeln Kontakt aufzunehmen und auch Teil oder Aspekt des Imponiergehabes sein können. L. Bose, 2011, S. 14f.

Andy weist auf die Eigentümlichkeit hin, wenn er, wie oben, sich des südlichen Formline Designs bedient, dass diese quasi das Gegenteil der nördlichen Variante ist, weil für die Form eines Sujets in der Regel nicht positive, formgebende Strukturelemente, sondern umgekehrt, negative Formen benutzt werden, um ein Motiv sichtbar zu machen.

Der Zuschauer, so Andy, erhält beim Betrachten des Bildes eigentlich den Eindruck, als ob das Objekt herausgestanzt sei. Und seiner Ansicht nach kann man die Trigone und Crescents den Ovoids und U-Forms gleichstellen, weil sich damit analoge Ziele erreichen lassen, wie Konturen, Profile und Umrisse erkennbar zu machen. Er erklärt diese Analogie mit der folgenden „Formel“:

<u>Coast Salish-style</u>		<u>Formline Design</u>
Trigon	analog	Ovoid und Split-U
Crescent	analog	U-Form

Andy teilte mir mit, dass unter Gelehrten die Meinung bestünde, dass die südliche Variante des Formline Designs gar die Ursprungsform gewesen sei und dass diese Kunst ihren Anfang im Süden hatte. Die südliche Variante stehe mit anderen Worten der Art und Weise näher, wie die Nordwestküstenkunst einst einmal ausgesehen haben müsse. Diese Kunst habe sich mit der Zeit entwickelt und verändert, ist komplexer geworden und habe, vor allem was die nördlicheren Varianten betrifft, rigide und strikte Regeln entwickelt. Die Anzahl der Kernelemente (zwei bis drei an der Zahl) ist bei der Coast Salish-Kunst dieselbe, wie in den übrigen Stilen und in Kombination ist es mit diesen Bausteinen oder Komponenten auch möglich, dieselben Figuren zu erzeugen, wie mit den nördlicheren Stilvarianten. Hier ein Beispiel einer Anordnung einiger Südlicher Formline Design-Elemente von Luke Marston, einem anderen Coast Salish-Künstler:

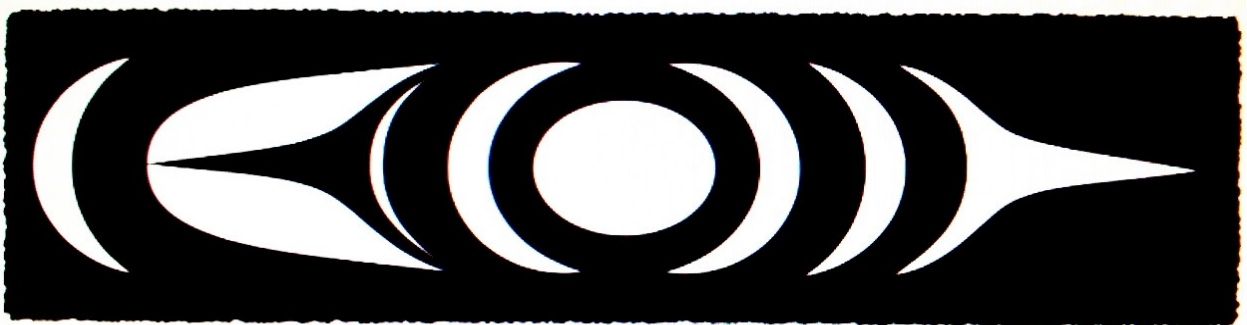


Bild 54: Coast Salish-Design-Elemente

Trigone mit ihrer konkaven Innenseite erzeugen in Kombination mit crescents und weiteren Trigonon Kreise, oder was der Fachbegriff im Formline Design ist, Ovoids (Internetquelle 40). Damit können runde Formen, wie Pupillen, Augen und Augenäpfel, ersichtlich in Bild 53, gebildet werden. Dasselbe gilt für die Wirkung eines U-Shapes, welche mit dem crescent ebenfalls ersetzt werden kann (siehe Bilder 54 und 55). Auf die Frage, worin die Ursachen liegen könnten, die zur Entwicklung dieses eigentümlichen Kunststils geführt haben, bei dem manchmal auch innere, anatomische Konzepte, wie Rippen, Knochen und Gelenke sichtbar werden oder der Geist, bzw. die Seele eines Tieres, sagt Andy:

"I think it just represents our way of seeing things and the natural world and as well the inside. We try to represent the entire inner being because we think that the essence of a creature or a person goes beyond of just what you see on the outside. It also contains all the internal parts and the spiritual parts of that being. A lot of times we put in like a face or something into a joint, into the body. For example taking a whale you see a face of a human in the fin of the back. That's the spirit of the animal made visible in the body. It is a kind of soul and at the same time it represents what we believe in. We believe that there was a time in our history when animals could transform to people and back. So it represents also this transforming ability too, that was once existent, long time ago." Persönliches Interview, 22.06.2010, Comox-Reservation.

Das nächste Bild heisst *Confessions to the moon* und hat einen Raben mit dem Mond im Hintergrund zum Inhalt (siehe Bild 55). Die ursprüngliche oder eigentliche Idee Andys war es, einen Raben zu schaffen, der wie ein Rabe aussieht. Eine Silhouette wäre dem echten Tier zwar nähergekommen und hätte realistischer gewirkt. Dennoch benutzte Andy eine Darstellung im Formline Design. Das Bild ist zwar eine Silhouette, aber diese beinhaltet dennoch die Formline, allerdings in einer ruhigeren, gedämpfteren Form. Das Formline Design ist aus diesem Grund nicht auf den ersten Blick erkennbar und man muss das Bild schon näher betrachten, um die Formlinien im Raben wahrzunehmen. Bei genauerem Hinsehen erkennt man Details, wie dass die crescents vor allem dazu benutzt wurden, um das Gefieder des Vogels anzudeuten. Im Zusammenhang mit diesem Bild gibt Andy Auskunft über eine für mich zentrale Frage, welche die emische Bedeutung und Sichtweise des Tricksterraben betrifft.



Bild 55: Confessions to the moon, 2006, 43,2 x 55,9 cm

Dies erachte ich als sehr wertvoll, und zwar aus dem folgenden Grund: Beim Schreiben meines Buches *Der Trickster Nordamerikas im Vergleich mit dem christlichen Sünden katalog* (2007) ist mir beim Studium der Tricksterliteratur aufgefallen, wie ausgeprägt etisch die Interpretation dieser Mythenfigur unter Autoren ist. Die Fremdzuschreibungen überwiegen deutlich, was die Auslegung und Erklärung des Tricksters angeht. Meiner Ansicht nach wird die emische Sichtweise beim Verfassen wissenschaftlicher Artikel zu diesem Thema viel zu stark vernachlässigt, ja oft sogar ignoriert. Tricksterfiguren aus aller Welt werden einander gleichgesetzt und dessen Eigenschaften psychologisch gedeutet, ein Ansatz der, legte man ihn den Mitgliedern der First Nations vor, kaum ernsthafte Anerkennung finden würde.

Als Beispiel für das soeben Gesagte sei Helen Locks Artikel *Transformations of the Trickster* (2002) erwähnt, in dem sie beim Trickster als von einem Archetyp ausgeht, der allen Gesellschaften immanent ist und deren Selbstwahrnehmung reflektiert. Dessen Verständnis soll helfen, unsere unbewussten Aspekte besser zu begreifen (Internetquelle 41). Gerade deshalb wollte ich die Frage, ob der Trickster wirklich mit dem Menschen verglichen werden könne, von einem Indianer beantwortet haben.

Andy vertritt als Mitglied der First Nations eine emische Sichtweise. Er sagt, dass der Rabe als Trickster mit seinen Spässen auf den ersten Blick den Anschein erwecken könnte, dass die Geschichten lediglich den Zuhörer oder Leser einer Legende zum Lachen bringen sollten. Die Parallelen im Verhalten des Raben mit dem Menschen sind

aber beabsichtigt. Wie dem Raben Tricksterei, und evt. auch Lügen und Humor helfen, gehören diese Merkmale auch zu den Eigenschaften des Menschen und dienen ihm oft ebenfalls dazu, seine Ziele zu erreichen. Andy sieht den Raben also tatsächlich als Metapher für den Menschen, und manchmal auch als dessen Karikatur, weil dieser uns in seinem Verhalten so ähnlich erscheint:

“We think about the stories that shape our existence and about the secrets that we only share with celestial bodies. I was also thinking about how we are often like the raven and about how his character is really a metaphor - even a caricature - of ourselves. There are parallels in the ways in which he uses trickery and wry humor as means to an end. As we sit out on a deck, or on the beach, and look up to the moon, we remember the funny stories, the outrageous gags and our inner thoughts that help give our lives meaning.” Internetquelle 38.

Ein Jahr später, 2007, produzierte Andy eine Variante des obigen Bildes, das er *Stories* nannte (siehe Bild 56). Im Prinzip handelt das Werk thematisch von demselben Inhalt: Der Rabe wird porträtiert, wie er quäkend dem Mond Geschichten erzählt.



Bild 56: *Stories*, 2007, 26,7 x 43,2 cm

Im Unterschied zu „Confessions to the moon“ bezieht sich der Titel dieses Werkes also eher auf den Gegenstand der Mythen, zu denen Andy vorbringt, dass Legenden von eminenter Bedeutung sind, und zwar einerseits in ihrer Funktion als Behälter oder

Gefässe erlebter Ereignisse, sowie von Erinnerungen. Durch die Mythen ist es einer Ethnie möglich, Raum und Zeit zu überwinden, denn Geschichten ermöglichen eine Retrospektive vergangener Epochen, sowohl zeitlich als auch geographisch. Das Bild *Stories* wurde denn auch zum Titelbild eines Buches, das Andy, zusammen mit dem Autor David Bouchard, 2007 veröffentlichte und das den Titel *I am Raven* trägt.⁵⁰ Das Buch, zu dem Andy Everson die grafische Gestaltung beisteuerte, ist auch für das weisse Publikum gedacht und richtet sich gleichermassen an Jung und Alt. Es handelt vom Autor und dessen Entdeckungsreise zum eigenen Totem. Bouchard, der Schreiber, dachte zu Beginn, dass sein tierischer Geistführer der Bär sei, machte dann aber im Laufe der Geschichte die Entdeckung, dass sein wahres Totem und Schutzgeist vielmehr der Rabe sei.

Die Visionssuche ist ein tief verwurzeltes Element in den Kulturen der Coast Salish-Völker und der Schutzgeist, einmal entdeckt, wurde früher auf verschiedenen Alltagsgegenständen, wie zum Beispiel auf Spindeln, geschnitzt oder gemalt (siehe 1.1 Einleitung). Andy Everson und David Bouchard knüpfen also klar an ein überliefertes Merkmal der Coast Salish an und legen dar, in welcher Form es in der heutigen Zeit und in unserer gegenwärtigen Gesellschaft Verwirklichung und Anwendung finden könnte. Während früher aber die Visionssuche Fasten in der Einsamkeit bedeutete, überlebte diese Praxis zwar der Idee nach, doch weichere Formen der Visionssuche sind für unsere heutige Zeit passender, als in der Abgeschiedenheit vier Tage lang zu hungern und dabei die eigene Gesundheit aufs Spiel zu setzen. Vor allem in esoterischen Kreisen sind solche sanften Visionssuchen bekannt und üblich, und es werden in solchen Kontexten auch Traumreisen und Meditationen angeboten, um das eigene Schutztier finden zu können.

Zur begrifflichen Klärung ist hinzuzufügen, dass der Autor mit dem Begriff *totem* eindeutig den persönlichen, tierischen Schutzgeist meint, also der in 1.1 beschriebene Schutzgeistkomplex, der an der pazifischen Nordwestküste nur bei den Coast Salish als Brauchtum vorkam. Ferner weist David Bouchard darauf hin, dass das Wort *totem* im englischen Sprachgebrauch üblicherweise dem Begriff *crest* nähersteht, also eher für die Klanwappen gebraucht wird, wie sie bei den Ethnien der mittleren und nördlichen

⁵⁰ Der Autor David Bouchard ist Métis. Mit Métis werden die Nachkommen von weissen Pelztierjägern und Fallensteller bezeichnet, welche einst kanadische Indianerinnen geheiratet haben. Métis besitzen in Kanada seit 1982 den Status einer Ethnie. Es wird zwischen French- und Anglo-Métis unterschieden. Erstere sind Nachfahren frankophoner Händler und Trapper, letztere sind Nachfahren schottischer und englischer Trapper und Händler. J. Peterson, 1985, S. 39.

Küste üblich waren (D. Bouchard, A. Everson, 2007, S. 25). Ergänzend an das Gesagte lassen sich einige Äusserungen Andy Eversons über das innere Bild des Raben hinzufügen, persönliche Ansichten oder Schilderungen über die Bedeutung des Rabenricksters:

Andy spricht im Zusammenhang mit den Beschreibungen zu seinen Bildern oft das innere, mentale Bild des Tricksters an, und zwar deshalb, weil es ihm wichtig erscheint, dass die Aspekte, Merkmale und Eigenschaften, die dem Raben in den Mythen zugeschrieben worden sind, überleben und weiterhin einen Platz im kollektiven Bewusstsein der Bevölkerung haben sollen. Beim inneren Bild handelt es sich, wie gesagt, um Charakterzüge, Fähigkeiten und Verhaltensweisen, die ebenfalls zur Wesensart und Natur dieses Vogels, bzw. Mythenwesens, Schutzgeist und Wappentier gehören, aber nicht immer ohne weiteres aus einer visuellen Darstellung hervorgehen, sondern oft als kognitive Inhalte implizit im Kopf des Betrachters vorausgesetzt werden oder sich darin bilden können. Die Mannigfaltigkeit der Aspekte, was das Wesen des Raben betrifft, erschöpft sich ja keineswegs in seiner Rolle als Trickster. Ebenso wird das Tier, beruhend auf den Inhalten der Legenden, gleichzeitig als Kulturheld, schöpferähnliches Wesen und Transformer gleichermassen verstanden. Er ist nicht nur Verwandler; dem Raben ist es auch möglich, jeglich Grenzen zu überwinden. Die beiden zuletzt erwähnten Merkmale verarbeitete Andy Everson im Jahr 2008 im Bild *Transcendence* (siehe Bild 57).



Bild 57: Transcendence, 2008

Er fertigte dieses Bild anlässlich der Sommer-Olympiade im August 2008 in Peking, an. Das Bild erzählt die Geschichte des „Spirit Bear“ oder zu Deutsch: Geisterbär. Es handelt sich dabei um eine Abart des kanadischen Schwarzbären, die gemäss Andy nur an wenigen Orten zwischen der mittleren und nördlichen Küste natürlich vorkommt. Besser bekannt ist dieser Bär unter dem Namen Kermodebär (*Ursus americanus kermodei*).⁵¹ Durch die Holzindustrie ist der Bestand dieser Subspezies des Schwarzbären leider existenziell bedroht.

Die Geschichten, so Andy, erzählen, dass zu Beginn der Zeit der Rabe als ewiger Wanderer der Welten jeden zehnten Schwarzbären in einen weissen Kermodebär verwandelte. Dieser Sachverhalt, dass der Rabe auch Transformer oder Verwandler ist, wird im Bild 57 deutlich veranschaulicht. Der Mythos stammt ursprünglich von den Tsimshian im Norden der pazifischen Westküste und gab den Menschen früher eine Antwort auf die Frage, weshalb etwa 10% der Schwarzbären weiss sind. Wie in den bereits besprochenen Bildern lassen sich also auch in diesem Werk das äussere und das innere Bild nicht voneinander trennen. Dieses Phänomen bildet gleichzeitig die Hauptthematik in W. J. Thomas Mitchells Buch *Picture theory* (1995), worin er sich vorwiegend mit dem Verhältnis zwischen äusserem und innerem Bild beschäftigt.⁵² Eine Behauptung des Buches *Picture theory* ist, dass beide Medien, Texte in Büchern einerseits und Gemälde oder Skulpturen andererseits, Bild und Wort mehr oder weniger gleichzeitig und ungetrennt benutzen, und dass die Reinigung eines Mediums von Wort oder Bild eine Utopie der Moderne sei.⁵³ Zusammenfassend kann also gesagt werden,

⁵¹ Der Kermodebär ist eine Unterart des Amerikanischen Schwarzbären auf Princess Royal Island und auf Gribbell Island, bei der etwa zehn Prozent aller Tiere ein weisses oder cremefarbenes Fell besitzen. Es handelt sich nicht um Albinismus, sondern die Färbung lässt sich auf eine Genmutation zurückzuführen. K. Ritland, C. Newton, H. D. Marshall, 2001, S. 1468-1472, B. Barcott, 2011, S. 36-52.

⁵² Zu seinem von ihm gebrauchten Ausdruck *imagetext* sagt Mitchell sinngemäss folgendes: „*Image-text* (mit Bindestrich) verwende ich einerseits, um die Kluft oder den Graben zwischen den beiden Begriffen auszudrücken, aber mit *image-text* drücke ich andererseits auch die Beziehung aus, die zwischen den beiden Wörtern besteht.“ W. J. T. Mitchell, 1995, S. 89f.

⁵³ Der von Mitchell benutzte Begriff Reinigung bedarf einer Erklärung. Seit Plato besteht in der abendländischen Kultur die Neigung, Bilder im Verhältnis zu Text und eine Kultur, die bilderlastig ist, als zweitrangig anzusehen. In der ersten Hälfte des 20. Jh. wurde deshalb mit der abstrakten Kunst der Versuch unternommen, das innere Bild (bzw. den Text) wegzulassen und nur das äussere Bild wiederzugeben. Mitchell erklärt die Entstehung der abstrakten Kunst also als Rebellion gegen die herrschende Situation, damit die Malerei nicht mehr im Dienste der Literatur stünde, wie bis anhin. W. J. T. Mitchell, 1995, S. 4f., 214-227.

dass jedes materielle, äussere Bild auch Text beinhaltet und Informationen und Botschaften vermittelt, und dass andererseits jeder Text im Leser auch wieder geistige Bilder evoziert.

Um aber wieder zum eigentlichen Inhalt und Sinn des Bildes von Andy Everson zurückzukommen, waren es nicht die Chinesen, sondern der Gliedstaat British Columbia, der wollte, dass Andy ein Werk für den BC-Canada Pavilion (Messepavillon) in Peking anfertigte. Indem Andy das Thema „Spirit Bear“ verarbeitete, wurde einerseits auf ein offizielles Symbol British Columbias hingewiesen und andererseits wurde mit Stolz auf die Geschichte des Landes Bezug genommen, weil die First Nations in ihren Mythen eine Verbindung zwischen dem Raben und dem Kermodebär machen (persönliches Interview, 22.06.2010, Comox-Reservation).

Andy Everson gab dem Bild den Titel *Transcendence*, weil es einen Gegensatz zur Vergangenheit widerspiegelt, als die Ethnien noch weniger mit fremden Ethnien vermischt waren als heute und Kunst und Mythen diskreter behandelt worden sind. Während Legenden früher viel eher in einem privaten Kontext erzählt worden sind, ist es seit der Zeit des euro-kanadischen Einflusses mehr und mehr der Fall, dass durch die Anfertigung käuflicher Kunst die materielle Kultur der Indianer weissen Touristen zugänglich geworden ist. Andy formuliert es so, dass die Möglichkeit entstanden ist, die eigene Kultur mit der Aussenwelt zu teilen:

“In recent times, though, we have had the opportunity to share our culture with the outside world. Carving totem poles for clients and selling masks to tourists, even the creation of prints has been a way that we are able to transcend the boundaries and limitations of our culture.” Internetquelle 38.

So gesehen erhält der Titel *Transcendence* Bedeutung und Gehalt, denn es soll damit folgender Sachverhalt vermittelt werden, dass es heute eben an der Tagesordnung ist, dass kulturelle Grenzen und Schranken keineswegs mehr verschlossen sind (wenn sie das überhaupt jemals waren), sondern in einem stärkeren Masse permeabel sind. Der Begriff *Transcendence* versinnbildlicht also dieses Übersteigen oder Transzendieren der kulturellen Barrieren im globalen Ausmass. Andy erachtete es als faszinierend, dass eine Geschichte, wie die obige, einerseits von ihm als Nicht-Tsimshian bildhaft dargestellt werden darf, welche dann als Erbe British Columbias und Kanadas einer weltweiten Audienz in Peking gezeigt wurde.

1.5 Maynard Johnny Jr. (1973-)



Bild 58: Maynard Johnny Jr.



Bild 59: Maynard Johnny Jr.

1.5.1 Zur Person von Maynard Johnny Jr.:

Maynard Johnny Jr. ist am 04. April 1973 in Campbell River geboren worden und lebt heute in Chemainus, dem früheren Verbreitungsgebiet der Penelakut. Maynard Johnny ist ein Mitglied der Penelakut Nation, einer Coast Salish-Ethnie, deren Verbreitungsgebiet sowohl der Süden Vancouver Islands umfasst, als auch Penelakut Island (die frühere Kuper Island), Tent Island und Galiano Island (Bild 60). Seine Zugehörigkeit zu den Coast Salish leitet sich von seinem Vater her, dessen Herkunftsort Kuper Island ist. Die Penelakut First Nation werden den zentralen Coast Salish zugeordnet. Das Penelakut-Idiom gehört zum Halkomelem, eine der beiden Sprachen der zentralen Coast Salish (C. Bell, R. K. Paterson, 2009, S. xv). Weil seine Mutter von Cape Mudge auf Quadra Island abstammt, ist Maynard Johnny auch ein Angehöriger der Wei-Wai-Kai, einer Ethnie, die zu den südlichen Kwakwaka'wakw gehören.

Maynard Johnny begann mit 17 Jahren autodidaktisch indianische Motive zu malen. Während seiner Karriere wurde er aber auch von namhaften Künstlern, wie Robert Davidson, Art Thompson, Richard Hunt und Mark Henderson beeinflusst (Internetquellen 43, 44). Der Künstler produziert hauptsächlich Grafiken, aber in jüngster Zeit wagte er sich über seinen herkömmlichen Schaffensbereich, das Malen, hinaus und so beschäftigt er sich auch mit dem Entwerfen von Gold- und Silberschmuck. Ausserdem schnitzte er bereits eine Anzahl von Masken und Panels. Was er ebenfalls versuchte, ist das Design für Kleider zu gestalten, etwa für Westen und Fleece Jackets (Internetquelle 45). Maynard designte ausserden das Logo für das Cowichan International Aboriginal Festival of Film & Art und er gewann Wettbewerbe im Entwerfen von Firmenlogos und Emblemen von Organisationen der First Nations (Internetquellen 46, 47).



Bild 60: Früheres Verbreitungsgebiet der Penelakut und heutige Reservationen

Maynard Johnny interessieren gesellschaftliche Probleme und es fasziniert ihn, sich kritisch in seinen Werken damit auseinanderzusetzen:

“I do have high opinions of certain topics that can effect society and the environment as well as First Nation’s issues. I have a number of projects on the go that cover these topics in my art.” Persönliches Interview, 24.04.2013.

Nicht nur gesellschaftliche Themen werden bei ihm sozialkritisch hinterfragt. Auch die Wiedergabe von Mythen spielt in seiner Kunst eine grosse Rolle, dies aus dem Grund, weil Legenden seiner Meinung nach wesentlich für den Fortbestand einer Kultur sind. Maynard Johnny ist stolz, diese Geschichten von den Ältesten erzählt bekommen zu haben und er erachtet es als eine Herausforderung, diese Legenden in einer zeitgemässen Ausdrucksweise wiederzugeben. Seine Rabendarstellungen sind Präsentationen des eigenen kulturellen Vermächtnisses:

“I am committed to sharing the beauty of Coast Salish people and culture through my art. I had the privilege of learning stories from my elders, stories that have been with my people for thousands of years. These stories have become an essential of my art, an intimate portrayal of who I am and where I come from. The creative challenge is in transforming old stories and traditional forms into contemporary expressions and mediums. My way of sharing these stories is through my art. Our art and our stories keep our culture alive.” Maynard Johnny Jr., 2010/11, about the artists. Internetquelle 48.⁵⁴

⁵⁴ Welche Belege gibt es für die Existenz von Rabenmythen bei den Penelakut? Recherchen über die Nanaimo, einem Nachbarvolk sind aufschlussreich bei der Beantwortung dieser Frage. Die Nanaimo

1.5.2 Maynard Johnny und der südliche Stil des Formline Designs:

Was Maynard Johnnys Anwendung des Formline Designs betrifft, ist zu sagen, dass er Elemente des Salish- und Kwakwaka'wakw-Stils verknüpft, ähnlich wie Andy Everson. Gleichzeitig muss jedoch hinzugefügt werden, dass in Maynards Kunst, im Unterschied zu jener von Andy, fast ausnahmslos der Einfluss der südlichen Küste, also die Stilrichtung der Coast Salish, dominiert. Das ist mitunter auch der Grund, weshalb seine Kunst in Galerien meistens dem Label „Coast Salish“ zugeordnet wird. Bezüglich der Frage der Verwendung elektronischer Hilfsmittel in Maynards Kunst besteht jedoch ein fundamentaler Unterschied zu anderen Künstlern, wie etwa zu Andy Everson. Maynard Johnny benutzt generell keine Computersoftware zur Erstellung seiner Motive:

“I create and draw each image free hand and then hire a friend to print it, using a serigraph silkscreen process, which is free hand.”

Persönliches Interview, 24.04.2013.

Die südliche Ausprägung des Formline Designs in Maynards Bildern kennzeichnet sich durch die Verwendung der typischen Elemente circles, ovals, trigons und crescents aus (siehe unten, 1.5.3). Auch die Augen von Tieren und Menschen besitzen in seinen Werken das charakteristische Gepräge der südlichen Stilvariante des Formline Designs. Dabei entstehen z.B. Augen auf die folgende Weise, indem durch konzentrische Kreise die Pupillen angedeutet werden. Der Eindruck des Gesamtauges entsteht schliesslich durch die Begrenzung von Pupille und Iris durch trigons und/oder crescents (siehe Bild 61).

Durch diese runde Form fehlt dem südlichen Stil aber jene Spannung, wie sie etwa für die Kunst der Tlingit und der Tsimshian eigentümlich ist, denn in diesen nördlichen Stilvarianten des Formline Designs würden sowohl Pupille als auch Augenhöhle ein konkaves Ovoid bilden (siehe Bild 62).

werden ebenfalls den Halkomelem-Sprechern zugeordnet. Diese Klassifizierung geht auf Franz Boas zurück, der 1895 diese Gruppe mit *Snanaimuq* transkribierte, den Namen mit *Nanaimo* anglisierte und das Idiom als Dialekt des Halkomelem klassifizierte. In seinem Buch *Indianische Sagen* (1895) erwähnt Boas eine Mythe der Snanaimuq über die Entstehung des Tageslichtes, in der der Rabe die Möwe austrickst, um an das Licht zu gelangen, das die Möwe eifersüchtig in einer Kiste bewacht. Die erwähnte Mythe ist zwar von den Snanaimuq (Nanaimo); die Gebiete der beiden Nachbarn überschneiden sich jedoch. Eine weitere Quelle für Rabenlegenden bei den Halkomelem ist das Buch von B. M. Cryer und C. Arnett. F. Boas, 1992, S. 55, B. M. Cryer, C. Arnett, 2007, S. 152, 346.

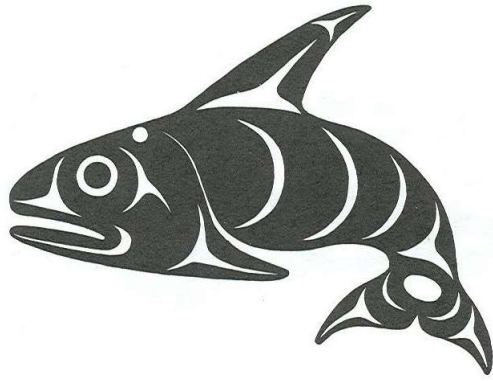


Bild 61: Ovals, trigons und crescents

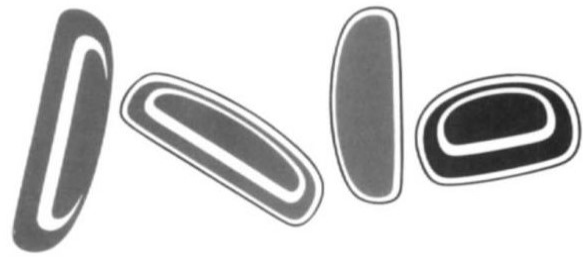


Bild 62: Beispiele von ovoids im nördlichen Stil

Generell sollte hier nochmals auf die Eigenart des südlichen Stils des Formline Designs hingewiesen werden, dass er, verglichen mit dem nördlichen Stil, weniger abstrakt erscheint, sondern viel figürlicher, gegenständlicher und einfacher ist. Aldona Jonaitis gibt als Erklärung für die Einfachheit des Coast Salish-Kunststils die intimere spirituelle Beziehung des Einzelnen zu seinem Schutzgeist an:

"It also differs from other Northwest Coast art in that it is more minimalist and straight forward. A belief in the overexposure of spirit images would weaken the spiritual powers of the beings portrayed, and as a result very few pieces were produced. The simplicity, antiquity, limited quantity and sometimes impenetrable iconography of the Coast Salish art have led to dismiss it in comparison to neighbor art forms, but the art, like that of other Northwest Coast groups, responds to the social needs for which the archaic style was well suited. Coast Salish art cannot be judged according to alien values appropriate to other Northwest Coast groups, but, like most kinds of art, must be understood as visual statements meaningful and valuable to their creators." A. Jonaitis, 2006, S. 87-88.

Dass strukturelle Ähnlichkeiten mit den hoch stilisierten nördlichen Stilvarianten des Formline Designs bestehen, bedeutet jedoch nicht, dass die südliche Variante eine Ableitung von der nördlichen sein muss. Der Kunsthistoriker Bill Holm glaubt eher, dass es sich in beiden Fällen um Überlieferungen handelt, welche einem gemeinsamen Konzept zugrunde liegen (B. Holm, 1990, S. 603, 613). Ich habe schon darauf hingewiesen, dass die Sozialstruktur der südlichen Küstenvölker, soweit wir das seit Franz Boas zurückverfolgen können, nicht auf Klanen basierte.⁵⁵ Bei den meisten Gesellschaften

⁵⁵ Interessant sind auch andere Unterschiede in der Sozialstruktur. Das südliche Verwandtschaftssystem der Coast Salish-Völker war patrilinear, vor allem was die Erbschaftsregeln anging; dasjenige der nördlicheren Ethnien war matrilinear. J. M. Collins, 1994, S. 87.

der Coast Salish handelte es sich um autonome, locker organisierte Gruppen von verwandten Familien (M. I. Levy, J. E. Luebering, 2011, S. 118). Deshalb war die Darstellung von Wappen eigentlich unnötig und die Produktion von Coast Salish-Kunst hatte bis im 20. Jahrhundert nur eine minimale untergeordnete Bedeutung. Für andere Fachleute der Nordwestküstenkunst, wie für Jim Gilbert, liegt die Ursache für den quantitativ bescheidenen Umfang der Kunstproduktion der Coast Salish, ähnlich wie bei Jonaitis, im religiösen Bereich. Persönliche Gegenstände besaßen früher eher einen symbolischen Wert, befanden sich in Privatbesitz und deren vollständige Bedeutung und Sinngelalt wurden vom Besitzer eher geheim gehalten (J. Gilbert, 2005, S. 23f.). Eine Folge davon war z.B., dass, wenn Schnitzereien angefertigt worden sind, aus diesen Gründen keine tiefen Kerben angebracht wurden. Auch aus den Informationen von Bruggmann und Gerber gelange ich zur Schlussfolgerung, dass angesichts des Fehlens von klanbasierten Gesellschaften gar kein Anlass bestand, Wappen in der darstellenden Kunst der Coast Salish abzubilden (M. Bruggmann, P. R. Gerber, 1987, S. 211). Heutige Künstler müssen also andere Wege suchen, um einen Bezug zu ihrer eigenen Kultur zu schaffen, beispielsweise in der Bedeutung des persönlichen Schutzgeistes und in der Form des Spinnwirtels.

1.5.3 Ausgewählte Werke von Maynard Johnny Jr.:

Ein Werk von Maynard Johnny, dem ich mich zuwenden möchte, trägt den Titel *Flight - AP* (siehe Bilder 63, 64). Als ich das Bild zum ersten Mal sah, dachte ich, dass der Titel eine Anlehnung an den IATA-Code sein könnte und dass AP für den Richtungscode Atlantik/Pazifik stehe. Maynard Johnny klärte mich dann jedoch eines Besseren auf. Er wies mich darauf hin, dass die Abkürzung für „Artist's Proof“ steht und sich auf Künstlerexemplare bei einer Grafikedition bezieht (persönliches Interview, 11.06.2013). A/P oder Artist Proof bezeichnet generell eine Anzahl zusätzlicher produzierter Drucke im Zusammenhang mit einer begrenzten Auflage. Eine solche weitere Serie von Exemplaren beträgt in der Regel 10% von der ordentlichen geplanten Serie.

Die A/P-prints werden jedoch quasi als Prototypen oder Vorläufer, also in der Regel vor der eigentlichen Serie in Druck gegeben, um sicherzustellen, dass die beabsichtigte Qualität des Enddruckes auch erreicht wird. Die Exemplare dieses „Testlaufes“ werden oft als besonders wertvoll bewertet, weil sie Seltenheitswert haben und unter Umständen kleine Abweichungen aufweisen, die in der endgültigen Version nicht mehr vorkommen (Internetquelle 49). Maynard Johnny malte das Bild im Jahr 2010 und gab

es dann als Serigrafie (Siebdruck) in Produktion. Es besitzt die Masse 55,88 x 55,88 cm und ist in verschiedenen Galerien auch Online erwerbbar.



Bild 63: Flight - AP, 2010

Gemäss dem Künstler besteht das Ensemble der Figuren in Bild 63 aus zwei Adlern, zwei Raben und einer Eule, die rund um ein menschliches Gesicht angeordnet sind. Diese Vögel repräsentieren nicht nur mythische oder legendäre Figuren, sondern sind nach Maynard Johnny auch die Führer oder die Lenker im Leben eines Menschen. Dabei stehen die Adler für das Leben und die Liebe, die Raben für das Überleben, die Klugheit und Schlaueit und die Eule ist der Geistführer in der Welt nach dem Tod (Maynard Johnny Jr. (2011), Zitate: March.



Bild 64: Flight - AP, 2010

Das Werk „Flight - AP“ wurde von Maynard Johnny zuerst als Panel aus Zeder mit einem Durchmesser von 91,44 cm angefertigt. Das Holz wurde dabei sandgestrahlt und anschliessend von Hand bemalt. Negative Flächen, wie crescents, trigons und ovals wurden aus dem Holz geschnitzt, damit die Tiermotive erkennbar wurden. Diese Technik des block engravings kann im Prinzip als ein Holzschnitt oder Holzstich bezeichnet werden.

Die Schlaueit, Klugheit und Gerissenheit des Raben ist legendär und auch in ornithologischen Kreisen wohlbekannt. Diese Klugheit macht sich beispielsweise bemerkbar, indem der Vogel Stimmen anderer Tiere imitiert. Raben können zum Beispiel die Laute anderer Tiere und sogar von Menschen nachahmen. Das äussert sich beim Raben, dem grössten aller Singvögel, durch die unterschiedlichen „Dialekte“ beim Singen und Rufen, dessen Krächzen man allerdings kaum als Gesang empfindet. Sein Talent, Laute oder Wörter zu imitieren, hat dazu geführt, dass der Rabe in den Legenden der Nordwestküstenethnien zum Nachahmer oder Imitator geworden ist (G. Rüegg, 2007, S. 48f.). Der Rabe setzt sein Talent als Stimmenimitator hemmungslos ein, um anderen Tieren das Fressen abzuluchsen. Er lässt beispielsweise einen Warnruf eines Raubvogels los und packt sich dann den Leckerbissen des verjagten Tieres; wenn das beklautete Tier entdeckt, dass es an der Nase herumgeführt worden ist, imitiert der Rabe einfach die Warnrufe anderer Vögel. In der genauen Beobachtung des Verhaltens dieses Vogels durch die Indianer liegt auch die Ursache, dass der Rabe in der Mythologie der Nordwestküstenvölker zum Trickster geworden ist.

Wenn Maynard Johnny also sagt, dass der Rabe für das Überleben, die Klugheit und Schlaueit steht, knüpft er an alte, innere, mentale Bilder an, die sich aus den überlieferten Mythen und Legenden bis in die Gegenwart hinein kontinuieriert haben. Soziologisch betrachtet dient diese Vorgehensweise sicher auch dazu, die Stellung seiner Ethnie und jene der Coast Salish im heutigen gesellschaftlichen Kontext zu stärken. Wenn man jedoch in den Bildern 63 und 64 die Adler (rot) und Raben (blau) vergleicht, erkennt man, dass ihre Profile praktisch identisch sind. Das trifft vor allem für ihre Schnäbel zu, an denen Vögel im Formline Design oft auseinandergehalten werden. Diese Ähnlichkeit zwischen Adler und Rabe habe ich auch schon auf Susan Points Werken festgestellt, was mich zur Frage veranlasst hat, ob dies etwa ein typisches Merkmal in der Coast Salish-Version des Formline Designs sein könne, oder ob es vielleicht eine Eigenart oder Stilmerkmal beider Künstler ist? Maynard Johnny bestätigte diese Feststellung, dass in diesem Werk Adler und Raben wirklich praktisch gleich aussehen, dass sie das aber in der Regel nicht tun sollten und der Adler bei ihm normalerweise einen kürzeren hakenartigen Schnabel aufweise, während der Rabe für gewöhnlich einen länglichen, eher geraden Schnabel, besitze:

"The Eagle and Raven beaks are very close in looking the same but normally I don't have them look the same in most of my works the Eagle has a shorter hooked beak and the raven has a longer and more straight beak." Persönliches Interview, 13.06.2013.

Das Bild enthält jedoch nicht nur Vogelarten, sondern wie gesagt auch einen Menschenkopf. Um dieses Motiv im Bild entdecken zu können, ist im Prinzip implizites Wissen Voraussetzung, die Kenntnis, dass in der südlichen Variante des Formline Designs menschliche Köpfe immer übertrieben gross dargestellt werden, und dass diese, im Unterschied zu Tieren, selten in Profilsansicht, sondern meistens von vorn, ohne Haare und kreisrund dargestellt worden sind.⁵⁶ Ohne diese Informationen ist es für einen Betrachter schwierig, Maynard Johnnys Bild „lesen“ zu können und eine Verbindung zwischen Inhalt und Titel herzustellen. Zudem handelt es sich bei Maynards Bild um ein typisches Beispiel des Spalt-Stils, weil es axialsymmetrisch gespalten ist. Das Gesicht wird dabei im Frontprofil erkennbar, die Tiere dagegen im Seitenprofil beidseitig zur Mittelachse. Und eigentlich ermöglicht erst das Ensemble der Vögel das Erkennen des menschlichen Gesichtes.⁵⁷ Konzentrische Kreise in der Mitte des Bildes bilden schliesslich den Mund, der gleichzeitig auf das Loch für den Schaft hinweist, denn das ganze Bild verkörpert ja auch einen Spinnwirtel.



Bild 65: Raven's Transformation, 2002



Bild 66: Moon Catcher, 2002

Auch bei den Bildern 65 und 66 handelt es sich um Rabendarstellungen in Spinnwirtelform. Bild 65 nimmt Bezug auf einen anderen Aspekt des Tricksters, auf die Eigenschaft des Raben als Transformer oder Verwandler. Auch hier greift der Künstler als Anschluss oder Verbindung den Link zur Mythologie auf, welche den Raben schon in alter Zeit örtlich und zeitlich in eine mythische Vergangenheit ansiedelt, in eine

⁵⁶ Ebenfalls typisch für die Coast Salish-Kunst ist, dass bei menschlichen Gesichtern Zunge und Zähne fehlen; dies im Gegensatz etwa zur Kunst der Kwakwaka'wakw. J. Gilbert, 2005, S. 23, 24.

⁵⁷ Für eine genauere Beschreibung des Spalt-Stils, siehe Hilary Stewart, 4. Kapitel: *Structural Variations: Split Figures*. H. Stewart, 1979, S. 33.

Vorzeit, wo es gemäss dem Glauben der First Nations Tieren und Menschen möglich war, in jedwelche beliebige Form zu schlüpfen, nur indem man sich das Fell des betreffenden Tieres überstülpte. Diese legendäre Zeit, vergleichbar mit der Dreamtime bei den australischen Aborigines, gleicht einem Zustand der Veränderung und Formung der Welt. Dabei kam dem Raben eine spezielle Funktion zu, die ihn zum Transformer per se werden liess. Als spezieller Agent des Schöpfers stand er in einem ausserordentlichen Verhältnis zu diesem Geistwesen, von dem er den Auftrag erhielt, die Welt zu verändern. Als ewig Reisender erfüllte er diese Aufgabe in egoistischer Manier. Primär getrieben von seinem Hunger veränderte er die Umwelt, erschuf das Licht, brachte das Wasser, die Lachse und das Feuer und veränderte auch das Land durch Beseitigung von Hindernissen und Ungeheuern, die dem Menschen im Wege standen oder ihnen lästig waren. Dabei handelt er, wie gesagt, selten oder nie aus altruistischen Motiven. Veränderungen, die schliesslich dem Wohl der Menschen zugutekamen, geschahen quasi als Unfälle seiner Taten. Seine Streiche, Tricksereien, sexuellen Eskapaden, Diebstähle und Lügnerien versinnbildlichen dabei die verschiedenen Aspekte in seinem Charakter, welche in solchen Abenteuern zusammenwirken und auf diese Weise zu einer der eigenartigsten Sagengestalten verschmolzen sind, die es überhaupt gibt. Dies ist auch ein Grund, weshalb man beim Raben eher vom Trickster-Transformer-Kulturheld sprechen sollte. Dass nicht notwendigerweise immer an die Spinnwirtelform angeknüpft werden muss, um eine Verbindung zur Kultur der Coast Salish herzustellen, zeigt der Künstler in den unteren beiden Bildern.



Bild 67: In Raven's Hands, 2004

Bild 67 ist in Panelform gestaltet worden, gemäss einem überlieferten Konzept, das z.B. in Potlatches als bemalte Holzplatten, -täfelung oder -leinwand den Hintergrund für die Tänzer im Langhaus bildete. Kunstvoll bemalte Holzplatten oder -bretter benutzten die Coast Salish-Gruppen des Puget Sound auch für die Spirit Canoe ceremony, einer soul-

recovery ceremony.⁵⁸ Die Darstellung von Mond und Sonne in Bild 67 macht wieder auf das berühmte Heldenabenteuer des Raben aufmerksam, auf den Diebstahl des Lichtes. Die Hände des Raben weisen dabei auf seine Verwandler-Transformer-Eigenschaften hin, denn in der Geschichte verändert der Rabe ja sowohl seine äussere Gestalt mehrere Male und mit der Positionierung der Himmelslichter auch das Gesicht der Welt. Wenn man das Bild genauer betrachtet, erkennt man, dass der blaue Mond und die rote Sonne trotzdem wieder Spinnwirtelform besitzen. Im Laufe des 19. Jh. sind diese Panels dann nach und nach verschwunden und Holz wurde durch andere Materialien ersetzt, wie Musselin, Leinwand oder Kanevas, weil das gewollte Produkt damit schneller und billiger herzustellen war.

Auch in Bild 68 verwendete Maynard ein neues oder anderes Konzept, um auf die einstige Coast Salish-Kultur hinzuweisen. Paddels, die zum Zubehör von Kanus gehören, verleihen dem Kunstwerk hier die äussere Form und deuten auf die marine Lebensweise der früheren Coast Salish-Ethnien hin. Mit der Bemalung stellt der Künstler eine inhaltliche Beziehung zur Coast Salish-Mythologie her, indem er wieder einen Aspekt des Lichtraubabenteuers visualisiert, nämlich die Verwandlung von einem weissen in einen schwarzen Raben bei dessen Flucht aus dem Rauchloch des Hauses.



Bild 68: Raven Before & After Paddle

1.5.4 Die Spinnwirtelform:

Das Motiv, in dem die meisten der oben gezeigten Werke konzipiert sind, ist die Spinnwirtelform. Eine interessante Frage liegt damit auf der Hand: Warum wird der Spinnwirtel überhaupt zum Erkennungsmerkmal eines Coast Salish-Künstlers? Die Antwort auf diese Frage liegt einerseits in der Geschichte, andererseits in der

⁵⁸ Von Kranken wurde mitunter gedacht, dass ihre Seele sich verirrt habe oder verloren gegangen sei. Es lag dann in der Aufgabe von religiösen Spezialisten, wie dem Schamanen, mit gewissen Techniken oder Zeremonien, die abhanden gekommene Seele wieder einzufangen. Dazu dienten auch sogenannte Soul Catchers, aus Holz oder Elfenbein geschnitzte Figuren. W. C. Sturtevant, 1990, S. 61.

Gegenwart. Verbindungsmerkmal der verschiedenen Coast Salish-Gruppen ist seit jeher der Gebrauch der geschnitzten Spinnwirtel. Das gegenwärtige Erscheinen von Spinnwirteln in neuen visuellen Formen beweist, dass der Zusammenhang zwischen Ursprung und Geschichte der Ethnien mit der Jetztzeit, trotz der Zäsur von 1885 bis 1951, durchaus existiert.

Aber wie kommt überhaupt eine solche Kontinuität zustande, die bis in die Gegenwart hineinreicht? Mary Douglas und Baron Isherwood wiesen bereits früher darauf hin, dass Gebrauchsgüter nicht nur für die Subsistenz dienlich sind, sondern auch dazu benutzt werden, um kulturelle Kategorien zu bilden oder sichtbar zu machen (M. Douglas, B. Isherwood, 2003, S. 38). Arun Appadurai und Igor Kopytoff sind ebenfalls der Meinung, dass Erzeugnisse einer Gruppe nicht bloss wirtschaftliche Bedeutung im Zusammenhang mit Transaktionen haben müssen, sondern auch als Ergebnisse kultureller und kognitiver Prozesse gesehen werden können. Das bedeutet, dass es sich bei Gegenständen oder Objekten gleichzeitig auch um kulturelle Marker handeln kann. Dingen können aufgrund von Kategorisierungen Bedeutungen übertragen werden, sie können mit sozialem Leben erfüllt werden oder ihnen können sogar kulturelle Biografien zugeschrieben werden. Appadurai und Kopytoff sind zudem der Ansicht, dass die Bildung von Klassen und Kategorien einer Gruppe von Menschen auch helfen kann, die erwähnte zeitliche Lücke einer fehlenden Produktion überbrücken zu können (I. Kopytoff, 1986, S. 64, 68).

Produktionslose Zäsuren können mit Erinnerungen überbrückt werden, und zu einem späteren Zeitpunkt ist es einer Gesellschaft dann möglich, vielleicht in veränderter Form, wieder an das einstige Brauchtum anzuknüpfen. Erinnerungen müssen aber nicht nur als individuelle private Erfahrungen weitergegeben werden. Sie können auch als Teil eines Kollektivs, z.B. einer Gruppe, ihren Zweck erfüllen. Ähnlich wie private Gegenstände, etwa Souvenirs und Fotografien, Erinnerungen beinhalten, können Objekte gleichzeitig eine wichtige Rolle im sozialen oder kulturellen Gedächtnis spielen, indem sie zu Gefäßen kollektiver Erfahrungen und Erinnerungen werden. Gegenstände oder Objekte können bei sozialen Brüchen in einer Gesellschaft, wie in Situationen des Kolonialismus oder im Falle gesetzlicher Verbote, eine wichtige Rolle des Erinnerns erfüllen. Pierre Nora spricht in diesem Zusammenhang von *lieux de mémoires* (Erinnerungsorte). Spinnwirtel können also die Funktion eines Linkes zur Vergangenheit und zur eigenen Kultur übernehmen und dabei genügt selbst eine Fotografie, wenn kein Original mehr vorhanden ist (Internetquelle 53).

Die Antwort auf eine weitere Frage, liegt somit auf der Hand, wer denn bestimmt, dass der Spinnwirtel zum Erkennungszeichen eines Coast Salish-Künstlers wird? Spinnwirtel wurden schon früher mit zoo- und anthropomorphen Motiven verziert und das tun sie auch heute noch. Aber Wirtel werden heute weniger als mechanische Mittel, um Garn zu produzieren, gebraucht, sondern in der heutigen Kunst als Inspiration benutzt, in der Form von Prints oder Schnitzereien als Indikatoren persönlicher Identifikation zu wirken. Wegweisend in dieser Hinsicht war sicherlich Susan Point. Die Aufhebung des Potlatchverbots von 1951 beendete eine Zeit der unterdrückten Kreativität und verlieh dem Bewusstsein für die eigene Kultur neue Impulse. Und indem sich die Künstler besannen, was denn wirklich typisch an der Coast Salish-Kultur ist, nämlich beispielsweise die Webkultur, war es möglich, mit dem Spinnwirtel eine Motivik zu schaffen, mit der die Coast Salish-Kunst eine neue Authentizität und Aktualität erhielt, deren Wurzeln bis weit in die Vergangenheit zurückreichen.

Diane Elizabeth Keighley untersuchte die sozialen Vorgänge, welche Coast Salish-Künstler zur heutigen Produktion von Spinnwirteln veranlassen. Sie stellte fest, dass die Herstellung von Spinnwirtel, welche heute mit unterschiedlichsten Materialien oder Medien produziert werden, dazu dient, die Stellung der Ethnien im gesellschaftlichen Kontext zu stärken. Und dies geschieht ihrer Ansicht nach auf verschiedene Weise, indem Wirtel in unterschiedlicher Form und Gestalt nicht nur in Galerien und Museen gezeigt werden, sondern auch in Büchern und in Prospekten, auf T-Shirts oder auf Papiertüten. Spinnwirtel zirkulieren in der Gesellschaft auf den Visitenkarten eines Businessmannes, sie tauchen auf Lotterielosen auf und auf Frisbees. Spinnwirtel erscheinen im Internet und werden per E-Mail versendet. Spinnwirtel werden in Institutionen, wie Universitäten, auf öffentlichen Plätzen oder an Touristenorten ausgestellt, z.B. an Flughäfen, wo sie gemäss Keighley unter Umständen sogar als territoriale Marker fungieren können (D. E. Keighley, 2007, S. 16, 18).

Der kommerzielle Zweck ist also mitnichten die alleinige Motivation solcher Darstellungen, und dass Spinnwirtel auch für politische Zwecke gebraucht werden, ist daran ersichtlich, dass sie auch ausserhalb von Museen oder Galerien an Stellen zu finden sind, wo sie mit der Absicht, auf die Bedeutung des Ortes aufmerksam zu machen, angebracht werden (Stichwort: Geltendmachung von Gebietsansprüchen und die Behauptung von Landrechten).

1.5.5 Die Verwendung von Social Media:

Für die jüngere Generation heutiger indianischer Künstler gehört die Nutzung digitaler Plattformen, die neue oder soziale Medien genannt werden, zur Selbstverständlichkeit. Die Social Media ermöglichen es diesen Künstlern, sich untereinander auszutauschen, Informationen zu versenden und miteinander zu kommunizieren. Neben Facebook, Google und Twitter gehört auch das Videoportal Youtube dazu (C. Hager, 2012, S. 46). Durch die Verknüpfung mit Suchmaschinen erlangen die Sozialen Medien immer mehr an Bedeutung. Dieser mediale Wandel führte auch auf dem Kunstmarkt Westkanadas dazu, dass Galerien heute praktisch immer mit einer Online-Variante im Internet aufwarten. Eine Galerie in Vancouver oder in Victoria beispielsweise wird somit zur Blaupause, das heisst zum Original oder massgebenden Urmodell; ihre Anwesenheit im Internet, inklusive der Präsenz auf Twitter und Facebook, wird dann zur weltweit zugänglichen Kopie dieses Masterplans.

Viele indianische Künstler setzen für den Zweck, ihre Kunst zu vertreiben, also diese bekannten Formen der Social Media ein. Auch Maynard Johnny ist auf Facebook und auf Twitter präsent (Internetquelle 54). Allerdings frequentiert er diese Formen nicht allzu oft, ein neuerdings häufig zu beobachtender Trend jüngerer Leute. Der Grund mag im Zeitaufwand liegen, den man in Kauf nehmen muss, wenn man die vielen Freundschaften pflegen will (Kontakte auf Facebook werden Freunde genannt). Trotzdem bedeutet das nicht, dass die Social Media dadurch weniger verwendet würden; im Gegenteil. Durch den „Mobile Trend“, respektive aufgrund der in den letzten Jahren stark gestiegenen Anzahl von Smartphone-Nutzern, werden die Social Media sogar noch intensiver genutzt, z.B. durch Apps, wie WhatsApp, ein Beispiel mobiler Kommunikation, ohne für SMS bezahlen zu müssen (A. Jaekel, 2011, S. 20). Bei den indianischen Künstlern kommt ein weiterer Umstand hinzu, der Grund für die starke Benutzung der Social Media spricht: sie arbeiten meistens als Freiberufler oder Freelancer, das heisst, sie haben keine feste Stelle und sind darauf angewiesen, stets erreichbar zu sein. Damit ist oft der Gebrauch weiterer sozialer Netzwerke beruflicher Art, wie Xing und LinkedIn verbunden, um sich als Self-Entrepreneure selbstständig und unabhängig auf dem Arbeitsmarkt anbieten zu können. Auf einem solch flexibel gestalteten Arbeitsmarkt ist self-improvement oder Selbstbildung die passende Form des gesellschaftlichen Fortkommens und der Bewältigung der Aufgaben in der Arbeitswelt, was ja auch für die meisten Künstler an der pazifischen Westküste, inklusive Maynard Johnny, zutrifft.

Kapitel 2

Das Formline Design an der Westküste Vancouvers

2.1 Einleitung

2.1.1 Die betroffenen Ethnien und Sprachgruppen:



Bild 69: Nuu-chah-nulth-Ethnien an der Westküste Vancouver Islands

Die Ausprägung des Formline Designs, die geografisch den Raum der westlichen Seite Vancouver Islands abdeckt, nennen Jim Gilbert und Karin Clark den „West Coast Art Style“ (J. Gilbert, K. Clark, 2005, S. 15, 25). Bei den Nuu-chah-nulth (früher Nootka), die ihn praktizieren, handelt es sich um eine Überbezeichnung einer Gruppe von Ethnien, die sprachlich verwandt sind und an der Westküste Vancouver Islands leben. Die Bezeichnung Nuu-Chah-Nulth ist seit 1978 als offizielle Eigenbezeichnung angenommen (F. C. Feest, 2000, S. 466).⁵⁹ Der Begriff bedeutet: „alle Völker und alles Land entlang der Berge und des Meeres“.

⁵⁹ Für Toshihide Nakayama, der eine Monografie über die Morphosyntax der Nuu-Chah-Nulth verfasst hat, ist es wichtig, zwischen Nuu-Chah-Nulth und Nootka zu unterscheiden, nicht alleine deshalb, weil zweiter Begriff eine veraltete und etische Fremdbezeichnung ist (sie stammt aus den Zeiten des ersten Kontaktes des Volkes mit Captain Cook aus dem Jahr 1778), sondern auch weil früher unter Nootka gleichzeitig das Ditidath mitgemeint worden ist, das heute als eine separate Sprache anerkannt wird. T. Nakayama, 2001, S. 1f.

Man kann den Namen Nuu-chah-nulth mit der Bezeichnung Irokesen vergleichen, einem Wort, das ein taxonomisch ähnlicher Überbegriff für eine Reihe von Ethnien ist, wie die Oneida, Onondaga, Cayuga etc. Das Gebiet, in dem die Nuu-chah-nulth-Gruppen leben, erstreckt sich über 300 km zwischen der Brook Peninsula im Norden bis zu Point-no-Point im Süden, in dem sich die einzelnen Ethnien jeweils an Meeresfjorden, sogenannten sounds, gruppieren (z.B. am Kyuquot Sound, Nootka Sound, Clayoquot Sound und dem Barkley Sound).

Wie viele Gruppen die Nuu-chah-nulth wirklich umfassen, ist nicht ganz genau bekannt. Verschiedene Quellen sprechen von 13 bis 16 Ethnien.⁶⁰ Bei den Nuu-chah-nulth handelt es sich um Völker, die sprachlich zur Wakashfamilie gezählt werden (F. C. Feest, 2000, S. 11). Lyle Campbell teilt diese Sprachfamilie in eine nördliche und eine südliche Gruppe ein.⁶¹ Die Sprachen der nördlichen Wakashfamilie umfassen das Kwakwaka, das Heiltsuk und das Haisla (aufgrund ihres anderen Kunststils sind die Künstler dieser Ethnien Gegenstand des dritten und vierten Kapitels). Zur südlichen Wakashfamilie werden die Sprachen aller Nuu-chah-nulth-Ethnien gezählt, z.B. das Ditidaht und das Makah (siehe Bild 69). Die Sprachen, bzw. Dialekte aller Nuu-chah-nulth-Ethnien, werden gemäss ihrem geografischen Vorkommen in drei Gruppen eingeteilt: a) in eine nördliche Gruppe (Nuu-chah-nulth-Dialekt), b) in eine mittlere Gruppe (Ditidaht-Dialekt) und c) in eine südliche Gruppe (Makah-Dialekt) (Internetquelle 57).

Entsprechend dem webbasierten Portal „Ethnologue: Languages of the World“, welches Statistiken bezüglich 7'000 Sprachen publiziert, umfasst die Zahl der Angehörigen der Nuu-chah-nulth First Nation gemäss einem Zensus aus dem Jahr 2011 7'760 Mitglieder. Die Anzahl der Menschen, die Nuu-chah-nulth sprechen können, beträgt nach demselben Zensus für das Jahr 2011 320 und für das Jahr 2013 nur noch 110 Personen (Internetquelle 58). Damit sind diese Idiome vom Aussterben bedroht. Sterbend oder moribund in diesem Zusammenhang bedeutet genauer gesagt, dass es sich bei den einzigen Leuten, welche die Sprache fließend sprechen können, um Leute

⁶⁰ Von 13 Bands spricht das Sprachportal *First Voices* der Nuu-Chah-Nulth. Internetquelle 1. Von 14 First Nations spricht das Nuu-Chah-Nulth tribal council. Internetquelle 2. Von 15 Nations spricht Jean-François Marleau. J.-F. Marleau, 2006, S. 52. Von der 16 Gruppen umfassenden Ethnie der Nuu-Chah-Nulth spricht Alan L. Hoover. A. L. Hoover, 2002, S. 11-32.

⁶¹ Die Aufteilung in zwei sprachlich verwandte Gruppen geht auf Franz Boas und ins Jahr 1888 zurück. L. Campbell, 1997, S. 115.

handelt, die das gebärfähige Alter überschritten haben, also Grosseltern und Menschen im Greisenalter. Somit ist es zu spät, um die natürliche Transmission zwischen den Generationen, wie sie sich normalerweise zu Hause abspielt, wiederherzustellen. Es wären m.a.W. externe Mechanismen notwendig, um die Sprache, bzw. Dialekte, wieder zu revitalisieren. Solche Anstrengungen sind bei den Nuu-chah-nulth mittlerweile im Gange:

Gemäss Informationen von Peter Brand (dem Manager des Sprachportals First Voices), ergibt sich ein differenzierteres Bild, das zwar ebenfalls düster ist, das aber zwischen Lernenden, Primär- und Sekundärsprechern unterscheidet. Jedes Jahr, wenn die First Nations in British Columbia von der Regierung Gelder für die Revitalisierungsprogramme ihrer Sprache beantragen, müssen sie genau Auskunft darüber abgeben, wie viele Personen zu den Primär- und Sekundärsprechern gehören. Gemäss der jüngsten Statistik aus dem Jahr 2013 gehören 8'386 Personen zu den Nuu-chah-nulth. Flüssend sprechen (Primärsprecher) können 199 Leute, verstehen und etwas sprechen (Sekundärsprecher) können 160. Die Zahl der Lernenden beträgt 397 (persönliches Interview, 19.08.2013).

2.1.2 Das Formline Design an der Westküste von Vancouver Island früher:

Seit dem Beginn der kulturellen Renaissance der Ethnien an der kanadischen Westküste setzen sich auch die Völker an der Westküste Vancouver Islands seit einiger Zeit dafür ein, mit ihrem eigenen Namen bezeichnet zu werden und nicht mehr gesamthaft Nootka zu heissen. Dieses Bestreben geht einher mit dem Bemühen von Künstlern, die eigene Kunst, bzw. den typischen Kunststil an der Westküste von Vancouver Island, wieder aufleben zu lassen.

Das Formline Design an der Westküste von Vancouver Island ähnelt dem Kunststil der südlichen Küste, wie er in Kapitel 1 beschrieben worden ist. Die Gemeinsamkeiten mit der südlichen Variante des Formline Designs sind zahlreich und beide stehen eher im Gegensatz zu den weiter unten beschriebenen nördlichen Stilvarianten. Wie beim South Coast Art Style sind die Formen hier ebenfalls einfach und natürlich und die Motive setzen sich weniger aus einzelnen Formline-Elementen zusammen. Weshalb zählt man dann den West Coast Art Style überhaupt zum Formline Design, wenn die Elemente, welche einem Motiv die Form geben, quasi inexistent sind? Und wie wird dann eine Gestalt für den Betrachter erkennbar?

Die Antwort ist einfach, denn im Prinzip handelt es sich um denselben Grund, wie bei der südlichen Formline-Variante. Der West Coast Art Style gilt als eine Variante des Formline Designs, weil sich die Motive ebenfalls durch die Anwendung der negativen Formline-Einheiten ergeben. In diesem Zusammenhang möchte ich nochmals kurz den Unterschied zwischen positiven und negativen Formline units erklären. Positive Formen sind gemalte schwarze Muster, wie die Ovoids, U-Forms, Circles und S-Forms, während negative Formen jene Figuren sind, die sich aus der Benutzung der positiven Formen ergeben, quasi als negative oder als übrigbleibende, weisse Flächen. Beispielsweise ergibt sich aus einem gemalten (positiven) Split U ein Trigon und aus der Kombination von Circles (Kreise und Ringe) ergibt sich ein Crescent (Mondsichel).

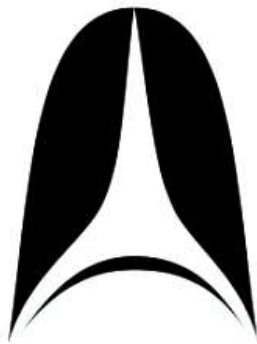


Bild 70: Split-U, bzw. Trigon Bild 71: Circles, bzw. Crescent Bild 72: Trigons und Crescents kombiniert

Während also positive Formline-Elemente in der mittleren und nördlichen Ausprägung des Formline Designs den Tieren und Menschen die Umrisse verleihen, ermöglicht die Kombination negativer Formline-Elemente, dass Motive im South- und West Coast Art Style wahrgenommen und erkannt werden können. Insofern handelt es sich praktisch um den gegenteiligen Ansatz oder Herangehensweise zur Lösung desselben Problems, der Visualisierung von Lebewesen.

Während Tiere, die ja vorwiegend den Inhalt von Darstellungen bilden, in den nördlichen Stilvarianten puzzleartig aus einer Vielzahl einzelner Elemente zusammengesetzt erscheinen, fällt dem Beobachter bei der Betrachtung eines Tieres, gemalt im West Coast Art Style, die Kompaktheit und Ganzheit als Erstes auf. Und falls im West Coast Art Style doch ein positives Formline-Element benutzt wird, wie etwa das Ovoid, dann zwingt es die Silhouette oder das Profil der darzustellenden Figur in keiner Weise in eine bestimmte Struktur.

Auch die für die nördlichen Varianten des Formline-Designs typische Spannung der einzelnen Elemente fällt hier weg, weil diesen ein anderes Gestaltungsprinzip zugrunde

liegt. Das Gesagte wird nachvollziehbar, wenn man ein Ovoid des Nordens mit einem des Südens vergleicht. Die kantigen trapezförmigen Umrisse der nördlichen Elemente weichen in den südlichen und südwestlichen Stilvarianten ovalen, spannungslosen, eiförmigen oder runden Mustern. Auch fehlt hier die Neigung, leere Flächen auszufüllen; dies in starkem Gegensatz etwa zum Stil der Tlingit im Norden.

Welche Unterschiede können dann zwischen West Coast Art Style und südlicher Variante im Osten der Insel und auf dem Festland bei den Coast Salish festgestellt werden? Einerseits weisen Figuren im West Coast Art Style oft kantige und eckige Sockel, auf denen sie stehen (siehe unten, Bild 75). Karos und Vierecke können ausserdem auch für die Darstellung von Wolken, Meer und Felsen benutzt werden.



Bild 73: Das Innere eines Potlatch-Hauses

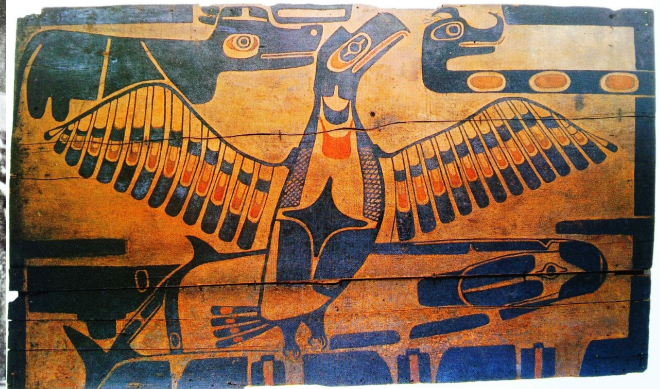


Bild 74: Detailansicht des Wandschirms, Mitte 19. Jh.

R. L. Carlson gibt Beweise dafür, dass das oben Gesagte bereits auf die historischen Erzeugnisse in der früheren Kunst der Nuu-chah-nulth zutrifft (R. L. Carlson, 1983, fig. 11:9, S. 199-205). Er gibt Beispiele, die bezeugen, dass schon 500 v.Chr. Gemälde und Reliefschnitzereien der Nuu-chah-nulth diese naturalistischen Darstellungen als typisches Charaktermerkmal der materiellen Erzeugnisse dieser Ethnien aufweisen und somit scheint es, dass eine grosse Freiheit, Einfallsreichtum und Originalität dieser Stilvariante ebenfalls immer schon eigen gewesen sein musste. Erst im späten 19. Jh. ist gemäss Bill Holm ein Einfluss des nördlichen Formline Designs festzustellen - v.a. des Kwakwaka'wakw-Stils - was sich im Vergleich mit den früheren Werken der Nuu-chah-nulth durch mehr Gespanntheit und Straffheit in den Malereien bemerkbar macht (B. Holm, 1990, S. 611).

Gemäss der Formulierung von Jim Gilbert und Karin Clark machen Arrangements von Motiven in der westlichen Variante des Formline Designs auf einen Betrachter einen „ordentlichen und aufgeräumten Eindruck“ und ein Kunstwerk erweckt nicht den Anschein, es sei „überhäuft“ (J. Gilbert, Karin Clark, 2005, S. 25f.). Charakteristisch ist

auch die unkomplizierte Gliederung oder Organisation der Tiere und der Verzicht vieler Details. Im Gegensatz zum Norden sind die symmetrische Anordnung der Motive und das Auffüllen der zur Verfügung stehenden Fläche nicht das primäre Anliegen dieser Stilvariante. Darstellungen von Figuren wirken konkret und sind deutlich erkennbar (siehe Bild 73, 74). Hillary Stewart betont, dass die fließenden und flexiblen Formen der Sujets und auch das Merkmal der abgewinkelten Körperteile (Bild 75) bereits in der einstigen Nuu-chah-nulth-Kunst vorkamen und diese Charakteristika also schon für deren Frühform kennzeichnend waren (H. Stewart, 1979, S. 94). Ausserdem wurde in keiner anderen Stilvariante so viel Wert gelegt, dass Tiefe und Perspektiven gut zum Ausdruck kommen, wie in dieser. Das hat zur Folge, dass in Abbildungen von Säugetieren manchmal alle Gliedmassen erkennbar sind, wie z.B. die vier Beine des Rehs in Bild 76.



Bild 75: Wolf der Ditidaht



Bild 76: Nuu-Chah-Nulth-Reh

Wenn ausserdem Gesichter von Menschen dargestellt werden, z.B. auf Masken, so enthalten diese oft ebenfalls geometrische Muster und/oder horizontale und diagonale Linien. Typisch für die Darstellung humanoider Formen im West Coast Art Style ist auch die strenge axialsymmetrische Gestaltung beider Gesichtshälften. Innerhalb dieser spiegelbildlichen Gleichheit entlang einer vertikalen gedachten Achse sind wiederum Asymmetrien in Form unterschiedlicher Farbgebungen möglich oder die Wahl der Muster auf beiden Gesichtshälften kann per se unterschiedlich sein (siehe Bild 77). Typisch für die Masken aus der für uns beschreibbaren Zeit, v.a. für die Zeit seit dem 19. Jh., sind für den West Coast Art Style ebenfalls die dicken Augenbrauen, die sich als zwei deutliche breite Striche oder Streifen auf Masken, aber auch auf zweidimensionalen Darstellungen, dem Betrachter als auffälliges Merkmal offenbaren. Als weitere aussergewöhnliche Charaktermerkmale dieses Stils sind überdies die besonders grossen, zum Teil überdimensionierten Augen zu erwähnen, als auch die

prominente Hakennase und ferner die breiten Lippen, welche sich stärker als in anderen Formline Varianten zu zwei parallelen Streifen zusammenschliessen (siehe Bilder 78, 79). Cheryl Shyrer weist darauf hin, wie sich diese Merkmale seit der Mitte des 19. Jh. immer deutlicher entwickelt haben und dass es sich vermutlich auf die relative Isolation dieser Küstengesellschaften zurückführen lässt, dass diese in ihrer materiellen Kunst ganz eigene Merkmale entwickeln konnten.

“Nuu-chah-nulth masks have a very distinctive style, which emerged around the middle of the nineteenth century. The relative isolation of their coastal communities led to the development of a variety of rich cultures which are, historically, different in many ways both from one another and from others on the Northwest Coast.” C. Shearar, 2000, S. 135.



Bild 77: Nootka Maske, 1820-70 Bild 78: Makah Maske, 1850-80 Bild 79: Nootka Maske, 1897

Ein weiteres wichtiges Erkennungsmerkmal und typisches Strukturelement des Nuu-chah-nulth-Stils ist die Verwendung von sogenannten *Quadron Stars*, ersichtlich in den Bildern 75 und 76, sowohl auf dem Sockel, auf dem der Wolf steht, als auch in den Hüften und auf dem Bauch und Schultern der beiden Tiere. Das Element, das Jim Gilbert und Karin Clark als *Quadron Star* bezeichnen, nennen andere Autoren, wie Hilary Stewart und auch Künstler selber, meistens *Split U-Form* oder *Four Way Split*. Stewart weist darauf hin, dass der Gebrauch des *Four Way Split* aus der Vergangenheit stammt (siehe Bild 80). Ihrer Meinung nach hat der Stern seinen Ursprung darin, dass man zwei *Split U-Formen* zusammengesetzt hat, weshalb dieses Element manchmal auch als Kreuz innerhalb eines Kreises benutzt wird (H. Stewart, 1979, S. 94). Meiner Meinung nach könnte man diese Form auch als zwei mit Rücken an Rücken angeordnete Trigone bezeichnen.

Gegenstand dieses Kapitels ist es, unter anderem auf die Feststellung hinzuweisen, dass heutige Nuu-chah-nulth-Künstler in ihren Werken aus Identifikationsgründen auf die oben beschriebenen Merkmale zurückgreifen. Gegenwärtig habe ich auch schon eine Akkulturation von einzelnen Elementen bei indianischen Künstlern anderer Ethnien beobachtet. Die Verwendung fremder Formline units ist vermutlich ein natürlicher Vorgang, der sich bereits in der Vergangenheit abgespielt haben muss und in der Gegenwart für mich eher ein Indikator einer Kunstlandschaft ist, die aus einem längeren Tiefschlaf erwacht und deren Elan, aufblühende Vitalität und Dynamik sich durch solche Entlehnungen, Imitationen und Übernahmen feststellen lassen.

Genauer möchte ich aber nicht darauf eingehen und nur ein Beispiel eines jungen Coast Salish-Künstlers erwähnen, lessLIE, der sich in seinen Bildern dezidiert mit Coast Salish-Stilelementen ausdrückt, in dessen Kunst sich seit Kurzem aber auch die Benutzung von Quadron Stars, z.B. innerhalb eines Spinnwirtels feststellen lässt, die lessLIE bewusst vom Nuu-chah-nulth-Stil entlehnt hat und damit spielerisch den Wandel innerhalb des Coast Salish-Stils vorantreibt und fördert (Bild 81).



Bild 80: Wolf mask, Nootka (Clayoquoth), 1897



Bild 81: lessLIE, Spindle wHOLE, 2011

Ich folge in diesem und den kommenden Kapiteln weiterhin J. Gilbert und K. Clark, welche den West Coast Art Style als einen von vier Erscheinungsformen des Formline Designs behandeln. Dieser Ansatz erscheint mir sinnvoller als die Unterscheidung anderer Autoren, wie Bill Holm (B. Holm, 1990, S. 609-620) oder David Westscott (D. Westscott, 2001, S. 62), welche nur zwischen dem nördlichen und dem südlichen Stil des Formline Designs differenzieren und die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten dieser Kunstform lediglich in zwei Idealtypen unterteilen. Meiner Meinung nach ist ein solches Vorgehen dann sinnvoll, wenn man nach einer grob vereinfachten Erklärung für die Kunst an der Westküste sucht.

Aufgrund der vielfältigen Anwendungsformen und -möglichkeiten der Formline Units an der mittleren und nördlichen Küste, sowie ihren südlichen und südwestlichen Varianten, bin ich jedoch zur Überzeugung gelangt, dass es sinnvoll und berechtigt ist, stärker zu differenzieren. Im Zusammenhang mit einer wissenschaftlichen Studie sollte den örtlichen Unterschieden Beachtung geschenkt und die regionalen Modifikationen sollten berücksichtigt werden, obgleich es sich auch bei einem solchen Ansatz wieder um eine Typisierung handelt.



Bild 82: Rabe, Nuuchahnulth, 19. Jh.

Bild 83: Rabenmaske, Nuuchahnulth, 19. Jh.

Was den Raben betrifft, so war er auch bei den Nuuchahnulth früher in vielfältiger Weise in die Kultur und Gesellschaft eingebettet gewesen. Diese Gruppen, inklusive der Makah, kannten ein der Hamatsa-Zeremonie bei den Kwakwaka'wakw vergleichbares Ritual. Sie hiess *Klookwana* bei den Nuuchahnulth (oder *Klookwalli* bei den Makah) und in deren Zusammenhang wurden Rabenmasken, wie jene in Bild 82 und 83 auf dem Kopf getragen. Allerdings besaßen die Masken ursprünglich ein Tuch auf der Rückseite, das den Nacken des Tänzers bedeckte.

Die *Klookwana*- bzw. *Klookwalli*-Zeremonie war ebenfalls ein Teil der alljährlichen Winterzeremonien. Das Ritual bezog sich, ebenfalls wie der Hamatsa, auf eine Person, die sich in der Pubertät befand und wurde als Drama aufgeführt. Es handelte sich um eine Initiationsrite, bei der ein junger Mann in die Gruppe der Erwachsenen aufgenommen wurde. Ein symbolischer Tod und die Wiedergeburt in die neue Rolle des Erwachsenseins waren damit verbunden. Der „Bewerber“ wurde von bereits initiierten Männern, die als Wölfe verkleidet waren, in den Wald entführt und erhielt von ihnen esoterisches Geheimwissen, Lieder und Tänze, die ihn befähigten, eingeweihtes Mitglied dieser secret society zu werden. Bei der Rückkehr in die Gemeinschaft musste der Neuling dann diese gelernten Tänze vorführen (F. C. Feest, 2000, S. 447, C. F. Tylor, 2002, S. 173, P. Jamieson, 1997, S. 163, A. J. Brabant, 1977, S. 117).

Angemerkt sein soll, dass die prominente Rolle des Wolfes innerhalb dieser Zeremonie veranschaulichen soll, welchen Stellenwert dem Wolf in der Religion und im Ritual der Nuh-chah-nulth beigemessen wurde und weshalb dieser früher auch so oft auf Masken erschienen ist.

Es ist bei der Beschreibung der einzelnen Besonderheiten des Westcoast Art Styles auch darauf hinzuweisen, dass regionale Abarten existierten. Die Aufzählung der Eigenheiten darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Malereien oder Schnitzereien trotz einer gewissen Einheitlichkeit an der Westküste Vancouver Islands selber wieder geringfügige Veränderungen aufwiesen, was die geografische Lokalität ihres Vorkommens betrifft. Das beweist ein persönlicher Vergleich früherer Nuu-chah-nulth-Masken und Makah-Masken des Fenimore Art Museums und des American Museum of Natural History. Das bedeutet, dass in der zwei- und dreidimensionalen Kunst der Mowachaht, Hesquiaht, Ahousaht, Toquaht, Ditidaht und Makah (Bild 69)⁶² minimale Veränderungen aufgetreten sind, dass es aber trotzdem berechtigt ist, immer noch von einem separaten Kunststil innerhalb des Formline Designs zu sprechen.

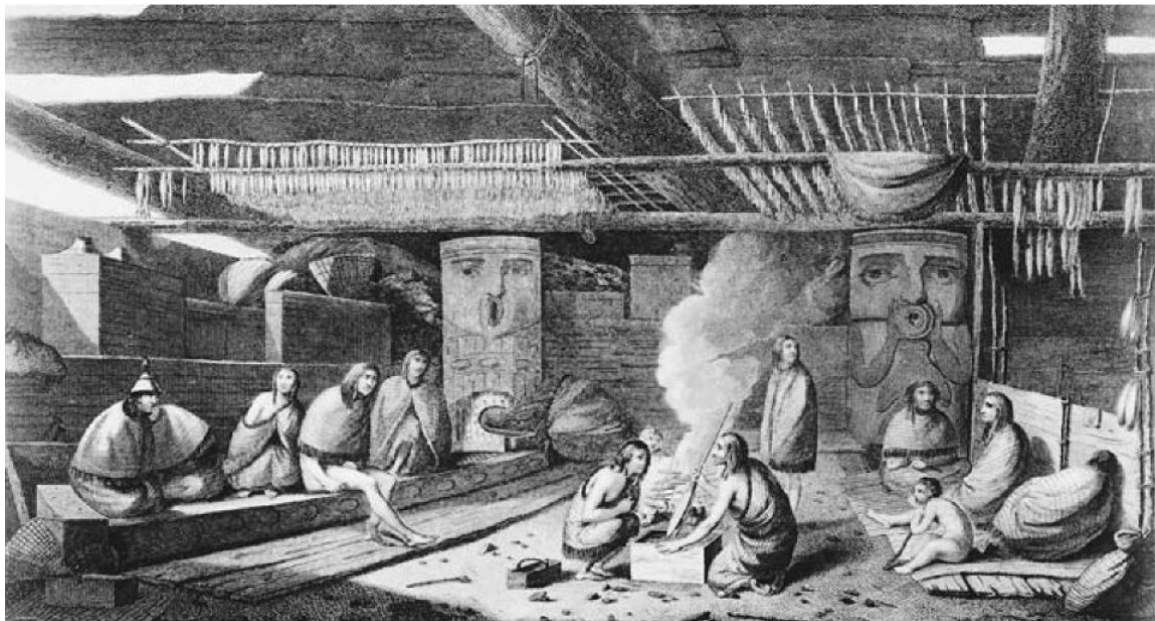


Bild 84: Innenseite eines Nuu-chah-nulth-Hauses im Jahr 1778

Welche Bedeutung haben die Menschen an der Westseite Vancouver Islands früher dem Raben zugeschrieben und welche Wesenszüge oder Charaktereigenschaften assoziierten sie mit ihm? Ich möchte weiterhin dem Ansatz von Mitchells Werk *Picture Theory* folgen, also der Unterscheidung zwischen äusserem, sichtbarem und innerem, mentalem Bild (W. J. T. Mitchell, 1995, S. 3f.).

⁶² Das sind die Namen einiger Untergruppen der Nuu Chah Nulth, wie sie geografisch von Norden nach Süden angeordnet sind. Siehe auch J. Gilbert, Vol. 2, 2007, S. 112.

Nach obiger Beschreibung des West Coast Art Styles, also der Ausprägung des Formline Designs an der Westküste von Vancouver Island, die den Raben als Tiermotiv in der bildhaften Kunst betraf und das äussere materielle Bild des Raben behandelte, möchte ich nun dazu übergehen, einige Worte darüber zu verlieren, welches das innere mentale Bild dieses Vogels war. Das betrifft den Sinngehalt des Raben, bzw. die Charaktermerkmale, die ihm beigemessen und in ihn projiziert wurden.

Da der Rabe eines, wenn nicht das wichtigste Wesen in der Kunst und der Mythologie der Völker an der pazifischen Nordwestküste war, ergeben sich diese Merkmale vor allem aus der Interpretation dieses Tieres als Mythengestalt oder Figur der Nuu-chah-nulth-Legenden. Anfänglich möchte ich die Vorbemerkung anbringen, dass sich die Rekonstruktion des mentalen Bildes in der Vergangenheit als ungleich schwieriger erweist als etwa die Wiederherstellung eines äusseren Bildes auf einem alten Artefakt. Dies ist der Grund, weshalb ich mich auf den Sinn und die Bedeutung stütze, wie sie aus den Mythen über den Trickster hervorgehen.

Nun ist es eine Tatsache, dass die Bedeutung oder Wichtigkeit einiger der prominentesten Charaktermerkmale des Raben, die er in den Mythen des Nordens allesamt in seiner eigenen Figur verkörpert, in den Mythologien südlicher Völker abnimmt oder dass gewisse Merkmale im südlichen Küstenbereich sogar fehlen. Andererseits ist es auch möglich, dass hier dessen Eigenschaften auf eine Anzahl weiterer Wesen verteilt, bzw. von anderen Tieren übernommen werden. Bei den Nuu-chah-nulth, welche sich ungefähr auf derselben geografischen Breite wie die Coast Salish befinden, ist eine solche Veränderung oder Verschiebung des Bedeutungsgehalts des Raben deutlich ersichtlich.

Gerade in der Nuu-chah-nulth-Mythologie spielt der Nerz eine ebenso wichtige Rolle wie der Rabe, denn hier ist er der primäre Kulturheld, Transformer und einer der Hauptfiguren im religiösen Universum dieser Ethnie (C. Shearar (2000), S. 71). So ist zum Beispiel auch die sexuelle Triebhaftigkeit, welche in den Mythen der nördlichen Küste eher zur Persönlichkeit des Raben gehört, im Süden deutlich durch den Nerz ersetzt. Aber es findet diesbezüglich nicht nur die Verschiebung eines Charaktermerkmals auf ein anderes Tier statt, sondern die sexuelle Gier nimmt im Süden der Küste, z.B. bei den Comox, in der Form des Nerzes auch exzessivere Züge an und sein unmoralisches Verhalten wird noch farbiger geschildert als in den Mythen des Nordens, wo seine Regelbrüche, zum Beispiel der Bruch eines Inzesttabus, bzw. die Heirat mit seiner eigenen Tochter oder Schwiegermutter, verhaltener beschrieben werden.

Kulturheld und Transformer kann bei den Nuu-chah-nulth auch Snot Boy sein (mehr dazu unten). Bei anderen Ethnien der südlichen Küste, so etwa bei den Chinook von Washington und Oregon, übernehmen in den Mythen noch weitere Tiere die erwähnten Aspekte, die im Norden zur Persönlichkeit des Raben gehören, z.B. der Blauhäher.⁶³ Ich möchte diesbezüglich auf mein eigenes Buch verweisen, wo ich diese Verschiebung des Sinngelhalts des mythologischen Raben detaillierter erkläre (G. Rüegg, 2007, S. 99). Man kann sich somit fragen, welche Charaktereigenschaften dem Raben bei den Nuu-chah-nulth noch verbleiben. Cheryl Shearar spricht davon, dass der mythische Rabe bei den Nuu-chah-nulth vor allem als Schlemmer gelte oder ein Vielfresser sei und nicht Kulturheld oder Transformer, wie in der Mythologie im Norden der Küste:

“To the Haida, Tlingit and Tsimshian, Raven is the original organizer, Trickster, Transformer, teacher, catalyst and chief spirit. He is also a relentless schemer and practical joker, lustful, impulsive, cunning, shameless and without remorse. In Nuu-Chah-Nulth stories, Raven is not the Transformer but the ultimate glutton. His Chief Transformer position is here filled by either Mink or Snot Boy.” C. Shearar, 2000, S. 88.

Der von Shearar im Zitat benutzte Ausdruck *original organizer* ist meiner Ansicht nach erklärungsbedürftig, weil er in diesem Zusammenhang nicht Gott bedeutet. Sein Gebrauch weist nicht darauf hin, dass die souveräne Kreativität und Produktivität in den Geschichten über den Raben diesen gleichzeitig zum Schöpfer machen, sondern lediglich, dass er zu dessen wichtigstem Stellvertreter oder Hauptbeauftragten avanciert ist. Das beweist auch der Gebrauch unterschiedlicher Namen. Für Raven und Son of Raven werden die Nuu-chah-nulth-Worte *quʔušin* (ku'ushin) bzw. *quʔušinmít* (ku'ushin'mit) benutzt, (Internetquelle 59) während für Gott oder Schöpfer die Nuu-chah-nulth-Begriffe *N'aas*⁶⁴ oder *Qua-ootz*⁶⁵ stehen.

Auch der im obigen Zitat benutzte Begriff *teacher* bedarf näherer Auslegung. Da seine Abenteuer und Missgeschicke in den Legenden oft an menschliche Schwächen, Fehler oder Grenzen erinnern, wird der Rabe oftmals auch als Metapher für den Menschen gesehen. Der Grund dafür ist, dass der Inhalt der Rabengeschichten aus dem Leben

⁶³ Mythen über den Blauhäher bei den Chinook finden sich in Lewis Spence (1998). L. Spence, 1998, S. 123 ff.

⁶⁴ Gemäss Nelson Keitlah, einem Nuu-chah-nulth Elder. Internetquelle 60.

⁶⁵ Der Name bedeutet wörtlich Besitzer oder Eigentümer (*ootz*) der Realität, Wirklichkeit, Welt (*qua*). E. R. Atleo, 2004, S. 16.

der Indianer gegriffen ist und Sachverhalte oder Ereignisse betrifft, mit denen sich der Zuhörer identifizieren kann. Weil aber die Aktionen des Raben in den Legenden ironischer Natur - also verkehrt- sind, wirken sie lustig und humorvoll. Der Zuhörer ist dann geneigt, aus einer solchen Episode die umgekehrte Verhaltensweise als die Richtige herauszulesen.

Aus diesem Sachverhalt entwickelte sich in der Tricksterliteratur die Diskussion um den Aspekt des moralisch-ethischen Untertones von Mythen. Nicht nur die Tricksterliteratur, die von den Werken europäischer und amerikanischer Autoren geprägt ist, zieht den Raben als Sinnbild für den Menschen heran. Auch indianische Autoren bestätigen das. So hat etwa Chief George Clutesi von den Tse-shah verschiedene Rabengeschichten als Buch veröffentlicht, die früher die Grosseltern der Nuu-chah-nulth ihren Enkeln erzählten, um sie mit dem moralischen Universum der Nuu-chah-nulth vertraut zu machen (G. Clutesi, 1994, S. 1-125). In den 13 Geschichten von Clutesi geht es um Ereignisse, in denen Grundsätze vermittelt werden, wie zum Beispiel, dass man niemanden imitieren sollte und es wird die richtige Einstellung zum Materiellen vermittelt, dass Gegenstände in der Regel rechtmässige Besitzer haben. Es wird z.B. gezeigt, wie der Rabe in Schwierigkeiten gerät, wenn er sich nicht an die Normen, die sich die Nuu-chah-nulth gegeben haben, hält.

Schliesslich bleibt noch die Frage zu beantworten, inwiefern charakterliche Aspekte, die der mythologische Rabe in den Legenden besitzt, tatsächlich zu den Verhaltensmerkmalen des natürlichen Tieres gehören. Lassen sich ethologische Grundlagen in der Ornithologie finden, wenn sich aus den Mythen Nomen wie *Imitator* und *Dieb* als Eigenschaften des Raben herauskristallisieren lassen, die das mentale Bild in den Köpfen der Mitglieder der First Nations beeinflussen oder prägen? Beim Merkmal des Imitators kann am ehesten an den hoch entwickelten Sprechapparat - vor allem der Stimmbänder - angeknüpft werden, der den Raben ermöglicht, Laute anderer Tiere zu imitieren, menschliche Wörter zu lernen oder Hundegebell nachzuahmen und dieses Geschick auch absichtlich einzusetzen (J. M. Marzluff, T. Angell, 2005, S. 208).

Das Merkmal des Diebes leitet sich sehr wahrscheinlich von der Lebensweise des Raben ab und hängt mit seiner Ernährung zusammen. Raben verstecken einerseits Futter, das sie im Moment nicht benutzen und wenn Rabenvögel einander beim Verstecken beobachten, räumt der Beobachter anschliessend meist die Verstecke des Beobachteten aus (J. Hoyo et al., 2009, S. 541, D. Goodwin, 1986, S. 32f.).

Zweitens ist allgemein bekannt, dass vor allem Arten der Raben-, bzw. Krähenfamilie, magisch von allen leuchtenden, glitzernden und scheinenden Gegenständen, einschliesslich Geld und Schmuck, angezogen werden. Und drittens sind rabenartige Vögel auch Nesträuber und stehlen anderen Vögeln die Eier und ihre Jungen (R. Binney, 2006, S. 12). Die Interpretation solcher Verhaltensmerkmale in den Geschichten über den Raben bedeutet auf den Menschen bezogen, dass man andere nicht kopieren und bestehlen soll (D. Seale, B. Slapin, 2006, S. 191).

Abschliessend möchte auf die im obigen Zitat von Shearar vorkommenden beiden Figuren, *mink* (den Nerz) und *Snot Boy* noch ein wenig näher eingehen. Mink ging mythologisch aus *Kwatyat* hervor und diese beiden Begriffe können im weitesten Sinn als gleichbedeutend betrachtet werden. Bei der Mehrzahl der Autoren übernehmen diese beiden Figuren die Rolle des Tricksters, sowohl bei den Gruppen der Nuu-chah-nulth, als auch bei den Makah, so etwa bei Philip Drucker (P. Drucker, 1951, S. 452), bei J. G. Swan (J. G. Swan, 1870, S. 64) und bei Alan D. McMillan (A. D. McMillan, 2000, S. 33). Nur wenige Autoren sprechen Kwatyat, bzw. dem Nerz, die Rolle des Transformers und Kulturhelden zu, so etwa E. Sapir und M. Swadesh für den Süden der Westküste, genauer gesagt bei den Gruppen des Barclay Sounds (E. Sapir, M. Swadesh, 1939, S. 217). Auch bei E. Colson gestaltete Kwahtie, bzw. Nerz, die Landschaften, stahl das Tageslicht für die Menschen und erschuf die Gezeiten, damit die Menschen Krustentiere sammeln konnten (E. Colson, 1953, S. 47). Vereinzelt sehen Autoren sogar beide Figuren, den Nerz und Snot Boy, als Transformer (D. Seale, B. Slapin, 2006, S. 224). Das leitet über zur zweiten Figur, Snot Boy.

Ebenfalls ein mythologisches Paar bilden *Snot Boy* und *Andakout*. Auch hier ist es so, dass Snot Boy mythologisch aus Andakout hervorging. Interessant ist die Entstehungsgeschichte von Snot Boy: Die Nuu-chah-nulth kennen ebenfalls die Woman of the Wood, ein böser weiblicher Waldgeist. Bei ihnen heisst sie Malahas und stiehlt genauso Kinder, wie die Tal bei den Coast Salish oder die Tsonoqua bei den Kwakwaka'wakw. Eines Tages, so die Legende, raubte Malahas einer Mutter deren Kinder und aus den Tränen und aus dem Nasenschleim der Mutter wurde Andakout geboren. Andakout ist gleichbedeutend mit Snot Boy. Nachdem Andakout, respektive Snot Boy, die Kinder später rettete und Malahas tötete, erhielt er die Anweisung und die dafür nötige Macht vom Schöpfer, alle Dinge auf der Erde in ihre gegenwärtige Gestalt umzuformen (Internetquelle 61, siehe auch E. Y. Arima, 1983, S. 50).

Dass Andakout, bzw. Snot Boy, bei den Nuu-chah-nulth die Rolle des Transformers und des Kulturhelden zukommt, bestätigt die Mehrheit der Autoren, so etwa Drucker, Boas und Musinsky (P. Drucker, 1951, S. 452, F. Boas, 1916, S. 903-913, F. Boas, 1974, S. 188-192, für G. Musinsky, siehe Internetquelle 62).

Im Zusammenhang mit der Interpretation der Nuu-chah-nulth-Mythologie sprechen einige Autoren auch dem Raben Tricksterfunktion zu, vor allem wenn er in den Legenden unter der Bezeichnung *Guguyini* erscheint. Der Rabe hat in den Geschichten der Nuu-chah-nulth noch einen Bruder, die Krähe, die *Chulyen* heisst, welcher ebenfalls Trickstereigenschaften zugeschrieben wird, so vor allem bei L. Parrerson, M. E. Snodgrass und J. B. Townsend (L. Parrerson, M. E. Snodgrass, 1994, S. 233, M. E. Snodgrass, 1996, S. 460, M. E. Snodgrass, 1998, S. 348, J. B. Townsend, 1981, S. 635, siehe auch Internetquelle 63).

2.2 Art Thompson (1948-2003)



Bild 85: Art Thompson

2.2.1 Zur Person von Art Thompson:

Art Thompson (1948-2003) war ein Mitglied des Ditidath-Volkes. Die Ditidath sind die südlichste der Nuu-chah-nulth-Gruppen und ihre gleichnamige Sprache gehört, wie das Makah auf der Olympic-Halbinsel in Washington und die übrigen Nuu-chah-nulth-Dialekte, zum südlichen Zweig der Wakash-Sprachfamilie. Dieser Sprachzweig unterscheidet sich linguistisch stark von der nördlichen Wakash-Familie, zu der vor allem das Kwak'wala der Kwakwaka'wakw gehört (siehe Kapitel 3). Innerhalb der südlichen Wakash-Sprachen bildet die Ditidath-Sprache neben dem Makah und den zahlreichen Nuu-chah-nulth-Dialekten eine dritte Untergruppe.

Das Ditidath ähnelt dabei dem Makah mehr als den übrigen Nuu-chah-nulth-Dialekten (A. Marinakis, in: B. E. Johansen, B. M. Pritzker, 2008, S. 480). Die Ditidath sind heute eine Allianz von 10 Lokalgruppen (Internetquelle 64). Ihr Territorium befindet sich zwischen dem Barclay Sound und der Juan de Fuca Strait (siehe Bild 86) und das Volk besteht nach einem aktuellen Zensus vom Juli 2014 aus ca. 660-760 Mitgliedern (Internetquelle 65).

Art Thompson wurde 1948 im Dorf Whyac am Nitinat Lake an der Westküste Vancouver Islands im ehemaligen Territorium der Ditidath geboren. Seine Vorfahren sind sowohl Coast Salish (Cowichan) als auch Nuu-chah-nulth (Ditidath). Mit zwei Jahren erkrankte Art an Tuberkulose; er konnte aber hospitalisiert werden und genes in der Folge wieder. Vor allem sein Grossvater väterlicherseits, selber ein Künstler, der Masken, Wappenfähle und Kanus schnitzte, förderte sein Interesse an der indianischen Kunst und lehrte ihn die Geschichten, Gesänge und Tänze seines Volkes.



Bild 86: Früheres Territorium der Ditidaht und heutige Hauptreservierung

1955 begann seine Schulzeit in Port Alberni. Einen Grossteil seiner Jugend wuchs Art Thompson jedoch ohne seine Eltern auf, weil es sich bei der Schule um eine Residential School handelte, wo den Indianerkindern den Kontakt zu den Eltern und die Pflege von Brauchtum, Sitte, Sprache und Religion verboten war. Mit dem Schulabschluss 1964 endeten neun Jahre des Missbrauchs. Während dieser Zeit, mit 12, war es ihm mit Hilfe seiner Brüder und seiner Schwester möglich, an einem alten Brauch der Nuu-chah-nulth teilzunehmen, der heute noch aktiv ausgeübt wird. Es handelte sich um die Tlukwalli-Zeremonie, bei der Art in die Wolf-Society aufgenommen wurde.

Dieses Ereignis bedeutete einen wichtigen Wendepunkt in seinem Leben, weil Art in der Zeremonie eine Verbindung zwischen Kunst und kulturellem Erbe erkannte und diese Verknüpfung, diese Berührung zwischen Mythologie und Kunst, seinen Entscheid stark beeinflusste, später selber einmal Künstler zu werden. In den folgenden Jahren setzte er sich als Wortführer für die Gerechtigkeit anderer Indianer ein, die ähnliche Erfahrungen erlitten hatten. 1970-72 begann er am Camosun College in Victoria Kunst zu studieren und in der Folge absolvierte er auch eine Ausbildung am Emily-Carr-Institute in Vancouver.⁶⁶

Anschliessend begann er, Legenden der Nuu-chah-nulth visuell darzustellen und entwickelte dabei einen narrativen Kunststil, indem er das herkömmliche Nuu-chah-

⁶⁶ Heute heisst das Emily-Carr-Institute *Emily Carr University of Art + Design*. Anmerkung des Autors.

nulth-Formline Design mit einer erzählerischen Darstellungsweise kombinierte. Art wurde vor allem mit zweidimensionaler Kunst berühmt. Seine Serigraphie-Kunstgrafiken in Siebdruck gelten heute als ein Mark- oder Meilenstein in der Geschichte, weil es ihm gelang, das Augenmerk und Interesse an der pazifischen Nordwestküstenkunst von anderen Varianten des Formline Designs auf den Nuuchah-nulth-Stil zu lenken. Dieser Stil wurde, wie der Coast Salish-Stil, von der Kunstszene bisher praktisch ignoriert. Art hatte den Mut, sich für diese Kunstform einzusetzen und er verpflichtete sich, diesen Stil auf dem Kunstmarkt zu kultivieren. Seine Werke gelten für junge Talente oft als Wegweiser, was heute Nuuchah-nulth-Kunst bedeuten kann (Internetquellen 66, 67).

2.2.2 Ausgewählte Werke von Art Thompson:



Dieses Bild von Art Thompson trägt den Namen "Raven stealing wind". In einer Nuuchah-nulth-Mythe, die von der Entstehung des Lichtes handelt, bin ich auf das Windmotiv gestossen. Der Wind befindet sich in dieser Geschichte in einer Kiste und erscheint in der Form eines von vier Geschenken, welche der Grosse Geist den Menschen in verschiedenen Holztruhen übergab.⁶⁷ Mythen und Kunstwerke stehen also auch bei Art Thompson tatsächlich in einer engen Beziehung zueinander. Dies ist ganz typisch für die Ikonographie der nordamerikanischen Indianer, welche ihre Wurzeln vor allem in mythischen Bildern hat, welche bis heute die Kunst inspirieren. Die ethnografische Forschung des 19. und 20. Jh. hat ergeben, dass die indianische Ikonografie, auch die zeitgenössische,

Bild 87: Raven stealing wind, \$200

⁶⁷ Die erste Kiste enthielt die Berge, die zweite die Samen, die zu Beginn der Zeit alle Pflanzen und Bäume spriessen liessen. Die dritte Holzkiste enthielt den Wind, welcher die Samen in alle vier Himmelsrichtungen verteilen sollte. Die letzte Kiste enthielt das Licht. Alle Kisten wurden geöffnet ausser der letzten, bei der sich die Seemöwe weigerte. Die Tiere veranlassten daraufhin den Raben, die Möwe mit einer List zu täuschen und damit gelangte das Licht schliesslich an seinen Bestimmungsort, den Himmel. Internetquelle 68.

gerade weil sie ihre Grundlage in den Glaubensvorstellungen der First Nations hat und gerade weil ihr Ursprung, Basis und Quelle die Legenden und Mythen sind, es sich eigentlich um eine religiöse Ikonografie handelt. Als solche ergeben sich logischerweise auch die Thematiken der visuellen Darstellungen. Vor allem früher handelte es sich aufgrund des religiösen Einflusses mehrheitlich um Motive, wie den Kosmos, oder um göttliche Gestalten, Trickster und Kulturhéroen, Schutzgeister und andere mythische Wesen.

Angemerkt werden muss dabei, dass das ikonografische Bild nicht immer dem mentalen Bild entspricht, das sich aus dem Verständnis der Mythe ergibt. Mircea Eliade machte darauf aufmerksam, dass zum Beispiel bei den Ojibwa der Trickster-Hase, wenn er visuell dargestellt wird, in Menschenform erscheint (M. Eliade, 1987, S. 17). Natürlich hat sich seit dem Kontakt mit den weissen Europäern die Inspiration für die indianischen Künstler erweitert, was sich auch auf die Thematik ausgewirkt hat, mit der sich ein Künstler befasst. Nicht vergessen werden darf auch der Wandel der Medien, deren Benutzung früher bezüglich dem nordamerikanischen Kontinent ein deutlicheres Muster aufwies: So wurde in der Zeit vor dem Kontakt mit den Europäern in der materiellen Kultur der Nordwestküste vor allem Holz benutzt.



Bild 88: Silver Raven Pin, 1985, Länge: 5 cm

Art benutzte dieses herkömmliche Medium ebenfalls, versuchte aber auch neue zu verwenden, wie Silber, Gold, Hirschhaut, Acryl- und Pastellfarben. Entsprechend vielfältig war denn auch die Palette seiner Produkte. Er stellte nicht nur Kunstdrucke im Siebdruckverfahren her, sondern fertigte auch Schmuck an (Bild 88), Zeremonialpuppen und er schnitzte Masken, Wappenpfähle und Bentwood boxes. Art war zwar weitgehend Autodidakt, doch eine weitere künstlerische Ausbildung in der K'san School of Art in Hazelton, sowie auch die Zusammenarbeit mit den beiden Nuu-chah-nulth-Künstlern Joe David (1946-) und Ron Hamilton (1948-), wie auch jene mit dem weissen Künstler Duane Pasco in den Jahren 1978 bis 1981, hatten grossen Einfluss auf ihn und formten seinen Stil nachhaltig.

Zusammen mit Joe David, Ron Hamilton und Tim Paul gehört Art Thompson zu den Nuu-chah-nulth-Vertretern des Northwest Coast Art Movement, einer Bewegung in der zweiten Hälfte des 20. Jh., welche massgeblich zur Wiederbelebung der indianischen Kunst der pazifischen Westküste beigetragen hat (Internetquelle 69).⁶⁸ Art nannte sich selbst auch: “survivor of efforts to erase his native culture” und war überzeugt, dass ein Künstler seinem Volk Selbstvertrauen und Stärke zurückgeben kann:

“As an artist, you can contribute back to the people
and give them strength” Internetquelle 70.

Der letzte Satz, respektive das Zitat, bedürfen einer näheren Erklärung für das Verständnis, denn sie stammen aus einem Interview, das G. Taiaiake Alfred, ein Mohawk-Indianer der Irokesenliga, drei Jahre vor Arts Tod durchführte (2000), als dieser 52 Jahre alt war. Die folgenden Informationen stammen aus diesem Interview. Wie angesprochen verkörpert Art bei den Nuu-chah-nulth-Indianern heute den Geist der Erneuerung und der Wiederbelebung der eigenen Kunst; doch Art besass auch den Geist eines Kriegers, denn er lehnte sich gegen Gewalt und Missbrauch auf und bezwang Probleme, wie Drogen und Alkohol. Und er musste sich die Würde, welche sein Volk verloren hatte, während seinem Leben mit Blut, Tränen und Opfer wieder erkämpfen.

Tsaqwasupp, wie Art mit seinem indianischen Namen hiess, hatte als Jugendlicher keine enge Beziehung zur Ditidath-Kultur. Wenn er sich an die Jugendzeit erinnert, so hatte er das Gefühl, heimatlos zu sein und sich zwischen zwei Fronten zu befinden. Er lebte in zwei Kulturen, zu denen er beide keinen richtigen Bezug hatte, die ihn beide ausschlossen und nicht akzeptierten. Zu Hause wurde er nicht mehr akzeptiert, weil ihm im Internat für Indianerkinder (*residential school*) die Sprachen des Vaters (Ditidath) und jene der Mutter (Cowichan) mit Prügel abgewöhnt worden sind. Nach der Schule (mit 13 Jahren) verliess er sein Zuhause und arbeitete für neun Jahre als Holzfäller.

⁶⁸ Nicht vergessen werden darf, dass sich unter den erwähnten weissen Künstlern, wie Duane Pasco, Jim Gilbert und Bill Holm, die ebenfalls zur Renaissance der Nordwestküstenkunst beigetragen haben, oft Lehrer oder Mentoren für die damals jüngeren indianischen Künstler befanden. Anmerkung des Autors.

Doch, obwohl er Englisch lernte, akzeptierten ihn die weissen Arbeiter ebenso wenig und hatten weder Mitleid mit ihm, noch hatten sie Verständnis für seine Situation. Das führte schliesslich dazu, dass Art Alkohol und Drogen konsumierte und schliesslich auf der Strasse endete, wo er weitere sieben Jahre lebte. Was im Grunde zu dieser Problematik führte, war nach eigenen Angaben vor allem die Ablehnung und das Abgewiesen werden von Leuten aus seinen eigenen Kreisen, z.B. wenn in einem zeremoniellen Kontext die blossе Präsenz der eigenen Person als peinlich empfunden wurde. Nur weil er früher in einer Residential School war, wurde er an einem Potlatch-Fest nicht gern gesehen, denn die Angehörigen schämten sich für ihn (G. T. Alfred, 2004, Vol. 1, No. 1).

Der Wendepunkt in Arts Leben war der Besuch seiner Grossmutter anlässlich seines Drogenentzugs im Spital, wo sie ihm von seinem Urgrossvater erzählte, der Art als Kleinkind prophezeite, dass er *atsic* sei (d.h. gut mit den Händen, talentiert, begabt). Die Grossmutter widmete sich Art bei dessen Genesung und beide besuchten heilige Kraftorte, wie die Wasserfälle bei Goldstream Park ausserhalb Victoria, wo die Ditidath seit jeher rituelle Bäder vollzogen (*oosums*). Diese Waschungen bedeuteten für Art eine physische und psychische Reinigung und diesem Zweck dienten dann auch die zahllosen Gespräche (*ahapta*), die sich daran anschlossen und in denen seiner Grossmutter meiner Meinung nach die Rolle einer Psychotherapeutin zukam. Und als sie ihm davon erzählte, dass er sowohl mütterlicherseits als auch väterlicherseits als direkter Nachfahre von Häuptlingen abstammte, lernte Art langsam, die eigene Person wertzuschätzen.

In der Folge entschied sich Art mit 23 Jahren, die Highschool zu beenden und anschliessend das erwähnte Kunststudium zu beginnen. Marie Cooper, seine indianische Lehrerin (Tsartlip-First Nation) machte ihm damals klar, dass an der eigenen Kultur festzuhalten ein Akt des Widerstandes bedeute und sie riet ihm, Kunst zu machen, denn auf diese Weise könne er der weissen Gesellschaft zeigen, dass sie sein Volk nicht vernichten und seine Kultur nicht auslöschen konnte.

Einer seiner ersten Aufträge als Künstler stammte von einem Mitglied seiner eigenen ethnischen Gruppe und betraf die Anfertigung eines Kopfschmuckes, dessen Original sich in einem Museum in New York befand. Art konnte damals feststellen, wie es möglich war, durch die Tätigkeit als Künstler den eigenen Leuten den Stolz und die Würde zurückzugeben, die man ihnen genommen hatte und er erachtet es als ein höheres und wertvolleres Anliegen, mit seiner Kunst Widerstand zu leisten, als

untätig zu sein und quasi aufzugeben. Doch gleichzeitig weist er darauf hin, wie schwierig dieses Ziel sei, einem Volk die eigene Stärke und das Selbstvertrauen zurückzugeben. Deshalb war es nach eigener Aussage eine besonders schmerzvolle Erfahrung, bei der Ankunft in der Reservation jeweils erleben zu müssen, dass er für seine Verdienste nicht bewundert und anerkannt, sondern diskreditiert und diffamiert wurde.

Art musste sich noch lange vor seinen Gruppenmitgliedern rechtfertigen, dass er jedes Kunstwerk nicht alleine für sich, sondern eigentlich im Namen der Ditidaht anfertigte und mit dem Gedanken, sein Volk damit aufzubauen und ihm einen Dienst zu erweisen. Die Ditidath sahen lange nicht ein, dass Art mit seinem künstlerischen Schaffen in der kanadischen Gesellschaft viel für die Achtung und Ehre dieser Ethnie tat, was sich schliesslich auch positiv für das Selbstvertrauen, die Stärke und die Würde dieses Volkes ausgewirkt hat. Aber nach Arts Meinung gehören zur Verwirklichung dieses Zieles auch Anstrengungen, das heisst Verhaltensweisen der Gruppe selber, ebenfalls dazu. So schlug er vor, die Verstorbenen, wie früher, mit ihrem Schmuck und all ihrem Besitz zu begraben, um ihnen damit Ehre und Respekt zu erweisen.



Bild 89: Courting Ravens (1990)



Bild 90: Our Beginnings (1997), \$600

Art Thompson unterstützte auch die Indian Residential School Survivors Society (IRSSS), ein Projekt, das 1994 von Indianern für Indianer gegründet wurde und Dienstleistungen an ehemalige Residential-School-Mitglieder anbietet. Anfänglich v.a. als Beistand bei Rechtsstreitigkeiten im Zusammenhang mit Missbrauchsfällen

gedacht, beziehen sich die Hilfeleistungen dieser Organisation heute auch hinsichtlich des Beistandes und der Unterstützung genereller Art, wie beispielsweise in Bezug auf die Traumaverarbeitung der Betroffenen. Art spielte diesbezüglich eine Vorreiterrolle, denn er war der Erste, der seinen Fall vor Gericht brachte und erfolgreich Kompensation erkämpfte. Ethnologisch interessant ist, dass seine Kunst nicht nur verkauft wird und in Galerien und Museen hängt, sondern dass er auch das Logo für diese Selbsthilfeorganisation kreierte. Ein Jahr vor seinem Tod (2002) gab Art Thompson ein weiteres Interview, das er mit einem anderen Mitglied der Irokesenliga, mit Bob Kennedy, einem Oneida-Indianer, führte, woraus näheres aus seinem Gerichtsfall hervorging. Art betonte darin, dass es ihm damals nicht in erster Linie um eine Rekompensation, respektive um eine finanzielle Entschädigung ging, sondern um die Dokumentation dessen, was einst geschehen ist:

"It wasn't about money. We wanted to document what happened - as part of history". Internetquelle 71.

Art Thompson erhielt schliesslich eine Barabfindung, doch seiner Meinung nach war die Erniedrigung und Demütigung damit nicht zu Ende - und auch nicht abgetan. Geld konnte das zugefügte Leid nicht wieder gut machen, denn mit dem Trauma galt es zu leben und die zugefügte Schande, die Schmach und die Kränkung begleiteten ihn und viele andere Kläger den Rest ihres Lebens. Art versuchte jedoch seit seiner Kunstausbildung 1967, die negativen Erlebnisse der Vergangenheit in etwas Schönes, in Kunst, zu transformieren.



Bild 91: Right Handed Painter, 1994



Bild 92: Jim Gilbert, Raven the Artist, 1999

Die Kunst spielte für Art Thompson somit eine nicht zu unterschätzende Rolle in seinem Heilungsprozess und war ausserdem ein Weg, um zu seiner Kultur zurückzufinden und es mag sein, dass das Bild „Right Handed Painter“ aus dem Jahr 1994 (siehe Bild 91) Ausdruck dieses Umformungs- und Verwandlungsprozesses war, wieder gesund zu werden. Es ist bis dahin unüblich gewesen, den Raben auf eine solche Weise - mit einem Pinsel in der Hand - darzustellen.

Fünf Jahre nach Anfertigung dieses Druckes entwarf Jim Gilbert (1932-2000) eine Illustration für seinen Buchumschlag *Learning by designing*. Dies ist ein Lehrbuch, welches die Anwendung des Formline Designs vermittelt und dem Leser zeigt, wie man das Gestalten zweidimensionaler Motive in diesem Kunststil erlernen kann. Ich bin überzeugt, dass Jim von Art inspiriert worden ist, und nachdem ein anderer Künstler quasi als Wegbereiter für dieses ziemlich innovative und gewagte Design eine Bresche geschlagen hatte, es Jim Gilbert nicht mehr schwerfiel, sich diesem Motiv zu bedienen, da die Idee bereits existierte. Allerdings besass Jim von derselben Idee ein anderes *mentales* Bild als Art und seine Interpretation des Sujets bezieht sich auf den Inhalt seines eigenen Lehrbuches.

Der Rabe wird hier im Gegensatz zu Arts Bild (Bild 91) nicht in Seiten-, sondern in Vorderansicht und mit ausgebreiteten Flügeln dargestellt, als ob der Vogel soeben im Begriff ist, loszufliegen (Bild 92). In seinen Füßen hält er einen Bleistift und einen Pinsel. In seinem Schnabel, und auch im Schnabel des sich transformierenden Kopfes auf der Brust, ist ein Ovoid sichtbar, welches die Sonne oder das Licht der Welt darstellt. Da es für Jim als Weisser natürlich nicht dieselbe Bedeutung haben kann, wie für einen Indianer, kann das Symbol mit einem anderen, aber ähnlichen Bedeutungsgehalt aufgefüllt werden. Hier bedeutet die Sonne das künstlerische Wissen und Verständnis bezüglich dem Formline Design, das mit der ganzen Welt geteilt werden soll.

Der junge Rabe auf der Brust, eigentlich dieselbe Kreatur wie der gesamte Rabe, besitzt eine leicht andere Sinnnuance. Er verkörpert die Einführung neuer Ideen und neuer Formen des Lehrens und Vermittelns bezüglich dieser Kunstform unter gleichzeitiger Respektierung der alten Wertvorstellungen. Dieser Gedanke des Wandels, der dem Sinngehalt des mythischen Raben der Legenden entspricht, übernimmt Jim Gilbert in der Deutung seines Bildes und so ebenfalls der Charakterzug des Transformers. Dies wird noch deutlicher, wenn der Kreis mit den vier Himmelsrichtungen, innerhalb dessen sich der Rabe befindet, berücksichtigt wird

(siehe Bilder 93, 94). Er bedeutet für Gilbert eine in sich geschlossene Kraft des Raben. Dieser versucht, aus dem Kreis auszubrechen, um die Welt zu ändern, zu restrukturieren und zu verwandeln. Aber dieser Wandel bezieht sich nicht - wie ein Indianer das verstehen würde - auf eine Neuordnung der natürlichen Umwelt, wie sie in Mythen und Legenden beschrieben wird, sondern Gilbert versteht dies als aussenstehende Person vor allem reduziert auf einen Aspekt, auf die Verbreitung des künstlerischen Know-how (J. Gilbert, Volume 1 u. 2, 1999, 2007, Buchumschlag).



Bild 93: Raven the Artist, Vol. 1, 1999

Bild 94: Raven the Artist, Vol. 2, 2007

Ein Jahr vor der Entstehung von „Right Handed Painter“, im Jahr 1993, erhielt Art Thompson vielleicht den grössten und wichtigsten Auftrag in seinem Leben. Damals wurde er aufgefordert, anlässlich der Commonwealth Games, welche 1994 in Victoria abgehalten worden sind, ein bestimmtes Kunstwerk anzufertigen, den *Queen's Baton*. Bei den Commonwealth Games handelt es sich um ein Sportereignis, das alle vier Jahre stattfindet und bei dem ausschliesslich Sportler der Commonwealth-Länder teilnehmen. Im Vorspann der Spiele findet eine Art Stafette statt, in dessen Zusammenhang dieser Stab (Queen's Baton) um die Welt getragen wird. Bei dessen Rückgabe an die Queen im Buckingham Palace werden die Spiele dann feierlich eröffnet. Dieser Auftrag war eine grosse Ehre für Art Thompson und auf dessen Anfertigung war er besonders stolz (persönliches Interview mit Elaine Monds, Direktorin und Gründerin der Alcheringa-Gallery in Victoria, Vancouver Island, 09.07.2014).

Deshalb erschien dieser Stab auch wieder in einem späteren Werk, in einer Repräsentation seiner eigenen Person, die diesen Stab in den Händen hält (siehe Bild 95). Am besagten Baton haben schliesslich drei Künstler gearbeitet, nicht nur Art Thompson, sondern auch Charles W. Elliott und Richard Hunt. Die Idee, die generell hinter der Anfertigung des Queen's Baton steht, ist, dass er die Kultur am Austragungsort der Spiele repräsentieren sollte. Die drei Künstler verkörperten somit symbolisch die drei grössten ethnischen Gruppen auf Vancouver Island, die Nuuchah-nulth, die Coast Salish und die Kwakwaka'wakw.

Als Leitgedanke meiner Arbeit beschreibe ich, wie erwähnt, die visuelle Darstellung des Raben, die wie ein roter Faden durch das Buch führen soll. Da Arts Beitrag auf dem Baton ein Wolf war und nur Richard Hunt einen Raben darstellte, möchte ich im dritten Kapitel, welches das Formline Design an der mittleren Küste behandelt (v.a. die Stilvariante der Kwakwaka'wakw), dort genauer auf den Queen's Baton und auf den Künstler Richard Hunt eingehen. Obwohl der Stab als ein Gemeinschaftswerk der drei erwähnten Künstler gilt, wird er vor allem Art Thompson gutgeschrieben oder angerechnet, denn er war es, der ursprünglich mit dessen Anfertigung beauftragt worden ist (persönliches Interview mit Elaine Monds, 15.08.2014).



Bild 95: In Memory of Art Thompson, 1948-2003

Elaine Monds arbeitete in den letzten Monaten seines Lebens enger mit Art Thompson zusammen. Sie bestätigte mir, dass der obige Kunstdruck eine Geschichte hat, welche ins Jahr 1993 zurückgeht (persönliches Interview, 10.07.2014).

Als er 2003 erkannte, dass er todkrank war (Krebs), erschuf Art Thompson einige Monate vor seinem Tod ein letztes Werk. Es wurde 2004 veröffentlicht und trägt seither den Namen *In Memory of Art Thompson, 1948-2003*. Das Bild repräsentiert, wie gesagt, Art selber, umrundet von vier Raben. Der Kunstdruck war, je nach Galerie, für 950-1200\$ erwerbbar. Art hat davon 150 Kopien produziert, die er handsignierte.

Die Alcheringa Gallery, in der dieser Kunstdruck auch ausgestellt und verkauft wird, zeigt nicht nur Werke zeitgenössischer Künstler der pazifischen Nordwestküste, sondern auch Artefakte heutiger Künstler von Papua-Neuguinea, Australien, den Salomon Inseln, wie auch der Torres Strait. Die Alcheringa Gallery war eine der ersten Galerien, welche seit 1996 vom digitalen Medium Internet Gebrauch machte, sowie mit dem damit verbundenen Online-Verkauf von Prints und Skulpturen. Die Galerie gehört damit in eine neue Kategorie von Foren, welche das Ausstellen von Kunstwerken als eine interkulturelle Kommunikation versteht. Solche Galerien werden in der heutigen globalisierten Welt zu Orten, wo Künstler miteinander durch ihre Kunst kommunizieren und wo sie mit ihren Werken geografische und sprachliche Grenzen überbrücken. Sie tauschen sich in ihren Werken aus, in denen sie aktuelle Interpretationen zu früheren Thematiken liefern, mit ihren Beiträgen aber auch zeitgenössische Probleme verarbeiten, die z.B. politischer und ökologischer Natur sein können. Zu diesen Galerien gehört auch die Spirit Wrestler Gallery in Vancouver, die neben Werken der First Nations der Westküste auch Maori-Kunst von Neuseeland zeigt und verkauft (Internetquellen 72, 73).

Die Frage, die sich mir im Zusammenhang mit der Reflexion von Art Thompsons Werk aus ethnografischer Sicht aufdrängt, ist, ob sich Anknüpfungspunkte und Parallelen zur einstigen Nuu-chah-nulth-Kunst finden lassen und worin die Ähnlichkeiten und Unterschiede zum früheren Formline Design seit ca. Mitte des 19. Jh. liegen? Ferner ist es von Interesse festzustellen, ob sich Gründe finden lassen, die erklären, weshalb dieser Wandel stattfand?

Besonders Bild 95 zeigt, wie Art an das herkömmliche Formline Design des West Coast Art Styles anknüpft. Verschiedene Merkmale geben diesbezüglich Aufschluss, wenn man es mit den Kriterien in meiner Einführung zum Kapitel 2 vergleicht. Einerseits benutzte Art negative Formline Elemente, wie das Split-U, bzw. Trigons, und auch Circles, bzw. Crescents, um die Motive im Bild erkennbar werden zu lassen. Aber dieser Elemente bedient sich auch die Formline Variante des South Coast Art Styles. Was Arts Bild wirklich zu einem Werk macht, das es einem Betrachter erlaubt, dieses einem Nuu-chah-nulth-Künstler zuzuordnen, sind weitere Kriterien, wie die axialsymmetrische Gestaltung beider Gesichtshälften, die dicken Augenbrauen, die grossen Augen, die Hakennase und die breiten Lippen.

Dieses dezidierte Festhalten an früheren Stilelementen kann auch als Widerstand interpretiert werden. Alan D. McMillan, Anthropologe am Douglas College und

Archäologe an der Simon Fraser University in Burnaby, British Columbia, drückt dies folgendermassen aus:

“...die Nuu-chah-nulth stellten sich den Herausforderungen veränderter Bedingungen seit dem Kontakt mit den Weissen mit einer Ausdauer, Beharrlichkeit und Beständigkeit, die ihresgleichen sucht und sich auch in der heutigen Welt fortsetzt. Die Nuu-chah-nulth fahren fort, sich an die neuen Verhältnisse in ihrem Leben anzupassen und trotz den demoralisierenden Auswirkungen des Kolonialismus den Fortbestand ihrer Kultur zu gewährleisten oder sicherzustellen“. A. D. McMillan, 1999, S. 214f.

Bei der inhaltlichen Verarbeitung des Themas in Bild 95 stellte ich eine weitere Parallele zum Nuu-chah-nulth-Brauchtum von früher fest: Die Kommissionsarbeit des Queen's Baton anlässlich der Commonwealth Games im Jahr 1993 war gleichzeitig der wichtigste Auftrag in Arts Leben und er erinnert mich in gewisser Weise an die früheren Memorial Poles. Dabei handelt es sich um Gedenkwappenpfähle der Nuu-chah-nulth. Solche Pfähle zeigten Figuren, welche auf spezielle Ereignisse und ausserordentliche Erfolge und Leistungen im Leben der verstorbenen Person hinwiesen.⁶⁹

Dass die Kunst bei den Nuu-chah-nulth heute auch von besonderer wirtschaftlicher Bedeutung ist, zeigen Galerien, wie jene im Tourist Centre in Tofino, welche sich im Besitz der Tla-o-qui-aht First Nation befindet. Viele andere kleinere Galerien werden ähnlich von Indianern geführt und zeigen Werke von Nuu-chah-nulth-Künstlern. Einige unter ihnen, dazu gehören Joe David, Art Thompson, Ron Hamilton, Tim Paul und Patrick Amos, haben den Durchbruch geschafft. Ihnen gelang das Ziel, mit ihren Arbeiten Anerkennung in der weissen Gesellschaft zu finden und ihre Werke auf dem kanadischen Kunstmarkt gewinnbringend zu verkaufen. Alle Mitglieder dieser zeitgenössischen Generation von Nuu-chah-nulth-Künstlern haben insofern eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart geschlagen, indem sie sich am Formline Design von früher ausrichten und gleichzeitig innovativ sind, also auch Thematiken des gegenwärtigen gesellschaftlichen Lebens verarbeiten. Das zeigt auch Art Thompsons Gesamtwerk, das einerseits aus einer Beschäftigung mit seiner eigenen problematischen Vergangenheit hervorging und das andererseits auch Erlebnisse höchster Ehre, des Stolzes und des Glücks in seinem Leben verarbeitet.

⁶⁹ Eine genauere Unterscheidung der verschiedenen Kategorien von Wappenpfählen macht Hilary Stewart. H. Stewart, 1993, S. 24.

2.3 Patrick Amos (1957-)



Bild 96: Patrick Amos

2.3.1 Zur Person von Patrick Amos:

Patrick Amos wurde am 21. Mai 1957 in Friendly Cove geboren, dem Ort im Westen Vancouver Islands, wo Captain Cook zum ersten Mal Mitgliedern der Nuu-chah-nulth begegnete. Als Junge musste Patrick nach Victoria im Süden der Insel umziehen, um die Schulen besuchen zu können. Patricks eigentliche Karriere begann mit 19 Jahren, im Jahr 1976, als ihn das linguistische Departement des Provincial Museums in Victoria mit der Arbeit beauftragte, einige Illustrationen anzufertigen. Diese Illustrationen wurden vom Museum so gut aufgenommen, dass einer weiteren Kooperation mit dieser Einrichtung nichts mehr im Wege stand. Die weitere Zusammenarbeit beinhaltete die Schaffung einer Reihe von Serigrafie-Kunstdrucken in limitierter Auflage. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass früher auch schon der Nuu-chah-nulth-Künstler Tim Paul beim Provincial Museum als Schnitzer angestellt war.

Die Kollaboration mit diesem Museum und die Auseinandersetzung mit der indianischen Kunst förderten Patricks Interesse an der Kultur und Kunst der Nuu-chah-nulth, sowie den Drang, sich auch in anderen Medien auszuprobieren, z.B. mit Holz. Im Jahr 1979 war es ihm dann möglich, bei Tony Hunt Sr. (1942-) die grundsätzlichen Techniken des Schnitzhandwerks zu erlernen. Tony Hunt Sr. war damals bereits ein berühmter und beachteter Kwakwaka'wakw-Künstler, der sich in der Kunstszene schon seit langem etabliert hatte und dessen Namen bekannt war. Wenige Jahre später, in den frühen 1980ern, erhielt Patrick Amos von einem, ebenfalls in Victoria befindlichen Museum, dem Royal B.C. Museum, den Auftrag, Tim Paul (1950-), einem Nuu-chah-nulth-Künstler der älteren Generation, beim Schnitzen eines Wappenpfahles zu assistieren (Internetquelle 74).

In Teamwork fertigten sie den drei Meter hohen Wappenpfehl und beendeten die Schnitzerei im Jahr 1987. Tim Paul wurde in dieser Zeit zu einem weiteren Lehrmeister und später quasi zu einem Stiefvater und Mentor für Patrick. 1990 erschufen Patrick Amos und Tim Paul noch ein weiteres Gemeinschaftswerk, einen 11-Meter hohen Wappenpfehl im Hesquiaht-Stil für die Maori auf Neuseeland (Tim Paul ist Mitglied der Hesquiaht, einer Nuu-chah-nulth First Nation). Diese Gemeinschaftsarbeit entstand im Zusammenhang mit den Commonwealth Games 1990 in Auckland (Neuseeland).

Patrick Amos war neben Tim Paul auch noch mit einer Reihe anderer bekannter indianischer Künstler der Nordwestküste kooperativ tätig, wie mit Art Thompson, Calvin Hunt, John Livingston und Gene Brabant. Und er hatte auch noch weitere Lehrer neben Tim Paul, so etwa Joe David (1946-), ebenfalls ein Nuu-chah-nulth-Künstler der älteren Generation, der Patrick, wie Tim Paul, sehr in seinem weiteren Werdegang beeinflusste. Durch die Hilfe beider Künstler vertiefte er das Handwerk des Schnitzens im Nuu-chah-nulth-Stil. Es ist dies meines Erachtens aus ethnologischer Sicht eine interessante und wertvolle Feststellung, denn mit dem Erstarken des Selbstbewusstseins der indianischen Kulturen an der Westküste seit den 1960er Jahren begannen die Mitglieder der First Nations also nicht nur wieder mit der künstlerischen Auseinandersetzung ihrer Gegenwart und Vergangenheit, sondern man begann auch wieder mit der Gewohnheit, das berufliche Können an die jüngere Generation weiterzugeben, eine Gepflogenheit, welche der Ethnie schon früher die Kontinuität ihrer Kultur garantierte.⁷⁰

Patrick Amos arbeitet vorwiegend im West Coast Art Style des Nuu-chah-nulth-Stils. Er fabriziert einerseits dreidimensionale Kunst, wie Masken, Holzschüsseln, Rasseln und Trommeln, aber auch grössere Schnitzereien, wie Wappenpfehle. Andererseits ist er auch ein erfolgreicher Künstler, was seine zweidimensionalen Werke betrifft und er produzierte bis anhin schon viele limitierte Ausgaben von Kunstdrucken, die inzwischen weltweit gesammelt werden. Seit 1991 erteilt Patrick auch Kunstunterricht in Native Art an der Duquaht Art School in Ucluelet im Westen Vancouver Islands. Er ist ein aktives und engagiertes Mitglied seiner Gruppe und gibt auch jährliche Demonstrationen seines Könnens, für gewöhnlich an Schulen im Gebiet von Port Alberni (Internetquellen 75-78).

⁷⁰ Weiterführendes zum Begriff der kulturellen Kontinuierung ist bei Jan Assmann zu lesen. J. Assmann, 2007, S. 16.

Patrick Amos gehört der Mowachaht-First Nation an, jener Ethnie, welche 1774 als erstes Volk an der Nordwestküste mit den Spaniern und 1778 mit den Engländern Kontakt hatte.⁷¹ Früher siedelte diese First Nation am Nootka harbour (Friendly Cove) im Dorf Yuquot (A. Jonaitis, 1999, Einband, D. Brokenshire, 1993, S. 270). Diesem mächtigen Bund einzelner Gruppen stand ein kleineres Nachbarvolk, die Muchalaht, gegenüber, die aber über hervorragende Lachsvorkommen verfügten, weshalb die Mowachaht Mitte des 19. Jh. einen Zermübungskrieg gegen ihre Nachbarn führten. Die Überlebenden des Krieges haben sich in Form einzelner Gruppen konsolidiert und die spätere Einheirat von Häuptlingstöchtern der Muchalaht mit Mowachaht-Häuptlingen führte in der Folge zur Migration der Muchalaht-Ethnie nach Yuquot. Die Beziehungen zwischen beiden Gruppen wurden auf diese Weise enger und enger, so dass schliesslich beim Tode eines Mowachaht-Häuptlings der klassische Titel *Maquinna* auch auf ein Muchalaht-Mitglied übergehen konnte (P. Drucker, 1951, S. 231ff.).

Die Muchalaht wurden jedoch zuerst nicht wirklich ein Bestandteil der Mowachaht-Konföderation sondern blieben relativ selbständig, was das Abhalten ihrer Potlatchfeste betraf. Doch das Nebeneinander-Leben und die fortgesetzte Einheirat führte mit der Zeit dazu, dass die Muchalaht Potlatchsitze und andere Privilegien bei den Mowachaht erwarben und die beiden Gruppen im Jahr 1951 unter dem Canadian Administrative System verschmolzen. Die Bundesregierung von Kanada siedelte die beiden Gruppen anschliessend an den ehemaligen Ort der Muchalaht, nach Ahaminaquus am Gold River. Seit 1994 werden die beiden Ethnien förmlich als Mowachaht/Muchalaht bezeichnet (A. D. McMillan, 2000, S. 201).

⁷¹ Der erste Weisse, dem die Nuuchahnulth begegneten, war der Spanier Juan José Pérez Hernández im Jahr 1774. Der erste längere Kontakt fand jedoch mit den Briten statt, als Captain James Cook im Jahr 1778 die Westküste von Vancouver Island erreichte (J. English et al., 2011, S. 55). Berühmt ist die Anekdote vom Ursprung des Namens *Nootka Sound*, vom Ort, an dem die Mowachaht leben. Archäologische Untersuchungen haben ergeben, dass die Besiedlung des Dorfes Yuquot - besser bekannt unter dem Namen Friendly Cove - 4'300 Jahre zurückreicht. Als Captain Cook 1778 in Resolution Cove vor Anker gehen wollte, riefen ihm die Indianer zu: „Itchme nutka“, was „um etwas herumfahren“ heisst. Cook dachte, die Mowachaht stellten sich vor und gab ihnen den Namen Nootka. Auf dieses Missverständnis geht nicht nur diese veraltete Bezeichnung der Nuuchahnulth zurück, sondern auch jene der Meeresstrasse, die heute noch Nootka Sound heisst (Internetquelle 79).

Aus Bild 97 geht das ehemalige Territorium dieser Ethnie hervor. Die grösste ihrer 18 Reservationen befindet sich bei Tsaxana am Gold River bei Muchalat Inlet (Internetquelle 80). Als offiziell registrierte Mitglieder dieser Ethnie zählen 630 Personen, dies gemäss einem Zensus vom Juli 2014 (Internetquelle 81).



Bild 97: Ehemaliges Territorium der Mowachaht-Muchalaht und heutige 18 Reservationen

2.3.2 Ausgewählte Werke von Patrick Amos:

Für die Westküstenindianer spielte der Lachs seit Jahrtausenden eine wichtige Rolle als Nahrungsgrundlage und fand auch schon immer Eingang in die darstellende zwei- und dreidimensionale Kunst. Patrick Amos fährt also mit diesem Brauch fort und knüpft an diese Überlieferung an, wenn er in seinen Werken Lachse und Menschen bildhaft darstellt. Den Silkscreen-Print „Fisherman“, der sich heute im Besitz des Royal British Columbia Museums in Victoria im Süden Vancouver Islands befindet, produzierte Patrick Amos, als er sich 1990 in Neuseeland aufhielt. Der Kunstdruck in Bild 98 zeigt vier Motive, einen Adler, einen Raben, einen indianischen Fischer und einen Lachs. Patrick Amos sagt, dass es sich dabei um einen sogenannten Spring Salmon handelt.⁷²

⁷² Spring Salmon und King Salmon sind zwei Bezeichnungen für die bekannteren Begriffe des Chinook Salmons oder Königslachs (*Oncorhynchus tshawytscha*). Der Chinook oder Königslachs ist die grösste von fünf Lachsarten, die es im Pazifik gibt und die kommerziell gefangen werden. J. Jewell, W. C. McRae, 2012, S. 600.

Auf der rechten Seite im Bild 98 sieht man, wie der Lachs im Begriff steht, vom Fischer harpuniert zu werden. Patrick wählte die übrigen drei Figuren aus, weil es sich seiner Meinung nach dabei ebenfalls um Fischer handelt. Der Rabe nimmt hier als Trickster allerdings eine Sonderstellung ein (persönliches Interview, 01.10.2014).



Bild 98: Fisherman, 1990

Allerdings unterscheidet sich seine Interpretation, was die Komposition des Arrangements und auch was die Farbwahl der Figuren betrifft, grundsätzlich von der Art und Weise, wie die betroffenen Motive früher dargestellt worden sind. So ist einerseits erkennbar, wie Patrick sich zwar an die Elemente des West Coast Art Styles hält, was es vereinfacht, diesen Kunstdruck von seinem Ursprung her der Nuu-chah-nulth-Kunst zuzuordnen. Beispiele oder Anhaltspunkte dafür gibt es im Bild viele, unter anderem seine Benutzung des Quadron Stars im Flügelgelenk des Adlers, des Trigons im Flügel des Raben, dem Crescent im Schultergelenk des Fischers und den Circles (ebenfalls im Arm-, Knie- und Fussgelenk des Fischers ersichtlich).

Andererseits ist die Wahl der Farben schwarz, rot, weiss und blau in dieser Kombination neu und ungewöhnlich, aber deshalb nicht weniger interessant. Auf den ersten Blick überraschen die roten und blauen Figuren und erscheinen in gewisser Hinsicht als ungewohnt, doch grundsätzlich ist auf den zweiten Blick nicht vieles wirklich neu. Die Farben schwarz, weiss und rot wurden ja bereits früher benutzt. Allein das Blau ist farblich eine Innovation. Allerdings erscheinen die primären und sekundären Formlinien in ungewohnten Farben. Dabei ist in Erinnerung zu halten,

dass sich die klassische Konvention an die Farbe Schwarz für die Umrisse der Tiere und Menschen hielt, was das primäre Formline Design angeht. Erst für die inneren Organe, für die Gelenke usw., wurde rot benutzt. Das hat sich aufgrund Bill Holms Arbeit *Northwest Coast Indian Art, an Analysis of Form* (1965) terminologisch als das sekundäre Formline-Design eingebürgert. Im Bild 98 hingegen benutzte Patrick für den Adler und den Menschen rot für das primäre und blau für das sekundäre Formline Design; beim Raben und beim Lachs ist es hingegen umgekehrt. Dieses kapriziöse und wechselhafte Spiel mit primärem und sekundärem Formline Design bildet eine gewisse Diskrepanz zu der eher berechenbaren und konformistischen Anwendung von Farben und Formen von einst.

Wie schon angedeutet, sind die Künstler an der pazifischen Nordwestküste, früher wie heute, stark von der Mythologie beeinflusst und deshalb kann auch ihre Kunst in erster Linie als eine Reflexion von Mythen und Legenden verstanden werden. Ebenfalls habe ich auch schon auf die Tatsache hingewiesen, dass es sich bei dieser Kunst seit alters her auch um abstrakte Repräsentationen von Lebewesen handelt, bei denen i.d.R. Gesichter und Köpfe überwiegen. Die Tiere, welche abgebildet werden, sind also praktisch durchwegs Mythengestalten, und dass auf diese mythische Vorzeit Bezug genommen wird, ist an einem bestimmten Merkmal ersichtlich, nämlich daran, dass oft Transformationen abgebildet werden.



Bild 99: Lady Crow & Raven, 1998

Die Handlungen in den Legenden spielen sich ja in einer unbestimmten Vorzeit ab, in der Tiere sich in Menschen und Menschen sich in Tiere verwandeln konnten, bis zu dem Zeitpunkt, in dem der Rabe als Transformer jedem Tier gemäss seinem Verhalten und seiner Persönlichkeit eine definitive und endgültige Gestalt verlieh. Auf diesen Umstand wird öfters verwiesen und zwar sowohl in der zwei- als auch in der dreidimensionalen Kunst.

Ersichtlich wird eine solche Transformation dann, wenn Gesichter in Tieren dargestellt werden, wie dies in Bild 99 der Fall ist. Im Vordergrund des Bildes ist eine Krähe abgebildet und im Hintergrund befindet sich ein Rabe. Beide können in der Mythologie der Nuu-chah-nulth Tricksterfiguren sein. Der Titel weist bereits auf die Doppelnatur der Krähe hin, darauf also, dass es sich auch um eine Dame handeln kann (Lady Crow). Patrick Amos hat diesem Umstand der Transformation Recht verliehen, indem er in der unteren Hälfte des Krähenkörpers eine nackte Frau in umgekehrter Position platziert hat, deren Hände gleichzeitig den Krähenfüssen des Vogels entsprechen und deren Haare in den Schwanzfedern des Vogels erkennbar sind. Solche Gesichter sind in der Regel in Gelenken eingetragen und als Formline Designelement wird dafür oft ein Ovoid benutzt (J. Gilbert, K. Clark, 2001, S. 8).

Dieser Sitte oder diesem Usus folgt auch Patrick Amos, denn dort, wo das Gesicht der Frau erkennbar ist, befindet sich auch gemäss der Anatomie des Vogels das Schwanzgelenk (siehe Bild 99 unten).



Bild 100: Rituellles Amulett der Tsimshian

Der Beweis für das Gesagte zeigt ein rituelles Amulett der Tsimshian in der Form eines kranichähnlichen Vogels (siehe Bild 100), das bestätigt, dass diese Praxis bis an die nördliche Küste verbreitet und seit altersher üblich war. Die oben erwähnten Gesichter, welche auf die angesprochene Transformation hinweisen, sind hier ebenfalls auf Flügel- und Schwanzgelenk des Vogels erkennbar. Dieses Amulett, bzw. dieser Glücksbringer oder Talisman, wurde früher von einem Schamanen während eines Lachs-Rituals benutzt.

Während ich oben vor allem die *Transformationsfähigkeit* der Mythengestalten thematisierte und wie sie sich in der Kunst am Beispiel von Patrick Amos äussert,

möchte ich in den folgenden Bildern auf ein ähnliches, verwandtes Konzept hinweisen, auf die *Personifikationen* innerhalb der Nordwestküstenkunst. Innerhalb des Formline Designs sind Anthropomorphismen ebenfalls ein weit verbreitetes Stilmerkmal und Cheryl Shearar weist in diesem Zusammenhang darauf hin, wie eigentlich jegliche Wesen, Objekte oder Dinge, oder auch Phänomene, personifiziert dargestellt werden können, wie Amos das in den Bildern 101 und 102 mit dem Mond und in Bild 103 mit dem Wind getan hat (C. Shearar, 2000, S. 123).

Um zu verstehen, weshalb Mond und Wind in Amos Reliefs personifiziert werden, ist auf den Zweck hinzuweisen, den die Kunst an der Nordwestküste primär einnimmt, nämlich der Visualisierung mythischer Wesen. Auch Naturphänomene, wie Sonne, Mond und Sterne, gehören dazu, was die Mythe vom Sonnenraub durch den Raben beweist. In Klangesellschaften haben die Darstellungen oft zusätzlich die Funktion der Darstellung von Klanwappen. Doch auch in klanlosen Ethnien, wie den Nuuchah-nulth, werden Mythengestalten, übernatürliche Wesen und Naturphänomene bildlich dargestellt. Dabei spielte es gemäss Caren Caraway keine Rolle, ob diese spirituellen Wesen gut oder böse waren (C. Caraway, 1982, S. 11).

Mittels Ritualen wurde versucht, eine wohlwollende Beziehung zu dem Geist des betreffenden Tieres oder Phänomens aufrechtzuerhalten und um dessen Schutz und Kraft wurde v.a. bei den südlichen Ethnien mittels Visionssuche gebetet. An ein solches Ritual erinnere ich mich aus dem Jahr 1984, als ich bei den Comox lebte und mir die inzwischen verstorbene Häuptlingsfrau Barbara Frank von einem Brauch aus alter Zeit erzählte: die die Fischgräte nach dem Lachsessen ins Wasser zu werfen, damit der Geist der Lachse zufrieden sei und sich die Fische regenerieren können.



Bild 101: Raven Moon

Bild 102: Moon with Ravens

Bild 103: Raven wind

Reliefs, wie die oben behandelten, und Masken, wie jene in Bild 104, sind ältere Medien an der Nordwestküste. Prints dagegen sind ein relativ neues Medium. Sie sind seit dem künstlerischen Revival, welches seinen Beginn in den späten 1960er-Jahren hatte und sich rasend schnell in den 1970ern verbreitete, aufgekommen. Gefördert wurde dieses Medium am Anfang von den Kwakwaka'wakw. Heute ist der Kunstdruck im Siebdruckverfahren in begrenzter Auflagezahl mit den Worten von Jim Gilbert das „bread and butter“ (Brotverdienst) vieler indianischer Nordwestküstenkünstler, indem sie der Öffentlichkeit diese Kunstform in finanziell tragbarer Form zugänglich machen (J. Gilbert, K. Clark, 2001, S. 22).



Bild 104: Raven



Bild 105: Lady Octopus and Raven, 1999

Ähnlich drückt sich auch Hilary Stewart aus: „Mit der Wertschätzung der indianischen Kunst in der Öffentlichkeit gelang es vielen Künstlern, mit solchen Drucken den Lebensunterhalt zu bestreiten und der Print, den man heute zu Hause an die Wand hängt, ist auf diese Weise zu einem erschwinglichen Gegenstand geworden, der früher unbekannt war“ (H. Stewart, 1979, S. 16). Der in Bild 105 gezeigte Print hat Patrick Amos 1999 angefertigt. Er heisst „Lady Octopus and Raven“ und visualisiert eine Nuu-chah-nulth-Mythe, in der der Rabe über seine Selbstsucht, Besserwisserei und Hochnäsigkeit stolpert. In der entsprechenden Geschichte führen die Schmeicheleien von Octopus Woman schliesslich dazu, dass der Hochmut, die Einbildung und die Überheblichkeit des Raben zu Fallstricken werden, die tödlich für ihn enden. Die Moral davon ist, dass der Rabe hier selbstverständlich ein negatives Vorbild für unerwünschtes menschliches Verhalten ist, für das der Rabe steht.

Raven and Octopus Woman

Narrative: That pesky Raven, he thought he was so cool, dressed all in black. Whenever anyone tried to tell him anything, he just croaked "I know," and didn't really listen to what was being said. One day Raven was at the ocean and as the tide went out a rock appeared off shore. Octopus Woman sat on the rock and began waving to Raven with her many arms and calling out to him in her sexy voice.

Octopus Woman: "Oh, Raven, you're so black and beautiful."

Raven: "I know!"

OW: "Come out to my rock so I can admire you."

R: "I don't know."

OW: "Oh Raven, you're so dark and handsome."

R: "I know!"

OW: "You must be hungry. Come out to my rock for dinner."

Narrative: Now there were two things that Raven couldn't resist: flattery and food. He liked to be admired and he was hungry, so he flew out to visit Octopus Woman on her rock. She began praising him in her sexy voice and embracing him with her many arms.

OW: "My, what a fancy crest you have, Raven. It's a warrior's plume."

R: "I know!" he said, puffing up his crest.

Narrative: And Octopus Woman embraced him with arm number one.

All: "Watch out, Raven, use your head. Keep being stuck up, trouble ahead!"

OW: "My, what a pretty tail you have Raven. It's like a fine fan."

R: "I know!" He said, giving his tail a flick.

Narrative: And Octopus Woman embraced him with arm number two. *All:* "Watch out!"

OW: "My, what dainty feet you have, Raven. They're like a dancer's."

R: "I know!" He said, doing a few fancy steps.

Narrative: And Octopus Woman embraced him with arm number three. *All:* "Watch out!"

OW: "My, what bright eyes you have, Raven. They're gleaming amber."

R: "I know!" He said, blinking his eyes a few times.

Narrative: And Octopus Woman embraced him with arm number four. *All:* "Watch out!"

OW: "My, what a sharp beak you have, Raven. It's a dangerous dagger."

R: "I know!" He said making a couple of dagger pecks.

Narrative: And Octopus Woman embraced him with arm number five.

All: "Watch out!"

OW: "My, what powerful wings you have, Raven. They're giant paddles."

R: "I know!" He said, beating his wings.

Narrative: And Octopus Woman embraced him with arm number six.

All: "Watch out!"

OW: "My, what a lovely voice you have, Raven. It's like singing surf."

R: "I know!" He said, clearing his throat a few times.

Narrative: And Octopus Woman embraced him with arm number seven.

All: "Watch out!"

OW: "My, what a strong heart you have, Raven. It's booming thunder."

R: "I know!" He said, his heart beating faster and faster.

Narrative: And Octopus Woman embraced him with arm number eight. *All:* "Watch out!"

Narrative: Despite all the flattery, Raven was getting anxious. He couldn't move now that Octopus Woman had all eight arms around him. It was getting cold as the water rose higher and higher around them. Raven was getting more and more frightened and hungry.

R: "I'm hungry and you did invite me out for dinner."

OW: "Yes, I did."

R: "When are we going to eat?"

OW: "I'm going to eat soon, Raven."

R: "Well, when is dinner?"

OW: "Dinner is NOW!" She said, squeezing him tightly. "Dinner is YOU, Raven!"

R: "I know, he said, sadly while going underwater. "Blub, blub, blub!"

All: "Poor old Raven, lost his head. Kept being stuck up, now he's dead." Internetquelle 82.

In der Überwindung der Rechthaberei und Prahlerei, alles besser zu wissen, besteht denn auch die moralische Lehre oder die Lebensweisheit der Geschichte, die man den Kindern früher nur oral weitergegeben hat. Doch in der weissen Welt, in der die indianischen Kinder aufwachsen, dominiert die Schriftlichkeit, vor allem auch was pädagogische Medien angeht. Aber heute besteht darüber hinaus auch die Möglichkeit, auf Lehrmaterial und Lektionen online zurückgreifen zu können, vor allem via Internet. Im Internet existieren Web-Foren, bei denen indianische Eltern ihrem Nachwuchs solche Rabenabenteuer auch in digitalisierter Weise vermitteln können, indem sie ihr Kind mittels elektronischem Formular anmelden, damit dieses die Legenden online lesen und bearbeiten kann. Und was das Studium der eigenen indianischen Kultur via Computer betrifft, ist dieses Beispiel nur eines von vielen ähnlichen Angeboten und steht deshalb repräsentativ auch für andere.

Die oben zitierte Legende ist Nr. 16 eines Bildungsprogramms, das auf die Initiative der 29 staatlich anerkannten Ethnien im Westküstenstaat Washington zurückgeht, die sich als OSPI (Office of Native Education) organisiert haben und die die Webpage <http://www.indian-ed.org/> Tribal Sovereignty in Washington gegründet haben. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass das US Department of Education, genauer das Office of Indian Education, auch Subventionen in der Form von Stipendien verleiht und die bearbeiteten Lehrgänge bezüglich dem Mythenstudium sich im Curriculum eines indianischen Schülers als Leistungen im Rahmen seiner Grundbildung anrechnen lassen - dies gemäss einer gesetzlichen Regelung im Elementary and Secondary Education Act (Internetquelle 83).

2.4 Morris (Moy) Sutherland (1974-)



Bild 106: Moy Sutherland

2.4.1 Zur Person von Morris Sutherland:

Moy Sutherland ist ein Ahousaht-Indianer. Die Ahousaht sind ein Volk, deren früheres Territorium das Gebiet am Clayoquot Sound umfasste. Heute leben die restlichen Mitglieder in 25 kleinen Reservationen; die grösste Reservation heisst Marktosis Indian Reserve Nr. 15 im Dorf Maaqtusiis auf Flores Island (siehe Bild 107). Die Bedeutung „Ahousaht“ leitet sich von der gleichnamigen Bucht an der Westseite von Vargas Island ab. Ahousaht kann auch übersetzt werden mit: „Menschen von Ahous“ oder mit: „Leute, die mit ihrem Rücken zum Land und zu den Bergen entlang dem Meer leben“. Das Volk der Ahousaht hat die Hesquiaht als nördliche und die Tlaociaht als südliche Nachbarn und ist mit 2'000 Mitgliedern die grösste aller Nuuchahnulth-Gruppen (Internetquelle 84).



Bild 107: Früheres Territorium der Ahousaht (grün) und heutige Reservationen (orange)

Moys indianischer Name ist "Hiish-Miik", was übersetzt heisst: "jemand, der erreicht, wonach er strebt". Moy stammt aus einer Familie, in welcher der altüberlieferten Nuuchah-nulth-Kultur einen grossen Stellenwert im täglichen Leben eingeräumt wurde. Deshalb weist seine Kunst eine starke Verbundenheit mit der Lebensweise und -gewohnheiten seiner Vorfahren auf, was er sowohl spirituell als auch bildungsmässig als sehr wertvoll und lehrreich erachtet. Seine Karriere begann im Jahr 1995, als Moy, 21-jährig, auf Anraten seiner Familie und Freunde, zu schnitzen begann. Die ersten Kenntnisse und Prinzipien erwarb er sich diesbezüglich vom Coast Salish-Künstler Joe Wilson in Alert Bay. Nachdem er die grundlegenden Techniken der Holzschnitzerei erlernt hatte, erweiterte er seine Fähigkeiten, um sich gründlicher mit dem Nuuchah-nulth-Stil auseinanderzusetzen und liess sich diesbezüglich bei Mark Mickey (1956-) und Ron Hamilton (1948-) in Port Alberni ausbilden. Moy ist bestrebt, alle Stilvarianten an der Nordwestküste kennenzulernen und zu verstehen und lernte deshalb auch von Kwakwaka'wakw-Künstlern. So zum Beispiel 1997, als er mit Carey Newman, einem Kwakwaka'wakw aus Sooke, zusammenarbeitete, von dem er die Grundlagen der Schmuckherstellung erlernte.

Im Jahr 2000 begann Moy Sutherland eine Lehre bei dem weltberühmten Nuuchah-nulth-Künstler Arthur Thompson und arbeitete mit ihm zusammen bis zu dessen Tod im Jahr 2003. Von Art Thompson lernte er nicht nur im Nuuchah-nulth-Stil zu arbeiten und Skulpturen, Masken, Bentwood Boxes und Wappenpfähle herzustellen, sondern auch viel über die kulturelle Bedeutung der Schnitzereien. Obwohl Moy sehr bedacht ist, bei seinem Schaffen auf die klassisch-konventionellen Stilmerkmale zu achten, ist er bestrebt, seinen Werken auch eine eigene individuelle Ausdrucksform und ein persönliches Gepräge zu verleihen. Was die Medien betrifft, denen er sich bedient, umfasst sein bisheriges Oeuvre Werke aus Metall (vor allem Gold- und Silberschmuck) und Silkscreen Prints, also Siebdrucke. Darüber hinaus fertigt er aber auch grössere Werke an, wie etwa Steinskulpturen, Wappenpfähle und Kanus. Moy verfolgt neben seinen künstlerischen Ambitionen ausserdem das Ziel, einen akademischen Grad in Cultural Anthropology (Ethnologie) zu erreichen. Moys Werke finden sich bereits in verschiedenen Galerien und Privatsammlungen Kanadas und der USA (Internetquellen 85, 86).

Weil es für das weitere Verständnis von Moys Kunst erforderlich ist, möchte ich kurz auf einen Unterschied in der Sozialstruktur an der pazifischen Nordwestküste hinweisen. Die Nuuchah-nulth auf Vancouver Island haben, wie einige andere First

Nations an der südlichen Westküste Kanadas (z.B. den Coast Salish), keine Sozialstruktur, welche auf Klans beruht. Deshalb kommt dem Raben hier auch nicht die Bedeutung und Funktion eines Wappens als Indikator der Klanzugehörigkeit zu. John Middleton und David Tait beschreiben einen Klan als „eine unilineare Abstammungsgruppe, also als einem aus mehreren Lineages bestehenden Verband, der nur vage Vorstellungen von einem ursprünglich gemeinsamen Ahnen besitzt, der den Klan einst gegründet haben soll“ (J. Middleton, D. Tait, in: Ch. Sigrist, R. Neu, 1989, S. 65f.). Früher war deshalb auch der Totemismus ein Merkmal solcher Klangesellschaften. Robertson Smith war es, der als einer der ersten Forscher den Totemismus mit Religion in Zusammenhang brachte und Émile Durkheim, der den Totemismus der australischen Arrunta intensiv erforscht hat, übernahm Smiths Idee, dass der Klankult totemistisch sei in *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* (1912).

Dieser inzwischen veraltete Begriff entspricht den Tieren, die man mit den Klanwappen, den Crests, assoziiert. Ein weiteres Merkmal von Klangesellschaften ist die Exogamierregel, wie sie etwa immer noch typisch für die Haidas ist, wo sich die Mitglieder des Rabenklans für gewöhnlich mit Mitgliedern des Adlerklans verheiraten. Dieses genealogische Verhältnis aller Mitglieder einer einzelnen Lineage, dieses Generationenprinzip unilinearverwandter, steht im Gegensatz zu einer Sozialstruktur, wie sie für die Coast Salish und die Nuu-chah-nulth früher üblich war. Deren Sozialstruktur ist ein System, dessen kleinste soziale Einheit Familien waren. Jede Familie besass früher ein Haus, bzw. ein Langhaus. So konnte von jedem Mitglied einer Gruppe gesagt werden, es stamme aus dem Hause X. Beispielsweise stammt Moy vom Tlayoquiaht Tribe, aus dem Dorf Masayaht und aus dem Hause Haiyupis.

Innerhalb jedes Hauses bestehen Positionen, welche gewisse Pflichten, Kompetenzen und Verantwortung, andererseits aber auch Prestige beinhalten. Gemäss Moy wird diese Stellung von den meisten Nichtindianern mit Häuptling umschrieben. Aber diese Bezeichnung wird dieser Aufgabe nicht gerecht. Bezüglich der Funktion eines Chiefs im Sinne eines soziopolitischen Oberhauptes innerhalb der Gruppe und bezüglich der Vertretung der Gruppe nach aussen, besass jedes Dorf typischerweise nur eine Person. Innerhalb einer ganzen Sippe gab es ca. 12 Personen dieser Kategorie. Moy weist darauf hin, wie mit der von der kanadischen Regierung erzwungenen Mischung unterschiedlicher Gruppen von First Nations ein

Konglomerat entstanden ist, bei dem es schwieriger wurde, den Überblick über die Abstammung und Herkunft der einzelnen Mitglieder zu behalten (persönliches Interview, 31.07.2014). Trotz dieses Unterschiedes zur Sozialstruktur von Klangesellschaften spielt der Rabe im Leben und in der Weltsicht der Nuu-chah-nulth dennoch eine integrale Rolle und ist oft Inhalt von Legenden, die bei den Nuu-chah-nulth den Namen *himwitsa* tragen (persönliches Interview, 15.07.2014). Moy erläuterte, dass eine Bezeichnung mit der Endsilbe *-mit* auf ein Tier in den Nuu-chah-nulth-Legenden hinweist. Beispielsweise lautet die Bezeichnung des Raben als natürliches Tier *ku'ushin*. In den Mythen ist der Name entsprechend *ku'ushin'mit*, was eigentlich „Sohn des Raben“ bedeutet. Es ist naheliegend, dass sich Titel und Inhalte von Moys Kunstwerken meistens auf die Tiere in den Legenden beziehen und er erklärte mir, welche wichtige Bedeutung die Überlieferung für ihn hat und dass der Rabe eine so grosse Rolle in seiner Kunst spielt, weil die Weltanschauung der Nuu-chah-nulth ihn so fesselt und in den Bann zieht.

Die klassische Weltanschauung der Nuu-chah-nulth vor dem Kontakt mit den Weissen ähnelt in ihrer Struktur mit unterirdischer, irdischer und himmlischer Ebene der Kosmologie vieler anderer Völker. Allerdings ist das Konzept hier noch ein wenig differenzierter, denn die Nuu-chah-nulth unterscheiden a) ein submarines Reich (unter dem Meer), b) ein irdisches Reich, c) den Himmel und d) das spirituelle Reich. Jedes Wesen, von denen die Legenden berichten, verfügte einst über die Fähigkeit, sich in den verschiedenen Bereichen zu bewegen, indem es sich entsprechend transformierte. Deshalb handeln die Abenteuer des Raben zum Teil auch unter dem Meer, auf der Erde oder im Himmel, bzw. im Geistbereich (persönliches Interview, 08.08.2014). Moy bemerkte, wie er dazu neigt, Bilder darzustellen, die stark von der Vergangenheit und von der Zeit vor dem Kontakt mit den Weissen beeinflusst sind. Er bedient sich nach eigenen Angaben jedoch zeitgemässer Materialien, Werkzeuge und Technologien, wie zum Beispiel der Serigraphie; nichtsdestotrotz übt die Geschichte weiterhin eine nachhaltige Faszination auf ihn aus und beeinflusst seine Kunst (persönliches Interview, 31.07.2014):

“For me, the meaning of life is to learn of my cultural surroundings, so that this knowledge can be preserved and used in everyday life. Like our elders before us who passed this knowledge on, so must we to our descendants. In this manner, respect becomes an integral part of life: respect for everything. I draw my knowledge and inspiration from the teachings of those I respect. I incorporate these teachings into all that I do.” Internetquelle 87.

Die visuelle Darstellung von Mytheninhalten gibt Moy nicht nur Genugtuung und Befriedigung, sondern spendet ihm manchmal auch Trost, wie er sagt. Zu den neueren Werken, die das Thema Rabe zweidimensional als Serigraphiedruck verarbeiten, gehören „Raven and Octopus“, „Raven gets married“ (2013), „Raven releases light“ und „Raven moon“ (2014). Das Thema „Rabe und Oktopus“, das schon Patrick Amos inspiriert hat, beschäftigte auch Moy Sutherland in verschiedenen Werken (siehe Bild 108).

2.4.2 Ausgewählte Werke von Moy Sutherland:



Bild 108: Moy Sutherland: Octopus holding Raven: 58cm Höhe, 35 x 35cm Breite, 185 Intarsien

Die Reflexion über den Inhalt der Mythe „Raven and Octopus“ widerspiegelt sich bei Moy in der Herstellung einer Bentwood box. Er erläuterte mir seine Gedanken zum Sinn der gleichnamigen Legende. Über den Raben sagt Moy, dass dessen Absichten generell unaufrichtig und unehrlich seien. In den meisten Himwitsa-Legenden ist jedoch der Rabe beim Versuch, andere hereinzulegen, selber der Geprellte. Das trifft ganz besonders für diese visuell dargestellte Mythe zu. Die Variante der Geschichte, die Moy kennt, erzählt von einem Abenteuer, wie der Rabe Octopus-Lady aus ihrem Sack aus Muscheln hervorlocken wollte, weil er zu faul war, um selber Muscheln zu sammeln. Octopus-Lady andererseits benutzte die Gelegenheit, um ihn in das Reich unter dem Meer zu ziehen. Die Mythe ist also eines von vielen Beispielen dafür, wie diese Legendengestalt in der Mehrzahl der Fälle selber hinters Licht geführt wird beim Versuch, andere austricksen zu wollen (persönliches Interview, 08.08.2014).

Joseph Bruchac, ein indianisch-amerikanischer Autor vom Volk der Abenaki,⁷³ sagt in seinem Buch über nordamerikanische Legenden, dass die Geschichte vom Rabe und dem Oktopus eine an der pazifischen Nordwestküste weitverbreitete Erzählung sei. Bruchac fasst sie so zusammen, dass der Rabe verschiedentlich gewarnt wird, nicht zu den Gezeitentümpeln am Strand zu gehen, weil dies gefährlich sei, denn mit der anschwellenden Flut werden nicht nur solche Wasseransammlungen bedrohlich; auch Octopus-Woman lauere heimlich an solchen Orten. Natürlich setzt sich der Rabe über das Verbot hinweg und macht die Begegnung von Octopus-Woman, die ihn mit Worten umschmeichelt und schliesslich mit ihren Tentakeln festhält, bis er durch die steigende Flut ertrinkt (J. Bruchac, 2003, S. 108).

Eine bekanntere Version dieser Geschichte stammt von Johnny Moses, selber ein Nuu-chah-nulth- und Coast Salish-Indianer, dessen Variante um vieles länger, malerischer und poetischer ist. In ihr agiert hingegen die Krähe als Hauptprotagonist und übernimmt die Tricksterrolle. Es geht aus der Mythe deutlich hervor, dass die Tiere für Menschen stehen und v.a. die Krähe das Gegenteil des ethisch-moralisch richtigen und gesellschaftlich erwünschten Verhaltens verkörpert. Die Legende enthält sehr viel pädagogischen Inhalt, wenn man sie genauer analysiert. Die Krähe besucht im Vorspann der Geschichte einige Mitglieder ihres Dorfes und zeigt dabei ein sehr arrogantes Verhalten, was bereits auf die Antithese der Verhaltensetikette schliesst, wie es unter Indianern völlig unüblich ist. Immer, wenn ihr jemand einen Tipp geben will, lehnt sie den Rat aus Überheblichkeit mit den Worten ab, sie wisse es schon (besser). Das Unvermeidliche tritt schliesslich ein: unbesonnen geht die Krähe bei Ebbe Lady Octopus besuchen und wird für ihre Waghalsigkeit bestraft. Die Krähe wird von der Schmeichelei der Oktopus-Woman umgarnt und sie verstrickt die Krähe in dubiose Versprechungen bezüglich einem gemeinsamen Nachtessen. Dabei legt sie ihr einen Fangarm um den anderen um die Schultern und ertränkt sie schliesslich.⁷⁴

Der moralische Gehalt, welcher sich nach Johnny Moses aus dem Handlungsverlauf ergibt, besteht darin, dass Vorgehensweisen, welche auf scheinbarer Reziprozität beruhen, wie hier auf einer leichtfertigen, spontanen und beiläufigen Abmachung

⁷³ Die Abenaki sind ein Volk der Algonkin im östlichen Kanada und im Nordosten der Vereinigten Staaten. Anmerkung des Autors.

⁷⁴ Johnny Moses: *Octopus Lady and Crow and other animal people*. Stories of the Northwest Coast. Parabola Audio Library. 1994. USA.

zwischen Lady Octopus und dem Raben, keine genügend verlässlichen Grundlagen für Verhaltensweisen einer Person darstellen dürfen. Wichtige Entscheidungen sollten auch sozial, also durch ein grösseres Kollektiv, abgesichert und legitimiert sein. Johnny Moses bekräftigt denn auch, dass Geschichten durchaus als Mittel und Zweck gesehen werden können, wie die Nuu-chah-nulth früher in der Natur überleben konnten. Die Mythen können nach ihm mit anderen Worten als abgespeicherte Kultur verstanden werden, indem sie, in Erzählungen verpackt, viel Nützliches enthalten.⁷⁵

Zu solchen Varianten der Geschichte befragt, nimmt Moy in einem Kommentar Stellung. Er bekennt, dass Varianten von Legenden in oraler Tradition immer eine Realität gewesen sind und bleiben werden, doch dass die zugrundeliegende Geschichte dabei i.d.R. dieselbe bleibt.⁷⁶ Moy erachtet solche Unterschiede und Ähnlichkeiten immer als Ausgangspunkte für Gespräche und Diskussionen. Besonders interessant findet er z.B. auch den Flutmythos, der in so vielen Religionen und Kulturen vorkommt und kulturvergleichend nicht als blosse Geschichte, sondern als historischer Fakt betrachtet wird.

Die oben besprochene Bentwood Box wurde 2011 von Moy auf Bestellung für einen Kunden produziert. Ursprünglich wählte Moy jedoch Ocker für die Farbe des Oktopusses, also eine Art rotbraun und für den Raben schwarz (siehe unten, Bild 109). Weil der Auftraggeber jedoch seine Meinung nachträglich änderte, nachdem er das Resultat sah, fertigte Moy eine zweite Kiste an, die den Oktopus in „grün“, eine Art Türkis, zeigt (siehe oben, Bild 108). Dazu befragt, war Moys lapidarer und nonchalanter Kommentar, dass ja allgemein bekannt sei, dass Kraken die Farbe wechseln können (persönliches Interview, 18.09.2014).⁷⁷

⁷⁵ Zum Beispiel können Mythen auch Informationen enthalten, welche Pflanzen essbar sind und welche Pflanzen heilen können. Johnny Moses, in: E. Cheyfitz, 2013, S. 64.

⁷⁶ Moy Sutherland benutzt hier selber das problematische Wort „Tradition“, weshalb ich es hier so belasse. Persönliches Interview, 04.09.2014.

⁷⁷ Die Ursache dieser Fähigkeit von Kraken, Kalmaren und Sepien, sich farblich ihrer natürlichen Umwelt anpassen zu können, hat mit den Farbzellen in der Haut zu tun, den Chromatophoren, die mit den Nerven verbunden sind (G. Glaeser, H. F. Paulus, 2014, S. 73). Kraken zeigen diesen Farbwechsel zum Zweck der Tarnung beim Beutefang, bei emotionaler Erregung oder beim Paarungsspiel (G. Roth, 2010, S. 110). Dieser Farbwechsel kann auch allein die männlichen Cephalopoden (Kopffüßer) betreffen, wenn dieser Wechsel vor einer Kopulation stattfindet und gegen rivalisierende Männchen gerichtet ist (C. P. Hickman et al., 2008, S. 16).



Bild 109: Moy Sutherland, Octopus holding Raven

Moys Erklärung für seine oben genannte Anpassung an den Auftraggeber betrifft in Wahrheit natürlich die Tatsache, dass Kunst heute in einem höheren Grad zu einer kommerziellen Ware geworden ist. Man müsse verstehen, dass der Kunde in diesem Zusammenhang unter Umständen nur einen Bruchteil von der kulturellen Bedeutung eines erworbenen Kunstgegenstandes versteht oder den Sinn der mythologischen Bedeutung eines Artefaktes gar nicht kennt. Moy betont, wie indianische Kunst sich im Laufe der Zeit zur *l'art pour l'art* entwickelt hat und dass kein Indianer vor 100 oder selbst vor 75 Jahren daran gedacht hätte, Schnitzereien, wie sie Moy heute produziert, herzustellen. Das wäre früher schlicht unvorstellbar gewesen. Verglichen mit heute, so Moy, hat die Kunst sich grundlegend in ihrem Wesen geändert. Bei den meisten Künstlern sei erkennbar, wie sich Theorie und Praxis des Formline Designs erhalten haben und dass Künstler das Formline Design, was seine Stilvarianten betrifft, manchmal auch vermischen und so in der zwei- und dreidimensionalen Kunst anwenden. Die Funktion eines Kunstwerkes jedoch habe sich komplett verändert und lässt sich mitunter nicht mehr mit jener von früher vergleichen (persönliches Interview, 18.09.2014).

Mit Moys Definition von *l'art pour l'art* lässt sich also eine gewandelte Funktion, Aufgabe oder Zweck der Kunst vereinbaren, während gemäss der Definition obiger Redewendung bei Wolfgang Ullrich *l'art pour l'art* „Kunst um der Kunst willen“ bedeutet, d.h., dass Kunst sich selbst genügt und dass sie keinem äusseren Zweck dienstbar gemacht wird (W. Ullrich, 2005, S. 124-143).

Ich möchte dem Gesagten abschliessend noch hinzufügen, dass die deutsche Übersetzung und Bezeichnung Oktopus eigentlich ein ungenauer Terminus ist, was die wissenschaftliche Definition betrifft. Der Begriff Oktopus ist im Prinzip eine verwirrende Bezeichnung, weil damit sowohl die Ordnung Kraken (*Octopoda*), als auch eine Gattung (*Octopus*) bezeichnet werden kann.⁷⁸

Die oben erwähnte Anpassung an den Kunden ist ein Phänomen, das sich nicht nur in der Wahl der Farbe eines Sujets zeigt, wie im obigen Falle der besprochenen Bentwood box. Die Flexibilität seitens des Künstlers hinsichtlich den Wünschen des Auftraggebers kann auch darin bestehen, unwichtigere Nebenhandlungen stärker darzustellen, weil dies dem Käufer gefällt. Das Gesagte wird in den Bildern 110 und 111 veranschaulicht.



Bild 110: Raven and moon, 2013



Bild 111: Raven and moon, 2014

⁷⁸ In der Biologie lassen sich alle Lebewesen systematisch in 3 Reiche unterscheiden: in das Reich der Tiere, der Pflanzen und in jenes der Pilze. Als Hilfe für die taxonomisch richtige Einordnung des Octopus in die Systematik der Biologie entspricht folgendes Akronym: **RAKOFGAR**: **R**eich: Tiere, **A**bteilung/Stamm: Weichtiere (Mollusca), **K**lasse: Kopffüsser (Cephalopoda), **U**nterklasse: Tintenfische (Coleoidea), **Ü**berordnung: Octopodiformes (achtarmige Tintenfische), **O**rdnung: Octopoda (Kraken), **F**amilie: Octopodidae, **G**attung: Octopus, **A**rt, **R**asse. Ein biologisch richtiger Überbegriff wäre also *Tintenfisch*, während *Krake* und *Oktopus* Unterbegriffe sind. Kraken sind eine Teilgruppe der achtarmigen Tintenfische und die Achtfüssigkeit ist kein spezifisches Merkmal der Kraken, sondern das gemeinsame Merkmal der Überordnung der achtarmigen Tintenfische (Octopodiformes). V. Storch, U. Welsch, 2014, S. 490ff., P. Tardent, 2005, S. 120, P. Jereb, C. F. E. Roper, 2005, S. 31.

Diese zwei Schnitzereien sind Darstellungen des bekannten Mythos vom Lichtraub. Aber obwohl die Reliefs im Prinzip darauf hinweisen, wie der Rabe das Licht durch Trickserei stiehlt, veranschaulichen sie nicht den zentralen Kern der Geschichte, welche vom Diebstahl der Sonne handelt, denn zum Hauptstrang würden alle Handlungen und Taten gehören, welche eine Geschichte voranbringen. Die Visualisierung von Rabe und *Mond* bezieht sich eigentlich auf einen Nebenstrang und illustriert einen Seitenaspekt, der am Ende der Mythe auftritt. Es handelt sich deshalb um einen Nebenstrang der Legende, weil die Illustration zwar eine Handlung beschreibt, aber nicht eine Entwicklung, welche die Handlung vorantreibt. Es wird quasi in dem Zeitpunkt in den Verlauf des Geschehens eingegriffen, wo der Rabe auf den Adler trifft, welcher ihm die Lichtscheibe raubt. Diese zerbricht in der Folge und in diesem Zusammenhang gibt die Mythe die Erklärung über die Entstehung der weiteren Himmelslichter Mond, Sterne und Regenbogen. Befragt nach dem Grund, bekennt Moy, dass es sich wiederum um die Nachfrage der Kundschaft handelt (in diesem Fall meint er die Käufer als Kollektiv). Der Kundenwunsch ist legitim und genießt immer Priorität, sagt er:

“I find that people seem to gravitate towards the moon masks more often than the sun.”
Persönliches Interview, 18.09.2014.



Bild 112: The Negotiator, 2008-2009

Moy Sutherland beschäftigt sich auch mit politischen Anliegen der Ahousaht und die Reflexion dazu widerspiegelt sich ebenfalls in seinen Werken. Ein bis in die Gegenwart dauernder Kampf um marine Ressourcen, um Holz, sowie Streitigkeiten betreffend der Rückgabe des eigenen Landes, in welche die Nuu-chah-nulth involviert sind, drückt sich in der Botschaft einer Maske aus, die Moy Sutherland „The Negotiator“ nennt und welche er in den Jahren 2008/9 schnitzte. Die Maske besteht aus roter Zeder und ist bemalt mit Acrylfarbe. Ihre Masse sind 58x39x29 cm.

Die Maske in Bild 112 war Teil der Ausstellung „Continuum: Vision and Creativity on the Northwest Coast“, welche vom Juni 2009 bis Januar 2010 in der Bill Reid Gallery in Vancouver zu sehen war. In einer Retrospektive zur Ausstellung äusserte sich auch ein Besucher zum Beitrag von Moy Sutherland, nämlich der Autor und Journalist Bruce Byfield. Byfield ist mitwirkender Koredaktor der OSTG-Sites NewsForge, Linux-com und IT Managers issues.⁷⁹ Er verfasste in einer Online-Publikation einen Blog-Beitrag, indem er rückblickend Moys Maske bewertete. Er schreibt, dass Moy, dessen Werke er auch anderswo schon bewunderte, nicht der erste indianische Künstler sei, der die Politik der First Nations in seiner Kunst thematisiere.

So weiss er von Ya'Ya Charles Heit (einem Gitksan-Indianer), dass Politik und Gerechtigkeit einen Haupteinfluss in indianischen Kunstwerken haben können. Zum Beispiel trägt ein aktueller Wappenpfehl von Charles Heit den Titel: „Who the Hell wants these chains?“ Diese Schnitzerei kann seiner Meinung nach als ironisch-sarkastisches Statement gegen den Indian Act verstanden werden. Verglichen dazu wirkt Moys Botschaft mit seiner Maske (Bild 112) dagegen eher böse, sagt Byfield. Moys Benutzung der kanadischen Flagge für Haare und Augen und einer 5\$-Note im Mund der Maske, sowie die Verwendung der baumelnden Karotte wirken auf ihn eher zynisch, weil daraus die reine Wut spricht. Nach Byfields Ansicht lässt sich Moys Botschaft oder Mitteilung denn auch mit einem einzigen Satz zusammenfassen: „Moy ist zornig auf die Leute, welche Landansprüche im Auftrag seines Volkes verhandeln“ (Internetquelle 89).

Moy Sutherland sagt selber zu diesem Werk, dass die Maske einen laufenden Prozess symbolisiert, welcher früher „land claims“ hiess und heute „the treaty process“ genannt wird. In diesem verworrenen Verfahren der Rechtsstreitigkeiten wird versucht, mit der früheren Assimilationspolitik fortzufahren, d.h. den Indianern Eigentumsrechte bezüglich ihren Ressourcen, aber auch bezüglich ihrer Identität, wegzunehmen. Die kanadische Regierung will die Indianer durch das Versprechen, Autonomie zu erhalten (*self-governance*), dazu motivieren, ihr eigenes Land Kanada abzutreten.

⁷⁹ OSTG ist die Abkürzung für Open Source Technology Group. Dabei handelt es sich um ein Netzwerk technischer Websites, welches News und Informationen zu technologischen Lösungen liefert. In diesem Zusammenhang berichtet Bruce Byfield mehrheitlich über die Entwicklung von Office Applications und über Software im Business-Bereich. Internetquelle 88.

Brian White (1999) fasst die wirtschaftliche Entwicklung des Gebiets, in dem die Ahousaht leben, also dem Clayoquot Sound und dessen grösste Stadt, Tofino, zusammen. Dabei ist kennzeichnend, dass die Gegend um Tofino sich in den letzten Jahrzehnten wirtschaftlich enorm verändert und diversifiziert hat. Während früher der erste und zweite Sektor (Ressourcenabbau und Industrie) überwogen und wo kommerzielle Fischerei und industrieller Holzabbau dominierten, herrscht heute der dritte Wirtschaftssektor (Dienstleistungen) vor, vor allem der Tourismussektor, der mit schönen Stränden wirbt und Leute mit Angeboten wie *whale watching*, *storm watching*, *kayaking* und *surfing* an den Clayoquot Sound lockt.

White dokumentiert auch, welche Bedeutung die Nuu-chah-nulth, genauer die Ahousaht und vier weitere Gruppen der zentralen Westküste Vancouver Islands, in diesem Prozess hatten. So gründeten die Nuu-chah-nulth 1999 ein neues Forstunternehmen mit dem Namen lisaak. Dieses hatte die Form eines Joint Ventures zwischen den Nuu-chah-nulth und MacMillan Bloedel Ltd. MacMillan Bloedel Ltd ist in der Zwischenzeit durch die Weyerhaeuser Ltd. aufgekauft worden, welche MacMillan als Vertragspartner ersetzte. Dabei waren die Nuu-chah-nulth im Joint Venture immer zu 51% beteiligt und blieben auch in der Folge Mehrheitsaktionäre. Seit seiner Gründung im Jahr 1999 arbeitete lisaak auch mit Gruppen zusammen, welche sich aktiv für den Umweltschutz einsetzen, so z.B. mit dem Western Canada Wilderness Committee und mit Greenpeace mit dem Ziel, einen Plan betreffend nachhaltiger Abholzung am Clayoquot Sound auszuarbeiten. 2005 ist es den beteiligten First Nations schliesslich gelungen, den 49%-Anteil der Weyerhaeuser-Beteiligung aufzukaufen und 100% Besitzanteile zu erwerben. Damit wandelte sich das Joint Venture in ein rein privates Forstunternehmen, das sich im Besitz der First Nations befindet.

Doch die Situation in der sich die Nuu-chah-nulth sehen, ist komplizierter als geschildert, denn sie lässt sich nicht auf eine rein wirtschaftliche Problematik reduzieren, sondern besitzt auch eine politisch-rechtliche Dimension. Das gemeinsame Ziel der Umweltaktivisten und der First Nations, die Ressourcen zu schützen, wurde dadurch noch verkompliziert, als die Nuu-chah-nulth begannen, Abkommen, sowohl mit der Provinzregierung, als auch mit der Bundesregierung, abzuschliessen. Mit den Regierungen von Kanada und der Provinz British Columbias verhandeln die Ahousaht nun schon seit 1993. Hierbei geht es um die Ausdehnung, aber auch um die Privatisierung der Reservationen und um den Verzicht auf das

traditionelle Stammesgebiet, sowie um Entschädigungszahlungen. Durch solche Vereinbarungen erhielten die Indianer zwar gewisse Rechte, ihren Wald selber zu nutzen, doch sie kamen damit wieder in einen Clinch mit den Umweltschützern, die einen kompletten Stopp der Abholzung verlangten (B. White, in: B. McGillivray, 2011, S. 249, N. S. Forkey, 2012, 5. Kapitel).

Moy beklagt sich, dass er und sein Volk von den Menschen gezwungen werden, diese Lüge zu glauben, denen sie trauen und von denen sie glauben, dass sie für die Nuu-chah-nulth-Nation arbeiten. Doch leider sind die einzigen Profiteure dieses Prozesses allein die Gliedstaatenregierung British Columbias und die Bundesregierung Kanadas. Moy erinnert sich mit Verwunderung an seine eigene Kindheit, als er in der Schule hörte, wie die Indianer ihr Land früher für einige Knöpfe und Decken verkauften und er erkennt keinen Unterschied zur Gegenwart, in der ebensolcher wertloser Plunder als Inhalt der Verhandlungen zur Sache steht. Seiner Meinung nach verschenken die First Nations angeborene Rechte auf Ressourcen und Eigentum, um kanadische Bürger zu werden, ein Recht, über das sie bereits verfügen. Die Maske in Bild 112, so Moy, zeigt denn auch eine Person, die dem Unerreichbaren nachjagt, dem offensichtlich falschen Konzept der Selbstregierung. Moy Sutherland bedauert, dass sein Volk mittlerweile Darlehen in der Höhe von zwei Millionen Dollars ausgeliehen hat, um dieser Chimäre, dieser Täuschung und Illusion, nachzujagen (M. Sutherland, in: P. Watson, 2009, S. 26).

Das Bild der Karotte vor der Nase in Bild 112 erinnert an den Esel, der ständig einer vorgehaltenen Karotte hinterhertrabt, sie aber nie fassen kann. Dieses Esel-Möhre-Prinzip ist zur Metapher dafür geworden, sich heute anzustrengen, um morgen belohnt zu werden. Faule Versprechen sollen in diesem Fall die Indianer dazu verführen, sich zukünftige Hoffnungen zu machen, was in der Wirklichkeit aber lediglich in einer weiteren Ausbeutung der First Nations mündet. Die Metapher der Karotte vor der Nase verkörpert in diesem Kontext das Versprechen der Autonomie, während das Geld im Mund der Maske den Preis dafür symbolisiert, das eigene Land, die sich darauf befindlichen Ressourcen, sowie die indianische Identität gegen eine einmalige Bezahlung an Kanada abzutreten. Grotesk wirkt die Karotte deshalb, weil das Ziel unmöglich zu erreichen ist und auch auf die paradoxe Situation verweist, dass die Indianer etwas erstehen sollen, das sie bereits besitzen, das kanadische Bürgerrecht beispielsweise.

2.5 Alexander Swiftwater McCarty (1975-)



Bild 113: Alex McCarty

2.5.1 Zur Person von Alexander Swiftwater McCarty:

Alexander Swiftwater McCarty gehört der Makah-First Nation an, deren früheres Territorium sich auf der olympischen Halbinsel in Washington befand (siehe Bild 114).⁸⁰ Neah Bay, Cape Flattery und Makah Bay gehören zu den ältesten Aufenthaltsorten dieser Ethnie und beherbergen auch die heutigen Reservationen der Makah (B. M. Pritzker, 2000, S. 182).⁸¹ Früher waren die Makah Experten auf dem Meer und mit ihren maritimen Kenntnissen bezüglich Navigation und Orientierung auf See jagten sie mit ihren hochseetauglichen Kanus vor allem Walfische (J. Wray, 2003, S. 153).⁸² Die Privilegien bezüglich solcher Subsistenzquellen, bzw. Ressourcen, vor allem einzelner Fischgründe, wurden einst patrilinear vererbt (B. M. Pritzker, 2000, S. 183). Was ihre Sprache betrifft, so gehört auch das Makah zur südlichen Wakash-Sprachfamilie, wie alle Nuu-chah-nulth-Dialekte. Leider verstarb der letzte Primärsprecher, der das Makah fließend beherrschte, im August 2002 im Alter von 100 Jahren (Internetquelle 90). Gemäss dem Zensus des U.S. Department of the Interior waren im Jahr 2005 2'534 Menschen als Angehörige der Makah eingetragen (Internetquelle 91).⁸³

⁸⁰ Nach eigenen Angaben ist Alex ein immatrikuliertes Mitglied der Makah Nation in Neah Bay, Washington. Persönliches Interview, 05.09.2014.

⁸¹ Für eine Beschreibung der wirtschaftlichen und sozialen Bedeutung von Neah Bay von einst bis heute siehe Elizabeth Colson, 1953, S. 88ff.

⁸² Antje Babendererde schreibt in ihren zwei Romanen *Der Walfänger* (1999) und *Der Gesang der Orcas* (2003) viel über die Sitten und Bräuche der Makah, wie dass die Orcas durch den ausgeprägten Walfang Gegenstand der Mythen und zu wichtigen Tieren in den Legenden der Makah wurden. Anmerkung des Autors.

⁸³ Zum Vergleich mit dem Jahr 2003 betrug die Zahl eingetragener Personen 2'492. Internetquelle 92.

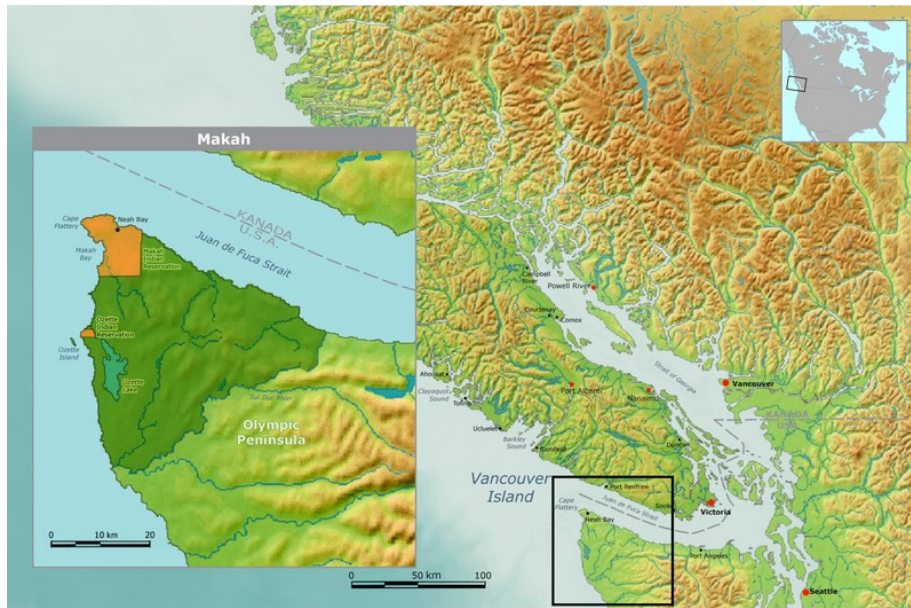


Bild 114: Früheres Territorium der Makah und heutige Reservationen

Alex wuchs in Neah Bay, Washington, auf, der Heimat der Makah. Bereits früh in seiner Kindheit vermittelte ihm seine Mutter die Kunsttechniken der Makah. Mit 14 Jahren erlernte er den Fischerberuf von seinem Vater. Sein Interesse an Kunst wurde durch ein Schlüsselerelebnis gefördert: Als Teenager wurde er aufgefordert, ein Modell eines Ozette-Dorfes für das Makah Museum herzustellen. Die Ozette sind ein ausgestorbener südlicher Zweig der Makah, und wie diese, eine Walfängerkultur. Über eine Dauer von neun Monaten erhielt Alex auf diese Weise die Möglichkeit, einen tiefen Einblick in die eigene Vergangenheit zu erhalten. Um das Modell zu bauen, musste er auch dem Ausgrabungsort Besuche abstatten und sich mit den gesammelten Artefakten, die zum gesellschaftlichen Leben gehörten, vertraut machen. Das Studium der Alltagsgegenstände von einst förderte seine Leidenschaft für die eigene Geschichte und schärfte sein Verständnis der gängigen Formline-Design-Muster, welche die Makah-Kunst von früher charakterisierten (Internetquelle 93).

Alex künstlerischer und beruflicher Werdegang begann relativ spät. Im Jahr 2002, mit 27 Jahren, erlangte er den Master-of-Teaching-in-Visual-Arts-degree am Evergreen State College, was dem Erwerb eines Lehrerdiploms im Kunstbereich gleichkommt. Seit diesem Zeitpunkt erteilt Alex Zeichen- und Malunterricht an Schulen. Vier Jahre später, 2006, erhielt Alex ein Stipendium, mit dem er den Erwerb von Schnitzwerkzeugen finanzierte (Native Creative Development Grant), was ihm ermöglichte, Schnitzereien in Originalgröße zu fabrizieren. Seit 2007 ist Alex an der Chief Leschi-School beschäftigt und besitzt dort ein Vollzeitpensum als Lehrer für Kunstunterricht.

Als Künstler stellt Alex seine Bilder auch in Galerien und Museen aus. Vor allem an Ausstellungen hat er bereits früh teilgenommen, schon seit 1995 als 20-jähriger.⁸⁴ Seine Werke vermitteln dem Betrachter verschiedene Perspektiven gleichzeitig. Alex benutzt dieses typische Merkmal der Kunst an der Nordwestküste aber zudem auch metaphorisch, dass Menschen generell lernen sollten, Dinge aus unterschiedlichen Gesichtspunkten zu sehen:

“...that we need to see things through multiple perspectives - the way that other people see things - to gain a deeper understanding of the world.” Internetquelle 93.

Seine Beschäftigungen als Lehrer und Künstler ergänzen sich insofern, dass er als Lehrer Bekanntschaft mit weiteren Kunstgalerien macht, wo er als Künstler seine Bilder ausstellen und verkaufen kann, wie z.B. im Jahr 2010, als er seinen Schülern ermöglichte, in der B2 Fine Arts Gallery in Tacoma ihre Werke zu zeigen und wo er mittlerweile seine eigenen Schnitzereien und Kunstdrucke ausstellen kann. Einige seiner Kunstwerke befinden sich mittlerweile auch in der permanenten Ausstellung des Makah Museums in Neah Bay.

Interessant ist Alex Auffassung von der indianischen Kunst hinsichtlich dem, was er als herkömmlich und konventionell betrachtet und was für ihn zeitgenössisch und innovativ bedeutet. Als klassische indianische Kunst betrachtet Alex v.a. seine eigenen Schnitzereien, während er seine zweidimensionale Kunst eher als neuzeitlich und progressiv ansieht. Angesichts der Tatsache, dass eine grosse Nachfrage nach seinen Schnitzereien im herkömmlichen Stil besteht, bekennt er, dass ein beträchtliches Spannungspotential in ihm existiert, denn gleichzeitig ist er vom Prozess, wie Kunstdrucke produziert werden, fasziniert.

Dieses Spannungsverhältnis ergibt sich aus den unterschiedlichen Medien. Schnitzereien fertigten die Makah schon seit Jahrhunderten an, während der Kunstdruck ein relativ junges Medium ist. Für seine Ausstellung „Coyote Forward“ in der B2 Fine Arts Gallery in Tacoma (Mai bis Juni 2011) produzierte Alex zwei Serien: „Tailspin“ und „Culture Shock“. Die Reihe „Tailspin“ bestand in einer Anzahl von Kunstdrucken, in denen er das klassische Formline Design der Nordwestküste auf das Basiselement, die U-Form, zurückgeführt hat. „Culture Shock“ bestand in einer

⁸⁴ Alex erklärte, dass er seit 20 Jahren, also seit 1994, schnitzt und dass er schon seit mehreren Jahren Pacific Northwest Native Design und die damit verbundene Schnitzereitechnik lehrt. Persönliches Interview, 05.09.2014.

Anzahl von Schnitzereien, in denen er herkömmliche Makah-Designelemente oder -motive verarbeitete. Als Bewahrer des Brauchtums seines Volkes und verpflichtet, die Wertvorstellungen seines Volkes hochzuhalten, ist die wichtigste Botschaft, die Alex seinen indianischen Studenten weitergeben möchte: das eigene kulturelle Erbe zu schützen und weiterzugeben:

“Learn your heritage with care, preserve it with beauty, and pass it on.” Internetquelle 94.

Alex ist sich bewusst, dass zum kulturellen Erbe auch die Sprache gehört. Er ist überzeugt, dass die Makah sich als Gemeinschaft in die richtige Richtung entwickeln, denn er kennt Mitglieder, welche die Sprache bereits wieder als Kind erlernten:

“It’s going to come back. Teaching the language from infancy is what has to happen.”

Internetquelle 95.

Zum Schutz des kulturellen Erbes trägt Alex nicht nur als Künstler und Lehrer bei, sondern er ist auch überzeugter Umweltschützer. Doch auch diesbezüglich können Spannungsverhältnisse und Konflikte entstehen, allerdings nicht innerpersönliche, wie oben beschrieben, sondern solche zwischen sozialen Akteuren. Konkret möchte ich diesbezüglich auf die Reibereien zwischen den Makah und Tierschützer-Organisationen hinweisen, wie sie seit dem letzten legalen Walfang im Jahr 1999 Medienthema und Gegenstand gerichtlicher Auseinandersetzungen gewesen sind. Als soziale Akteure sind im erwähnten Konflikt in erster Linie die Makah zu nennen; ferner beteiligt sind die US-Regierung, die NOAA (National Oceanic and Atmospheric Administration) und die IWC (International Whaling Commission) als Vertragspartner. Weitere Beteiligte sind Tierschützer und Umweltschutzverbände.

Chronologisch war der Ablauf der wichtigsten Ereignisse zusammengefasst der folgende: 1855 schlossen die Makah einen Vertrag mit der US-Regierung ab, der ihnen u.a. das Recht auf Robbenjagd und Walfang als Brauch zusicherte (Treaty of Neah Bay). Als die Makah im Jahr 1999 seit Jahrzehnten den letzten Grauwal jagten, waren Umweltschützer anwesend, doch die Schiffe der Küstenwache bewahrten die Makah vor allfälligen gewalttätigen Ausschreitungen. Damit bewiesen die Makah sich selber und auch der amerikanischen Gesellschaft, dass ihre Kultur weiterbesteht. Doch das obige Recht wird durch andere Gesetze eingeschränkt, wie dem Schutzgesetz mariner Säugetiere, MMPA (Marine Mammal Protection Act).

Im Jahr 2005 baten die Makah deshalb die NOAA um eine Ausnahme vom Walfangverbot, wie es der MMPA von 1972 (geändert 1994) formuliert. Es war diese eine Bitte für eine Jagderlaubnis, um den Eigenbedarf zu decken. Diese Bitte wurde abgelehnt und 2007 wurde das Verbot um weitere 5 Jahre verlängert. In diesem Jahr fingen einige Makah illegal einen Wal und wurden wegen Verstoss gegen den MMPA angeklagt. 2008 wurden dann zwei der beteiligten Mitglieder gerichtlich verurteilt. Im Jahr 2012 verlängerte die IWC das Moratorium um weitere 6 Jahre. 2014 zelebrierten die Makah den 15. Jahrestag der letzten Waljagd. Die Makah sind seit Jahrtausenden Walfänger und haben die Umwelt immer geachtet und geschützt. Doch ihnen geht es, im Unterschied zu Tierschützern, nicht nur um den Erhalt einer bestimmten Spezies, wie den Grauwal allein, sondern um den Erhalt des gesamten marinen Ökosystems, inklusive dem Menschen, d.h. den Makah und ihrer Kultur als Walfänger (Internetquellen 96 und 97).

2.5.2 Ausgewählte Werke von Alexander Swiftwater McCarty:



Bild 115: Raven dropping a clam on a rock

Bild 116: Do.

Wie oben beschrieben, begann Alex Mitte der 1990er-Jahre mit der Herstellung von Schnitzereien. Die Bilder 115 und 116 zeigen zwei Reliefs, in denen Alex denselben Raben in unterschiedlichen Varianten darstellt. Sie sind Beispiele, die man als seine Frühwerke betrachten könnte. Reliefschnitzereien gelten als Übergangsform zwischen der zwei- und dreidimensionalen Kunst und gehen im Falle der Nordwestküste gemäss Bill Holm bis 500 vor Chr. zurück. Damit setzt sich Alex mit einem Medium auseinander, welches die Nuuchahnulth schon seit jeher benutzten und das auch bei den Makah schon sehr lange bekannt ist. Alex sagt, dass verschiedene Makah-Legenden existieren, welche vom Raben auch als von einem Trickster handeln und dass er der Meinung sei, dass die Wahl des Rabenmotivs für das Relief

ihm geholfen habe, das Ziel der Bewahrung und Erhaltung seines kulturellen Erbes zu verwirklichen. Er sagt ferner, dass er etwa im Jahr 1997 einen Rabenflügel geschenkt erhielt, was ihn dazu veranlasste, ein realistisches Rabendesign zu kreieren. Mit dem Zweck, inspiriert zu werden, studierte er diese Vögel auch in freier Natur. Er konnte die Beobachtung machen, wie manche Raben Muscheln aus grosser Höhe auf festen Untergrund fallen lassen, etwa auf einen Felsen, damit deren Schalen brechen und der Vogel so ans Innere der Muschel gelangen kann. Durch eine solche Beobachtung motiviert, benutzte Alex bei der Anfertigung obiger Reliefs zwei klassische Formline-Elemente, das Ovoid und das U-Shape. In beiden Bildern sind die Ovoids, z.B. in den Schwanzfedern, oval und eiförmig und entsprechen somit dem West Coast Art Style. Ebenfalls typisch dafür ist, wie durch die Benutzung der Trigons die Federn am Kopf des Tieres in Bild 116 nicht durch die schwarzen Konturen der U-Form, sondern vor allem durch die übrigbleibenden weissen Flächen erkennbar werden (persönliches Interview, 05.09.2014).

Befragt, was er zu den Reliefs in Bilder 115 und 116 denke, erklärte mir der ältere Bruder von Alexander, Micah McCarty, ebenfalls ein bekannter Makah-Künstler, dass der mythologische Rabe für ihn neben dem Unterhaltungswert als Akteur in Geschichten und Legenden auch spezielle Wertvorstellungen vermittele:

„Raven is illuminator, tricky and an important story teller of special values and perspectives.“ Persönliches Interview, 31.08.2014.

Daraufhin interessierte es mich natürlich, inwiefern Micah überhaupt an die Mythen glaube und wie er konkret zu ihren Inhalten stehe. Welche Bedeutung kann der Rabe als Lichtbringer für einen Menschen von heute noch haben? Welche Tragweite haben Geschichten heute, die vom Raben als Kulturbringer erzählen? Und schliesslich, welches Gewicht haben für ihn die Legenden, wenn sie sich mit dem Schöpfungsthema auseinandersetzen?

Micah meinte, dass es sich bei den Legenden oder Mythen nicht bloss um Geschichten handle, sondern um Lehren, welche durch die orale Weitergabe („*by the living breath of our ancestors*“) lebendig geblieben sind. Seine Ahnen begegneten in speziellen Ereignissen dem Übernatürlichen, indem sie spirituelle Erfahrungen machten. In religiöser Ekstase gewannen seine Vorfahren Erkenntnisse, indem sie auf metaphysisch-transzendenter Ebene der Wirklichkeit Wahrnehmungen machten, welche mit Kernerlebnissen der Bibel vergleichbar sind, wie z.B. mit jenen in der

Geschichte vom brennenden Busch oder mit jener von der Flut, welche heute als Fundamente menschlichen Erbes verstanden werden. Im obigen Relief setzt der Rabe nach Ansicht von Micah McCarty eine Muschel ab und lockt anschliessend die Menschen daraus hervor, womit deren Entstehung oder Dasein erklärt wird. Der Rabe, so Micah, brachte in der Geschichte die Menschen auf diese Weise zur oder auf die Erde.

Das Ganze könnte seiner Ansicht nach auch so interpretiert werden, dass Ausserirdische an der Schöpfung mitgewirkt haben und die „Muschel“ könnte in diesem Zusammenhang auch als ein Gefährt der Götter, respektive als Raumschiff der Aliens, ausgelegt werden. Er weist diesbezüglich auf Parallelen hin, die sich unabhängig in Mythen verschiedener Kulturen finden lassen und deren visuelle Darstellungen man als *chariots of the gods*, bzw. als fliegende Untertassen auslegen könnte (siehe Bilder 117 und 118).⁸⁵ Seiner Meinung nach weisen Rabenlegenden der Nordwestküste mancherlei Parallelen mit anderen Religionen auf, z.B. mit der altägyptischen, wenn es sich beispielsweise um Motive, wie den Lichtraub handelt, oder um die Belehrungen der Menschen durch die Götter, oder um die Fähigkeit, dass ein Mythenheld die Gestalt wandelt (persönliches Interview, 31.08.2014).



Bild 117: Götterfigur auf Reittier



Bild 118: Die geflügelte Sonne bei den Sumerern

Micahs Erklärung erinnert mich stark an den Inhalt von Erich von Dänikens Bücher und dessen Theorie, dass früher Völker von Ausserirdischen besucht und von ihnen unterwiesen worden seien. Mit dieser These erklärte von Däniken jegliche kulturellen und technischen Errungenschaften eines Volkes, deren Entstehung für uns bis heute unerklärlich, mysteriös und geheimnisvoll geblieben ist.

⁸⁵ Der Begriff *chariots of the gods* wurde von Erich von Däniken in seinem Buch *Chariots of the Gods? Unsolved Mysteries of the Past* (1968) und durch den gleichnamigen Film (1970) in die Literatur eingeführt. Anmerkung des Autors.

Ich persönlich lehne solche Erklärungsansätze ab, weil sie pseudowissenschaftlich und evolutionistisch sind. Ein solcher Ansatz degradiert ein Volk als unmündig und spricht ihm die Fähigkeit zu eigenen kognitiven Leistungen und technischen Triumphen ab. Tatsächlich schrieb von Däniken über einige Völker, dass sie bis zu dem Zeitpunkt ihres Besuches und bis zur Unterweisung von Ausserirdischen primitiv gewesen seien.⁸⁶ Micahs Auslegung ähnelt meiner Ansicht nach nicht nur der Argumentation gewisser Pseudowissenschaftler, wie jener des erwähnten Erich von Dänikens, sondern sie passt auch zu einer anderen Pseudowissenschaft, wie dem Kreationismus, einer amerikanischen Strömung der religiösen Rechten, die angesichts des Fehlens von Religionsunterricht in den Schulen versucht, Biologie mit Religion zu vertauschen (R. L. Numbers, 2006, S. 373, 379-380).

Obwohl sie an eine Schöpfung glauben, sprechen Kreationisten im Zusammenhang mit der Schöpfung und der Entstehung der Menschen nicht namentlich von Gott, sondern je nach Richtung z.B. von einer Intelligenz (*ID = intelligent design*).⁸⁷ Micah ist nach eigenen Aussagen kein Anhänger der Kreationisten und ich versuchte seine Erklärung zum obigen Relief, sowie seine Ansichten bezüglich der bekannten Schöpfungsmythe, in welcher der Rabe die Menschen aus der Muschel befreit, zu verstehen. Seine Interpretation erschien mir zunächst gewagt; ich hatte aber auf den zweiten Blick den Eindruck, dass sie den Versuch darstellt, wirklich an die frühere Mythologie zu glauben, aber auf eine aktuelle Art und Weise, die einerseits unserem zeitgemässen Vernunftglauben entspricht und in unser heutiges rationales Weltbild passt.

⁸⁶ Von Däniken spricht z.B. im Zusammenhang mit den Dogon von Mali als von *primitiven Negern*. Seine Theorie, die Grundlage all seiner Bücher ist, ist, dass die Ausserirdischen die Menschen nach ihrem Ebenbild veredelten. Er ist auch davon überzeugt, dass erstes irdisches Leben aus dem Weltall stammt. Aliens hätten ein UFO mit verschiedenen Mikroorganismen ausgesandt. Er stützt sich dabei auf Francis Crick und Leslie Orgel, welche 1972 in der Zeitschrift ICARUS den Artikel „Directed Panspermia“ veröffentlichten, nach dem das erste Leben hätte entstehen können, in dem fremde Besucher die Erde gezielt mit Lebenskeimen versorgt hätten. E. v. Däniken, 1977, S. 7, 116, 301.

⁸⁷ Weil Kreationisten ferner die Entstehung des Universums und des Lebens mittels der Evolution ablehnen, stehen sie auch in einem Gegensatz zur katholischen Kirche. Während nämlich die theologische Auffassung der heutigen katholischen Kirche eher von einem theistischen Evolutionismus ausgeht, das heisst, Gott namentlich als Schöpfer erwähnt, aber mit Darwins Lehre nicht in Widerspruch stehen muss, ist die Ansicht der Kreationisten durchaus mit der Vorstellung oder Möglichkeit vereinbar, dass bei der Schöpfung unter Umständen Aliens ihre Hand im Spiel hatten. Internetquellen 9 und 10.

Ich habe Alex McCarty anschliessend gefragt, ob es vielleicht einen Zusammenhang gäbe, dass sein Relief mit dem Titel "Raven dropping a clam" auf den berühmten Schöpfungsmythos verweise, wie dies sein Bruder Micah auslegt. Die erwähnte Legende erklärt bekanntlich, wie die Menschen ins Dasein gelangten, indem sie der Rabe eines Tages aus einer Muschel am Strand befreite. Alexander McCarty sagte aber, dass es nicht seine ursprüngliche Absicht war, mit den Reliefs (Bilder 115 und 116) diesen Mythos zu visualisieren, doch dass dies eine interessante Korrelation sei. Wie gesagt, hat die Ursache, dass Alex damit begann, Raben darzustellen, mit dem oben erwähnten Grund, dem Geschenk eines Rabenflügels im Jahr 1997, zu tun. Er sagt, dass er es ferner geniesse, auch Miniaturwappenpfähle herzustellen, wie jener in Bild 119, und dass er fortfahre, weitere Reliefs mit Raben, sowie Rabenrasseln zu produzieren. Gegenwärtig ist Alex damit beschäftigt, eine solche Rassel zu beenden, deren spezielles Merkmal es sei, dass sie über einen manuell beweglichen Rabenschnabel verfüge.



Bild 119: Raven, Bear and Salmon Totem Pole

Der in Bild 119 geschnitzte Wappenpfahl stammt aus dem Jahr 2010 und zeigt einen Raben und einen Bären. Er gibt einen Mythos wieder, der davon erzählt, wie der Rabe, der einst eine wunderschöne Stimme hatte, eines Tages den Bären austrickste, um an dessen Lachse zu gelangen. In der Folge bestrafte der Bär den Raben, indem er seine Stimmbänder zerstörte.

Der moralische Kern und pädagogische Gehalt der Geschichte verbietet das Stehlen, denn ein Diebstahl zieht für gewöhnlich früher oder später Retorsionen nach sich.

"Along time ago Raven had a beautiful voice. That is why he was able to trick people so well. One morning Raven was flying down the river and saw Bear fishing for salmon. He flew down and landed on Bear's head and watched Bear fish. Just as soon as Bear caught a salmon Raven told Bear that he saw great big juicy berries just up the river and they are falling off of the bushes. Raven pointed his wing and told Bear: "Look they are right over there." When Bear looked up to see where the berries were, raven swooped down and snatched his salmon and flew away. A little while later Raven was basking his feathers in the hot sun. Bear snuck up behind him. Bear grabbed Raven by the neck and smashed his vocal cords. That is why to this day Raven can only make harsh squawking noises." Benutzung der Legende mit freundlicher Genehmigung von Alex McCarty, 10.09.2014.



Bild 120: Mural, Evergreen State College



Bild 121: Detailansicht mit Rabe und Orca

Während den Jahren 2009 bis 2014 entstanden eine Reihe von Wandmalereien, sogenannte Murals. In diesem Zusammenhang war es Alexander McCarty möglich, seine Werke einerseits in einer Universität, einem Museum und einem Krankenhaus dauerhaft auszustellen und sie so in den Köpfen der Menschen mit verschiedenen öffentlichen Institutionen zu assoziieren. Die Serie begann mit einer Wandmalerei, die McCarty 2009 für das Evergreen State College (TESC) in Olympia, Washington, anfertigte. Das College besitzt auf seinem Campus auch ein indianisches Langhaus nachempfundenes Gebäude, das Longhouse-Education-and-Cultural-Center heisst, und deren Mission es ist, die indianische Kunst und Kultur durch kreative Bildungsprogramme zu erhalten und zu fördern. Bilder 120 und 121 zeigen die Einbettung eines Freskos von Alex im Grossen Saal, sowie eine Detailansicht davon mit einem Raben und einem Orca.

Rabes Eigenschaft, andere auszutricksen, seine Schöpferrolle, seine Kulturheldenfunktion und seine Fähigkeit, sich und die Umwelt zu (ver)wandeln, sind wie bereits angetönt, im Süden der pazifischen Nordwestküste auf mehrere Mythentiere verteilt, wie auf die Krähe, den Blauhäher (blue jay), Kwatyat und andere Figuren. Im Zusammenhang mit den hier beschriebenen Makah, ist anzumerken, dass der in der Einleitung erwähnte Trickster *Kwatyat* oder *Kwahtie* der übrigen Nuu-chah-nulth-Gruppen bei den Makah den Namen *Kweti* trägt. Die Bezeichnung des Raben lautet bei den Makah *Klookshood*. Beide Mythenfiguren, die in der Kunst visuelle Darstellung erhalten, müssen trotz der Ähnlichkeit, was ihre Tricksterrolle betrifft, als unterschiedliche Charaktere verstanden werden. Alex berichtet, dass er die Rabenmythen und die Legenden über *Kweti* von seinem Vater und seiner Tante her kennt, denen die Mythen von ihrem Vater, Jerry McCarty, als Gutenachtgeschichten erzählt worden sind als sie jung waren (persönliches Interview, 10.09.2014).

Alex McCarty kennt die Lehrbücher von Jim Gilbert und Karin Clark und er ist der Meinung, dass es den beiden Autoren ausserordentlich gut gelungen sei, die Grundsätze des Formline Designs an der pazifischen Westküste mittels vier Stilen zu beschreiben und diese Stilvarianten verschiedenen Regionen zuzuweisen. Er begründet seine Ansicht damit, dass er als Lehrer erkannt hat, wie wichtig und bedeutsam es für das Verständnis des West Coast Designs ist, verschiedene Ansichten und Perspektiven zu berücksichtigen. Auch heute noch führt Alex extensive Forschungen zur Makah-Nuu-chah-nulth-Kunst in Bibliotheken und Museen durch und er begibt sich regelmässig in den Kreis der Ältesten und lernt ebenfalls von Mentoren und von lokalen Künstlern. So entstand im Sommer 2013 die Idee und später die Gelegenheit, die genannte Wand für das Makah Cultural and Research Center in Neah Bay zu bemalen. So kommt es, dass sich eine zweite Wandbemalung von Alexander Swiftwater McCarty auf der Aussenwand des Eingangs zum Makah Cultural and Research Center in Neah Bay, Washington, befindet. Es stellt ein Thunderbird Design dar, nachempfunden gemäss einem Design auf einer 500-jährigen Bentwood box der ausgestorbenen Kultur der Ozette.



Bild 122: Alex McCarty, Makah Museum Mural, 2013

Im Rahmen der Vorbereitungen zu diesem Projekt kam Alex mit dem Museumskurator zusammen, traf Aufsichtsratsmitglieder, Älteste und Künstler seiner Gemeinde und zusammen studierten sie verschiedene Artefakte der Ozette-Kollektion. Gemeinsam kamen die Beteiligten zur Übereinstimmung, dass das Mural von einem 500 Jahre alten *treasure box design* inspiriert sein soll. Die betroffene hölzerne Schmuckdose besass die Form einer Bentwood box. Alex transformierte in

der Folge das dreidimensionale Motiv, das sich auf der Schmuckschatulle befand, in ein zweidimensionales Konzept für ein entsprechendes Wandbild. In Zusammenarbeit mit zwei jungen Makah-Künstlern, Reb Parker und Aaron Parker, malte er schliesslich das Donnervogelmotiv in den Dimensionen 2,7m x 3,6m auf die Aussenwand des Museumseingangs. Dieses Wandgemälde zeigt mit den Worten von McCarty eine weitere Möglichkeit, das eigene kulturelle Erbe zu ehren und die eigene Stilvariante zu erhalten, auch für zukünftige Generationen.

Auch auf diesem Wandbild für das im Gebäude befindliche Makah Museum sind die kennzeichnenden und charakteristischen Merkmale des West Coast Art Styles erkennbar, wie die breiten Augenbrauen, die grosse Nase und der grosse Mund.⁸⁸ Die Locken über den Augenbrauen des Donnervogels werden im englischen Sprachgebrauch *Pompadour* genannt. Dies ist ein Attribut, welches auf die übernatürliche Herkunft dieses Wesens hinweist und das bei der Darstellung eines gewöhnlichen Adlers (der das ikonografische Vorbild für den Donnervogel ist) weggelassen würde. Bei anderen Wesen übernatürlichen Ursprungs, wie dem Sisiutl, der doppelköpfigen Schlange, wären solche Locken also ebenfalls ersichtlich. Alex weist jedoch darauf hin, dass die Locken hier eher Hörnern gleichen (persönliches Interview, 10.09.2014).

Diese Art der Darstellung bringt das ganze Sujet in eine starke Nähe zum South Coast Art Style, was mich angesichts der geografischen Nachbarschaft zu den Makah auch keineswegs erstaunt.⁸⁹ Alex Aussagen bestätigen auch J. Gilbert und K. Clarks Angaben bezüglich den gerundeten Ovoids, welche sowohl für den West Coast- als auch für den South Coast Art Stile eigentümlich sind. Das Vier-Auge-

⁸⁸ Mich interessierte, weshalb der Donnervogel anstelle eines Schnabels eine Nase und einen offenen Mund besitzt. Alex erwiderte daraufhin, dass er und die Beteiligten sich diese Frage ebenfalls stellten, als sie die Artefakte des Museums studierten und dass einige der Mitwirkenden zum Schluss kamen, dass es sich um einen Donnervogel handelt, der sich in einer Transformation zu einem Menschen befindet. Viele Darstellungen von Donnervögeln in der Kunst an der pazifischen Nordwestküste besitzen ein menschliches Gesicht auf der Brust, was auf menschliche Eigenschaften und auf die Fähigkeit hinweist, sich in ein menschliches Wesen zu verwandeln. Es sei darauf hingewiesen, dass die mythische Vorzeit, in der die Legenden handeln, eine Zeit war, in der die Bereiche der Tier- und Menschenwelt noch nicht so klar voneinander getrennt waren. Persönliches Interview, 18.09.2014.

⁸⁹ So zeigen auch Jim Gilbert und Karin Clark in ihrem Lehrbuch über das Formline Design einen Donnervogel im South Coast Art Style, der ebenfalls über solche Hörner verfügt und nicht über Locken. J. Gilbert, K. Clark, 2001, S. 154.

Design jedoch, das durch je zwei Augen seitlich des Donnervogelgesichts auftritt, ist wiederum ausschliessliches und klassisches Merkmal der West Coast Stilvariante. Ein einzelnes Auge kommt dabei dadurch zustande, dass zwei U-Forms mit einem Ovoid kombiniert werden.



Bild 123: Alex McCarty, Tacoma General Hospital Mural Project 2013/14 und Detail mit Rabe

Ende 2013, anfangs 2014, eröffnete sich für Alex McCarty die Möglichkeit, für das General Hospital in Tacoma ein weiteres, drittes *mural*, anzufertigen. Auch hier weisen die negativen Formline Elemente, welche die Figur erkennbar werden lassen, die eiförmigen Ovoids und der Quadron Star auf der Brust des Raben, auf die West Coast Art Style Variante des Formline Designs hin (siehe Bild 123). - Nicht nur mit seinen Reliefs, sondern auch mit seinen Wandmalereien knüpft Alex an ein Medium an, das bei den Makah schon seit Jahrhunderten bekannt ist. Schon früher dienten ebenfalls die Fassaden von Häusern als Untergrund und Projektionsflächen der Künstler, allerdings handelte es sich damals um die Aussen- und/oder -innenwände der Makah-Langhäuser.

Doch haben sich die Rolle eines indianischen Künstlers, sowie dessen Position innerhalb der Gesellschaft, seither ziemlich verändert. Auf dem heutigen kanadischen Kunstmarkt versteht sich ein indianischer Künstler gleichzeitig als Unternehmer, wobei seine Kunst als Produkt betrachtet werden kann, das er verkauft und in dessen Zusammenhang er gezieltes Marketing betreibt. Zu diesem Marketing gehören neben der Herstellung eines Artikels, des Produktes, z.B. einer Schnitzerei oder eines Prints, auch dessen Verteilung (Distribution), die Aushandlung der Konditionen (Preis) mit Galerien oder Museen, sowie die Kommunikation zum Betrachter, zum Publikum und zu den potenziellen Käufern (J. P. Thommen, 1989, S.339).

Gerade was die Kommunikationspolitik betrifft, so ist diese im Falle der indianischen Kunst äusserst interessant. Ähnlich einem Manager oder einem Besitzer einer Firma beinhaltet diese zu einem gewissen Grad Public Relation, also Öffentlichkeitsarbeit, als auch Werbung, beides mit dem Ziel, den Bekanntheitsgrad seines Produktes und seiner eigenen Person zu erhöhen und zu fördern. Als Werbeträger dienten Alex in diesem Fall private Institutionen, wie ein Museum, aber auch öffentliche Gebäude, wie ein College oder ein Spital. Aber im Gegensatz zu einem herkömmlichen Konsumgut, wo bei der Positionierung des Produkts der rationale Teil, also Sachinformationen, dominieren, welche durch kognitive Vorgänge bewusst wahrgenommen werden, steht bei einem erwerbbaaren Artefakt indianischer Herkunft nicht nur der ökonomische Wert im Vordergrund, sondern es werden implizit noch eine weitere Anzahl Informationen emotionaler Art (mit)gesendet. Ich will damit emotionale Inhalte bei der Werbung von Konsumgütern nicht dementieren, doch bei seiner „Werbebotschaft“ will der indianische Künstler vielmals komplexere Sachverhalte der Zielgruppe implizit mitschicken.

Wenn man in diesem Zusammenhang das Vier-Seiten-Modell der Kommunikation heranzieht, welches von Schulz von Thun 1970 entwickelt worden ist und in der Linguistik heute noch als aktueller Erklärungsansatz für Sprache und Kommunikation benutzt wird, so müsste man es so ausdrücken, dass der Sender mit seiner Äusserung etwas bewirken will. Auf dieser Ebene, die als Appell-Ebene bezeichnet wird, möchte der Sender den Empfänger veranlassen, etwas zu tun; er will Einfluss auf ihn nehmen (W. Gebert, 2013, S.28). In diesem Fall handelt es sich beim Sender um Alex McCarty und die Kommunikation geschieht hier mittels der Positionierung seiner Werke in einflussreichen Institutionen als auch mittels der Wahl des Inhalts und Stils seiner Werke. Der Empfänger ist hier naheliegenderweise der Betrachter der Wandbilder. Und bei der Botschaft handelt es sich um das schon erwähnte Anliegen, wie wichtig dem Künstler die Erhaltung der eigenen Überlieferung und des kulturellen Vermächtnisses ist.

Im nachfolgenden Exkurs möchte ich ein wenig näher auf die verwandten Phänomene Mural und Graffiti eingehen: Bei den oben besprochenen drei Murals von McCarty handelt es sich alles um Werke, die in formellen Einrichtungen eingebettet sind. Doch es gibt auch andere Murals informeller Art. Im urbanen Kontext kann ein Passant auch auf eine Wandmalerei in der Form eines gesprayten Graffitis treffen, wie das mir passierte, als ich auf meiner Feldforschung im Juni 2010

auf die unten gezeigte Rabendarstellung stieß, die ich auf dem Weg zu einem Galeriebesuch in einer Unterführung in Granville Island, einem Stadtteil Vancouvers, unterhalb der Granville Street Bridge zufällig entdeckte.



Bild 124: "...and the Raven brought the light into the world...", Granville Island, Vancouver

Diese Wandmalerei bestätigt die Prämisse, von der W. J. T. Mitchell in seinem Buch *Picture Theory* ausgeht, nämlich von der Behauptung, dass der Versuch der Reinigung der Medien Wort oder Bild eine Utopie der Moderne sei, weil beide Medien Bild und Wort mehr oder weniger vermischt benutzen (W. J. T. Mitchell, 1995, S. 4f.). Das Werk beinhaltet nämlich nicht nur das Bild des Raben, sondern es wird offensichtlich, dass sowohl der Titel ("...and the Raven brought the light into the world..."), als auch die Organisatoren (project sponsored by the City of Vancouver, graffiti management program, Tel. 604-871-6300), sowie die involvierten Künstler als gleichberechtigte Bestandteile des Gesamtbildes konzipiert worden sind. Mitchell benutzt generell den Ausdruck *imagetext* für zusammengesetzte, synthetische Werke oder Konzepte, wie dies in Bild 124 arrangiert worden ist. Einerseits verwendet er *image/text* vor allem dann, wenn er die Kluft oder den Graben, die zwischen den beiden Begriffen besteht, betonen will; andererseits drückt er mit *image-text* die Beziehung aus, die gleichzeitig zwischen den beiden Wörtern besteht. Es ist klar, dass er mit diesen subtilen (Schreib)Varianten im Falle eines Vergleiches der Bild-Text-Beziehung nicht nur Ähnlichkeiten und Analogien hervorheben möchte, sondern auch die vorhandenen Unterschiede berücksichtigen will (W. J. T. Mitchell, 1995, S. 89f.).

Bei den beteiligten Künstlern handelt es sich um Larissa Healey, Corey Bulpitt, Billy St. Jean und um Aime Milot. Larissa, eine Ojibwa-Indianerin, sagte in einem Interview, dass die Zusammenarbeit mit Corey, einem Haida-Indianer, symbolisch einer Kooperation zwischen den Indianern des Ostens (Ojibwa) und jenen des Westens (Haida) entspricht, die stimulierend auf die jüngere Generation wirken soll, damit Dinge entstehen, mit denen sich die Jungen wieder identifizieren können.

“Il est très rare qu’un Haida et une Ojibway vivent une relation symbiotique de la côte Ouest à la côte Est en quelque sorte. Nous créons une formule inédite qui convient aux jeunes, car ils ont besoin d’être stimulés et de voir quelque chose auquel ils peuvent s’identifier“. Internetquelle 100.

Ich möchte nicht den Versuch wagen, solche Wandmalereien oder Graffitis dem bekannten Dualismus *Underground-Kultur* (Kunst, die nicht auf die Masse ausgerichtet ist) oder *Mainstream* (allgemein etablierte, auf die Masse ausgerichtete Kunst) zu- oder einzuordnen. Am ehesten könnte man das Werk der Underground-Kultur zuordnen, denn bei all den genannten Künstlern handelt es sich um indianische Vertreter der HipHop-Bewegung. Ethnologisch viel interessanter ist, wie sich die unterschiedlichen, dabei beteiligten kulturellen Strömungen, zu erkennen geben.

Während z.B. durch das mythologische Motiv des Raben einerseits die indianische Herkunft einer Person markiert wird, werden durch das Medium Graffiti - speziell durch das Style-Writing - also durch die Benutzung von Schrift, Buchstaben und Zahlen, hier in der Form der visuellen Vermittlung von Titel, Sponsoren und Namen der Künstler, gleichzeitig die Identität als Mitglied der HipHop/Rap-Jugendkultur kenntlich gemacht (T. Berg, U. Danker, 2006, S. 136).⁹⁰ Organisatoren von Ausstellungen haben dieses Phänomen auch schon aufgegriffen und eine Ausstellung mit dem Namen *Beat Nation: Art, HipHop and Aboriginal Culture* ins Leben gerufen. *Beat Nation* hatte das Ziel, die Öffentlichkeit über solche

⁹⁰ Der Psychologe P. G. Zimbardo behandelt das Thema Graffiti in seinem Buch *Psychologie* im Zusammenhang mit dem urbanen Phänomen und erachtet solche Identifikations-Graffiti als Akt des Vandalismus Jugendlicher in Grossstädten (P. G. Zimbardo, 1983, S. 665). Ich betrachte eine solche Behandlung dieses Phänomens als zu veraltet. Vielleicht war Zimbardos Sichtweise in den Anfängen der Graffiti-Zeit richtig, doch hat sich diese mittlerweile als erwünschte Kunstform etabliert, was man in dem geschilderten Fall an den Sponsoren erkennen kann, die das Projekt in die Wege geleitet und unterstützt haben. Anmerkung des Autors.

Hybridformen von Graffiti-Wandmalereien mit Haida-Motiven zu informieren und brachte in diesem Zusammenhang unterschiedliche indianische Künstler der nordamerikanischen West- und Ostküste zusammen. Diese Ausstellung sollte die Stadt fokussieren, in der viele Indianer heute leben und ihre indianische Identität als Teil der urbanen Kultur thematisieren, um zu zeigen, welche Formen von Kunstwerken in diesem Kontext entstehen können. Es handelte sich genauer gesagt um eine Wanderausstellung, die ihren Ursprung in Vancouver hatte, wo sie von der Vancouver Art Gallery lanciert und organisiert worden ist. Weitere Stationen waren im Osten des Landes (vom Dezember 2012 bis Mai 2013) Toronto, Ontario, und (vom Oktober 2013 bis Januar 2014) Montréal, Québec. Bild 125 zeigt die Galerie *The Power Plant* in Toronto.



Bild 125: Orca: Galerie *The Power Plant*, Toronto

Indem die indianische Identität und Kultur fortfährt, sich zu wandeln und Künstler alten Bräuchen, Sitten und Überlieferungen ein neues Gepräge verleihen, sind gesprayte Bilder, Break Dance und HipHop-Musik im Prinzip nur neue Medien oder Ausdrucksformen, um auf bestehende politische Anliegen hinzuweisen, wie auf Landrechte und auf andere Probleme, welche die Mitglieder der First Nations beschäftigen.⁹¹

⁹¹ Seit den frühen 1990ern war HipHop eine starke Kraft für indianische Jugendliche in Städten. Diese Musik verlieh den Mitgliedern der First Nations ein neues Medium der Ausdrucksmöglichkeit, um Geschichten zu erzählen, ihre eigene Sprache zu artikulieren und politische Äusserungen mitzuteilen. Hinsichtlich der visuellen Kunst wird dabei das Alte mit dem Neuen vermischt und rurale Erfahrungen werden mit urbanen verwoben mit dem Ziel, die eigene indianische Identität neu zu entdecken und zu reinterpreten. Internetquelle 12.

Kapitel 3

Das Formline Design der mittleren Küste

3.1 Einleitung:

3.1.1 Die Geschichte des Begriffes „Kwakiutl“:

Weiterhin der Einteilung Jim Gilberts und Karin Clarks folgend, was das Formline Design an der pazifischen Nordwestküste betrifft, heisst die Bezeichnung der Variante an diesem Abschnitt der Küste „Mid Coast Art Style“ (J. Gilbert, K. Clark, 2001, S. 15). Dabei dominieren an der mittleren Küste als Ethnie die Kwakwaka'wakw. Einst umfasste dieses Volk eine Vielzahl einzelner autonomer Gruppen. Doch von den ursprünglich 30 Untergruppen, welche die Europäer bei ihrer Ankunft antrafen, existieren heute nur noch deren 17 (C. R. Ember, M. Ember, 2004, S. 893, Internetquelle 102).

Dass sich der Ausdruck *Kwakiutl* im 19. Jh. zur ursprünglichen Bezeichnung der Kwakwaka'wakw eingebürgert hatte, war ein wesentlicher Verdienst des deutschen Ethnologen und Ethnosoziologen Franz Boas (1858-1942) und dessen Schrift *Census and Reservations of the Kwakiutl Nation* (1887) (A. Alfred, 2004, xxxvi). Genauer lässt sich dieser Umstand dann verstehen, wenn man davon ausgeht, dass sich Boas vor allem mit einer einzigen Untergruppe der Kwakwaka'wakw beschäftigte, deren Namen: Kwagu'ł (Kwagulth) mit Kwakiutl übersetzt wurde und die im Norden Vancouver Islands bei Fort Rupert leben. Mit der Zeit wurde dieser Ausdruck nicht nur auf alle 30 Gruppen angewendet, die Kwakwala sprachen, sondern auch auf 3 andere Ethnien, welche ebenfalls Teil der nördlichen Wakash-Sprachfamilie angehören, aber nicht Kwakwala sprechen, nämlich die Haisla, die Heiltsuk und die Oweekeno.

Diese drei Ethnien, die Boas als nördliche Kwakiutl bezeichnete, beanspruchen heute als eigenständige Völker behandelt zu werden und in der Folge wurde die alle Gruppen umfassende Bezeichnung Kwakiutl 1980 durch den Begriff Kwakwaka'wakw abgelöst (Internetquelle 103). Boas Bezeichnung „nördliche Kwakiutl“ beruhte auf seiner Feststellung dreier Phänomene, die den nördlichen Ethnien an der Westküste eigen waren: das Exogamiegebot, der Totemismus und die Matrilinearität. Bei den Ethnien im Norden, den Tlingit, den Tsimshian und den Haida, entdeckte Boas Klanstrukturen, deren Wappen (crests) er als Totems bezeichnete und deren Mitglieder bei der Hochzeit in andere Klans einheiraten mussten.⁹² Diese Exogamieregel war so streng, dass sie sich nicht nur auf die eigene Gruppe beschränkte, sondern sich auch auf andere

⁹² Die Tlingit und die Haida besitzen je zwei, die Tsimshian vier Klans. Anmerkung des Autors.

Ethnien auswirkte. Somit war es einer Haida-Frau, die aus dem Rabenklan stammte, nicht nur untersagt, einen Mann aus dem Rabenklan ihres eigenen Volkes zu heiraten, sondern es war ihr auch verboten, einen solchen der Tlingit oder der Tsimshian zu ehelichen. Weil nun die Haisla, die Heiltsuk und die Oweekeno, die südlich von den drei genannten Völkern leben, ebenfalls diese beiden Eigenschaften aufwiesen, aber im Gegensatz zu den Tlingit, den Tsimshian und den Haida einer völlig anderen Sprachfamilie angehören, sprach Boas von den nördlichen Kwakiutl.

Die Haisla, die Heiltsuk und die Oweekeno ähneln den Tlingit, den Tsimshian und den Haida aber auch noch hinsichtlich der Abstammung, respektive der Zugehörigkeit eines Mitgliedes zur Gruppe. Bei den Tlingit, Tsimshian und Haida verläuft die Abstammung ausschliesslich über die mütterliche Linie. Bei den Haisla, Heiltsuk und Oweekeno ist dies zwar ein dominierendes aber kein ausschliessliches Merkmal, was Boas dazu bewog, hier ebenfalls von matrilinearen Ethnien auszugehen.⁹³

Neben den nördlichen Kwakiutl spricht Boas auch von den „südlichen Kwakiutl“. Die Gemeinsamkeiten, welche die südlichen Kwakiutl mit ihren nördlichen Nachbarn teilen, ist vor allem die Zugehörigkeit zur nördlichen Wakash-Sprachfamilie. Die südlichen Kwakiutl haben jedoch erstens eine andere Sozialstruktur und zweitens eine andere Abstammungsregel als die nördlichen Kwakiutl, dem von Boas benutzten veralteteten Terminus *Kwakiutl* folgend. Einerseits bildeten die Familien der südlichen Kwakiutl, welche sich früher zu Lineage übergreifenden exogamen Klans konstituierten, Dörfer mit je einem Klan. Der Unterschied bestand also vor allem darin, dass bei den nördlichen Kwakiutl die Klanstruktur dominant war und dass eine Ethnie eine festgelegte Anzahl von Klans besass, die sich in jedem Dorf wiederholte, während bei den südlichen Ethnien die Dorfgemeinschaft die Struktur war, welche im Vordergrund stand und dass jedes Dorf einen anderen Klan besass.

⁹³ Dass es sich bei diesen Ethnien um matriachale Klangesellschaften handelt, geht aus eigenen Angaben und auch von Franz Boas hervor. So hatten die Haisla nach eigenen Aussagen einst 8 Klans, doch aufgrund des Bevölkerungsverlusts verschwanden deren 2, sodass heute noch 6 übrigbleiben. Schon Boas sprach im Falle der Haisla nur noch von 6 Klans, im Falle der Heiltsuk von 3. Eine Ausnahme an der nördlichen Küste bilden die Nuxalk oder auch Bella Coola, die eine Coast Salish-Sprache sprechen und die nördlichsten Vertreter der Coast Salish-Kultur an der pazifischen Nordwestküste sind. Ihnen fehlen die genannten Klanstrukturen, die Exogamierregel und der Totemismus, denn als Coast Salish-Volk besaßen sie weniger komplexe Sozialstrukturen in der Form von endogamen Dorfgemeinschaften, wie ihre verwandten Ethnien am Süden der Küste. Internetquellen 103 und 104, J. R. Swanton, 1904, S. 479, F. Boas, 1989, S. 148.

Zweitens besaßen die südlichen Kwakiutl auch patrilineare Institutionen, so dass deren Abstammung gemischt war, gleichzeitig matri- und patrilinear. Die Zugehörigkeit zur Gruppe verlief einerseits über die männliche Linie vom Vater auf den Sohn, doch bei der Heirat eines Mannes erhielt dieser das Wappen (*crests*) seines Schwiegervaters, welche als Mitgift von der Braut in die Ehe gebracht wurden (F. Boas, 1989, S. 149). Auch der deutsche Ethnologe Heinrich Schurtz (1863-1903), ein Zeitgenosse von Boas, ging 1902 von einer ähnlichen Zweiteilung an der Westküste in nördliche, matrilineare Klangesellschaften und südliche, patrilineare, klanlose Ethnien aus.⁹⁴

3.1.2 Die Ethnien der betroffenen Region:

Die Unterscheidung in nördliche und südliche Gruppen ist nicht vollständig obsolet geworden. Es wird heute dafür jedoch der Begriff *Kwakwaka'wakw* verwendet und die Ethnien, welche zu Boas Zeiten als die nördlichen Kwakiutl galten, also die Haisla, Heiltsuk und Oweekeno, werden heute nicht mehr dazu gezählt.⁹⁵ Alle heutigen Kwakwaka'wakw-Ethnien leben westlich und östlich der Queen Charlotte Strait und der Johnstone Strait auf Vancouver Island und an der Küste am Festland.⁹⁶ Bild 126a und 126b unterscheidet die Gruppen der nördlichen und südlichen Wakash-Sprachfamilie deutlicher. Die Coast Salish-sprechenden Nuxalk, bzw. Bella Coola, sind dabei als hellbrauner Keil von den olivgrün gekennzeichneten Haisla, Heiltsuk und Oweekeno getrennt, die zu den nördlichen Wakash-Sprechern gehören. Zu den Sprechern der südlichen Wakash-Sprachfamilie gehören die in Kapitel 2 behandelten Nuuchahnulth an der Westseite von Vancouver Island (in 126b ebenfalls olivgrün).

⁹⁴ Die Kwakwaka'wakw waren auch bei Heinrich Schurtz eine Art Zwischenform, die ursprünglich zur südlichen Gruppe gehörte, und auch Schurtz geht, wie Boas, davon aus, dass die Kwakwaka'wakw von den nördlichen Gruppen beeinflusst wurden und Bräuche übernommen haben, ohne aber ihre ursprüngliche patriarchale Abstammung des Südens ganz aufzugeben. H. Schurtz, 1902, S. 393.

⁹⁵ Die Benutzung des neuen Begriffes *Kwakwaka'wakw* rührt eigentlich von der Unzufriedenheit, den Namen einer einzelnen Gruppe für ein viel größeres Kompendium assoziierter Gruppen zu benutzen. C. Shearar, 2000, S. 136.

⁹⁶ In den Zeiten des Pelzhandels, um 1800-1850, war Fort Rupert Sitz der französisch-englischen Hudson Bay Company und die Europäer kamen vor allem mit der Gruppe der Kwaguł (angliziert: Kwakiutl) in Berührung. Mitte des 19. Jh. zeigte die britische Regierung ihre Präsenz und militärische Macht an der Westküste durch schweres Säbelrasseln. 1850 und 1851 wurde eine Siedlung der Nahwitti zwei Mal zerstört, dies als Reaktion auf einen Mord an einem Deserteur eines Hudson Bay Company Schiffes. E. R. Wolf, 1999, S. 74f., H. Codere, in: W. C. Sturtevant, 1990, S. 363, I. L. Getty, 2000, S. 97, J. Wilson (2002), S. 95.

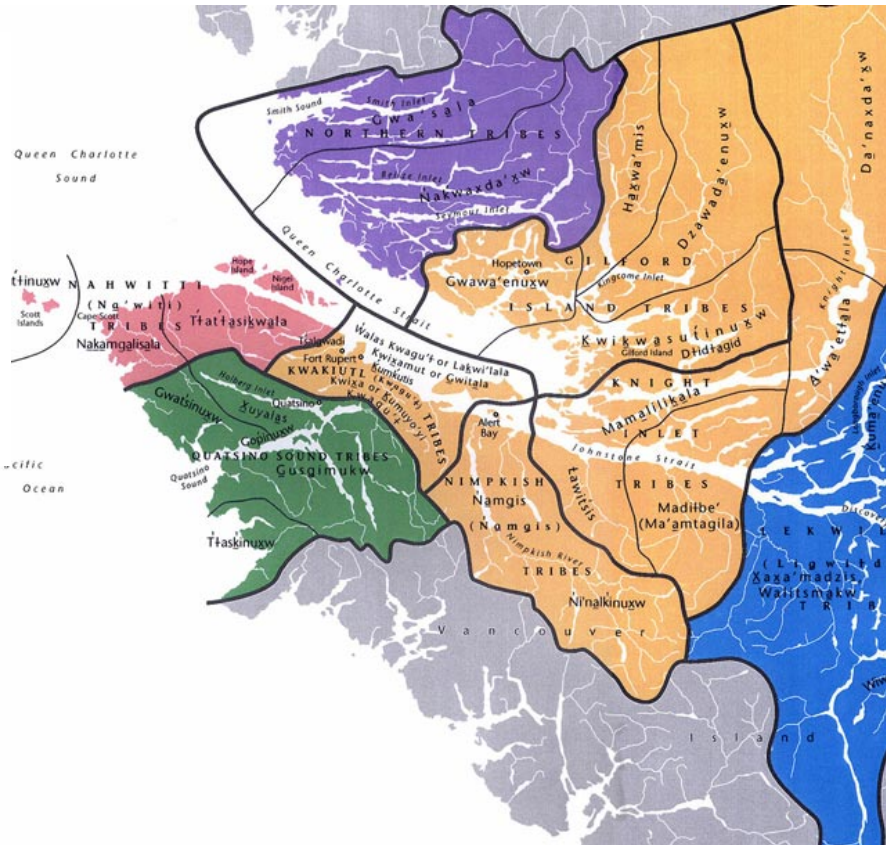


Bild 126: Wakashfamilie

Bild 127: Die Ethnien der heutigen Kwakwaka'wakw

Bild 127 unterscheidet alle heute zu den Kwakwaka'wakw gehörenden Ethnien. Im nördlichen Vancouver Island und am Festland befinden sich die heute als *nördliche Kwakwaka'wakw* bezeichneten Gruppen. Die *südlichen Kwakwaka'wakw* sind die dunkelblau markierten Lekwiltok. Diese Ethnie lebt in Campbell River, in Cape Mudge und am Festland. Die Lekwiltok waren früher eine sehr aggressive und kriegerische Ethnie und drangsalierten und okkupierten das Gebiet der südlich benachbarten Coast Salish, vor allem der Comox, so dass diese sogar zeitweise die Sprache der Lekwiltok übernommen haben und Kwakwaka sprachen (B. M. Gough, 1984, S. 130, R. D. Touchie, 2010, S. 102, P. Drucker, R. Fleming Heizer, 1967, S. 62).

3.1.3 Das Formline Design an der mittleren Küste, Einführung:

Die Kwakwaka'wakw unterscheiden sich von den Nuuchahnulth und den Coast Salish nicht nur sprachlich und bezüglich der in 3.1.1 erwähnten Sozialstruktur, sondern auch hinsichtlich ihrer künstlerischen Darstellung und Ausdrucksweise. Auch ökonomisch bestanden gewisse Unterschiede. Die Nuuchahnulth waren aufgrund ihrer geografischen Lage stärker der offenen See exponiert und ihre maritime Wirtschaft war vor allem auf den Walfang ausgerichtet.

Auch die frühere Wirtschaft der Kwakwaka'wakw hing massgeblich von den Ressourcen des Meeres ab, doch lebten die Kwakwaka'wakw vorwiegend vom Fischfang. Daneben jagten die Männer und die Frauen sammelten Wildfrüchte und Beeren. Viele Mitglieder dieser First Nation leben heute noch von der Fischerei (Internetquelle 106).

Die frühere Kunst der Westküstenvölker war sehr funktional und erfüllte ganz bestimmte Zwecke. Das wird besonders dann deutlich, wenn man sie mit der heutigen Kunst vergleicht. Ein Ziel der früheren Kunst war es, die übernatürliche Welt der Mythen sichtbar zu machen. Dieser Zweck wurde durch das Schnitzen von Masken und ihrer Benutzung bei Tänzen erreicht, v.a. während der Zeit der Winterzeremonien. Ein anderes Ziel der früheren Kunst - hauptsächlich von der mittleren Küste an nordwärts - war es, das soziale System sichtbar zu machen. Diesbezüglich hatten Wappen (meist in Tierform) den Sinn, soziale Gruppen, wie Klans, anzuzeigen und einer Person zu ermöglichen, ihre Verwandtschaft und Zugehörigkeit zur Gruppe abzuleiten. Diesbezüglich besaßen vor allem Wappenpfähle eine grosse Bedeutung (J. Gilbert, K. Clark, 2001, S. 9).

Dass die heutige Nordwestküstenkunst ohne solche Hintergedanken bezüglich ihrem Nutzen produziert wird, kann nur auf den ersten Blick bestätigt werden, wenn man davon ausgeht, dass es sich bei ihr um l'art pour l'art handle, wie das gewisse Weisse, aber auch einige First Nations-Künstler behaupten. Bei genauerer Analyse der Werke und der Beweggründe, welche einen Künstler veranlassen, einen Kunstdruck zu produzieren oder ihn zu einer Schnitzerei motivieren, ist jedoch ersichtlich, dass Kunst heute genauso zweckgerichtet ist wie früher, weil mancher Künstler sich bewusst mit Problemen auseinandersetzt, die ihn beschäftigen und die Kunst für ihn somit ein Mittel ist, das ihm erlaubt, sich auszudrücken. Sie ist also ein Medium geworden, um beispielsweise das politische Engagement einer Person zu artikulieren. Die heutige Kunst ist mit anderen Worten genauso zweckgerichtet und funktional wie vor 200 Jahren, aber ihre Funktion hat sich geändert. Hinzuzufügen ist vielleicht, dass sie heutige in gewissen Fällen wirklich zur l'art pour l'art geworden ist und isoliert dasteht, indem sie sich vom einstigen sozialen Kontext der indianischen Gesellschaft, in der sie sich früher befand, losgelöst hat. In solchen Fällen kriert der Künstler einfach ein Design und setzt Motive zusammen, welche ihm gefallen. Und manchmal „verfängt sich der Künstler auch in den Schlingen der Käuflichkeit der Kunst, die ihm die Richtung befiehlt, in der seine Kunst zu gehen hat“ (Zitat vom Haida-Künstler Robert Davidson, 1993, S. 67).

Doch zurück zu früher: Die Formline Design-Variante Mid Coast Art Style entwickelte sich als grafisches Konzept bereits vor dem Kontakt mit den Weissen; vollständig ausgebildet hat es sich in der heutigen Weise jedoch erst in der Zeit zwischen 1890 und 1920. Die Verbreitung dieser Stilvariante wird im Norden durch jene der Heiltsuk und im Süden durch jene der Comox begrenzt (J. Gilbert, K. Clark, 2001, S. 21). Anzufügen ist, dass es durchaus berechtigt ist, von einer Stilvariante zu sprechen, die sich auf eine bestimmte Region bezieht, weil der Mid Coast Art Style Merkmale aufweist, die sich von den anderen Stilvarianten unterscheiden. Es kommen aber auch gruppenspezifische Unterschiede innerhalb der Kwakwaka'wakw-Ethnien vor und es gibt auch familiäre oder individuelle Unterschiede, was die Stilmerkmale betrifft. Es ist zu berücksichtigen, dass dieses Konzept von Jim Gilbert und Karin Clark nur eine Annäherung an die Wirklichkeit darstellen soll und dass regionale Grenzen fließend sind. Die weiter unten beschriebenen „arttypischen“ Merkmale müssen also nicht notwendigerweise auf den genannten Ort oder die genannte Region beschränkt sein, sondern diese Merkmale haben durch territoriale Änderungen in der Vergangenheit einerseits und durch die verbesserten Transportmöglichkeiten im 19. und 20. Jh. andererseits auch über diese Grenzen hinaus Verbreitung gefunden.

Bill Holm sagt über die Kunst der Kwakwaka'wakw, dass die Künstler dieser Ethnie Mitte des 19. Jh. stark von jenen an der nördlichen Küste beeinflusst worden sind und dass ihre Kunst vorher viel realistischer, gegenständlicher und figürlicher gewesen sein muss, was auf ihre einstige Verwandtschaft mit jener des Südens hinweist. Mit anderen Worten wurde die Kunst der Kwakwaka'wakw seit 1850 abstrakter. Aber was abstrakt und was konkret ist, ist in gewissem Sinne subjektiv. So erwähnt Holm einen Bericht aus dem Jahr 1792, der von einem Forschungsreisenden handelt, der bereits damals die bemalte Hauswand eines Kwakwaka'wakw-Dorfes am Nimkish-River als zu hieroglyphisch beschrieb, als dass es möglich gewesen wäre, den Sinn des dargestellten Motives gemäss dem europäischen Kunstverständnis zu erfassen. Was die Kunst betrifft, so haben die Kwakwaka'wakw im 19. Jahrhundert zwar grundlegende Prinzipien und Regeln des Nordens übernommen, sie fühlten sich aber nie im Sinne einer Konvention daran gebunden. Die Künstler der Kwakwaka'wakw beanspruchten immer die Freiheit, diese übernommenen Ideen des nördlichen Formline Designs zu interpretieren, ohne die Verpflichtung oder Verbindlichkeit, sich daran zu halten, wie das die Künstler an der nördlichen Küste taten (B. Holm in: W. C. Sturtevant, 1990, S. 610).



Bild 128: Kwakwaka'wakw-Dorf, 1880

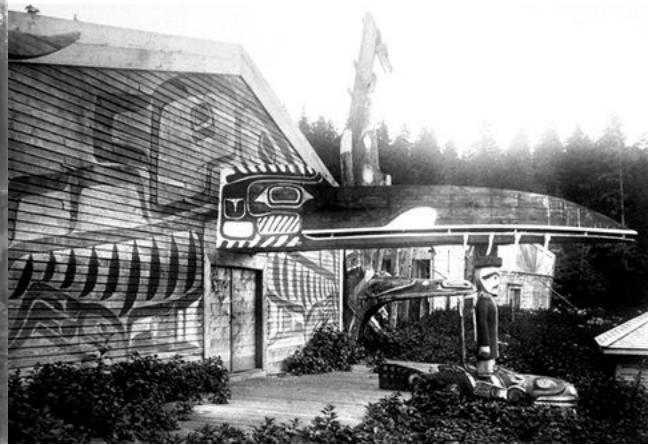


Bild 129 Kwakwaka'wakw-Haus, 1918

Die in den Bildern 128 und 129 gezeigten Kwakwaka'wakw-Häuserfronten stammen aus den Jahren 1880 und 1918. Das Bild der Häuserfront, das sich dem in Bill Holms Bericht erwähnten Forschungsreisenden 1792 bot, könnte also durchaus mit diesen Bildern übereinstimmen. Es ist ersichtlich, dass als primäres Medium und Material für den Untergrund eines Bildes, als auch für die Wappenpfähle und die anderen Schnitzereien, wie überall an der Nordwestküste, vor allem Holz benutzt wurde.

Was die verwendeten Farben betrifft, so entwickelte sich im Zeitraum 1890-1920 der zum Teil bis heute typische Gebrauch einer Reihe von Farben, der eigentümlich für die Kwakwaka'wakw ist.⁹⁷ Gemäss Hilary Stewart wurden seit alters her die Farben Rot, Schwarz, eine Art Blaugrün, sowie Gelb verwendet, meistens in der Form von zu Puder zermahlene Mineralien (H. Stewart, 1979, S. 15f.). Die Farbpigmente wurden anschliessend mit einem Bindemittel vermischt, um malen zu können (Öl von Lachseiern). Robert Bruce Inverarity hebt hervor, dass frühere Quellen von Pigmenten - neben Mineralien - auch Pilze, Moose, Beeren, Kohle und verschiedene Pflanzen gewesen seien, wobei das erwähnte Blaugrün durch Kupfer, das man in Urin legte, gewonnen wurde (R. B. Inverarity, 1967, S. 42). Später führte die Verfügbarkeit von kommerziellen Farben allerdings zum Experimentieren mit weiteren Farben. Seit der Mitte des 20. Jh. hat sich die Produktion von zwei- und dreidimensionaler Kunst, wie auch die zeremonielle Tätigkeit als Folge der Aufhebung der restriktiven Gesetzgebung stark erhöht.

⁹⁷ Dies ist erstaunlich, denn gerade die Zeit zwischen 1890 und 1920 war eine Zeit, in der sich die staatliche Prohibition durchsetzte (auch in den USA). Diese Periode wird auch *The Progressive Era* genannt, ein Begriff, der für eine Reihe von Antworten auf ökonomische und soziale Probleme stand, wie Rassismus, Armut und Gewalt. E. Schüttpelz, 2005, S. 147, Internetquellen 107 und 108.

3.1.4. Exkurs: Konzeptioneller und semiotischer Wandel einer Stilikone:

Interessant ist der Wandel des Wappenpfahles, der im Laufe der Zeit zum Symbol für die Nordwestküste und deren Bewohner geworden ist. Aaron Glass und Aldona Jonaitis haben in ihrem Buch *The Totem Pole: An Intercultural History* (2010) die materielle Transformation dieses Gegenstandes als kulturelle Ikone beschrieben. Der Wappenpfahl hatte einst die Funktion einer sozialen Orientierungshilfe, indem er über die Privilegien eines Häuptlings Auskunft gab, der ihn z.B. bei einem Potlatchfest errichtete. Er und seine Lineage waren berechtigt, gewisse Wappen auf dem Pfahl darzustellen und der Pfahl war gleichzeitig eine visuelle Gedankenstütze, welche Ansprüche und Rechte, aber auch welche Pflichten damit verbunden waren. Diese rechtlichen, politischen und sozialen Aspekte sind heute weniger bedeutend und durch andere Sinngehalte ersetzt worden. Es werden zwar immer noch Wappenpfähle für spezielle Anlässe geschnitzt, aber es hat sich mittlerweile eine ganz andere Gewohnheit entwickelt, was den Gebrauch und Umgang von Wappenpfählen angeht.

Wappenpfähle werden heute oft auch als Logos für Gliedstaaten, wie Alaska, benutzt, sie werden als Kunstwerke betrachtet und in Museen oder Parks bestaunt, sie werden als Miniaturen verkauft oder sind ganz zu Produkten des Kitsches verkommen, etwa als Bilder auf Kühlschranksmagneten. Gerade was die Entwicklung von Wappenpfahl-Miniaturen betrifft, so erwähnen Glass und Jonaitis den Kwakwaka'wakw-Schnitzer Charlie James (1867-1938), der zwischen 1900 und 1910 zwei Wappenpfähle in Originalgrösse für einen Häuptling schnitzte. 1927 wurden die beiden Pfähle von der Scientific Association of Vancouver aufgekauft und im Stanley Park, Vancouver, aufgestellt. In den weiteren 50 Jahren wurden sie so zur grössten Touristenattraktion Vancouvers und zu den meistfotografierten und -reproduzierten Wappenpfählen auf der Welt überhaupt und entwickelten sich auf diese Weise zum Stereotyp, wie ein Wappenpfahl „auszusehen hat“ und was unter „authentischer, indianischer Kunst“ zu verstehen sei.⁹⁸

⁹⁸ Neben grossen Wappenpfählen fuhr Charlie James auch fort, die im späten 18. Jh. begonnene Praxis der Herstellung von Miniaturwappenpfählen fortzusetzen und machte ein verkleinertes Abbild seiner zwei grossen Pfähle. Beides zusammen führte dazu, dass in der Öffentlichkeit ein mentales Bild davon entstand, was authentische, indianische Kunst sein soll. Sein niederer Wappenpfahl mit ausgestreckten Flügeln und mit nur drei Figuren war, statistisch gesehen, an der Nordwestküste eher selten anzutreffen; er wurde jedoch zum Klischee in den Köpfen vieler Menschen, wie ein Wappenpfahl auszusehen habe. So entwickelte sich Charlie James Variante eines Wappenpfahles bis heute zur Ikone und zum Vorbild der meisten Wappenpfähle, was Souvenirs, Logos oder Miniaturwappenpfähle angeht. Internetquelle 109.

3.1.5 Der Mid Coast Art Style: die einzelnen Formline-Elemente:

Ich möchte hier noch ein wenig genauer auf den Midcoast Art Style eingehen und die Kwakwaka'wakw-Variante der beiden wichtigsten Elemente des Formline Designs, des Ovoids und der U-Form, näher beschreiben, wie sie sich uns seit Beginn des letzten Jahrhunderts präsentieren: Beim Mid Coast Art Style sind es nun eindeutig die positiven Elemente des Formline Designs, welche in einem Bild aneinandergesetzt werden mit dem Zweck, eine Figur darzustellen. Cheryl Shearar benutzt in diesem Zusammenhang eine schöne Metapher: Sie vergleicht die von einem Künstler repetitiv benutzten und stilisierten Formline-Elemente (U-Forms, Ovoids und S-Forms) mit Buchstaben eines Alphabetes (C. Shearar, 2000, S. 129).

Alle diese Linien sind rundlich gestaltet und gemäss dem berühmtesten zeitgenössischen Künstler der Nordwestküste, dem Haida Bill Reid, ist das Prinzip der Kurvilinearität, also der Gebrauch gekrümmter Linien, die in vorgeschriebener Weise anschwellen und sich wieder verengen, um so die Umrisse von Tieren darzustellen, das Wesensmerkmal des Formline Designs, das diese Kunstform einzigartig auf der ganzen Welt macht (B. Reid, 2009, S. 190).

Mythen und Legenden sind nicht nur das Vorbild für die bildhaften Darstellungen eines Künstlers; die Geschichten des Tricksters und das ganze oral überlieferte Wissen bezüglich der Mythologie stand früher auch ursächlich mit dem Verständnis der visuellen Darstellungen in Einklang. Daraus folgt, dass wenn dieser Strom der Erzählungen von Mythen über längere Zeit unterbrochen ist, wie das bereits oben geschildert wurde, auch das Erkennen der dargestellten Motive mit der Zeit schwieriger wird und auch der Sinn der dargestellten Tiere erfassen zu wollen wird plötzlich zu einem Problem.

Das von den Kwakwaka'wakw am häufigsten benutzte und deshalb für den Mid Coast Art Style typischste Formline Element ist das Ovoid. Der Begriff Ovoid als Gestaltungselement in der indianischen Kunst an der Nordwestküste prägte Bill Holm in seinem Buch *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form* (1965).⁹⁹ Dabei stammt der Name Ovoid vom lateinischen Wort Ovum, was Ei bedeutet. In den meisten Fällen gleicht ein Ovoid auch einem Ei oder einem abgerundeten Rechteck oder Trapez. Trotz diesem Ideal eines einzelnen visuellen Konzeptes existieren neben den vier regionalen Stilvarianten auch mannigfaltige Erscheinungsformen, was die individuellen Künstler

⁹⁹ Im Jahr 2015 wurde anlässlich des 50-jährigen Jubiläums eine Neuauflage gedruckt. Anmerkung des Autors.

betrifft. Robert Davidson, einer der prominentesten Haida-Künstler der Gegenwart drückt dies mit den folgenden Worten aus: „Es existieren Tausende von Ovoids, was die feinen Nuancen betrifft, und somit wird die Gestaltung eines einzelnen Ovoids zur Unterschrift eines jeden Künstlers“ (R. Davidson, in: D. Augaitis et al., 2008, S. 157).

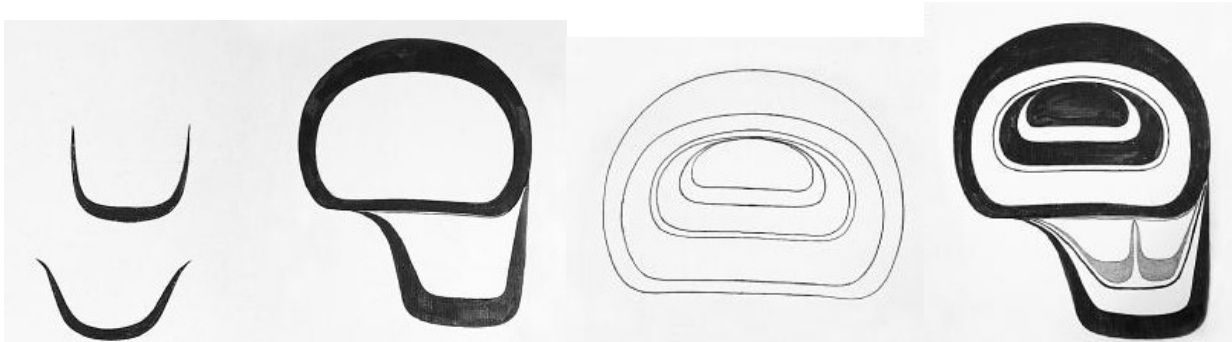


Bild 130: Ovoids und inner Ovoids, kombiniert mit U-Form

In Bild 130 erkennt man, wie Ovoids auch verschachtelt sein können, um, miteinander kombiniert, die Umrisse oder Silhouette eines Tieres und dessen Organe darzustellen. Im Formline Design, v.a. im Ovoid, entsteht durch den konvexen Oberteil und den konkaven Unterteil eine Spannung, die vor allem in den vier Ecken zum Ausdruck kommt. Am stärksten ist diese in den beiden unteren Ecken, weil die Formline dort die Richtung ändert. Das Spezifische am Mid Coast Art Style der Kwakwaka'wakw ist nun, dass diese Spannung nur leicht vorhanden ist, ausgedrückt durch geringfügig und schwach gebogene Linien, dies einerseits im Gegensatz zu den nördlicheren Stilen, wo diese Spannung noch stärker ist und andererseits im Gegensatz zu den südlicheren Stilen, wo diese Spannung schwächer ist.

Ein weiteres Element des Formline Designs ist das U-Shape. Sie ist die zweitwichtigste Komponente im Mid Coast Art Style der Kwakwaka'wakw. Im Unterschied zu den nördlichen Stilvarianten ist hier typisch, dass die U-Form viel formenreicher und raffinierter ausgearbeitet ist, was seine innere Ausgestaltung und den Gebrauch der Farben betrifft. U-Formen werden v.a. für Federn, Flossen und Schnäbel von Vögeln verwendet und die unterschiedlichen Varianten lassen es zu, jeweils die genaue Art des Vogels zu bestimmen. U-Formen können auch für die Strahlen der Sonnenmaske verwendet werden, einer typischen Maske der Kwakwaka'wakw, deren Interpretation seit dem Schaffen von Willie Seaweed zur Konvention geworden ist.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Willie Seaweed (1873-1967) war einer der bekanntesten Künstler der Übergangszeit zwischen Prohibition und Renaissance der West Coast-Kulturen. B. Holm, W. Seaweed. 1983, S. 69.

3.1.6 Die Übergangszeit und ihre Künstler:

Bevor ich mich mit den Künstlern des Revivals, bzw. der Renaissance seit den 1950er-Jahren befasse (3.2 - 3.5), möchte ich auf einige Persönlichkeiten der Vergangenheit hinweisen, die dieses Revival in die Wege geleitet haben und deren Schaffen wichtig für das Verständnis der heutigen Kwakwaka'wakw-Kunst ist. Dazu gehören unter anderem der soeben erwähnte Willie Seaweed aber auch Charlie James und andere Künstler. Diese Übergangszeit beginnt etwa 1890 und deckt sich mit der Zeit der Prohibition. Doch man muss sich einmal fragen, weshalb es überhaupt zur Prohibitionszeit von 1884-1951 gekommen ist?

Die Kwakwaka'wakw-Gesellschaft bestand am Vorabend des Potlatchverbots aus 30 autonomen Gruppen, die jede wiederum in kleinere Abstammungsgruppen, den sogenannten *numaym(a)s*, strukturiert war (A. Ravenhill, 1938, S. 10). Jede *numayma* leitete ihren Ursprung von einem mythischen Urahn ab, der mit ihrem entsprechenden Wappen korrespondierte. Jede *numayma* war auch Eigentümerin von Rechten und Ansprüchen betreffend Zugang zu gewissen Ressourcen, Ressourcen, auf die auch die Weissen erpicht waren. Diese Rechte waren wiederum eng mit dem Potlatch verknüpft und waren der wirtschaftliche Grund, weshalb das Potlatchverbot zustandekam (A. M. Goodfellow, 2005, S. 57). In der Folge wurden die First Nations durch eine Reihe von Änderungen des Indian Acts, in dessen Zusammenhang das Potlatchverbot stand, in den Jahren 1913-1927 nicht nur in der Ausübung ihrer Landrechte behindert, sondern es wurde ihnen auch erschwert, Wappenpfähle und andere Artefakte ohne Zustimmung des DIA (Department of Indigenous Affairs [frühere Bezeichnung des heutigen Department of Aboriginal Affairs]) verkaufen zu können (Provincial Museum of Natural History, Report, 1945, S. 7).

Indem der Staat Wappenpfähle in Parks und Masken und andere Schnitzereien in Galerien ausstellte, wurde die materielle Kunst der Indianer als etwas der Vergangenheit zugehöriges verstanden. Das ist der Grund, weshalb in der Regel auch heute noch mit der Kwakwaka'wakw-Kunst eine Entwicklung verstanden wird, deren Höhepunkt man mit dem auslaufenden 19. Jh. assoziiert, deren Niedergang in der Prohibitionszeit stattfand, und die in der Mitte des 20. Jh. ein kulturelles Revival oder Renaissance erfahren hatte (R. W. Hawker, 2003, S. 7f.). R. W. Hawker benutzt für die Revitalisierung der Kunst der First Nations nach der Aufhebung des Potlatchverbotes im Jahr 1951 die Begriffe *Revival* und *Renaissance*.

Andere Autoren, wie Aaron Glass und Aldona Jonaitis, weisen jedoch darauf hin, dass die beiden Ausdrücke problematisch sein können und möchten nicht, dass man sie im Sinne eines kulturellen Todes und der kulturellen Wiedergeburt missversteht. Es würde sich dann um eine Simplifizierung des interkulturellen Austausches und der Adaptation handeln, den die First Nations trotzdem auch in dieser Zeit durchlebt haben (Internetquelle 109).

Obwohl das Verbot seit 1884 bestand, wurden weiterhin Potlatches illegal durchgeführt. Das Cranmer-Potlatch war ein solches heimlich durchgeführtes Fest, das von Daniel Cranmer, einem Kwakwaka'wakw-Chief von Alert Bay, 1921 abgehalten wurde. Die Teilnehmer wurden von den Indianeragenten, v.a. von William M. Halliday, vor die Wahl gestellt, entweder die am Potlatch verwendeten Gegenstände abzugeben oder ins Gefängnis zu gehen. Das Ergebnis war die grösste Konfiskation von Potlatchgütern in der kanadischen Geschichte. Chief James Sewid setzte sich in der Folge für die Rückgabe der abgenommenen Regalia ein und er kämpfte auch für die Aufhebung des Potlatchbannes. Seine Aktivitäten und sein Einsatz waren schliesslich von Erfolg gekrönt und führten 1951 zur Aufhebung des Potlatchverbotes. Obwohl die Periode von 1890 bis 1920 auch schon als „das Goldene Zeitalter der Kwakwaka'wakw-Kunst“ bezeichnet wurde und die Zeit danach als „dark ages of the Northwest Coast art“, weil das Cranmer-Potlatch von 1921 eine Periode des Niedergangs in der Nordwestküstenkunst einleitete, liegen doch in der Produktivität der weiter unten erwähnten Künstler und in ihrer Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten seit den 1920ern die eigentlichen Wurzeln des Revivals, das Mitte der 1950er und 60er-Jahre stattfand (Internetquelle 110, R. C. Lyons, 2012, S. 27f., R. W. Hawker, S. 5, B. Pritzker, 2000, S. 180).



Bild 131: Chief Dan Cranmer



Bild 132: Chief Willie Seaweed

Die beschreibbare Zeit der Kwakwaka'wakw beginnt allerdings früher, und zwar mit Robert Hunt (1828-1893), einem englischen Pelzhändler der Hudson Bay Company, der eine Tlingit-Frau, Mary Ebbetts (1823-1919), heiratete. Ihr gemeinsamer Sohn, George Hunt (1854-1933), wurde durch spätere Adoption und Heirat mit einer Kwakwaka'wakw-Frau mit den Bräuchen dieser Ethnie so gut vertraut, dass George zu einem Experten und 1886 zum Hauptinformanten des deutschen Ethnologen Franz Boas wurde. Durch George Hunts Einheirat, der mit seiner Tätigkeit als Informant selbst zu einem Linguisten und Ethnologen wurde (neben Franz Boas arbeitete er auch für Adrian Jacobsen, einen norwegischen Ethnologen), gelangten verschiedene Privilegien, Wappen und andere künstlerische Motive von der Tlingit- in die Kwakwaka'wakw-Gesellschaft. Diese Hunt-Familie, man sollte vielleicht lieber sagen Hunt-Klan, hatte nicht nur zahlreiche Nachkommen; ihr entstammen vor allem seit der Zeit Henry Hunts (1923-1985), auch viele namhafte zeitgenössische Künstler, wie Tony, Richard, Stanley und Corinne Hunt.

George Hunt war der Grossvater von Chief Dan Cranmer (Bild 131), der 1938 nach George Hunts Tod ebenfalls mit Franz Boas zusammenarbeitete, was erklärt, weshalb wir über die Kwakwaka'wakw so gut informiert sind (Internetquelle 111, M. J. Reid, 2004, S. 232). Die Periode der Prohibitionszeit zwischen 1890-1960 ist eine Zeit, zu der Vertreter ca. dreier Generationen gehören. Was die Kwakwaka'wakw-Ethnie betrifft, so gehören neben Dan Cranmer auch Charlie James (1867-1938), Chief Mungo Martin (1879-1962) und Ellen Neel (1916-1966) ebenfalls dazu. Alle drei genannten Künstler waren miteinander verwandt und lebten in Alert Bay auf Vancouver Island (Internetquelle 112). Zur Generation von Charlie James (Bild 133) und Mungo Martin (Bild 134) gehört auch der im Bild 132 gezeigte Willie Seaweed, welcher zusammen mit Chief George, Charley George Sr. und George Walkus den Namen *The Kwakwaka'wakw-Four* erhielt (R. Matuz, 1998, S. 512).



Bild 133: Charles (Charlie) James



Bild 134: Mungo Martin

Diese Gruppe von Künstlern versuchte seit den 1920ern, die Kwakwaka'wakw Kunst zu revitalisieren und es gelang ihnen, eine neue Stilrichtung zu kreieren. Die Innovation, die vor allem von diesen Künstlern ausging, war die Benutzung von Hochglanzfarben, wodurch die Schnitzereien auffallender wirkten. Die Gegenstände wurden auch mehrfarbiger, weil man begann, neben den herkömmlichen Farben rot und schwarz neu auch orange, gelb, blau und grün zu benutzen. Auch bemalte man den Hintergrund eines Artefaktes neu zuerst weiss, was vorher nicht gemacht wurde und was seit diesem Zeitpunkt ganz typisch für die Erkennung der Kwakwaka'wakw-Kunst geworden ist. Auch die Anwendung von Werkzeugen, wie dem Zirkel, führte dazu, dass Kreise perfekt rund wurden, ein weiteres Zeichen der Kwakwaka'wakw-Kunst, das sich bis heute als typisches Merkmal des Mid Coast Art Styles überliefert hat und vor allem dann deutlich in Erscheinung tritt, wenn man die Augen eines geschnitzten Tieres mit jenen anderer Stilvarianten des Formline Designs vergleicht. Die Augen eines Motives erscheinen einem Betrachter dann als runde hervortretende Stilaugen.



Bild 135: Charlie James, Hamatsa-Masken



Bild 136: Willie Seaweed, Hamatsa-Maske, ca. 1940

So war es unter anderem auch Charlie James Verdienst, mit seinen Schnitzereien das mentale Bild davon zu prägen, was man heute als „herkömmliche“ Kwakwaka'wakw-Kunst versteht. Dies wird vor allem dann ersichtlich, wenn man Büchercovers, wie *Kwakiutl Art* (1967) von Audrey Hawthorn betrachtet, die für ihr Titelbild Charlie James Hamatsa-Masken gewählt hat (siehe Bild 135). Was also heute als „traditionelle“ Kwakwaka'wakw-Kunst gilt, richtet sich hauptsächlich an dieser Zeit aus und bezieht sich auf die Werke von Charlie James und Willie Seaweed (Internetquelle113).

Ein Vergleich mit der Kunst aus der Zeit vor diesen Meistern zeigt die Veränderungen in der Farbe und Form der späteren Werke, die auf die oben erwähnten Innovationen zurückzuführen sind (vgl. die Crooked-Beak-Maske des 19. Jahrhunderts in Bild 137 mit der Hamatsa-Maske von Willie Seaweed in Bild 136 aus dem Jahr 1940).



Bild 137: Maske 19. Jh., Künstler unbekannt

Zum Bild 137 ist abschliessend zu sagen, dass im 19. Jahrhundert die Kunst der Kwakwaka'wakw noch in einem engen Zusammenhang mit ihrer Gesellschaft stand und in komplizierter Weise mit der Sozialstruktur, Religion, Wirtschaft und Politik verflochten war. Beispielsweise wurde damals die Kunst in eine heilige (*tsetsequa*) unterschieden und in eine solche, die weltlich-profan war (*baxus*); diese von den Kwakwaka'wakw stammende Unterscheidung bezieht sich auf eine Einteilung des Jahres in zwei Hälften, wobei sich *tsetsequa* auf die Winterzeit der heiligen Zeremonien bezog.

Indem wir heute bei diesen Artefakten von Kunstgegenständen sprechen und diese im 20. Jahrhundert aus ihrem sozialen Kontext entfernt haben, erhalten diese durch uns eine neue und andere Bedeutung, lediglich durch den Fakt, wo und wie wir diese Gegenstände betrachten (A. Rosman, P. G. Rubel, in: H. Morphy, M. Perkins (2006), S. 340).

3.2 Richard Hunt (1951-)

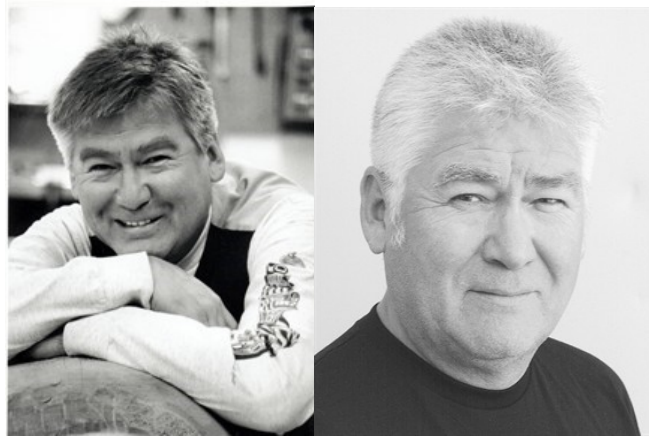


Bild 138: Richard Hunt Bild 139: Do.

3.2.1 Zur Person von Richard Hunt:

Richard Hunt ist 1951 in Alert Bay im Norden von Vancouver Island geboren. Richard verspürte mit 13 Jahren den Wunsch, wie sein Vater, ebenfalls Schnitzer zu werden. Was anfänglich noch ein Hobby war, wurde aber bereits während seinen Schuljahren zu einer Einkommensquelle, und je länger er schnitzte, desto mehr erkannte Richard es als seine Pflicht, die Öffentlichkeit über seine Erzeugnisse und seine Kultur zu unterrichten; dies auch mit der Absicht, diese Kunstform am Leben zu erhalten. Richard wurde von seinem Vater, Henry Hunt, beeinflusst und durch ihn mit einigen der namhaftesten und berühmtesten Kwakwaka'wakw-Künstlern vertraut. Diese haben ihn ebenfalls beeinflusst, so sein Grossvater Mungo Martin, Arthur Shaughnessy und Willie Seaweed (Internetquelle 114). Gerade Mungo Martin und Willie Seaweed werden öfters für die Wiedergeburt der Schnitzkunst im 20. Jh. verantwortlich gemacht.

1973 begann Richard für das Royal British Columbia Museum in Victoria als Lehrling unter der Aufsicht seines Vaters zu arbeiten und in den folgenden Jahren wurden ihm die Aufgaben und Pflichten eines führenden Schnitzers im Thunderbird Park Carving Program übergeben. 1986 demissionierte Richard seine Dienste im Rahmen des Royal British Columbia Museum und begann eine neue Karriere als freelance artist. Richard erhielt viele Auszeichnungen und Ehrungen für sein Werk, darunter den Order of British Columbia (1991) und den Order of Canada (1994). 2004 wurde er aufgrund herausragender Leistungen in den visual arts in die Royal Academy of the Arts aufgenommen und im selben Jahr wurde ihm auch der Ehrendoktor für schöne Künste von der University of Victoria verliehen. 2009 und 2012 folgten weitere Auszeichnungen und Ehrungen vom kanadischen Premierminister Gordon Campbell sowie von der englischen Queen (Internetquelle 115).

Richard Hunt gehört ethnisch zu den Kwagu'ł (auch Kwagiulth oder Kwagulth), einer der 30 Untergruppen der Kwakwaka'wakw, welche ihr herkömmliches Verbreitungsgebiet um Fort Rupert und Port Hardy hat (siehe Bild 140).



Bild 140: Einstiges Territorium der Kwagu'ł und heutige Reservationen (orange)

Nach dem Tod von Mungo Martin 1962 wurde Richards Vater, Henry Hunt (1923-1985), zu dessen Nachfolger und selber zu einem renommierten Meisterschnitzer. Henry arbeitete viele Jahre für das Royal British Columbia Provincial Museum und hatte 6 Söhne.¹⁰¹ Wie alle anderen seiner kunstschaftenden Brüder lehnt sich auch Richards Interpretation des Kwakwaka'wakw-Stils stark an die Konventionen seiner Vorfahren an. Das beinhaltet einerseits die Verwendung gewisser Werkzeuge (Krummaxt, bzw. Krummbeil, und Schnitzmesser mit gekrümmter Schneidekante). Andererseits bedeutet dies auch, dass die Motive der Bilder in den Mythen der Kwakwaka'wakw gründen und als Wappen von Generation zu Generation weitergegeben werden. Andererseits bedeutet die Anlehnung an die Konventionen für Richard, der auch als Mentor tätig ist, sich am Stil von Mungo Martin, Willie Seaweed und Henry Hunt auszurichten (Internetquelle 116).

¹⁰¹ In der Literatur und auf den Online-Portalen der verschiedenen Galerien werden meistens nur drei Söhne erwähnt, Tony, Richard und Stanley. Diese Ignoranz basiert darauf, dass die anderen 3 Söhne nicht kunstschaftend sind. Ich habe während meiner Feldforschung am 16. Juni 2011 mit Kerry Frank, dem Sohn des einstigen Comox-Häuptlings, Norman Frank, in Fort Rupert die Kwakwaka'wakw-Reservation besucht und wir trafen auf Stanley und Henry Hunt Jr. und konnten uns mit ihnen unterhalten. Ferner bestätigte mir Richard Hunt, dass Henry Hunt Jr. sein Bruder ist und dass es sich bei den Geschwistern um sechs Brüder handelt: Tony, Richard, Stanley, Alex, David und Henry Hunt Jr. Persönliche Interviews mit Richard Hunt am 21/22.10.2014.

3.2.2 Kwakwaka'wakw-Kunst als Kulturgut:

Richard Hunt betrachtet die Werke aus Willie Seaweed und Mungo Martins Zeit also als historische Kunst, denn die seit dieser Periode (1920-1950) produzierten Artefakte waren nicht mehr lediglich nur als Handwerk konzipiert, sondern waren beabsichtigt, als Kunst verstanden zu werden. Richard wurde sich mit der Zeit bewusst, dass er von seinem Vater nicht nur ein Schnitzhandwerk erlernte, sondern dass er das, was er produzierte, in erster Linie als persönlichen Besitz seiner Gruppe und als Kulturgut der Kwakwaka'wakw verstand. Dies ist mitunter ein Grund, weshalb Richard von der heutigen Kwakwaka'wakw-Kunst als von kulturellem Eigentum spricht:

"I believe the time has come to recognize our works as *cultural property*. When I make something, I am claiming the rights to it for myself, and at the same time for our children and all Kwakwaka'wakw people. They are the ones who really own it. I was thirteen when I decided to become a carver and when my mother told me to go and learn from my father. The more I carved, the more I realized that what I was carving came from my culture. That is why I believe that what I create is *cultural property* and it is my job to educate the public about my culture as much as I can to keep it alive."
Internetquelle 117.

Zitate aus Reden von Regierungschefs, wie des Premierministers Kanadas, Gordon Campbell, und von Staatsoberhäuptern, wie Queen Elizabeth II, die im Zusammenhang mit Richards Ehrungen und Auszeichnungen in den Jahren 1994, 2009 und 2012 gehalten worden sind, zeugen davon, dass Richard Hunt der Bevölkerung Kanadas und auch der Welt in der Tat viel gegeben hat:

"...these artists provide a gift to all British Columbians through their artwork and demonstrated exceptional qualities and outstanding service to their country."
„...recognizing outstanding achievement, honouring those who have given services to Canada, to their fellow citizens or to humanity at large." Internetquelle 117.

Im Gegensatz zu Richard frage ich mich, ob eine Kunstform, die es heute auch als Lehrgang in Buchform gibt, die mittlerweile auch von Weissen imitiert wird und die auf der ganzen Welt verkauft wird, nicht auch zum Kulturgut der ganzen Welt gehört?¹⁰²

¹⁰² Anthony Appiah, Professor der Philosophie, stellt sich im Zusammenhang mit dem Begriff *cultural property* die Frage, ob es vielleicht sinnvoll sei, Kunst so zu definieren, dass man sie nicht in persönlichem Besitz haben darf, ob also der Staat als der nationale Treuhänder des betreffenden Volks Kunstwerke nicht besser an sich nehmen sollte? Problematisch ist diese Forderung gemäss Appiah aber deshalb, weil es fraglich ist, wie sich die Vorstellung des zeitlich begrenzten Privateigentumsgedankens in ein überzeitlich geltendes Urheberrecht ersetzen liesse? A. Appiah, 2007, S. 153ff.

3.2.3 Ausgewählte Werke von Richard Hunt:

3.2.3.1 *The Queen's Baton*:

Während meines Feldforschungsaufenthalts bei den Comox auf Vancouver Island 2010 zeigte mir meine Gastgeberin April Shopland eine Nachbildung eines massiven Stabes, der sowohl auf der Vorder- als auch auf der Hinterseite mit Tierbildern geschmückt war.¹⁰³ Was mein spezielles Interesse daran weckte war die Tatsache, dass sich unter den Verzierungen ein Rabe befand. Wie April mir erzählte, handelt es sich dabei um den sogenannten *Queen's Baton*, der für die Commonwealth Games im August 1994 in Victoria, einer Stadt im Süden von Vancouver Island, angefertigt worden ist. Der *Queen's Baton* ist ein Staffel- oder Stafettenstab, der, vergleichbar mit der Olympischen Fackel und dem Olympischen Fackellauf, extra für die Commonwealth Games entworfen worden ist. Er wird für die *Queen's Baton Relay* verwendet. Diese Stafette bildet die Auftaktsveranstaltung der Commonwealth Games, die seit 1958 alle vier Jahre in einem anderen Land abgehalten werden. An diesem sportlich-kulturellen Event nehmen ausschliesslich Länder teil, die Mitglieder des Commonwealths of Nations sind. Mit der Eröffnungszeremonie im Buckingham Palast, beginnt eine Stafette, die bis 1994 nur in England und dem jeweiligen Gastland stattfand. Im Anschluss an die Stafette beginnen die Spiele, an denen bislang 64 Länder teilnahmen (Internetquelle 118).

Die Form des Batons muss jeweils so gewählt werden, dass sie dem Profil eines herkömmlichen Stafettenstabes ähnelt. Dieses Kriterium der äusseren sichtbaren Ähnlichkeit in Gestalt und Form eines Stafetten- oder Staffelsabes erfüllte der *Queen's Baton*, indem er die Form eines Stabes besitzt. Gleichzeitig weist er die Form eines sogenannten *Soulcatchers* auf, der somit den Sport-Event mit den indianischen Kulturen der Westküste Kanadas in Verbindung bringt (Internetquelle 119). Ein *Soulcatcher* war ein Artefakt, der früher zu den üblichen Attributen eines Schamanen gehörte, der mit diesem Requisit Kranke heilen konnte. Indem der Geistheiler sich in Trance versetzte, war er fähig, die „verlorene“ Seele des Kranken in der unsichtbaren Welt zu suchen. Um mit der gefundenen Seele wieder zurückkehren zu können, musste der *Soulcatcher* eine spezielle, symmetrische Form aufweisen. Die zwei identischen Figuren eines *Soulcatchers* wurden aus diesem Grund immer entgegengesetzt auf dem Stab angeordnet (siehe Abbildung 142).

¹⁰³ April Shopland ist die Tochter des heute nicht mehr tätigen Chief Norman Frank der Comox Band auf Vancouver Island. Viele der in diesem Abschnitt vorkommenden Informationen stammen aus einem Interview mit April vom 23.06.2010.

Ein Erfordernis des Batons ist es also, dass dessen symbolischer Gehalt mit dem Ort und der Kultur, an dem die Commonwealth Games stattfinden, korrespondieren sollte. Somit ist es naheliegend, dass die Organisatoren die Games des Jahres 1994 unter das Motto: *Catch the spirit* stellten, was in diesem Zusammenhang bedeutet, den eigentlichen Geist der Spiele zu erfassen oder einzufangen. Der Sinngehalt des Slogans *Catch the spirit* erschöpft sich also sowohl in der Symbolik der Einheit und der Vielfalt des Commonwealth of Nations und verkörpert sich auch in der Bedeutung eines früher benutzten schamanistischen Requisites.



Bild 141: Kelly Shopland (Tochter von April), 1994



Bild 142: Ein Soulcatcher der Tlingit

An der Eröffnungszeremonie, die an der Universität Victoria stattfand, haben die First Nations eine grosse Rolle gespielt, da diese kulturell für die Geschichte der pazifischen Nordwestküste stehen. Die First Nations bildeten ebenfalls das Thema einer grossen Ausstellung im Rahmen der Eröffnungszeremonie. In diesem Zusammenhang muss auch der Queen's Baton gesehen werden. Dieser Stab wurde von drei Künstlern entworfen, die den drei Haupt- oder Obergruppen der First Nations von Vancouver Island angehören und diese drei Völkergruppen repräsentieren sollen. Die Coast Salish Gruppen der mittleren und südlichen Ostküste von Vancouver Island wurden von Charles W. Elliott repräsentiert, die Nuu-chah-nulth, welche auf der Westseite der Insel leben, wurden durch das Design, das Art Thompson entwarf, vertreten und die Kwakwaka'wakw am Nordende der Insel von Richard Hunt.

Die Wahl Vancouver Islands als Veranstaltungsort der Commonwealth Games 1994 hatte an der pazifischen Westküste v.a. bei den beteiligten Ethnien, so z.B. bei den Comox, zu einer Stimulierung ihrer Kultur geführt. So fand vor den Eröffnungsfeierlichkeiten u.a. auch eine Kanufahrt statt. Dazu wurde ein Kanu im einstigen Herstellungsverfahren angefertigt. Das Kanu der Comox schloss sich den Commonwealth First Nations Tribal Journeys an und fuhr während dem 04.-18.08.1994 von Fort Rupert bis nach Victoria die ganze Ostküste der Insel hinunter, wo dann die Eröffnung der Spiele stattfand. Der Kanubau wirkte als Katalysator für die Wiederentdeckung des eigenen kulturellen Erbes vieler Ethnien entlang der Küste. Das Kanu wurde auf den Namen *I-Hos* getauft (nach einem Seeungeheuer in der Comox-Mythologie). Das 12 Meter lange Boot war das Abbild des 1993 anlässlich des Quatuwas-Festivals geschnitzten Kanus *Makwalaogwa*. *Makwalaogwa* war das erste, *I-Hos* das zweite Kanu in dieser Region, das erstmals seit 80 Jahren auf die frühere Weise nachgebaut wurde. Das dazu notwendige Wissen wurde von in Washington lebenden Gruppen erlangt, bei denen der Kanubau noch lebendiger Brauch war (persönliches Interview mit April Shopland, Juni 2010, siehe auch Internetquelle 120).



Bild 143: The Queen's Baton, Vorderansicht

Ursprünglich wurde der Baton in ziseliertem Silber angefertigt. Anschliessend wurde eine Serie von Kopien oder Nachbildungen davon hergestellt.¹⁰⁴ Bild 143 zeigt die Vorderseite des Batons. Auf der linken Seite befindet sich der Rabe, auf der rechten ein Adler und dazwischen ein Wolf. Rabe und Adler sind Motive, die von Richard Hunt

¹⁰⁴ Diese Serie von Kopien war unverkäuflich. Die Queen ist im Besitz eines dieser Exemplare. Ein weiteres befindet sich im Eigentum der Familie Shopland, meiner Gastgeberfamilie. Während das Original in Silber angefertigt wurde, wurden die Repliken aus Zinn und anderen Materialien hergestellt. Persönliches Interview mit April Shopland, Juni 2010.

entworfen worden sind. Die Rückseite des Batons (Bild 144) weist ebenfalls drei Tiere auf. Auf der linken Seite ist ein Wolf, auf der rechten Seite ist ein Frosch zu sehen. Diese beiden Tiere wurden von Charles W. Elliott gestaltet. Zwischen Wolf und Frosch befindet sich wieder ein Wolf, derselbe, wie jener in der Mitte der Vorderseite des Batons. Diese beiden Wölfe wurden von Art Thompson konzipiert.



Bild 144: The Queen's Baton, Hinteransicht

Was die dargestellten Crests angeht, bestätigt Charlotte Townsend-Gault in ihrem Aufsatz *When the (Oven)-Gloves Are Off: The Queen's Baton-Doing What to Whom?* (C. Townsend-Gault, 1999, S. 245), was April Shopland in meiner Anwesenheit zum Teil bereits vermutete, dass nämlich Richard Hunt von einer Kwakwaka'wakw-Gruppe in Fort Rupert im Norden Vancouver Islands abstammt, deren (Haupt)-Familienwappen der Rabe ist. Beim Adlermotiv andererseits handelt es sich um Hunts ganz persönliches Wappen, das hier als Kolus dargestellt wird, also in der Form eines noch unreifen, nicht erwachsenen Donnervogels. Auch beim Frosch im Schnabel des Raben handelt es sich um ein Familienwappen. Gemäss eigenen Angaben von Richard Hunt ist der Frosch im Schnabel des Raben ein Lücken- oder Platzfüller. Richard hat aber bewusst einen Frosch ausgewählt, weil seine Mutter, Helen Hunt, das Recht hat, den Froschtanz aufzuführen (persönliches Interview, 01.06.2011).

Die Commonwealth Games fanden auf dem Territorium der Tsartlip Band statt, von denen der zweite Künstler, Charles W. Elliott, Mitglied ist. Der Frosch ist für die Coast Salish eine Art Herold, ein Vorbote, der Dinge ankündigt, während der Wolf, das zweite Tier, das Elliott darstellte, ein Schutzgeist verkörpert, der in diesem Zusammenhang alle Teilnehmer der Spiele schützen soll. Der Wolf, der auch als Nuu-chah-nulth-Beitrag von Art Thompson auf dem Baton erscheint, besitzt bei der Ditidath First Nation, der Thompson angehörte, eine noch viel grössere Bedeutung.

Thompson hatte als Eingeweihter der Tlukwalla- oder Wolf-Society sein eigenes Wappen gewählt, um sein Volk zu repräsentieren.¹⁰⁵ Kollektiv, so Townsend-Gault, haben Hunt, Elliott und Thompson mit der Integration ihrer persönlichen Crests, Familien- und Klanwappen auf dem Baton die Botschaft auszudrücken versucht, dass die einstige Gegnerschaft der früher verfeindeten drei Ethnien nun aufgehoben sei.

Bei der Betrachtung des Batons wird ersichtlich, dass die einzelnen Wappentiere sehr konventionell dargestellt worden sind. Es wird deutlich, dass es die Absicht war, drei herkömmliche, von gegenwärtigen Einflüssen bereinigte Kunststile zu präsentieren, um die Welt auf das Erbe der pazifischen Nordwestküste und deren kulturelle Vielfalt hinzuweisen. Diese Darstellung der eigenen Kulturen als Ethnien mit deutlichen Grenzen ist ein Versuch Kanadas, der Aussenwelt ein klassisches Bild von homogenen Ethnien und einer klar unterscheidbaren Ausdrucksweise zu präsentieren, die in der visuellen Kunst sichtbar werden sollte. Dies ist jedoch ein Merkmal, das in der heutigen Kunstszene immer seltener anzutreffen ist, da die Künstler dank der verbesserten Transport-, Informations- und Kommunikationsmöglichkeiten viel häufiger migrieren und viel stärker die Tendenz haben, sich miteinander auszutauschen, was mitunter auch der Grund dafür ist, weshalb sich die verschiedenen Stile heute stärker vermischen.

Trotz dieser Freiheit hat der Kontext, in den die Games eingebettet waren, den einzelnen Künstlern bezüglich der Herstellung des Batons also auch gewisse Grenzen gesetzt. Dieser formelle Rahmen gleicht anderen förmlichen Kontexten, wie Tänzen und Festlichkeiten im Langhaus und verlangt von einem Künstler eine Seriosität und Ernsthaftigkeit, die wiederum mit einem „authentischen Kunststil“ korrespondiert. Gemäss Prof. Dr. Till Förster ist es dieser formelle Kontext - hier der spezielle Rahmen der Games - der erst den Deutungszusammenhang schafft, in dem es überhaupt Sinn macht, von Authentizität zu sprechen.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Der Wolf ist bei den Nuuchahnulth der wichtigste Tiergeist und hat aus diesem Grund verschiedene Ausprägungen erfahren (z.B. persönliches Wappen oder Familienwappen). Philip Drucker schreibt, dass die Hauptzeremonie der Nuuchahnulth der Wolf-Tanz sei, welcher wiederum mit dem Ursprungsmythos im Zusammenhang stehe. Dieser Mythos beschreibt die Begegnung des Urahnens der Nuuchahnulth mit den Wolfgeistern und den Erhalt aller wichtigen Gesänge und Tänze. P. Drucker, 1965, S. 158.

¹⁰⁶ Vergleiche Prof. Dr. Till Försters Beitrag zum Begriff *Authentizität* in seinem Artikel auf der Online Plattform *about africa*, wo er betont, dass Authentizität nur in einem Deutungszusammenhang Sinn macht, und dass der Kontext, in dem ein Artefakt betrachtet bzw. diskutiert wird, es erst ermöglicht, ein Werk als authentisch auszuweisen, zum Beispiel es als typisch Yoruba zu beschreiben. Internetquelle 121.



Bild 145: Detailaufnahme des Raben von der Vorderseite des Batons

Mit dem Design des Batons von 1994 ist zwar an frühere Epochen angeknüpft worden; gleichzeitig entstand jedoch ein völlig neuartiges Artefakt. Bei dem Queen's Baton kann man von einem Relief sprechen. Wie bei allen anderen Kunstrichtungen an der pazifischen Nordwestküste kann auch bei den Kwakwaka'wakw die Zwei- und Dreidimensionalität in der Kunst nicht immer genau voneinander getrennt werden und Reliefs bilden somit eine Mischform zwischen zweidimensionaler (Malerei) und dreidimensionaler Kunst (Schnitzerei, Skulpturen). Die Tiermotive besitzen in allen drei Medien dieselbe Bedeutung und weisen Wappencharakter auf, falls es sich wie hier, um eine einstige Klangesellschaft handelt. Zu den typischen Merkmalen der mittleren Küstenregion gehört auch, dass das Tier in einem eher tiefen Profil angefertigt wurde. Die im Englischen benutzten Begriffe *Shallow relief* (Bill Holm) und *Low relief* (Wayne Suttles) können auf Deutsch mit Flach- oder Basrelief übersetzt werden (W. Suttles, B. Holm in: W. C. Sturtevant, 1990, S. 463, 614).

Da für Richard die zur Verfügung stehende Fläche auf dem Baton bereits minimal war und er diese noch mit zwei anderen Künstlern teilen musste, waren ihm enge räumliche Grenzen gesetzt. Trotzdem ist es einem versierten Betrachter möglich, seine Abbildungen als den Stil zu identifizieren, der sich zwischen 1890 und 1920 weiterentwickelt hat und den man heute als Kwakwaka'wakw-Stil kennt. Die räumliche Knappheit zwang Richard zwar dazu, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren, sich beispielsweise auf den Kopf des Raben zu beschränken (siehe Bild 145), und doch ist es auf den ersten Blick möglich, den Künstler einer Stilvariante des Formline Designs

und einer Ethnie zuzuordnen. Zu den Merkmalen, die in dem Betrachter die Assoziation mit dem Kwakwaka'wakw-Stil hervorrufen, gehört also nicht nur die Darstellung des Raben als Klanfigur, sondern vor allem dessen Gestaltung der Organe, speziell der Augen. Die Augen werden im Mid Coast Art Style aus einer Kombination von runden Kreisen produziert, welche im Verhältnis zueinander nicht konzentrisch sind (siehe Bild 146). Die Pupille wird dabei so platziert, dass der Eindruck entsteht, dass der Blick nach vorne gerichtet ist (J. Gilbert, K. Clark, Volume 1, 2001, S. 22, 92).

Dieses Prinzip der Nichtkonzentrität, bzw. die Struktur des Aufbaus der Augen, ist nicht nur in Bild 145, sondern auch beim Kulus in Bild 143 ersichtlich, dessen Auge ebenfalls in dieser Manier aus nichtkonzentrischen Kreisen aufgebaut ist und durch eine negative Fläche umgeben ist. Positive Flächen sind zur Erinnerung solche, welche auf einer zweidimensionalen Darstellung schwarz wären und in einer dreidimensionalen Darstellung Erhöhungen bilden; negative Flächen bleiben in zweidimensionalen Darstellungen weiss und bilden in dreidimensionalen Darstellungen Vertiefungen.

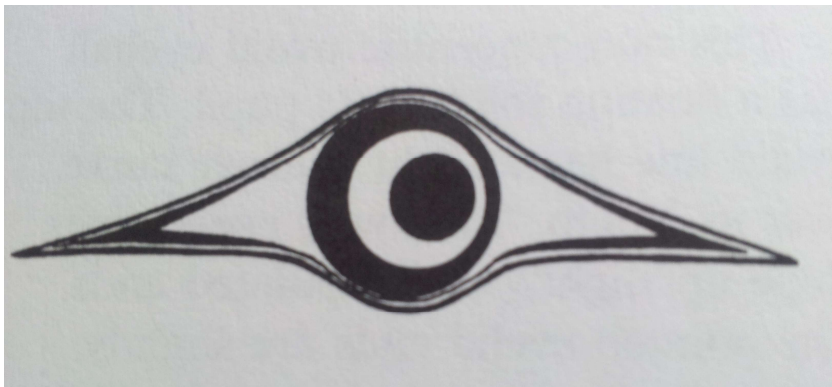


Bild 146: Mid coast art style circular eyeball

Was nun den Kwakwaka'wakw Stil weiter erkennbar werden lässt, ist das sich strenge Halten und gewissenhafte Ausrichten Richards an das Formline Design in der Art des mittleren Küstenstils, was in diesem Zusammenhang der konsequente Gebrauch der beiden Basis-Formline-Elemente U-Shape und Ovoid im Stile dieser Ethnie bedeutet. Auch die Tatsache, dass gewisse Flächen leer oder offengelassen wurden, ich denke da an den Raum ober- und unterhalb des Rabenschnabels (in Bild 145), schliesst automatisch andere Stilrichtungen, wie diejenige an der nördlichen Küste aus, also jene der Tsimshian oder der Tlingit, weil für jene Stilvarianten des Formline Designs typisch ist, dass die zur Verfügung stehende Fläche vollständig genutzt, respektive ausgefüllt würde.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass der formelle Charakter des Ereignisses des Commonwealths alle drei Künstler mehr oder weniger dazu zwang, sich innerhalb ihres ethniespezifischen Kunststiles auszudrücken. Während man im Fall der von den Nuu-chah-nulth und Coast Salish Künstlern gewählten Tiere eher an die Bilder von secret societies und an den Schutzgeistkomplex anknüpfen sollte, stellen Richard Hunts Tiere *crests* dar und können eher als (Klan)Wappen interpretiert werden. Weil die Kwakwaka'wakw bilineal organisiert sind, steuerten in diesem Falle beide Elternteile Richards Wappen bei und zwar durch Vererbung. Beim Adler handelt es sich, wie gesagt, um Richards eigenes Wappen, das er beim Hamatsa-Tanz trägt.¹⁰⁷

Über die heutige Entwicklung der Nordwestküstenkunst und ihren Wandel befragt, speziell bezüglich ihrer Vermischung mit Kunststilen weit entfernter Regionen, z.B. mit der Kunst der Maori Neuseelands oder mit jener Papua Neu Guineas, wie sie heute üblicherweise in den Galerien Vancouvers ebenfalls anzutreffen ist, denkt Richard, dass es sowohl das Verdienst der verschiedenen Medien ist (v.a. der neuen social media), als auch der Zugriff zu Informationen, welcher uns in den letzten Jahrzehnten den Zugang zu all diesen Kulturen ermöglicht hat. Richard findet diese Entwicklung auf jeden Fall als eine Bereicherung und keinesfalls als eine Degeneration der Nordwestküstenkunst. Nach eigenen Angaben gefällt ihm die Kunst der Azteken, der Inka und der alten Ägypter ebenfalls sehr und er erachtet die Wiederbelebung solcher alten Kunstformen als eine fantastische Sache. Richard ist ausserdem der Ansicht, dass die Kunst immer im Wandel begriffen war und dass das auch so bleiben soll, weil Wandel gesund für die Kunst sei. Bezüglich dem inneren mentalen Bild befragt, ist dieser Wandel beim Raben ebenfalls festzustellen, denn trotz den vielen Veränderungen, die stattgefunden haben, assoziieren die First Nations gewisse Eigenschaften des Raben auch heute noch mit dem Tier. So repräsentierte der Vogel schon immer ein starkes Lebewesen, ein Geschöpf, das in den Köpfen der Menschen meistens als Trickster gesehen wurde. Bezüglich der Frage, welchen Stellenwert in diesem Zusammenhang dann noch der Begriff Authentizität für ihn hat, ist Richard der Meinung, dass der betreffende Künstler zumindest Kwakwaka'wakw sein sollte, wenn er Kunst produziert, von der er behauptet, sie sei Kwakwaka'wakw (persönliches Interview, 01.06.2011).

¹⁰⁷ Der Hamatsa-Tanz ist ein Tanz der gleichnamigen Secret Society der Kwakwaka'wakw. Die Zeremonien dieser Geheimgesellschaft trugen früher kannibalistische Züge. Gemäss Franz Boas ist die Hamatsa-Gesellschaft die prestigeträchtigste von vier Secret Societies, die die Kwakwaka'wakw kennen. F. Boas, 1897, S. 418f.

3.2.3.2 Raven and Sisiutl:



Bild 147: Raven and Sisiutl, 1995

Richard Hunt ist, was seine Innovationen betrifft, nicht gerade radikal oder revolutionär. Er hält sich ziemlich an die Konventionen, nicht nur an die Kwakwaka'wakw-Kunst, wie sie sich im letzten Jahrhundert entwickelt hat, sondern er knüpft auch an den Brauch an, nur diejenigen überlieferte Wappen, die er als Person kraft Geburt und Abstammung erbt, visuell wiederzugeben. Das wird nicht nur im oben besprochenen Queen's Baton ersichtlich, bei dem man dies ohnehin erwartet hätte (ein Repräsentationsstück im formellen Zusammenhang), sondern auch in seiner übrigen Kunst, die nicht mit formellen Kontexten verknüpft ist. Bild 147 ist ein Beispiel dafür. Es zeigt die Wappen Rabe und Sisiutl und soll eine Langhausbemalung darstellen. Man muss sich überlegen, dass dieses fiktive Szenario beider Wappen einem Besucher eines Dorfes verkündet hätte, dass die Leute, welche in diesem Haus lebten, dem Rabenklan entstammen und dass die Sisiutl-Leute in diesen Klan eingeehretet haben. Richard Hunt hat diese Idee hier jedoch in Form eines Kunstdruckes verwirklicht. Er wies darauf hin, dass der Rabe das Hauptwappen der Hunt-Familie von Fort Rupert ist und nicht nur das Hauptwappen seines Vaters Henry Hunt. Der Sisiutl, die doppelköpfige Schlange, ist dagegen das Hauptwappen seiner Mutter Helen Hunt. Der Rabe steht mit ausgestreckten Flügeln auf den Augenbrauen des Sisiutl. Das Gesicht darunter, das den Eingang zum Langhaus beinhaltet, gehört einem Mann, der von Sisiutl „verspiesen“ worden ist und dessen Mund die Türe zum Haus bilden würde. Die beiden Köpfe der Schlangen stellen die Fronten beider Hausseiten dar (Internetquelle 122).

3.2.3.3 Das Raven-Welcome-Pole-Motiv:

Ich finde Richards obige Äusserung über die indianische Kunst als Kulturbesitz der Kwakwaka'wakw vor allem dann interessant, wenn sich die dominante weisse Kultur mit seinen Werken auseinandersetzt. 2005 hat ihn die Königlich-Britische Münzanstalt zum Beispiel mit der Herstellung eines Motives für eine 30\$-Silbermünze beauftragt.¹⁰⁸ Dieses Motiv setzt sich, wie das obige Werk, stark mit den Wappen seiner Vorfahren auseinander. In demselben Jahr wurde das Motiv nicht nur für eine silbrige, sondern auch für eine goldene Gedenkmünze mit 300\$ Wert übernommen.



Bild 148: Welcome Figure



Bild 149: Welcome Figure

Nach eigenen Angaben ging das Konzept für dieses Design aus einem Projekt für eine Bronzeskulptur hervor (Bild 148). Die Hauptfigur im Ensemble ist ein Häuptling, welcher einen Sprechstab in einer Hand und ein Kupfer in der anderen hält.¹⁰⁹ Aus demselben

¹⁰⁸ Die Royal Canadian Mint (RCM) bat Richard Hunt 2005 um ein Design für eine Gedenkmünze. Das Welcome Pole-Design war der Vorschlag, mit dem er antwortete. Es gab jedoch keinen speziellen Anlass, der die RCM dazu bewogen hat, Richard zu diesem Entschluss zu bewegen. Persönliches Interview mit Sandra Hunt (Ehefrau von Richard), 05./07.11.2014.

¹⁰⁹ Ein Kupfer oder *copper* ist ein früher v.a. bei den Ethnien der mittleren und nördlichen Küste benutzter Wertgegenstand, bestehend aus einer Kupferplatte, die zwei geometrische Formen aufwies, ein Trapez und ein Rechteck. Ein Kupfer war verziert, besass Tauschwert und diente seit der beschreibbaren Zeit Ende des 18. Jh. als Zahlungsmittel. Die grösste Bedeutung hatten Kupfer während des 19. Jh. bis Anfang des 20. Jh. Ein Kupfer, bei den Kwakwaka'wakw *tlaq* genannt, war sehr teuer und sein Preis wurde mit einer Vielzahl gewobener Decken oder mit einer bestimmten Anzahl Sklaven aufgewogen, weshalb sich Kupfer praktisch durchwegs im Besitz von Häuptlingen befanden. Ein Kupfer hatte jedoch

Motiv als Kunstdruck gestaltet (Bild 149) geht deutlicher hervor, wie sich am oberen Ende des Sprechstabes ein Adler befindet und am unteren Ende ein Häuptling, der eine gewobene Chilkatdecke trägt. Ein Rabe umschliesst die Hauptfigur und in den Schwanzfedern des Raben befindet sich ein weiterer Adler. Die beiden Adler weisen wieder auf das Hauptwappen der Kwakwaka'wakw-Leute in Fort Rupert hin, während der Kupfer Reichtum, Vermögen und Besitz verkörpert. Die Hauptperson des Häuptlings versinnbildlicht eine Welcome Figure, die einen Gast in sein Dorf willkommen heisst. Das Langhaus im Hintergrund symbolisiert den Ort, an dem Tänze abgehalten werden und das Design darauf ist das Sea Monster, das Zeichen von Mungo Martins Haus im Thunderbird Park in Victoria. Im Hintergrund sind die Berge von Vancouver Island ersichtlich, die die Form von Raben besitzen, dem Hauptwappen der Hunt-Familie (Internetquelle 123).



Bild 150: 30\$ Silver Coin - Totem Pole, 2005



Bild 151: 300\$ Gold Coin - Totem Pole, 2005

noch umfassendere Bedeutung als nur den erwähnten materiellen, ökonomischen Wert. Seine Hauptfunktion muss im Zusammenhang mit dem Potlatch gesehen werden, wo er v.a. symbolischen Wert besass. Das Potlatch als typisches Beispiel eines asymmetrischen Tausches war bestimmt durch Rivalitäten, bei denen geladene Gäste zwar beschenkt wurden, doch nur mit dem Zweck, den eigenen Reichtum zur Schau zu stellen und den Gast moralisch zu zwingen, später ein noch grösseres Vergabefest zu organisieren. Die Funktion des Kupfers bestand darin, den Rivalen zu „zerstören“, indem der Häuptling ein Stück vom Kupfer abbrach und diesen Teil dem Gast übergab. Der „Gegner“ war dann verpflichtet, wollte er seine Ehre nicht verlieren, von einem eigenen Kupfer desselben Wertes ebenfalls ein Stück abzubringen und beide Stücke dem Gastgeber zurückzugeben. Dieser Wettbewerb setzte sich fort, bis der eine oder andere seine Niederlage eingestehen musste und unter grossem Verlust von Prestige aufgab. C. F. Jopling, 1989, S. 31.

Die beiden Sammlermünzen in den Bildern 150 und 151, welche dasselbe Welcome-Pole-Motiv aufweisen, zeigen auf der Vorderseite das formelle Staatsoberhaupt Kanadas, Queen Elizabeth II. Von der ersten Münze, der Silbermünze, wurde eine Auflage von 20'000 Stück produziert, deren Einzelpreis 80\$ beträgt. Bei der goldenen 300\$-Variante betrug die Auflage weniger als 1'000 Stück. Diese Sammlermünze besteht aus 58,33% Gold und 41,67% Silber und hat einen Durchmesser von 4cm. Der Kaufpreis der mittlerweile ausverkauften Münze betrug 1'250\$ (Internetquelle 124, A. L. Friedberg, I. S. Friedberg, 2009, S. 172).

Die Königlich-Britische Münzanstalt versteht sich als Garantin und Beschützerin nationalen Kulturgutes. Die RCM hat mittlerweile Münzen und Medaillen für ca. 50 Länder auf der ganzen Welt produziert und diese Handwerkskunst blickt in England auf eine über tausendjährige Geschichte zurück. Münzen sind per se wertvolle historische Artefakte, welche viel über die Kunst, die Politik und die Religion eines Volkes berichten. Münzen sind auch immer schon eine Möglichkeit von Königen gewesen, mit einer Masse zu kommunizieren, und vergessen werden darf auch nicht der symbolische Gehalt, der dem Monarchen durch die Vergabe einer Münze verliehen wird. Seit 1920 befasst sich die Königlich-Britische Münzanstalt aber viel stärker auch mit ausländischen Themen, wodurch Münzen, ähnlich wie Briefmarken, bedeutende Einsichten und Erkenntnisse nicht nur in die Geschichte des Vereinigten Königreichs erlauben, sondern auch in jene von anderen Ländern (Internetquelle 125).

Das Thema, welches hier im Zentrum steht, ist natürlich das überlieferte Erbe der materiellen Kunst an der Nordwestküste, die einem Aussenstehenden v.a. in der Form der Wappenpfähle ins Auge fällt. Wappenpfähle waren ebenfalls Kommunikationsmittel und sie sind es heute noch, auch wenn sie sich vom einstigen sozialen Kontext, in dem sie sich befanden, emanzipiert haben und nun, wie hier, auf Münzen erscheinen. Bereits auf meiner ersten Reise an die pazifische Westküste im Jahre 1984 lernte ich die fünf verschiedenen Arten von Wappenpfählen kennen, welche früher in Gebrauch waren und die unterschiedliche Funktionen besaßen. Auf der Münze von Richard Hunt überschneiden sich die fünf verschiedenen Funktionen in der Form eines einzigen Wappenpfahles, den es so früher nie gegeben hat. Im Vordergrund steht sicher der Welcome Pole, der der obigen Bronze und dem Print von Richard Hunt den Namen gab. Dieser Pfahl vermittelte dem fremden Ankömmling einst die Information, dass er auf die Gastfreundschaft und Grosszügigkeit zählen durfte, für die die Küstenvölker auch heute noch berühmt sind.

Dieser Pfahl hatte jedoch die Gestalt eines einzelnen Menschen mit offenen emporgehobenen Armen. Weil jedoch der aussenstehende Käufer, zum Beispiel ein europäischer Numismatiker, in der Regel keine Kenntnis der fünf Kategorien von Wappenfählen besitzt, verschmelzt für ihn das Konzept Wappenfahl mit den übrigen Funktionen der anderen Wappenfähle zu einem einzigen, was sich in der Bezeichnung der Münzen widerspiegelt. Diese trägt den lapidaren Titel: *Totem Pole* (siehe Bezeichnungen in den Bildern 150 und 151). Richard Hunt war sich dessen vermutlich bewusst und zu seinem Welcome Pole fügte er noch Klanwappen hinzu, wie den Raben und den Adler, welche früher auf anderen Kategorien von Wappenfählen angebracht worden sind und welche auch an einem anderen Ort gestanden haben als ein Welcome Pole.



Bild 152: Silver Coin-Pendant, Clinton Work

Das Totem Pole-Motiv wurde aber nicht nur von den Weissen, von der europäischen RCM, rezipiert, sondern auch von anderen indianischen Künstlern. Bild 152 zeigt, wie Richards Motiv eine eigenartige Fortsetzung erfuhr. Beim Künstler handelt es sich um den jungen Kwakwaka'wakw Clinton Work (1975-), der die 30\$-Silbermünze in einen Anhänger umformte, wobei er die Vorderseite abschliff und das Portrait der Queen durch einen Bären ersetzte, der sein eigenes Wappen ist. Work macht hier den Link zu einer bestimmten Phase der Vergangenheit. Solche Anhänger aus Silbermünzen erinnern an ein interessantes Kapitel der Geschichte des Schmuckes an der pazifischen Nordwestküste. Silbermünzen in Anhängerform bildeten im 19. Jh. den Übergang von Armreifen und Ringen aus Kupfer zu Schmuck aus Edelmetallen.

3.3 Wedlidi Speck (1953-)

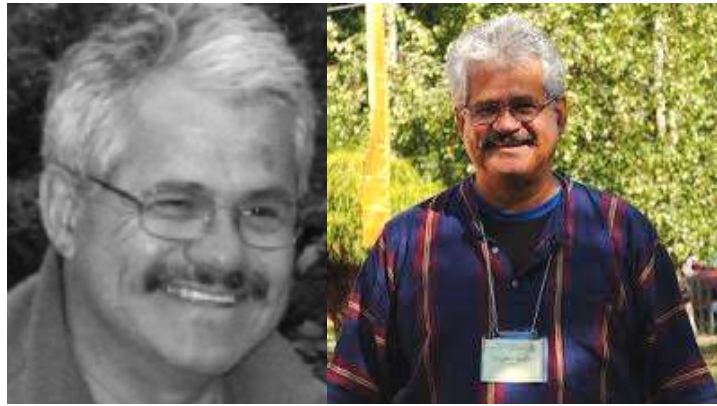


Bild 153: Wedlidi Speck Bild 154: Do.

3.3.1 Zur Person von Wedlidi Speck:

Wedlidi Speck ist 1953 in Alert Bay geboren und ist vor allem ein Schnitzer. Mit dem Malen begann er erst mit 35 Jahren (1988). Wedlidi ist kein herkömmlicher Künstler. Sein Ehrgeiz und sein Streben liegen nicht in der Ambition, dass seine Werke in den einschlägigen Galerien für Nordwestküstenkunst verkauft werden, wie der Stonington Gallery, der Douglas Reynolds Gallery, der Steinbrueck Native Gallery oder der Spirit Wrestler Gallery oder dass seine Bilder in Museen ausgestellt werden.¹¹⁰ Trotzdem kennt ihn die Öffentlichkeit als Künstler. Auf die Kunst von Wedlidi Speck wurde ich aufmerksam, als ich auf meiner Feldforschung im Juni 2010 in Courtenay die Lake Trail School besuchte. Vor dem Schulhausgebäude stand ein Wappenpfahl, der von Wedlidi geschnitzt wurde, und weil sich unter den geschnitzten Motiven ein Rabe befand, begann ich mich näher für diesen Künstler zu interessieren.

In seiner Kunst mischt Wedlidi herkömmliche Formen und Medien mit neuen, so dass sich die Elemente aus der geistigen Welt und der Geschichte der First Nations mit nichtindianischen Designs verbinden (Internetquelle 126). Wedlidi ist ein Denker und Philosoph, was bei der Betrachtung seiner Werke unmittelbar hervorgeht. Sein künstlerischer Werdegang kann als vom Erbe der Kwakwaka'wakw geprägt gesehen werden. Stark beeinflusst wurde Wedlidi Speck dabei von seinem verstorbenen Onkel. Aus der Speck-Familie stammen mehrere berühmte Künstler. Vor allem die Linie von Wedlidis Onkel, Henry Speck Sr. (1908-1971), ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Henry hatte sechs Söhne (Wedlidis Cousins), welche teilweise ebenfalls Maler und Schnitzer sind, so vor allem Roy, Henry Jr., Hank, Ronnie, Johnny und

¹¹⁰ Auch andere bekannte Galerien, wie die Quintana Galleries in Portland, Oregon, arbeiten nicht mit dem Künstler zusammen. Persönliches Interview mit Cecily Quintana von der Quintana Galleries, Portland, Oregon, 06.11.2014.

Tommy. Henry Speck Sr. hatte auch mehrere Töchter, welche für ihre Kunst, mit Stoffen zu arbeiten, bekannt sind und Kissen verzieren und bemalen (persönliches Interview, 03.08.2011).

Wedlidi sagt von sich, dass er ein Kwakwaka'wakw-Indianer ist, erwähnt aber gleichzeitig, dass seine ethnischen Wurzeln ebenfalls bei den Nuu-chah-nulth und bei den Coast Salish (Comox) liegen. Die Sozialstruktur der Kwakwaka'wakw ist auch heute noch bilineal und durch Geburt und Namen können Menschen verschiedenen Lineages und Klans angehören. Auf beiden elterlichen Seiten stammt Wedlidi aus einer langen Tradition von Häuptlingen, Führern, Heilern, Künstlern und storytellers ab und aufgrund der Bilinearität der Sozialstruktur sind auch gewisse Rechte und Privilegien von beiden Seiten auf ihn übergegangen, beispielsweise Rechte, wie die Wappen beider elterlichen Seiten in seiner Kunst darzustellen oder Häuptlingswürden, die ihm von der väterlichen und mütterlichen Seite vererbt worden sind.¹¹¹

Parallel zu diesem konventionellen System der Lineages und Klans, also dem indianischen Konzept der Zugehörigkeit und Mitgliedschaft zu einer Gruppe, das informell weiterhin existiert und auch in der Zukunft für die Künstler Bedeutung besitzt, besteht auch eine formelle und legale Form der Zugehörigkeit von Staates wegen, welche durch das geschriebene Recht reguliert ist. Die Schilderung des Status eines Mitgliedes in das System der herkömmlichen Sozialstruktur ist deshalb nur eine Form, die Identität einer Person auszudrücken. Wedlidi betont weiter, dass die Integration der

¹¹¹ Wenn man Wedlidis mütterlichen Stammbaum näher betrachtet, erkennt man, dass seine Mutter, Frances, zur Hälfte Kwakwaka'wakw und zur Hälfte Comox gewesen ist. Frances Mutter, Nellie, war Comox und somit Angehörige der Coast Salish. Sie kam aus dem Ieeksun-Klan, was: „Sonne in menschlicher Form“ bedeutet. Der Vater von Frances hiess Reg Cook. Dessen Vater, Stephen, war Namgis und gehört dem Gigilgam-Klan an. Namgis ist eine Kwakwaka'wakw-Gruppe von Nimpkish-Cheslakees (Alert Bay) im Norden Vancouver Islands. Stephens Mutter war Nuu-chah-nulth und Kwakwaka'wakw. Reg Cooks Mutter war Kwagu'ł, eine andere Kwakwaka'wakw-Gruppe aus Fort Rupert, ebenfalls im Norden von Vancouver Islands. Jane, Wedlidis Urgrossmutter, war eine Kwagu'ł-Häuptlingsfrau mit vererbtem Status und von dieser Lineage erhielt Wedlidi seinen Namen *Kamkakawidi*, was dazu führte, dass Wedlidi ebenfalls angeborene Häuptlingswürde besitzt und im dritten Grad Oberhaupt des Gixsam-Klans der Kwagu'ł-Gruppe ist. - Wedlidis Vater hiess George Speck (Yakudlas'dzi) und war Kwakwaka'wakw-Häuptling des Nunemasaqalis-Klans der Ławit'sis (Tlawitsis), einer Gruppe von Turnour Island östlich von Alert Bay. Als Wedlidis Vater sich von seinem Amt zurückzog und in Pension ging, übertrug er seinen Titel auf Wedlidis Bruder, George Jr., und die „Eagle Chieftainship“ der Mamalilikulla Tumtumshels auf Wedlidi. Diese Position ist mit dem Namen „Kwakilanogwame“ oder „chief smoke-maker“ verbunden. Persönliche Interviews, 10.06.2011, 06.07.2011 und 02./03.08.2011.

Indianer in den Nationalstaat die Dinge noch mehr verkomplizieren. So definiert der *Indian Act* Wedlidis rechtliche Position als Indianer und gemäss diesem Gesetz gilt er als sogenannter „Status Indian“. Diese Kategorie unterscheidet sich von einer anderen gesetzlich geregelten Gruppe, den „Contract Indians“. Status Indians besitzen im Gegensatz zu den Contract Indians den Vorteil, dass sie kontinuierlich in den Genuss von Vorteilen kommen und von finanziellen Begünstigungen profitieren können, während die zweite Kategorie, welche mehr in den östlichen Gliedstaaten Kanadas vorkommt, nach einer einmaligen Bezahlung keine weiteren Vergütungen mehr vom Staat erhält.

Neben seiner Berufung als Künstler übt Wedlidi auch noch andere Tätigkeiten aus, die in seiner Familie überliefert sind. So ist er nicht nur visual artist, sondern auch Geschichtenerzähler und Tänzer und den in seiner Familie überlieferten Beruf als Heiler übt Wedlidi in der aktuelleren Version des Therapeuts aus. Er beschreibt sich selber als:

“...a bi-cultural First Nations-man caught in the web of contemporary times.” Internetquelle 127.

Wedlidi fühlt sich verpflichtet, innerhalb des indianischen Gemeinwesens, aber auch in der weissen Öffentlichkeit, helferisch tätig zu sein. Er erachtet es als seinen Auftrag und Mission, das Verhältnis und die Beziehung zwischen Indianern und Nicht-Indianern zu verbessern und sein Einsatz diesbezüglich sieht er im Dienst der Förderung der interkulturellen Toleranz. Er versucht diese Vision auf der Ebene von Freundschaftsbeziehungen innerhalb des Familienlebens und auf der Gesellschaftsebene zu verwirklichen. Wedlidi ist vertraut mit westlichen und indianischen Modellen und Strategien zur Vermeidung des Missbrauchs von Suchtmitteln und er arbeitete schon 18 Jahre lang für die John Howard Society of North Island und übte dort die Funktion eines Therapeuten für Alkoholiker und Drogenabhängige aus. Mittlerweile ist er der Executive Director des Wachiay Friendship Centre und im Direktorium, respektive im Vorstand der John Howard Society. Wenn es ihm die Zeit zulässt, fährt er mit seiner kulturellen Aufklärungsarbeit fort.

Wedlidi Speck gehört, wie oben beschrieben, der Namgis-Gruppe der Kwakwaka'wakw-Nation an. Diese Gruppe strebt schon lange nach mehr politischer Autonomie und wirtschaftlicher Autarkie, damit sie ihre eigenen Angelegenheiten selber regeln können. Dazu sind sie in Landstreitigkeiten und Streitigkeiten um den Besitz von Ressourcen auf ihrem Territorium involviert. Verschiedene Gruppen der Kwakwaka'wakw schlossen sich aus diesem Grund zusammen, wie das schon 1958 Untergruppen der Nuuh-chah-nulth

getan haben (zum Nuu-chah-nulth Tribal Council), um gemeinsam stärker zu sein. Nachdem sich 1974 auch schon bei den Kwakwaka'wakw zehn Gruppen zum *Kwakiutl District Council* zusammengeschlossen hatten, verbanden sich 1982 erneut vier nahe verwandte Gruppen bei Kingcome Inlet: die Namgis, Tsawataineuk, Kwicksutaineuk und Gwaraenuk und gründeten ebenfalls eine Allianz, das *Musgamagw Tsawataineuk Tribal Council* (P. R. Magocsi, 2002, S. 303).

Wedlidi ist Mitglied und Beteiligter, wie sich die vier Gruppen gegenseitig helfen und auch bei juristischen Streitigkeiten gemeinsam vorgehen, weil sie aufgrund der lokalen Nähe ihres Territoriums in der Regel von einem Problem gleichermassen betroffen sind. So wandten sie sich beispielsweise im Jahr 2003 mit Hilfe des Sierra-Legal-Defense-Funds an den British Columbia Supreme Court, den Obersten Gerichtshof der Provinz British Columbia, um gegen Fischfarmen vorzugehen, die das Meer verschmutzten und weil die Lachszüge ausgeblieben sind. Die Fischfarmen raubten den Indianern nicht nur eine der wichtigsten Proteinquellen (Pink Salmon), sondern gefährdeten mit ihrer Tätigkeit auch die Nahrungsketten der Flussökosysteme und der benachbarten Wälder (Internetquelle 128).

3.3.2 Ausgewählte Werke von Wedlidi Speck:

3.3.2.1 Raven steals the light:



Bild 155: Raven returns the sun, ca. 1990



Bild 156: Raven and the sun, 1996

1990 bis 1996 machte Wedlidi Speck eine Serie von drei Bildern mit dem Titel „Raven and the sun“, in der er das mythologische Thema des Lichtraubes durch den Raben verarbeitete. Alle drei Bilder können als zeitgenössische Interpretationen dieser

Legende verstanden werden. Sie sind mit Acrylfarbe auf Leinwand gemalt. Weshalb der Rabe meistens mit der Sonne im Schnabel gezeigt wird, hängt gemäss Wedlidi damit zusammen, dass in der Legende vom Lichtraub die Sonne zuerst und der Mond als zweites gestohlen wurde. In Bild 155 wird die orange Farbe der Sonne damit erklärt, dass diese durch den Raub des Raben Farbe in die Welt gebracht hat. Ironisch fügt Wedlidi hinzu, dass die Sonne als Spenderin von Licht, Liebe und Wärme, physikalisch nur diejenigen Farben hervorbringen kann, welche bei einem Objekt bereits vorhanden sind, ein Gedanke, der nach Angabe des Künstlers auch philosophisch verstanden und auf den Menschen übertragen werden kann.

Der Stil Wedlidis verkörpert nach eigenen Aussagen zwei Perspektiven. Einerseits wiedergeben die Bilder mit ihrer thematischen Grundlage in der Mythologie eine Sichtweise von früher. Andererseits haben sie auch die Absicht, dem Beschauer einen visionären Standpunkt zu vermitteln, der mehr aussagen möchte, als der Betrachter auf den ersten Blick zu entdecken vermag. Denn seit dem Lichtraub, so Wedlidi, ist die Erde zwar durch das Licht erhellt worden, doch in der Welt existiert neben dem Licht weiterhin auch das Dunkle. Dieser Gedanke der Dualität ist für Wedlidi von sehr grosser Bedeutung, denn allen Erscheinungen dieses Universums ist seiner Ansicht nach diese Zweiheit immanent. Er verweist diesbezüglich auf eine weitere Rabenmythe, die das Gesagte verdeutlicht:

"In the beginning there were two ravens, White Raven and Black Raven. They were twins. White Raven set out and created all the things in the universe. She put light, life and love in everything she created. Black Raven followed close behind and he placed darkness, death and transition in everything his sister had created. One day White Raven stopped and said to her brother: "Why is it that you put death in everything that I create?" Black Raven responded: "That is just what I do!" *Raven Story*, erhalten am 22.12.2010. Siehe auch Internetquelle 129.

Als Therapeut hat auch die Psychologie in Wedlis Kunst einen grossen Stellenwert, was mitunter ein Grund dafür sein kann, dass er die Licht-Dunkelheit-Metapher stark psychologisch auslegt. Man denke nur einmal an den mit dem Wort Dunkelheit verwandten Begriff *Schatten*, der als Archetyp in der analytischen Psychologie von Carl Gustav Jung geprägt wurde und das Gegenstück zum Archetyp der Persona darstellt. Archetypen sind Urbilder menschlicher Vorstellungs- und Handlungsmuster im kollektiven Unbewussten, psychologische Strukturen, die im Unterbewusstsein verankert sind, so z.B. der Held, der Vater, die Mutter, der alte Mann usw. (C. Zich, 2012, S.

143). Es lässt sich fragen, ob das Wort *Urbild* als Definition für Archetyp sprachlich ungenau ist und nicht besser mit *Urform* übersetzt werden sollte. Hanns Halstenbach setzt beispielsweise Archetyp mit Urform gleich, weil der Archetyp ein Symbol ist und Symbole in der Jungschen Psychologie eine bedeutsame Rolle spielen und Symbol und Mythos Urformen des Geistes sind (H. Halstenbach, 2013, S. 63).

Da diese Muster überindividuell und auch in verschiedenen Kulturen ähnlich sind, sprach C. G. Jung von kollektiven Mustern. Der Schatten als Archetyp steht in diesem Kontext speziell für die negativen, sozial unerwünschten Eigenschaften eines Menschen, für die dunkle Seite, die zu jedem Menschen gehört und alles was subjektiv und gesellschaftlich als nicht akzeptabel aufgefasst wird oder was man bei sich nicht wahrhaben will. Der Schatten steht semantisch dem Begriff des *Es* in der Freudschen Psychologie nah, der für einen ähnlichen Gehalt, für die Bedürfnisbefriedigung und für die unterdrückten Wünsche, steht. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass C. G. Jung sich auch mit dem Trickster befasste und ihn dem kollektiven Schatten nahe stellte. Der Trickster war für ihn:

„...die alchemistische Bezeichnung für einen flüchtigen, dem intellektuellen Zugriff stets entweichenden Narrengest, der mit den Menschen ein rätselhaftes Zufallsspiel treibt.“ J. Fengler, 2002, S. 38.

Die obigen Abbildungen, die Bilder 155 und 156, als auch die dazugehörige Legende, können gemäss der Ansicht von Wedlidi überaus stark in einen psychologischen Zusammenhang gebracht werden. Gemäss seinen Aussagen entsprachen Mytheninhalte der Psychologie seiner Kwakwaka'wakw-Ahnen. Solche Geschichten dienten seinen Vorfahren als Modell hinsichtlich des menschlichen Verhaltens und gaben somit auch Aufschluss über ihr Denken. Wedlidi fährt fort, dass die oben rezitierte Geschichte auf die wahre Natur des Kosmos hindeutet und die Dualität beschreibt, die sich in allen Erscheinungen erblicken lässt. Damit sind auch Prozesse, wie der Wandel aller Dinge gemeint, wie er in Bild 155 und 156 durch den Wandel von der Dunkelheit zum Licht zum Ausdruck kommt.

Der Link zur Vergangenheit wird auch in Bild 175 gemacht, im letzten Bild der Trilogie, in dem Wedlidi den Raben und die Sonne innerhalb einer Türe darstellt, die von der doppelköpfigen Schlange Sisiutl umrahmt wird. An der Nordwestküste verkörpert Sisiutl in der Mythologie der Kwakwaka'wakw eine Meeresschlange.



Bild 157: Raven, sun and Sisiutl, 1996

Sisiutl, so nahm man früher an, war auch eine in Flüssen und gelegentlich am Land vorkommende Kreatur. Dieses Mythenwesen erscheint auch in den Legenden anderer Ethnien an der Küste, wie etwa in jenen der Coast Salish, z.B. bei den Comox, wo sie als I-Hos bekannt ist. Generell symbolisiert sie Schutz und Macht, Kraft und Regenerationsvermögen. Einst trugen die Krieger der Kwakwaka'wakw das Emblem des Sisiutls als Schutz in der Schlacht. Die Mitglieder dieser Ethnie glaubten auch, dass die Begegnung mit einem Sisiutl einem die Gabe der Zauberei verlieh und dass ein Fund von Glimmerstückchen, die man für die Schuppen eines Sisiutls hielt, dessen Existenz bewies. Vor allem Schamanen glaubten, dass sie ihre Kräfte von Sisiutl erhalten haben, weshalb man Sisiutl früher auch eng im schamanistischen Kontext verstand. Die Bezeichnung Schlange ist aber eigentlich eine Fehlbenennung, denn es handelt sich um eine vorwiegend mythologische Kreatur ohne vergleichbares zoologisches Pendant, obwohl die Menschen früher an die physische Existenz von Sisiutl glaubten. In visuellen Darstellungen kann ihr Kopf auch Ähnlichkeit mit einem Lachs oder mit einem Eichhörnchen haben. Schliesslich kann Sisiutl - und auch deren Pendants bei den anderen Ethnien - auch die Form eines doppelköpfigen Kanus annehmen, womit nun verständlich wird, weshalb dem unter 3.2 erwähnten Kanu bei den Comox der Name I-Hos gegeben wurde (B. Mundkur, 1983, S. 166, N. Bancroft-Hunt, W. Forman, 1988, S. 70, 73, siehe auch Internetquelle 130).

In Bild 157 findet die psychologische Auslegung der Mythe ebenfalls eine Fortsetzung. Gemäss Wedlidi wacht und beschützt Sisiutl gewisse heilige und mythische Räume, die bei diesem Künstler gleichzeitig als innere psychische Instanzen eines Menschen gemeint sind und so verstanden werden sollten. Dabei greift Wedlidi in diesem Zusammenhang auf ein Konzept zurück, das bereits Sigmund Freud für das geistig-seelische Innenleben eines Menschen heranzog, nämlich die inneren Räume. Die Raum-Metapher wurde in der Psychoanalyse Freuds verwendet, um die Dynamik der Begegnung des Nicht-Aussprechbaren mit dem Semantischen und Strukturierten wahrnehmbar zu machen. Anders ausgedrückt handelt es sich hier um das Zusammenspiel zwischen Innen und Aussen im Menschen (E. Wohlfart, M. Zaumseil, 2006, S. 73).

Im Zusammenhang mit der Trilogie von Bilder 155-157 interessierten mich ferner auch bilderrechtliche Fragen. Welche Bedeutung haben für Wedlidi Fragen der Legitimität, den Raben darstellen zu dürfen? Wedlidi ist der Meinung, dass ein Künstler das Motiv, das er malt oder schnitzt, für gewöhnlich nicht unter einem rechtlichen Aspekt betrachtet und dass Fragen der Legitimität für ihn nicht im Vordergrund stehen. Er weist aber darauf hin, dass er persönlichen Familienwappen eine andere Bedeutung zumisst als etwa dem *cultural hero concept* (Rabe), welches im Allgemeingut steht. Wenn also eine Person ihn fragt, ob er ihm nicht ein Bild malen oder eine Schnitzerei von einer Vision anfertigen könne, werde er normalerweise sein Bestes geben, um dem Wunsch nachzukommen, womit er nicht gesagt haben will, dass es nicht auch Künstler gibt, welche das ausschliessliche Recht über ihre Motive zu besitzen glauben.

Wedlidi sagt, dass ihn vorwiegend die Mythen inspirieren und beeinflussen und dass er vor allem auf ihre Interpretation fokussiert ist. Diesbezüglich sagt er, dass er nicht nur eine Botschaft mitteilen will, sondern dass er auch die Denk- und Sichtweise des Betrachters erweitern möchte. Bezüglich dem rechtlichen Aspekt bejaht er aber die Frage. Wedlidi hat das Recht, den Raben darzustellen von seiner Urgrossmutter väterlicherseits, die den Raben als Wappen besass und auch von seinem Urgrossvater mütterlicherseits, der ebenfalls ein Nachkomme des Rabenklans war. Doch wie gesagt spielen diese Fragen bei seiner Entscheidung des Designs keine übergeordnete Rolle; es sei mehr die Geschichte, welche seine Absichten leiten oder lenken. In diesem Kontext war seine Absicht, den Betrachter aufzufordern, aus einem zu vereinfachten zweidimensionalen Verständnis der Kwakwaka'wakw-Mythologie herauszutreten, mit dem Grund, dass sich die Dinge oft nicht so klar in schwarz und weiss einteilen lassen.

Er wollte, dass sich der Betrachter seiner Kultur mit Interesse und Neugierde nähert und sie erkundet. Wedlidi wollte, dass sich der Betrachter folgende Fragen stellt: Weshalb malte der Künstler den Raben auf diese Weise? Weshalb benutzte er diese Farben? Weshalb wendet er diese Art von Perspektive an? Was will der Maler uns sagen?

Die Kwakwaka'wakw-Kultur, so Wedlidi, wurde vor allem durch die Anthropologen diskutiert und beschrieben. Hollywood produzierte zusätzliche Stereotype oder Klischees, wie jene vom edlen oder vom primitiven Wilden und kreierte auch das (mentale) Bild von der verschwindenden oder sterbenden roten Rasse. Diese Vorstellungen sind alles vereinfachende, binäre oder dichotome Reduktionen und beruhen auf der Idee, dass die Vergangenheit schlecht und die Gegenwart und die Zukunft gut seien. Was dabei fehle sei die spirituelle Perspektive, wie sie früher aus dem mythischen Zusammenhang heraus hervorging. Bei der Auseinandersetzung mit dem Weltbild der Vorfahren, so fährt Wedlidi fort, gehe hervor, dass die spirituelle Beziehung mit der Natur und den Ahnen von einer Gemeinschaft geprägt war, bei der das Sichtbare nicht vom Unsichtbaren getrennt werden konnte. Das war zentral für das Denken und Fühlen und stand früher auch im Zentrum aller Tätigkeiten der Menschen. Wedlidi bekennt, dass er dieses Weltbild als Kind noch kennenlernen durfte und dass er überzogen sei, dass er damals Dinge in der Natur sah, die andere nicht erblickten oder erkannten (persönliches Interview, 22.09.2011).

3.3.2.2 *The totem pole at Lake Trail School:*

Die zwei Bilder unten zeigen den Wappenpfahl bei der Lake Trail School in Courtenay, den Wedlidi Speck in den Jahren 2004/5 in Zusammenarbeit mit Mario Tancon, einem Lehrer an der Schule, und Schülern der Lake Trail School geschnitzt haben. Dieses Projekt war ursprünglich eine Idee von Gerald Fussell, dem Vizedirektor und stellvertretenden Schulleiter. Die Lake Trail Middle School verleiht Schülern eine höhere Schulbildung (secondary education). Was in den USA Highschool heisst, wird in Kanada als Secondary School bezeichnet. Die Schülerinnen und Schüler, welche in Lake Trail unterrichtet werden, sind etwa 13 - 15 Jahre alt, was grade 7 - 9 entspricht (persönliches Interview, 02.08.2011).



Bild 158: Lake Trail Middle School



Bild 159: Totem Pole at Lake Trail School



Bild 160: Detail

Der Stil dieser Schnitzerei ist Kwakwaka'wakw, aber Wedlidi ist nicht daran interessiert, näher auf technische oder formelle Details einzugehen. Obwohl konventionelle Formen und Symbolismus bei der Herstellung des Wappenpfahls eine Rolle gespielt haben, sollte das Werk klar als ein zeitgenössischer Beitrag zur Kunst gesehen werden. Fokus, Ausrichtung oder Blick weisen denn auch eindeutig in die aktuelle Gegenwart. Die groben Umrisse wurden von den am Vorhaben beteiligten Schülern entworfen. Die allgemeinen Konturen oder die Silhouette des Wappenpfahles sollten dabei der internen Struktur eines Kwakwaka'wakw Bighouses ähneln (dem früheren Langhaus), was gleichzeitig der Link zur Geschichte ist und die Verbindung mit der indianischen Vergangenheit darstellen soll. Auf diese Weise lassen sich also die zwei vertikalen Holzbalken erklären, welche von einem dritten horizontalen Holzträger bedeckt sind (Bild 159). Aber welche Rolle spielen die einzelnen Elemente oder Figuren innerhalb der Komposition? Welche Bedeutung besitzen der Rabe (Bild 160) und der Berglöwe (Bild 158 und Bild 159) und welchen Sinn haben die schüttelnden Hände auf dem Querbalken?

Der Rabe wurde ausgewählt, weil er in den indianischen Mythen Wandel und Veränderung symbolisiert, Phänomene, die zu den alltäglichen Erfahrungen jedes Menschen gehören.

Wedlidi benutzt Metaphern bei der Erklärung des Sinngehaltes des Raben, der für die Schüler in diesem Zusammenhang eine ganz spezielle Bedeutung erhält. Wedlidi spricht von einem „Garten“, der wild oder kultiviert ausschauen kann und meint damit den persönlichen schulischen Werdegang eines jeden Kindes. Ist der Schüler fleissig und aktiv und um seine Studien besorgt, so ist ein positives Ergebnis wahrscheinlich; vernachlässigt er andererseits die Schule und die Aufgaben, so sind die Konsequenzen ebenfalls voraussehbar. In beiden Fällen wächst der „persönliche Garten“; doch im zweiten Fall verwildert er und es wächst nur „Unkraut“. Damit erhält der Wappenpfahl eine zusätzliche zeitliche Dimension, denn er trägt damit die Bedeutung einer Reise, einer Reise, welche jeder Schüler individuell in seinem Leben antritt. Diese Reismetapher stammt von Wedlidi, denn als Teil des Wappenpfahlprojektes gehörte ein Buch mit Geschichten und Gedichten der Schüler. Eine Geschichte des Buches verfasste Wedlidi selber und diese handelt von einer Reise, welche dem Wappenpfahl den besagten Sinn verlieh.

Der Berglöwe, auf dem Wappenpfahl unterhalb des Raben, wurde seinerseits als Sujet ausgewählt, weil er das Logo der Schule ist. Die schüttelnden Hände auf dem Querbalken stehen symbolisch für das Aufeinandertreffen von Vergangenheit mit der Gegenwart, indem sich im Wappenpfahl konventionelle Elemente mit aktuellen Ideen vereinigen. Der Rabe und der Wappenpfahl knüpfen dabei symbolisch an die Kwakwaka'wakw-Kultur an, während die schüttelnden Hände und der Berglöwe Elemente der Gegenwart darstellen sollen. Schlussendlich handelt es sich aber nach Aussage des Künstlers sowohl bei der Metapher des Gartens als Zeichen für den schulischen Werdegang, als auch bei der Metapher der Reise als Symbol für das Leben der Schüler, sowie bei den schüttelnden Händen generell um Zeichen des sich Treffens von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die der Künstler versuchte, visuell durch die Bilder zu verknüpfen (persönliches Interview, 05.07.2011).

3.3.3 Das mentale Bild des Raben bei Wedlidi Speck:

Ich habe oben (3.3.2.2) bereits angetönt, was der Rabe für eine Bedeutung innerhalb der besprochenen Komposition hat und wie man seinen Sinn im Zusammenhang mit dem besagten Wappenpfahl auslegen kann. Ich möchte aber noch genauer auf das mentale Bild eingehen, das Wedlidi generell vom Raben hat. Worin liegt der spezifische Sinn von Rabendarstellungen und worin erkennt Wedlidi die Symbolik des Raben allgemein? In diesem Zusammenhang holt Wedlidi beim Erzählen stark aus und

berichtet von der Vergangenheit seines Volkes. Er erwähnt dabei verschiedene gesellschaftliche Kategorien oder Bereiche, wie die Sozialstruktur, die Religion und den Kult, um zu zeigen, wie eng verknüpft das Konzept des Raben mit der Gesellschaft der Kwakwaka'wakw früher war und zum Teil auch heute noch ist.

Der Rabe kann also auch für Wedlidi Dinge erschaffen und zerstören. Der Rabe ist weise und er sieht in die Vergangenheit und in die Zukunft. Als culture hero betrachtet ist der Rabe Erschaffer kultureller Phänomene und Errungenschaften. Der Rabe hat primär eine Funktion als Klangründer und spielt diesbezüglich in der Sozialstruktur eine Rolle, wie dies für andere Völker an der pazifischen Nordwestküste auch zutrifft, sagt er. Die Kwakwaka'wakw stellen sich dieses Ereignis so vor, dass dieser (Ur)Ahne seine Kleidung abzog und Mensch geworden ist. Einige Legenden beschreiben, wie der Schöpfer sich ein Rabenkostüm anzieht oder sich eine Rabendecke (cape) umhängt und all die Dinge erschafft, wie sie im Universum vorkommen. In der oben zitierten Geschichte (3.3.2.1) ist der weisse Rabe Schöpfer aller Dinge und Erzeuger des Lebens, während der schwarze Rabe der Begründer des Todes ist, also die Ursache dafür, dass die Lebewesen, die der weisse Rabe erzeugte, sterben.

Auf eine Frage, die sich in diesem Zusammenhang für den Leser stellen könnte, ob zum Beispiel die in der erwähnten Mythe enthaltene schwarz-weiss-Dichotomie christlich beeinflusst ist und inwiefern sie das Ergebnis von Akkulturationseffekten gewesen sein könnte, möchte ich in diesem Zusammenhang nicht eingehen. Ein dritter Aspekt mit Symbolgehalt ist für Wedlidi der Rabe als Trickster, der Wandel in das Leben der Menschen bringt. Wedlidi behauptet, dass dies mit dem schwarzen Raben zu tun haben muss. Das Leben muss sich wandeln; dies ist der Lauf der Dinge und die Art und Weise, wie das Universum funktioniert. Indem wir dem Alten anhängen, neigen wir dazu, Wandel nicht feststellen oder wahrnehmen zu wollen. Wir versuchen dann, an dem uns Bekannten festzuhalten. Der Rabe hilft uns in dieser Beziehung, das Leben als aus ständigem Wechsel und fortwährenden Übergängen bestehend zu sehen.¹¹²

¹¹² Als Eckstein oder Grundpfeiler des mystischen Bewusstseins besitzt der Rabe weitere religiöse Funktionen im Weltbild der Kwakwaka'wakw. Als Wedlidis Vorfahren auf Visionssuche gingen, wurden sie, so der Glaube der Indianer, auf dem Rücken des Raben ins mythische Land getragen. In diesen Gefilden fanden sie „Schätze“, m.a.W. sie erhielten Zugang zu Informationen, welche den Leuten z.B. als Medizin dienlich waren. Dies ist eine sehr wertvolle Erklärung für das Verständnis und die Interpretation der Rabenrassen, wie man sie in den meisten indianischen Kulturen entlang dem pazifischen Küstenstreifen geschnitzt vorfindet. Solche visuellen Darstellungen helfen diesen Aspekt des Kultes besser zu veranschaulichen und zu verstehen. Persönliches Interview, 17.09.2010.

3.3.4 Wedlidis Reflexionen über die Kunst:

Wedlidi Speck bevorzugt als visual artist in seiner Kunst altindianische Thematiken aufzugreifen, sie jedoch in zeitgenössischer Art und Manier zu verarbeiten. Wenn es von ihm verlangt wird, produziert er hingegen auch Werke im konventionellen Stil von einst. In einem Interview von Karin Clark zur Kunst der First Nations an der Nordwestküste befragt, denkt Wedlidi generell, dass die Kunst für ihn nicht nur eine geschichtliche, sondern auch eine emotionale Verbindung zur Vergangenheit besitzt, in der sich einerseits der Stolz auf die eigene Identität begründet, dass die Kunst andererseits aber auch als eine Sprache verstanden werden kann, weil Kunstwerke mit dem Betrachter immer auch kommunizieren. Wedlidi hat gelernt, diese Sprache nicht nur zu verstehen, sondern sie als Künstler auch bewusst anzuwenden, das heisst mit Kunst Bedeutungsgehalte zu vermitteln. Für ihn war die Kunst auch ständige Begleiterin in seinem Heilungsprozess, jene Werte neu entdecken zu lernen, die wirklich von Bedeutung sind und die ihm helfen, ihn in seiner Person als Indianer aufzuwerten. Seine Ahnen, so Wedlidi, waren sehr eng mit der Natur und der spirituellen Welt verbunden. Das äusserte sich z.B. in den Tätigkeiten des täglichen Lebens, beispielsweise im Zurückgeben der Fischgräte ins Wasser, damit Körper und Seele des verstorbenen Fisches sich wieder erneuern können. Damit wurde dem Lachsvolk Respekt gezollt, dass die Menschen es wert seien, ihr Fleisch zu konsumieren. Auch die einstige Kunst zeugte von dieser intimen Beziehung der Menschen zur Geistwelt und zur natürlichen Welt. Dieses holistische und irrationale Weltbild wurde durch die Einführung der weissen Residential schools und durch den Einfluss des wissenschaftlichen, reduktionistischen und analytischen Denkens verändert und die Verbundenheit zur Natur dadurch unterbrochen. Wedlidi ist der Ansicht, dass diese Verbundenheit gut war, denn dieses Konzept der Verwandtschaft war das Fundament im Denken seiner Ahnen und die Basis ihrer Existenz. Wedlidi ist deshalb davon überzeugt, dass die Kunst dazu beitragen kann, diesen verlorenen Sinn für Ganzheit und Zusammengehörigkeit mit der Natur wieder zu erlangen (J. Gilbert, K. Clark, 2007, S. 41ff.). Als ich ihn fragte, inwiefern er dem Inhalt des obigen Interviews mit Karin Clark heute noch zustimmen könnte, äusserte sich Wedlidi folgendermassen:

“So asked, if I do confirm the majority of the views in the interview with Karin, I would have to say yes and no. I would like to think that I have grown since that time and yet, the core information is the same. I have simply moved up a few floors and can see the landscape differently now.” Persönliches Interview, 25.07.2011.

3.4 Corrine Hunt (1959-)



Bild 161: Corrine Hunt Bild 162: Do.

3.4.1 Zur Person von Corrine Hunt:

Als ich im Jahr 2010 erfuhr, dass eine Indianerin das Design der Medaillen für die Olympischen Winterspiele 2010 in Vancouver entwarf, ahnte ich, dass ihre Designs eventuell in mein Projekt bezüglich der Analyse der visual arts der First Nations passen würde und dass ich hinsichtlich der Designs vielleicht auch fündig werden würde, was den Raben als roter Faden in meiner Arbeit betrifft. Ich sollte richtig kombiniert haben, denn Corrine stellte auf ihren Medaillen sowohl einen Raben als auch einen Killerwal (Schwertwal) dar. Im Rahmen meiner Vorbereitungen für die Feldforschung im Juni 2010 konnte ich schliesslich ein Interviewdatum mit der Künstlerin vereinbaren und lernte so eine sehr interessante Frau kennen.

Corrine ist 1959 in Alert Bay auf Cormorant Island an der nordöstlichsten Spitze Vancouver Islands geboren. 1965 erhielt sie von ihrer Grossmutter väterlicherseits den Namen „Nugwam Gelatleg’lees“, was übersetzt: „Schwertwal, der seinen Rücken am Strand kratzt“ heisst. Norman Brotchie, ein Kwakwaka’wakw und Onkel mütterlicherseits, war es, der mit seinem handgefertigten Schmuck Corrines Neugierde an der Kunst weckte als auch ihr Interesse an Kunstgeschichte. Ihr Onkel Norman war auch ihr erster Lehrer und Mentor, während ihre Grossmutter väterlicherseits eine adlige Tlingitfrau aus Alaska war.

Seit 1975 lebte Corrine im Raum Vancouver, wo sie auch die Schulen besuchte, studierte und an der Simon Fraser University in Anthropologie abschloss. Seit 1985 arbeitet sie als Schmuckherstellerin und gilt auch als Schnitzmeisterin. Seit diesem Zeitpunkt produziert sie Kunst, die einerseits avantgardistisch ist, welche sich aber gleichzeitig auch mit ihrer eigenen indianischen Herkunft auseinandersetzt und so auch das Erbe ihrer First Nations, Komoyue (Kwakwaka’wakw) und Tlingit, thematisch

widerspiegelt. Corrine arbeitet unter anderem mit Edelmetallen und fertigt Gold- und Silberschmuck und Accessoires mit indianischen Ornamenten an. Andere Medien, derer sie sich bedient, sind Stahl und Holz (recycelte Fasern), woraus sie Wappenpfähle, Skulpturen und Installationen herstellt. Corrine ist Mitglied des Rabenklans (Gwa'wina) von Ts'akis, einem Komoyue-Dorf im Norden Vancouver Islands und gehört zu den Verwandten des Hunt-Klans und ist auf diese Weise mit berühmten und international bekannten Künstlern, wie Henry, Richard und Tony Hunt verwandt, von denen sie ebenfalls beeinflusst wurde.

Weil früher die Bestandteile eines Indianerhaushalts alle mit Schnitzereien geschmückt waren, begann Corrine damit, Mobiliar individuell und massgefertigt zu designen und Einrichtungsgegenstände, wie Möbel, zu schreinern. Corrine ist der Meinung, dass indianische Kunst nicht nur l'art pour l'art sein darf, sondern wie früher, gelebt werden und mit praktischer Bedeutung angereichert werden sollte. Ihr Ziel ist es zu zeigen, wie die First Nations und ihre Kunst sich entwickelt haben und sie ist sich bewusst, dass eine lebendige Kunst sich auch erneuern muss. Deshalb versucht sie in ihren Arbeiten, alte Geschichten auf eine neue Art zu interpretieren und sie aktuell darzustellen. Im Jahr 2010 wurde Corrine damit ausgezeichnet, die Designs auf den Medaillen für die Olympischen Winterspiele in Vancouver zu kreieren und 2011 erhielt sie dafür den National Aboriginal Achievement Award. - Corrine engagiert sich stark für die Kunst und gibt mittlerweile ihr Wissen als Lehrerin und Mentorin selber an jüngere Künstler weiter (Internetquelle 1 u. 2). Als ich sie 2010 besuchte, lebte Corrine nicht mehr in Vancouver und arbeitete dort nur noch in einer Werkstatt eines Freundes.

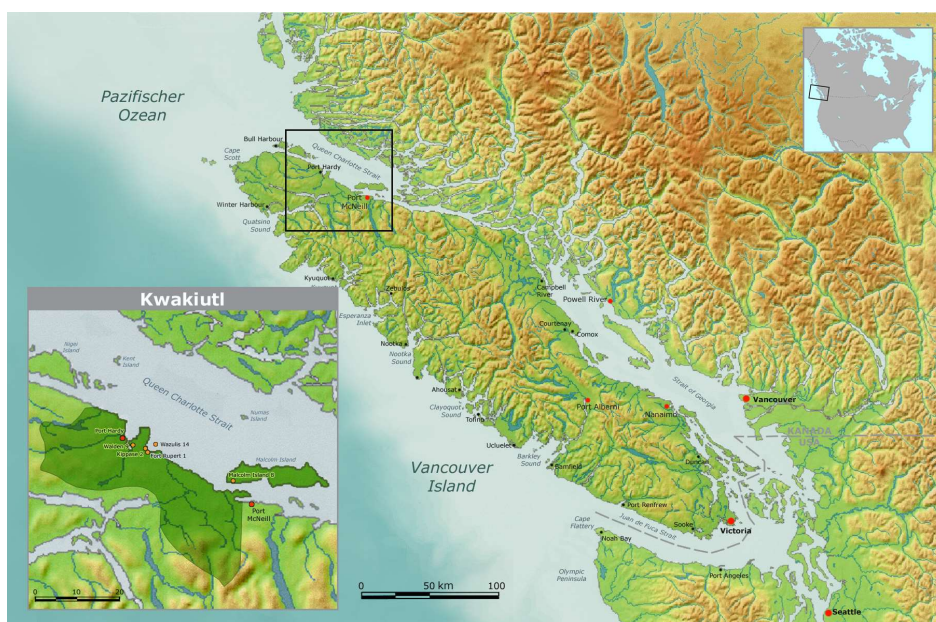


Bild 163: Einstiges Territorium der Kwagu'l und heutige Reservationen (orange)

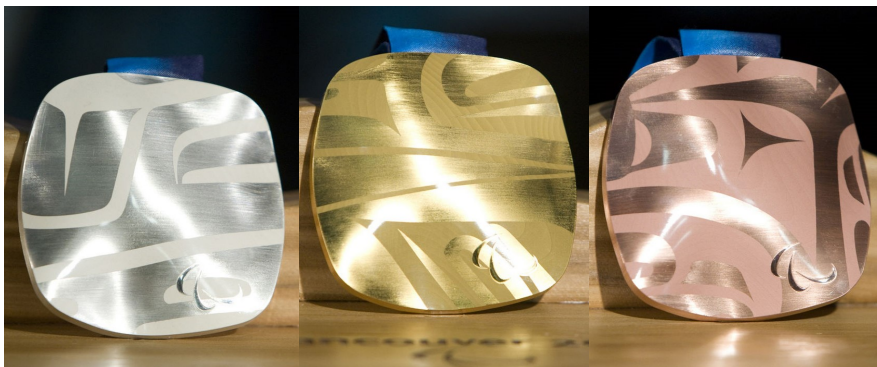
3.4.2 Ausgewählte Werke von Corrine Hunt:

3.4.2.1 Die Medaillen der Olympischen Spiele 2010:

Die Akteure, die als Schöpfer an der Idee der Medaillen der Olympischen Winterspiele 2010 mitbeteiligt waren und halfen, das kollektive Vorhaben zu verwirklichen, waren neben der Künstlerin Corrine Hunt auch der international bekannte Produkt- und Industriedesigner Omar Arbel, die Königlich-Britische Münzanstalt RCM, Teck Resources Limited (ein kanadisches Bergbauunternehmen, das Zink, Gold und Kupfer abbaut) und das VANOC (Vancouver Organizing Committee for the 2010 Olympic and Paralympic Winter Games). Die Medaillen sollten im Betrachter Assoziationen evozieren, bzw. mentale Bilder von der Natur British Columbias wecken und von dessen wilden Landschaften, die geprägt sind von Bergen, Meer und Schnee. Das wurde dadurch erreicht, dass jede Medaille von der Seite her betrachtet eine Wellenform aufweist und damit eigentlich eine dreidimensionale Gestalt besitzt (Bild 164).



Bild 164: Wellenform



Bilder 165-167: Silber-, Gold- und Bronzemedailles mit Rabendesign

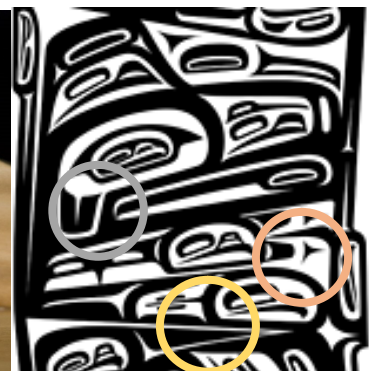


Bild 168: Designvorlage

Weil das Projekt so einzigartig war, nahm die Herstellung der Medaillen zwei Jahre in Anspruch und ihr Herstellungsprozess war ein Vorgang, der 30 einzelne Produktionsschritte umfasste. Es handelt sich um die schwersten Medaillen in der Olympischen Geschichte, denn sie wiegen zwischen 500 und 576 Gramm und ihr Durchmesser beträgt circa 10 cm und ihre Dicke 0,6 cm (Internetquelle 133).

Corrine Hunt hat sich bezüglich den Bildern auf den Medaillen, wie gesagt, für zwei Tiere entschieden, den Schwertwal und den Raben. Den Schwertwal wählte sie als Design für die Gold-, Silber- und Bronzemedailles der nicht-behinderten gesunden Spieler aus. Den Raben entschloss sie sich für die Medaillen der Paraplegiker und der Paralympic Games zu verwenden, welche im Anschluss an die Olympischen Spiele stattfanden.

Die Medaillenmuster sind im Prinzip Details von grösseren zweidimensionalen Mustern, die Corrine als Druckvorlage, respektive als Blueprint, benutzte. Der Plan, auf dem das Schwertwaldesign beruht, stellt ein Muster einer fiktiven Bentwood box dar (Bild 169). Der Schwertwal im Formline Design und das Konzept der Bentwood box stellen in diesem Zusammenhang die ikonografische Verbindung zur indianischen Vergangenheit dar. Dasselbe Konzept fand hinsichtlich den Medaillen mit dem Raben Anwendung. Auch hier sind die Muster auf den Medaillen lediglich Ausschnitte oder Details eines Gesamtentwurfes, nämlich eines zweidimensionalen Rabendesigns in Form eines abstrahierten Wappenpfahles (siehe Bilder 165-168, 170).



Bild 169: Bentwood-box-Muster mit Schwertwal



Bild 170: Wappenpfahl mit Rabendesign

Auf diese Weise ist es den Beteiligten gelungen, dass jede Medaille völlig einzigartig ist. Jeder Gewinner erhielt zudem einen Seidenschal mit den beiden Grundmustern, damit er sah, wie seine Medaille mit jener der anderen Athleten thematisch verbunden war und wie die beiden Designs komplett aussahen. Von den beiden Vorlagen sind ferner zwei dreidimensionale Tafelbilder angefertigt worden. Diese Wandplatten oder Blenden (panels) sind aus rostfreiem Stahl hergestellt und über zwei Meter gross. Ein Set von beiden Blenden ist in Vancouver installiert worden, das andere Paar steht in Whistler. Diese Blenden verkörpern den seit 2004 eingeführten Brauch der sogenannten Olympic Truce Wall, dem Symbol des Waffenstillstandes zwischen den Beteiligten, was dem Grundgedanken des Friedens, der Harmonie und Solidarität der Olympiade entspricht, der bis ins 9. Jh.v.Chr. in die griechische Antike zurückreicht (Internetquelle 134).

Wieso hat Corrine aber diese zwei Tiere: a) den Schwertwal und b) den Raben als Muster für ihre Medaillen ausgewählt und welche Bedeutung, welche Symbolik misst sie ihnen bei? Zu a) Die vier Quadrate mit dem Schwertwal verkörpern die vier Seiten der erwähnten Bentwood box, von der Corrine auch als von einer Schatztruhe („treasure box“) spricht (persönliches Interview, Juni 2010). Das Gesamtmuster der vier Quadrate wurde im Verlauf des Prozesses mit dem Computer digitalisiert und anschliessend in 615 Einzelmuster zerlegt, sodass sich ebenso viele Medaillenmuster ergaben, die alle verschieden sind. Der Schwertwal steht bei den First Nations generell für Stärke, Würde und Teamwork, denn auch in der Natur ist der Wal ein Herdentier und erscheint an den Küstengewässern Westkanadas immer in Gruppen, sogenannten Schulen. Corrine Hunt sprach in diesem Zusammenhang von einer Analogie zum Teamwork der Athleten:

“The orca is a beautiful creature that is strong but also lives within a community. I felt the Olympic (Games) are a community, too. The athletes are maybe training but they’re always somehow connected to their community, to their teammates, or to their country. The orca is a creature that has wonderful capabilities but can’t really survive without its pod.” Internetquelle 135.

Zu b) Der Rabe, welcher auf dem Wappenpfahlmuster in einer Anordnung von drei Quadraten erscheint, wurde ebenfalls digitalisiert und dann in Einzelmuster zerlegt. Von diesem Design wurde eine Anzahl von 315 Medaillen hergestellt. Der Rabe steht bei den First Nations generell für Transformation, Kreativität, Weisheit und Heilungsfähigkeit. Der Rabe besitzt also eine Art Omnipotenz und Corrine erblickt dieses Leistungspotenzial ebenfalls in den behinderten Sportlern. Deshalb konzipierte Corrine Hunt den Raben auch so, dass er im Bild eine Art Erhöhung wiedergibt, eine Vorstellung, die ich unten noch ein wenig genauer erklären möchte. Sie sagt:

“My design for the Paralympic medal - a raven on a totem rising - is close to my heart and in honour of my uncle who is a paraplegic. The raven is a creature that is all things and I think Paralympic athletes have that in them. They’re sometimes given challenges and they rise above them and the raven does the same. I think the creativity of the raven gives us hope to accept when things don’t work out and really rejoice when they do.” Internetquelle 135.

In den drei Quadraten (siehe Bild 170) sind Kopf, Rumpf und Schwanz des Raben ersichtlich, die sich erheben und eine Bewegung verkörpern. Das Sicherheben des Raben ist symbolisch zu verstehen und steht metaphorisch dafür, dass die Athleten über ihre Behinderung hinauswachsen können oder sollen. Corrine ist der Meinung,

dass Paraplegiker nicht resignieren und denken sollen, Sport sei für sie unmöglich, nur weil sie an den Rollstuhl gebunden sind, und die Idee ist ferner, dass die Athleten sich bewusst sind, dass sie ebenfalls zu sportlichen Höchstleistungen fähig sind, wie gesunde Sportler. Der Invalide sollte also sein Handicap sowohl physisch, als auch psychisch und mental überwinden lernen. Die behinderten Sportler sind dadurch, dass sie eine Medaille gewonnen haben - wie Teile eines Puzzles - alle mit dem Raben verbunden, was symbolisiert, dass sie nur in ihrer Gesamtheit vollständig oder ganz sein können. Dies gehörte ebenfalls zur Grundidee, die behinderten Athleten zusammen mit den gesunden in einer friedlichen Atmosphäre zusammenzubringen (persönliches Interview, Juni 2010).

Der Rabe ist ein Symbol, das auch Ganzheit verkörpert, eine Ganzheit, die alle menschlichen Eigenschaften beinhaltet, auch die Kreativität. Im Zusammenhang mit der Produktion der Medaillen nahm Corrine auch Kontakt zu Fachleuten auf, die ihr vermittelten, wie digitale Technologie kreativ für die eigene Webpage verwendet werden kann. Bei all diesen Sinngehalten, die man dem mythologischen Raben zuschreibt, handelt es sich für mich um überzeitliche Werte, welche beispielsweise durch die kreative Anwendung des Computers eine neue Aktualität erhalten:

“We are all a little bit good, we are a little bit bad, we have some balance around that, you know. We can figure out how we can get out of problematic situations, as ravens can. We have this kind of Yin Yang thing in us, a balance and raven has that inside too. My uncle is a paraplegic. And he was one of my mentors. He taught me how to engrave. He goes out with his fishing boat even without using his legs. So I saw there is something. There is a spirit inside him that allows him to do the things he does.”

Persönliches Interview, Juni 2010.

Was die im Zitat angesprochene Balance des Raben betrifft, muss ich sagen, dass für mich der Rabe der Legenden nicht den Eindruck macht, dass er besonders ausgeglichen sei. Zumindest scheint er in den Abenteuern, die von ihm handeln, nicht über eine innere Balance zu verfügen, denn in den Mythen erscheint er eher als gieriges und exzessives Wesen, wodurch er sich und anderen auch Schaden zufügt. In solchen Geschichten erscheint er mir eher die Funktion zu haben, dem Zuhörer eine moralische Lektion zu erteilen, nämlich die erwähnte Balance oder Mässigkeit anzustreben. Corrine erwiderte auf dieses Argument, dass der Rabe durchaus für Balance steht, dass man diese jedoch nicht erreiche, ohne daran auch hart zu arbeiten.

Ich wollte ferner von Corrine wissen, ob der Rabe für ihre Vorfahren auch schon als eine Metapher für den Menschen stand, denn aus der heutigen Tricksterliteratur geht hervor, dass er als Bild für die menschlichen Schwächen angesehen wird.¹¹³ Corrine ist der Ansicht, dass der Rabe auch schon früher als Abbild für den Menschen gesehen werden kann, doch fügte sie auch hinzu, dass man dieses Mythenwesen nicht auf eine einzelne menschliche Eigenschaft, wie die erwähnte Gier, reduzieren darf, denn so hätten Familien oder Klans ihn nie zum Wappen gewählt:

“But at the same time a family wouldn’t chose raven as its moiety if it only represented greed, because from the stories that I heard, for example the one about the animal kingdom, the humans after my understanding were part of the whole animal kingdom. So they interchanged and aspects of all are in us not only the ones of raven. For me the ancestors and their idea of the raven changes quite a bit. It can change from that mask to that mask or from that pole to that print. It changes all the time. And in many ways for me I am taking that and through the art I am telling the story that I believe, is. By infusing the story in the art also the mythology changes a little bit too.” Persönliches Interview, Juni 2010.

Eine Voraussetzung des Überlebens der indianischen Kulturen ist die Notwendigkeit der Anpassung an die heutige Zeit. Bezüglich der Kunst bedeutet dies die erwähnte Verwendung neuer Technologien und neuer Materialien, wozu nicht nur die Hilfe des Computers zur Digitalisierung von Bildern gehört, sondern unter Umständen auch die Benützung einer Kettensäge, wie Corrine sagt, etwa um einer Holzskulptur die Grundform zu verleihen. Den Wandel zuzulassen bedeutet ferner, dass aktuelle Themen, mit denen sich die Gesellschaft befasst, in die Kunst einfließen dürfen. Persönliche Glaubensüberzeugungen, wie die Ressourcen schonend zu nutzen und Konzepte des Umweltschutzes und der Nachhaltigkeit kommen bei Corrine so zum

¹¹³ Menschliche Schwächen können unterschiedlichste Facetten annehmen und beispielsweise die Gestalt der Gier besitzen, wobei die Gier in den Geschichten über den Trickster ebenfalls vielschichtig zum Ausdruck kommen kann. Dabei kann in der einen Geschichte vom Trickster die Lust nach Nahrung im Vordergrund stehen, während in einer anderen die Gier nach Besitz vorherrscht. Für Helena Bassil-Morozow überwiegt wieder ein anderer Aspekt der Gier: sie betont im Verhältnis zum gesamten Nordamerika, wo der Trickster oft in der Gestalt des Kojoten erscheint, seine deutliche sexuelle Besessenheit. Unabhängig, ob der Trickster dabei den Menschen repräsentiert oder nicht, steht er in all diesen Fällen sicher für ein unanständiges Verhalten und/oder als negatives Vorbild, denn bei solchen Tabubrüchen handelt es sich nicht um sozial akzeptierte Verhaltensweisen. H. Bassil-Morozow, 2015, S. 24.

Ausdruck, dass sie in ihrer Kunst recyceltes Glas benutzt, sowie wiederaufbereitetes Holz, wenn sie Designermöbel mit indianischen Motiven herstellt.

Bezüglich diesem Thema wird meiner Meinung nach seit der Renaissance, bzw. seit dem Revival in den 1960er Jahren, von den Indianern selber zu starkes Gewicht auf die Förderung der Kunst gelegt. Ich als Ethnologe habe Mitglieder von First Nations schon mehrmals darauf hingewiesen, dass andere gesellschaftliche Aspekte, wie die Religion und die Sprache, ebenso wichtige Pfeiler darstellen, auf denen eine Kultur beruht. Auch Corrine erwähnte im Interview solche Aspekte ausserhalb des Bereiches Kunst, die ihr in diesem Zusammenhang ebenfalls als relevant erscheinen. So erwähnte sie, dass die Zahl der Indianer seit einiger Zeit wieder ansteigt und wies darauf hin, dass ihrer Verwandtschaftslinie 650 Nachkommen entstammen, es aber nur eine bestimmte Anzahl von Namen gebe und deshalb nach ihrer Ansicht auch neue Namen erschaffen werden sollten, ähnlich wie das in der weissen Gesellschaft geschieht. Früher sei das auch bei den Indianern so gewesen. Namen seien i.d.R. mit der Tätigkeit einer Person verknüpft worden und so konnte beispielsweise jemand „Great Fisherman“ heissen, wenn es sich um einen besonders erfolgreichen Fischer handelte. Ihre Ethnie, so Corrine, sollte das durch die Prohibition zerstörte Selbstvertrauen wiederfinden und wieder lernen, an diesen alten Brauch anzuküpfen.

Danach befragt, ob sie sich vorstellen könne, dass ihre Vorfahren allenfalls die gleiche Unterscheidung zwischen sichtbarem und unsichtbarem Bild machten, von der Mitchell ausgeht, sagte sie, es sei nachvollziehbar, dass auch ihre Ahnen vom Raben eine Art kognitives oder mentales Bild besaßen, das einem Morallehrer oder Schöpfer glich, dass dieses Bild aber nicht fix oder unveränderlich war und dass jede Gruppe wieder ihre eigenen Vorstellungen davon hatte, was der Rabe für sie repräsentierte, ja sogar, dass jeder Künstler sein eigenes persönliches Bild vom Raben besass. Meine in der Einführung präsentierte Idee von einer Mikro-, einer Meso- und einer Makroebene wurde im Interview also insofern bestätigt, denn es gibt nach Corrines Aussagen tatsächlich soziale Zusammenhänge, in denen Bedeutungs- und Sinngehalte eines Signifiers, wie jener des Rabens, sich schneller ändern, während sie das in anderen sozialen Kontexten weniger schnell, bis kaum tun. So ändert sich die Bedeutung des Raben am stärksten, wenn man die persönliche Anwendung dieses Motivs betrachtet, beispielsweise im Zusammenhang mit der Arbeit eines einzelnen Künstlers. Hingegen ändert sich auf der Moietyebene diesbezüglich nicht viel, denn der Rabe, den Corrine von Alaska durch die Tlingit in ihre Kwakwaka'wakw-Familie vererbt erhielt, ist eine

relativ starre Sache, was seine Bedeutung angeht. Als hingegen dieses Konzept migrierte und durch Einheirat in ihre Kwakwaka'wakw-Familie geriet (Komoyue), wurde der Rabe zu etwas Anderem. Innerhalb ihrer Familie ist der Rabe zu einem Symbol von grossem Reichtum oder Wohlstand geworden und mit seiner Funktion als Wappen (crest) hat er gleichzeitig Identifikationsfunktion und beschreibt in gewissem Sinne: „wer wir sind“.

Es ist interessant, wie solche mentale Bilder innerhalb der Gesellschaft „migrieren“ und von anderen Akteuren auf- oder übernommen werden können. Auch das Internationale Paralympische Komitee (IPC) war plötzlich überzeugt, dass die Medaillen, speziell jene des Raben, eine ganz besondere Symbolik besitzen. Sir Philip Craven, der Präsident des IPCs war zum Beispiel der Meinung, dass die Interpretation der beiden Rabenmerkmale „Wandlungsfähigkeit“ und „Entschlossenheit“ zu den besonderen Charaktereigenschaften und Qualitäten jedes behinderten Sportlers gehören. Solche Beispiele von Übernahmen kultureller Merkmale beim Kontakt mit einer anderen Kultur und den daraus eventuellen Änderungen kennt man in der Ethnologie gemeinhin als Akkulturationseffekt. In diesem Fall gehe ich von einer weissen und einer indianischen Kultur als sich zwei fremde Kulturen aus. In vielen Fällen leben Weisse und Indianer heute hingegen auch nahe zusammen und bewohnen gleiche soziale Strukturen, wie Städte, so dass man auch von einer einzigen Gesellschaft sprechen kann. Die Ethnopsychologie unterscheidet bezüglich der Weitergabe kultureller Merkmale *innerhalb* ein und derselben Kultur zwischen Enkulturation (unbewusste Weitergabe) und Sozialisation (bewusste Weitergabe), so dass man bei der Übernahme mentaler Bilder durch das IPC ebenfalls von Enkulturation sprechen könnte (J. W. Berry et al., 2011, S. 43).

Diese Symbolik, die Corrine Hunt mit ihren Medaillendesigns verknüpfte und die Botschaften, welche sie damit den Teilnehmern der Olympiade und gleichzeitig einem Weltpublikum sendete, sind aber nicht die einzigen mentalen Bilder, welche mit den Medaillen verbunden wurden. Ich erachte es in diesem Zusammenhang als sehr wichtig, auch darauf hinzuweisen, dass die Medaillen ein Beispiel sind, das sich nicht ohne weiteres mit den Kunstwerken anderer Künstler vergleichen lässt, nämlich deshalb, weil sie nicht im Alleingang erschaffen worden sind, sondern als ein Kollektivprojekt gesehen werden müssen. Dieser Unterschied hat bedeutende Konsequenzen auf den Text-Bild-Zusammenhang der Medaillen, wie er mittels den Medien in die ganze Welt verbreitet worden ist.

Neben dem oben besprochenen Inhalt, der Interpretation und der Symbolik, zu welcher die Künstlerin durch ihr Schaffen beitragen konnte, muss erwähnt werden, dass durch die Beteiligung anderer Akteure am Projekt, wie etwa dem Staat Kanada und dem Gliedstaat British Columbia, mentale Bilder auch ganz bewusst produziert worden sind. Allein die Tatsache, dass es sich bei der Designerin der Medaillen um eine Indianerin handelte, kann meiner Meinung nach bereits als ein Public Relationseffekt betrachtet werden, der den Besuchern der Olympiade die Botschaft vermitteln sollte, wie stolz Kanada auf seine First Nations sei. In diesem Fall würde ich sogar behaupten, die Kategorie Indianer wurde als solche für Public Relationszwecke benutzt oder sogar missbraucht, um dem Weltpublikum das Image von einem Land mit einem reichen kulturellen Erbe zu vermitteln. Diese Unterstellung meinerseits möchte ich in den Abschnitten a) bis c) mit drei Argumenten begründen.

Zu a) Ähnlich wie in anderen Ländern, etwa in Spanien, das gegen aussen mit Stolz auf seine Flamencokultur hinweist, in Wahrheit aber die Zigeuner diskriminiert, fristen auch die Indianer Kanadas meistens ein erbärmliches Dasein. Das trifft z.B. auf Ethnien, wie die 250 km westlich der Olympiastadt (zwischen Vancouver und Whistler) an der Westküste von Vancouver Island lebenden Ucluelet zu. In Fernsehdokumentationen, welche im Vorfeld der Olympischen Spiele ausgestrahlt worden sind und in denen der Alltag dieser Indianer gefilmt wurde, ist dies besonders deutlich sichtbar geworden. In naher Entfernung des Stadions und im Schatten des Glamours und der pompösen Festlichkeiten leben Menschen am Rande der Gesellschaft. Kritik an den Spielen kam deshalb zum einen auch von den Ureinwohnern selber, und zwar von solchen Ethnien, auf deren ehemaligem Land die Spiele stattfanden, wie von den Musqueam und Squamish, aber auch von Gord Hill, einem Kwakwaka'wakw, oder von Sonny Assu, der mit seiner Kunst Kritik ausübte (mehr dazu unten unter 3.5). Frank Schneller, ein Reporter, hat auf diese Tatsache hingewiesen, inwiefern der Ort zu einem sensiblen und kontroversen Thema werden kann, wenn die Olympischen Spiele in einem Land, wie Kanada, ausgetragen werden, in dem auch First Nations leben.¹¹⁴ In seiner

¹¹⁴ Das Thema wurde kontrovers diskutiert. Aus den Reihen der ansässigen Ethnien Vancouvers, den Squamish und dem Musqueam, gab es Befürworter und Kritiker. Ernest Campbell, Häuptling der Musqueam, erachtete die Winterspiele als Chance, wenn auch als eine zeitlich limitierte, in diesen Arbeitsmarkt (Infrastrukturbau) vorzudringen. Indianische Umweltaktivisten und Olympiagegner dagegen wiesen auf die Gefahr der Umweltzerstörung hin und kritisierten die fehlende Nachhaltigkeit der Arbeitsplätze für ihre nächsten Generationen. Internetquelle 136.

Reportage beschreibt er aber auch, wie die Organisatoren sich verschiedenster Legenden- und Mythengestalten der First Nations bedienten, um sie für die erwähnten Public Relations- und Werbebezwecke zu benützen.

Zu b) So weist Schneller einerseits auf den *Inukshuk* hin, dem 2005 vom VANOC ausgewählten Logo und Emblem der Olympischen Spiele. Bei einem Inukshuk handelt es sich um eine Steinskulptur, welche zum ikonografischen Kulturgut der First Nations im höchsten Norden Kanadas gehört, den Inuit. Inukshuks sind aufeinandergetürmte Steinbrocken. Sie sind oft Jahrhunderte alt und werden deshalb als Zeichen der Ahnen von den Inuit verehrt. Die Inuit unterscheiden dabei fünf Kategorien, von denen eine einer menschlichen Gestalt gleicht. Die Funktion der Inukshuk liegt primär darin, anderen Leuten mitzuteilen, dass an diesem Ort Menschen gewesen sind. Inukshuks markieren meistens erfolgreiche oder vielversprechende Jagd- und Fischgründe oder ideale Plätze als Unterkunft. Der Inukshuk wird aber auch sonst als ein praktisches Tool verwendet, das auf ein Lager, Versteck oder Speicher für Nahrung hinweisen kann. Diese Aufgaben erklären seinen Namen: es handelt sich um einen Gegenstand, der anstelle eines Menschen Aufgaben übernehmen kann (N. Hallendy, 2000, S. 46).



Bild 171: Inukshuk als Logo



Bild 172: Inukshuk der Inuit

Zu c) Auch andere ikonografische Symbole der indianischen Kultur wurden im Rahmen der Olympiade herangezogen, beispielsweise als Maskottchen. Bei den vier verwendeten Olympia-Maskottchen handelt es sich allesamt um Charaktere der indianischen Mythologie. Ihnen wurden die Namen Quatchi, Miga, Sumi und Mukmuk gegeben. *Miga* war für die Indianer früher ein Geistwesen, das einen Bär repräsentierte, der zum Teil Schwertwal ist. Dieses Wesen beruht auf der Vorstellung, dass gestrandete Wale sich in Bären verwandeln können. *Quatchi*, ein zweites Maskottchen,

verkörpert einen Sasquatch, der in der Glaubenswelt der Indianer - und mittlerweile auch bei den Weissen - einen scheuen behaarten Waldriesen verkörpert. Bei *Sumi* hingegen handelt es sich um einen Schutzgeist in Tierform, der auf vier Pfoten läuft und einem Schwarzbären gleicht, aber aufgrund seiner Flügel auch fliegen kann. Das letzte Maskottchen, *Mukmuk*, verkörpert ein Murmeltier, bei dem es sich um eine auf Vancouver Island sehr selten vorkommende Spezies handelt (*Marmota vancouverensis*). Bei einer Umfrage hat übrigens ein Grossteil der Befragten negative Kritiken bezüglich den verwendeten Maskottchen abgegeben. Die mehrheitlich ablehnenden Feedbacks können auf die Verwirrung zurückgeführt werden, denn kaum jemand konnte definieren, wen oder was diese pokemonähnlichen Kreaturen überhaupt repräsentieren sollen (Internetquelle 137). Und auch Frank Schneller fragte sich, womit man es eigentlich zu tun hat, aber vor allem stellt er die Frage, welche Interessen in diesem Zusammenhang überhaupt vertreten werden?

„...mit ernst gemeinter Integration und Gleichberechtigung oder mit Zurschaustellung von Minderheiten? Wird man den meist an den gesellschaftlichen Rand gedrängten Ureinwohnern gerecht, indem man ihre Bräuche und Kultur in Eröffnungs- und Schlussfeiern als Showact präsentiert? Oder ist es ihnen gegenüber tatsächlich ein Akt des Respekts und der Würdigung?“ Internetquelle 136.

3.4.2.2 *Metallskulpturen:*

Ihre Medaillen für die Winterolympiade 2010 schlugen in der Tat hohe Wellen und mit ihnen erregte Corrine Hunt die Aufmerksamkeit eines globalen Publikums. Nicht ganz so spektakulär, aber ebenfalls beeindruckend sind Corrines Metallskulpturen, deren Dimensionen von einigen Zentimetern bis Menschengrösse reichen (siehe Bild 173). Corrines „Raven“ ähnelt Robert Davidsons Werk „Eagle Calling“ (siehe Bild 174), ist aber nicht von ihm inspiriert. Obwohl zum Teil starke Ähnlichkeiten bestehen zwischen Corrines Metallskulpturen und denen anderer Künstler, sagt Corrine, sie sei nicht von Robert Davidsons Kunst inspiriert und dass sie mit ihren Arbeiten die Absicht hatte, die Vergangenheit mit der Gegenwart zu vermählen, in dem Sinne, dass Materialien von früher (Holz) mit Materialien von heute (Metall) eine eheähnliche Verbindung eingehen sollten (persönliches Interview, Dezember 2014).

Robert Davidson ist einer der berühmtesten indianischen Gegenwartskünstler (Haida / Tlingit), dessen Stahl- und Aluminiumskulpturen oft mit Epoxidlack beschichtet werden, einem in der Metallverarbeitung typisch verwendeten Kunstharz.



Bild 173: Corrine Hunt, Raven

Bild 174: Robert Davidson, Eagle Calling

Metallskulpturen von mittlerer Grösse mit Holz zu kombinieren war eine Idee, die Corrine in den 1990er-Jahren schon faszinierte. Damals traf sie auf Sabina Hill, ebenfalls eine indianische Designerin der Kwakwaka'wakw und arbeitete in den folgenden Jahren mit ihr zusammen, um gemeinsam Designermöbel zu schreinern. Sabina und Corrine gründeten zu diesem Zweck das Joint Venture Hill-Hunt. Die fertigen Möbel sollten Nordwestküstenmotive mit zeitgenössischer Ästhetik kombinieren und die Absicht dabei war, dass Kunst nicht nur als Bilder an die Wand gehängt werden soll, sondern, ähnlich wie die früheren Bentwood boxes, wieder funktional werden soll. Dazu kombinierten Sabina und Corrine die Holzmöbel mit solchen Stahl- oder Aluminiumreliefs (J. V. Watson, 2004, S. 162).

Es handelt sich bei der Art dieses Genres um in Stahl und/oder in Aluminium gestanzte Motive in Präzisionsschnitt (mit Hilfe des Lasers), so dass nur die herausgestanzten Umrisse in Silhouettenform erkennbar sind. Das Formlinedesign, sowie das abgebildete Tier, zum Beispiel ein Rabe, bilden dabei die Brücke, mit Hilfe derer der Betrachter die Verknüpfung zur indianischen Kultur machen kann. Ob man bei den betreffenden Kunstwerken von Skulpturen, Plastiken oder Reliefs sprechen soll, ist Definitionssache und steht offenbar nicht als wichtigste Frage im Vordergrund.¹¹⁵

¹¹⁵ In der Regel geht man bei Plastiken und Skulpturen von dreidimensionalen Artefakten aus. Reliefs hingegen müssen nicht zwingend dreidimensional sein; je nachdem, wie stark sich ein Relief vom Hintergrund abhebt unterscheidet man bekanntlich Flach-, Halb- und Hochreliefs. Mit anderen Worten kann ein Relief, wie hier, auch zweidimensional sein. Anja Klöckner spricht im Zusammenhang mit Kultbildern des antiken Mithraskultes ebenfalls von zweidimensionalen Reliefs. Internetquelle 138. Siehe auch Literaturverzeichnis A. Klöckner in: U. Egelhaaf-Gaiser et al., 2011, S. 215.

Die kleinsten Metallreliefs dieser Art sind Corrine Hunts Schöpfungen aus dem Jahr 2005: Candle Wraps oder Candle Lights, Windlichter mit Dimensionen im Zentimeterbereich (ca. 9x9x17cm), ebenfalls aus rostfreiem Stahl gefertigt. Im Zusammenhang mit meinem Projekt schenkte Corrine mir ein solches während unserem Interview. Es trägt den Titel *Raven steals the Light* (siehe Bild 175). Diese Windlichter in Reliefform werden seriell hergestellt und in Gift Shops von Galerien und Museen, wie z.B. dem Royal BC Museum in Victoria, wo ich diese ebenfalls antraf, für ca. \$100 verkauft.



Bilder 175-177: Windlichter: "Raven steals the Light", "Eagle" und "Human Portrait Figure"

Vor allem das erste Teelicht, jenes mit dem Rabenmotiv, widerspiegelt für mich in genialer Weise das wohl bekannteste Abenteuer des schelmischen Tricksters, jenes des Lichtraubes. Einzigartig, ja fast poetisch, setzte Corrine die Mythe künstlerisch in einem neuen Medium um und stellte mittels einem heute bekannten und gebräuchlichen Alltagsgegenstand einen aktuellen Gegenwartsbezug her. Wenn die Rechaudkerze angezündet wird, verbinden sich die vier Seiten des Teelichtes zu einem Ganzen, welches im Betrachter Assoziationen mit einer einstigen Bentwood box hervorruft und gleichzeitig an das Haus in der Legende erinnert, in das der Rabe sich durch eine List hineinmanövrierte, um als Kleinkind an die Kiste mit dem Licht zu gelangen. Ein phänomenales und überwältigendes Erlebnis ist es dann, in einem verdunkelten Raum den Schatten an der Wand zuzuschauen, die den Umrissen eines Rabenbildes gleichen - dem Trickster - der nach dem Lichtraub sich wieder in seine natürliche Form zurückverwandelt und aus dem Rauchloch des Hauses entfliehen will. Dabei bleibt er gemäss einigen Varianten dieser Mythe stecken und wird vom Rauch der Feuerstelle versengt, wodurch er schliesslich seine schwarze Farbe erhält. Auch diese Reihe von Kleinstkunstwerken beweist, dass Corrine eine sehr individuelle Künstlerin ist und mit ihren Stahl- und Aluminiumskulpturen so gar nicht in kulturvergleichende Statistiken hineinpasst, nach denen Frauen weichere und Männer harte Materialien verarbeiten.

3.5 Sonny Assu R. L. (1975-)



Bild 178: Sonny Assu

Bild 179: Do.

3.5.1 Zur Person von Sonny Assu:

Sonny Assu ist am 9. Mai 1975 in Richmond geboren, einem Stadtteil, der zu Metro Vancouver, einem regionalen Distrikt im Grossraum Vancouver, gehört. Aufgezogen worden ist Sonny von seinen Grosseltern in einem Vorort der Stadt, in North Delta. Sein Kwakwaka'wakw-Erbe lernte er erst mit acht Jahren kennen. Sonny Assu gehört ethnisch zur Ligwilda'xw-Ethnie der We Wai Kai First Nation, einer Gruppe, die bei Cape Mudge auf Quadra Island lebt (siehe Bild 180). Sein Nachname Assu ist ein Geschlecht, das mit dieser Gruppe und mit Quadra Island eng verbunden ist. Zu Sonny Assus Vorfahren und Verwandten gehören der verstorbene Chief Billy Assu (1867-1965) und dessen Sohn, Häuptling und Ältester, Harry Assu, der das Häuptlingsamt 16 Jahre lang (bis 1970) ausübte. Billy Assu war Sonnys Ururgrossvater und Harry Assu war der Onkel von Sonnys Grossvater (persönliches Interview, 21.11.2014. Siehe auch J. Inglis, H. Assu, 1989, S. xiii).

Die We Wai Kai First Nation und die Wei Wai Kum First Nation von Campbell River bilden zusammen die beiden Hauptgruppen der Lekwiltok (das heisst der südlichen Kwakwaka'wakw. Die Lekwiltok verdrängten bei ihrer Einwanderung nach Campbell River die dort lebenden Comox (Coast Salish) nach Süden. Früher waren die südlichen Kwakwaka'wakw ein sehr aggressives Volk, das ständig Überfälle im Raume Georgia Strait, Pudget Sound und Juan De Fuca Strait verübte. Ihr Einfluss war derart gross, dass die Comox, welche heute nur noch in der Courtenay-Comox-Region leben, zeitweise sogar die Sprache der Kwakwaka'wakw, das Kwak'wala, sprachen.

Der militärische Erfolg der Lekwiltok hatte mit einem technologischen Vorteil zu tun, mit der Belieferung von Feuerwaffen (Musketen), die sie von den Nimkish erhalten haben (einer anderen Kwakwaka'wakw-Gruppe), bevor die Comox Gewehre erhielten. Erste Kontakte hatten die Kwakwaka'wakw mit den Briten in den Jahren 1786. Die Nimkish kamen 1792 durch Handel mit den Nuh-chah-nulth und den Europäern in Besitz von Feuerwaffen. In den ersten Jahren des 19. Jh. nahmen die sporadischen Kontakte dann zu und zwischen 1830 und 1843 etablierte sich die Hudson's Bay Company in Fort Rupert und in Victoria. Deshalb lässt Helen Codere die Kontaktzeit ungefähr um das Jahr 1840 beginnen und vorher spricht sie von der *precontact time*, obwohl vereinzelte Kontakte zwischen Indianern und Europäern schon vorher stattfanden (H. Codere, in: W. C. Sturtevant, 1990, S. 360f.).

Das ist auch der Grund, weshalb viele der Wei Wai Kum in Campbell River Comox-Vorfahren haben, während die We Wai Kai auf Quadra Island eher mit den Leuten der nördlichen Kwakwaka'wakw der Queen Charlotte Strait verwandt sind und auf eine unvermischtere Abstammungslinie zurückblicken.



Bild 180: Territorium der Lekwiltok und heutige Reservierungen (orange)

Seine künstlerische Ausbildung erwarb Sonny Assu am Kwantlen College und an der Emily Carr University of Art and Design, wo er 2002 abschloss (I. M. Thom, 2009, S. 12-15). Auch wenn einem Besucher einer Ausstellung Sonny's Bilder auf den ersten Blick nicht indianisch im herkömmlichen Sinn erscheinen mögen, wird ihm bei der näheren Betrachtung klar, dass sich der Künstler stark mit indianischen Problematiken

beschäftigt, beispielsweise mit dem Verlust der Sprache und anderer kultureller Ressourcen. Auch rechtliche Fragen der Indianer, sowie die Auswirkungen der Kolonisierung, versucht Sonny in seinem Schaffen visuell umzusetzen. Er ist dafür bekannt geworden, dass seine Kunst stark mit der Pop-Art verschmilzt, was Sonny ermöglicht, sich aktuellen politischen und ideologischen Fragen zuzuwenden. Vor allem der Mensch als Konsument, die Markenbildung (Branding) und neue Technologien faszinieren ihn enorm, und er versucht mit seinen Kreationen humorvoll einen Dialog zu eröffnen, was unsere Handhabung und Anwendung dieser Aspekte betrifft (Internetquelle 139).

Eines seiner Werke, mit dem er mittels verändertem Coca Cola-Logo Kritik an der Winterolympiade 2010 ausübte, ist im MOA (Museum of Anthropology) ausgestellt (C. E. Mayer, 2009, S. 37). Andere Werke befinden sich in der Sammlung der National Gallery of Canada (Internetquelle 140). Weitere Museen, welche seine Arbeiten aufgenommen haben, sind das Seattle Art Museum und die Vancouver Art Gallery, sowie verschiedene andere öffentliche und private Sammlungen in Kanada und in den Vereinigten Staaten. 2011 erhielt er den BC Creative Achievement Award in First Nations art und 2012 und 2013 war er auf der Longlist des Sobey Art Awards. Die Longlist bedeutet eine grobe Auswahl, z.B. für einen Preis oder einen Job, wenn man gewisse Bedingungen erfüllt hat. Wenn der Kandidat weitere Kriterien erfüllt, kommt er in die engere Wahl, d.h. er qualifiziert sich für die Shortlist. Momentan lebt und arbeitet Sonny Assu in Montreal (Quebec), wo er auch in einem MFA Program (Master of Fine Arts) an der Concordia University immatrikuliert ist.



Bild 181: Sonny Assu am Burke Museum 2012

Bild 181 zeigt Sonny Assu, als er im Juli 2012 am Burke Museum mit Hilfe eines Stipendiums des Bill Holm Centers die Kwakwaka'wakw-Sammlung studierte.

Das Burke Museum befindet sich in Seattle, Washington und beim Werk handelt es sich um eine Sisiutl-Transformationsmaske von Sonnys Onkel, Bill Henderson, einem Kwakwaka'wakw-Künstler, den ich 2011 in Campbell River kennenlernen durfte. Sonnys Forschungen am Burke Museum konzentrierten sich auf die Potlatch-Regalia und auf andere Gegenstände, welche im Zusammenhang mit zeremoniellen Tänzen stehen. Sonny erhoffte sich von den Erfahrungen aus seinen Recherchen und Untersuchungen, dass sie in sein Gesamtwerk (Oeuvre) einfließen und sich für weitere Projekte, wie „Consumption“ verwenden lassen, ein Projekt, das er mit Hilfe von finanziellen Mitteln (Canada Council Production Grant) verwirklichte. Sonny arbeitet interdisziplinär und er beschreibt seine Kunst als eine visuelle Auseinandersetzung mit der Ästhetik der Geschichte als auch mit der Gegenwart, wobei ein Schwerpunkt in seiner Arbeit die Infragestellung von Werten ist, sowohl jene der früheren indianischen Kultur, als auch jene der heutigen weissen, dominanten Gesellschaft:

“I merge Northwest Coast iconography with the aesthetics of popular culture to challenge the social and historical values placed upon both.” Internetquelle 141.

Die Bilder und Installationen von Sonny Assu widerspiegeln auch die Beschäftigung und Konfrontation mit seiner gemischten Herkunft, schreibt Kathryn Bunn-Marcuse, stellvertretende Direktorin des Bill Holm Centers for the Study of Northwest Coast Art am Burke Museum, Washington, in einem Artikel über den Künstler. Und die Verwendung von Konsumgütern in seinem Schaffen reflektiert das Bemühen, die Spuren seiner eigenen Abstammung zurückzuverfolgen. Seinem konsequenten Festhalten an Themen und Motiven der indianischen Nordwestküstenkulturen liegt das Bestreben zugrunde, dazu beizutragen, dass diese Kunst (inklusive dem Formline-Design) als Teil der aktuellen zeitgenössischen Kunst verstanden und diskutiert wird:

“I contribute to a modern, contemporary discourse that places Northwestcoast Formline design smack in the middle of the contemporary art world.” Internetquelle 141.

3.5.2 Ausgewählte Werke von Sonny Assu:

3.5.2.1 Personal totems / i Potlatch:



Bild 182: i Potlatch

Bild 183: i Hamatsa Dancer

Bild 184: i Potlatch Ego

Bilder 182 bis 184 sind drei im Jahre 2008 entstandene Werke (Acryl auf Leinwand). Sie gehören zu einer Reihe oder Serie, die Sonny „i Potlatch“ genannt hat, dies in phonetischer Anlehnung an den Namen eines weit verbreiteten Gadgets, dem „iPod“ (Internetquelle 142). Das „i“ als erster Buchstabe im Namen von Produkten, wie iPod oder iPhone, sollte einst einen Bezug zum Internet herstellen. Das Präfix wurde mit dem iMac von Apple 1998 eingeführt. Damals galt es noch als fortschrittlich, dass ein Produkt für den Internet-Zugriff vorbereitet war. Heute ist dieses kleingeschriebene „i“ am Wortanfang überall anzutreffen und steht nun für sich selbst: I = Ich, weil das Internet vor allem eine Plattform für Selbstdarsteller geworden ist (S. Betschon, 2014, S. 54).

Das Bild 182, „i Potlatch v2 10'0000 Ancestors in Your Pocket“, wurde für die Ausstellung „Continuum“ in der Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art benutzt, die vom Juni 2009 bis Januar 2010 dauerte. Das Ziel dieser Ausstellung war es, den kulturellen Austausch zu fördern und das Schaffen in unterschiedlichen und zeitgemässen Kunstformen, -stilen und -praktiken zu fördern. Dabei stand als Absicht nicht im Vordergrund, dem Besucher geografisch unterschiedliche Stile zu vermitteln, sondern ein Vergleich zwischen früher und heute zu zeigen. Die Frage, welche im Zentrum der

Ausstellung Continuum stand, lautete also, wie Künstler die Gegenüberstellung - Geschichte und zeitgenössische Gesellschaft - visuell verarbeiten würden. Sonny Assu ist ein Künstler, der sich in diesem Zusammenhang fragte, inwiefern das für die bisherige Kunst an der pazifischen Nordwestküste typische Formline Design verändert und erneuert werden darf. Es ist ihm gelungen, in den sechs Monaten bis zum Beginn der erwähnten Ausstellung im Juni 2009, einen abstrakteren Ansatz des Formline Designs zu entwickeln. Diesen neuen Ansatz verwendete er, um Konzepte, die aus der indianischen Vergangenheit seiner Ethnie entstammen, in einem aktuellen Kontext auszudrücken.

Dabei bediente er sich Gegenständen, die zur Populärkultur gehören und verwendete ihre äussere Form als neue ikonografische Inspiration für seine Bilder. Dadurch werden z.B. die erwähnten iPods oder Cellphones zu einem Teil seines veränderten Formline Designs. Die obige Serie „i Potlatch“ nennt Sonny andernorts auch „Personal Totems“ (M. Robinson, 2009, S. 9). Er versucht in seinen Bildern die Frage zu beantworten, inwiefern gewöhnliche Verbrauchsgüter zu neuen Götzenbildern oder Fetischen mutieren und Alltagsgegenstände sich in neuzeitliche Totemfiguren, Krafttiere oder Schutzgeister verwandeln können. Und er fragt sich weiter, wo der frühere Mythos in der heutigen Welt Platz hat und wie er in die heutige Gesellschaft übersetzt werden könnte:

“How will our mythos translate into the modern world? And how would the Raven fit into this world? Where has Raven gone?”
Internetquelle 141.

Sonny fand die Antwort in der Feststellung, dass der Rabe sich in Wahrheit nicht allzu weit entfernt habe. Der Rabe sei eine schlaue Kreatur, welche nicht nur um Aufmerksamkeit heische, sondern ebenso Dinge begehre, die ihn erfreuen. Und Sonny fährt fort, dass wir in unserer Kultur selber zum Raben geworden seien, in der wir Dinge begehren, wie dem neuesten iPod und den aktuellsten Versionen des Mobile Phones, Computers und Autos usw. Das hat nach Ansicht von Anne Cottingham, welche auf dem Blog „Vancouver is awesome“ einen Artikel über Sonny Assu verfasst hat, viel mit der Überlegung zu tun, wie wir uns definieren. Die Verarbeitung der in unserer Gesellschaft nicht mehr wegzudenkenden iPhones in Sonnys Bildern kann in Bezug zur Identität einer Person gebracht werden. Für viele Leute, die ein solches Gadget besitzen und es immer auf sich tragen, sagt dies etwas darüber aus, wer sie sind oder

wer sie sein wollen, zum Beispiel wie modisch und aktuell man ist.¹¹⁶ Sonny sieht darin eine Verwandtschaft bzw. eine Ähnlichkeit mit den Klanwappen, wie sie früher auf Pfählen und Masken angebracht wurden. Das waren ebenfalls social signifiers, Anzeiger, die Referenz darüber abgaben, welcher Familie oder Nation eine Person entstammt und zu welcher sie gehörte. Im Falle der Handys usw. ist es der betreffenden Person heute jedoch freigestellt, eine bestimmte Identität quasi zu wählen (Internetquelle 143). Die Beziehung zwischen Populärkultur und dem Brauchtum seiner indianischen Vergangenheit ist ein häufig anzutreffendes Thema in Sonny Assus Kunst. Dies ist auch in seinem nächsten Bild „Status Update“, einem Acrylbild, das 2011 auf Holzuntergrund gemalt worden ist und sich nun im Besitz der National Gallery of Canada befindet, ersichtlich (siehe Bild 185). Auch dieses Bild verkörpert den Raben, aber ebenfalls rein metaphorisch.

3.5.2.2 Chilcat Series:



Bild 185: Sonny Assu, Status Update, 2011



Bild 186: Photo: Porsche Museum

Sonny beschreibt sich selber - als den Spuren von Bill Reid folgend (siehe Kap. 4). Gemäss Sonny brach der Haida-Künstler Bill Reid seinerzeit zu einer heroischen Reise auf, die das Ziel hatte, die indianische Kunst als Bestandteil der modernen Kunst verstanden zu wissen.¹¹⁷ Reid führte in seinen Werken abstrakte Konzepte ein, die in

¹¹⁶ "Eine Schauspielerin versuchte kürzlich, Passanten am Zürcher Bellevue zu bitten, das Handy ausleihen zu dürfen, um einen dringenden Telefonanruf tätigen zu können. Doch niemand hatte Verständnis, niemand beachtete sie, alle flohen. Vermutlich wären die Leute bereit gewesen, der jungen Frau Geld zu schenken. Aber das Handy? Niemals. Ist das Handy weg, ist viel verloren. Das Cellphone ist zu einem Bestandteil der eigenen Identität geworden, wie der Ehering oder die Kontaktlinsen. Was das Handy so persönlich macht ist im Grunde genommen ein Subscriber Identity Module, eine SIM-Card, welche die eigene Telefonnummer mit dem eigenen Telefon und der eigenen Rechnungsadresse in Beziehung setzt." S. Betschon, 2014, S. 54.

¹¹⁷ Sonny Assu benutzt den Begriff „modern“, weshalb ich ihn so übernehme. Anmerkung des Autors.

der heutigen Diskussion über indianische Kunst als selbstverständlich betrachtet werden. Reid folgte dabei dem Pfad seiner Ahnen und stiess dann in neue Dimensionen vor. Er beeinflusste Sonny diesbezüglich stark; auch Sonny richtete sich zuerst am Stil seiner Vorfahren aus und wagte anschliessend den Schritt ins Unbekannte. Dabei verlässt Sonny jedoch nie den Mittelweg zwischen „Assimilation“, was er mit kultureller Anpassung übersetzt, und „Manifestation“, worunter er Selbstdarstellung versteht (M. Robinson, 2009, S. 9). Sonny will sich auch in Zukunft von seiner indianischen Vergangenheit inspirieren lassen und sich mit zeitgenössischen Themen auseinandersetzen.

In der Serie „Chilcat Series“ vergleicht der Künstler indianische Gebrauchsgegenstände mit zeitgenössischen unter dem Blickpunkt ihrer Funktion als soziale und wirtschaftliche Wertträger. Die äussere Form der ganzen Serie gleicht einstigen Chilcat Blankets, einem früher von den First Nations verehrten und eingetauschten Symbol sozialen und ökonomischen Wohlstandes. Aber speziell die Arbeit - ersichtlich in Bild 185 - macht nicht nur Bezüge auf die erwähnten Decken, welche Prestige und Reichtum verkörperten. Die runden und geschwungenen Linien auf der „Decke“ sind gleichzeitig entfernte Anlehnungen an die Formline-Elemente Ovoid und U-Form, welche hier eher die Funktion haben, auf die Muster hinzuweisen, welche für gewöhnlich auf uns bekannten Prestigeobjekten, wie auf einem Rennauto (siehe Bild 186), angebracht werden (Internetquelle 144). Damit reflektiert das Werk eigentlich gleichzeitig, wie in unserer heutigen Gesellschaft teure Autos ebenfalls zu Statussymbolen für Reichtum und Macht geworden sind, respektive zu Anzeigern vertikaler Mobilität, und deshalb kann der Künstler auch ein Luxusauto mit den einstigen Prestigesymbolen von früher vergleichen, da sie ebenfalls Auskunft über den sozialen und wirtschaftlichen Erfolg einer Person geben.

3.5.2.3 Coke Salish:

Tanya Harnett schrieb in einem Artikel des Online Blogs Canadian Art, wie Sonny Assu mit der Ankündigung der Winterolympiade 2010 in Vancouver den Trubel und Rummel antizipierte, den das Ereignis mit sich bringen würde und dass er voraussah, wie der Tumult und Wirbel um die Spiele die kulturelle Geschichte der First Nations der Region, v.a. die der Musqueam und der Squamish als frühere Besitzer und Hüter des Landes, überschatten würden (Internetquelle 145).



Bild 187: Coke Salish, 2006

Sonny Assu ist zwar kein Angehöriger der Coast Salish, sondern der Kwakwaka'wakw, aber er nahm trotzdem Anteil an den Gefühlen der Ethnien, welchen ursprünglich das Land gehörte und auf dem die Winterspiele der Olympiade 2010 stattgefunden hatten. Vancouver war der Gastgeber der Spiele, doch bei einem Grossteil des betroffenen Gebiets handelt es sich um Territorium, das nie formell an die Europäer abgetreten wurde. Weil Coca Cola einer der Hauptsponsoren des Events war, benutzte Sonny deren Logo und ersetzte den originalen Schriftzug durch „Enjoy Coast Salish Territory“. Sonny wollte damit die Wahrnehmung und das Bewusstsein der Menschen sensibilisieren und sie darauf aufmerksam machen, dass sie beim Besuch der Spiele nicht nach Kanada oder Vancouver gehen, sondern sich auf Coast Salish-Territorium befinden (Internetquelle 143). Wenn man sich generell seine Werke ansieht, so erkennt man, wie Sonny sich auf den Weg begibt, sich dem Formline Design endgültig zu entledigen, denn die dafür typischen U-Forms und Ovoids sind, falls überhaupt vorhanden, in manierterter Weise unnatürlich und deformiert und besitzen nicht mehr die Bedeutung von strukturgebenden Elementen. Dadurch verschiebt Sonny die Grenzen und Normen der Wahrnehmung im Betrachter, vor allem hinsichtlich des Verständnisses der heutigen Kunst der First Nations an der pazifischen Nordwestküste.

3.5.2.4 1884 - 1951:

Das Gesagte gilt auch für das nächste Werk, bei dem es sich um eine Installation handelt, die den Namen „1884 - 1951“ trägt. Ich sah die Installation in der Vancouver Art Gallery auf meiner Feldforschung 2010 zum ersten Mal, als ich Recherchen in Galerien und Museen in Vancouver machte.



Bild 188: 1884 – 1951

Im Unterschied zu den obigen Kunstwerken, in denen persönliche Identität, sozialer und wirtschaftlicher Reichtum und Landfragen die Themen waren, befasst sich diese Installation sehr stark mit der geschichtlichen Erfahrung der First Nations, eine Tatsache, die dem Betrachter auf den ersten Blick nicht ins Auge sticht. Die Installation ist sehr schillernd in ihrer Bedeutung, was heisst, dass sie gleichzeitig noch weitere thematische Schwerpunkte verarbeitet.

Die Arbeit besteht aus 67 Kaffeebechern und -deckeln, wie man sie für gewöhnlich in Fast Food Läden, wie Burger King und McDonald erhält. Doch hier bestehen die Kaffeebecher aus Kupfer, welche die 67 Jahre des Potlatchbannes in Kanada versinnbildlichen (1884 - 1951), in denen es den First Nations unter Strafe generell verboten war, ihre eigene Kultur zu praktizieren. Wenn Indianer in dieser Zeit dabei entdeckt worden sind, ein Potlatch abzuhalten, konnten sie gebüsst oder arrestiert werden und ihr zeremonielles Zubehör wurde konfisziert und verkauft. Um diesen Inhalt der Installation zu verstehen, muss sich der Betrachter aber mindestens mit der Geschichte der Indianer an der Nordwestküste auseinandergesetzt haben; denn erst dann ergibt der Titel des Werkes einen Sinn.

Einen zweiten Schwerpunkt betrifft das Material: Kupfer. Auch diesbezüglich ist für das volle Verständnis die Information notwendige Voraussetzung, dass Kupfer bei den Kwakwaka'wakw als eine sehr wertvolle Ressource betrachtet wurde. Die bereits oben erwähnten coppers (Kupferplatten) wurden mit dem Wert von unter Umständen

Hundertern gewobener Chilcat Blankets gleichgesetzt. Aus diesen coppers wurden Teile herausgebrochen oder sie wurden gänzlich zerbrochen oder ins Meer geworfen als Symbol deren Vernichtung, alles nur um den Teilnehmern eines Potlatches zu zeigen, wie reich der Veranstalter war. Singen und Tanzen bildeten ebenfalls Bestandteile eines Potlatches, aber früher stand die Umverteilung von materiellem und symbolischem Reichtum - und dazu gehörte auch die Verleihung von Namen und Rechten - an die geladenen Gäste im Vordergrund einer solchen Zeremonie. Umgekehrt wuchs vor allem das Prestige des Gastgebers, je mehr er im Rahmen eines solchen Vergabefestes verschenken und/oder zerstören konnte.

An diese einstige Idee von Wertgütern als Wegwerfartikel knüpft die Installation an und macht mit diesem Gedanken meines Erachtens einen geschickten Bogen in die Gegenwart. Das Konzept des sich Entledigens oder Loswerdens von Abfall drückt Sonny durch die Kupferbecher aus, welche in Wahrheit Coca Cola-Becher aus Papier oder Karton darstellen. Er drückt die Zurschaustellung von Reichtum aus, wie dies unter dem Potlatchverbot verboten war und er zeigt visuell, wie früher Reichtum symbolisch wie Abfall behandelt worden ist. Aus diesem Grund hat Sonny das Bild von wegwerfbaren Einwegbechern verwendet, und obwohl Papierbecher an und für sich keinen grossen Wert darstellen, geht es bei der Installation vielmehr um die grosse Anzahl dargestellter Kupferbecher, die auch heute einen gewissen Geldwert darstellen würden (man denke nur an die in Zeitungen oft anzutreffenden Meldungen über Diebstähle von Altkupfer, das im Anschluss an den Raub verhökert wird). Die Installation eröffnet für den Betrachter auch genügend Freiräume der individuellen Interpretation. Ich könnte mir beispielsweise vorstellen, dass der Künstler auch Bezüge zur heutigen Wegwerfgesellschaft gemacht haben könnte und dass er sich überlegte, thematische Schwerpunkte, wie schonende Ressourcennutzung, bzw. Generationenprinzip (das Prinzip der Nachhaltigkeit), zu verarbeiten.

Was sich der Künstler tatsächlich überlegte, geht jedoch aus einem Interview von Crystal Baxley mit Sonny Assu hervor. Die Installation hebt nämlich auch dramatisch den diametralen Unterschied zwischen früherer Potlatchgesellschaft und heutiger weisser Gesellschaft hervor, was die Einstellung zum *Reichtum* und zu dessen Umgang betrifft. Auf der einen Seite steht die frühere Potlatchgesellschaft, welche Reichtum nur mit dem Ziel ansammelte, um ihn später im Rahmen eines Vergabefestes umzuverteilen, das heisst, wegzugeben, denn das Konzept Reichtum bedeutete symbolischen Reichtum, also Prestige und beruhte darauf, wieviel eine Person fähig

war, wegzugeben. Auf der anderen Seite steht unsere heutige westliche Gesellschaft, welche eine konträre Vorstellung von Reichtum besitzt. Wir sammeln, ja horten materielle Reichtümer, behalten sie und zeigen sie, und wir prahlen damit, indem wir sie zur Schau stellen, etwa mit iPods, die mit Edelsteinen geschmückt sind.

“I boiled down our consumption into its simplest form: The Coffee cup. It doesn't matter which company it is, mom and pop or corporate chain. We are able to walk into a place like Starbucks and drop \$6-7 on a cup of coffee, only to discard that cup when we are done with it.” Zitat aus dem Interview. Internetquelle 146.

Ein dritter Gedanke des Arrangements der Kupferbecher symbolisiert ein weiterer Aspekt der Vergangenheitsbewältigung: Im weitesten Sinne können die Becher auch für die Indianer selber stehen. So interpretiert bedeutet die Installation eine weitere Aufarbeitung der Geschichte, nämlich die Verarbeitung der kanadischen Haltung gegenüber den First Nations als auf „unwerte Menschen“ zu blicken. Die Kupferbecher liegen auf einer Woldecke der Hudson's Bay Company, die zum Symbol einer Wolf-im-Schafpelz-Strategie geworden ist, also für eine falsche Fürsorgepolitik in der Zeit des Kolonialismus, weil sie in Wahrheit Genozid an den Indianern verübte, indem mit Pocken (bzw. Blattern) verseuchte Decken an sie verteilt wurden (Internetquelle 143).

3.5.2.5 Breakfast Series:



Bild 189: Breakfast Series, 2006

In seiner „Breakfast Series“ aus dem Jahr 2006, in welcher Sonny fünf digital hergestellte Bilder über einen Schaumkern aufgezogen hat, werden die weissen Europäer als Trickster dargestellt, welchen den Indianern in der kolonialen Vergangenheit mit faulen Versprechen und billigen Handelsgütern Land und Heimat gestohlen haben. „Lucky Beads“ thematisiert in diesem Zusammenhang, wie früher wertlose Glassperlen (Beads) als Austauschmedium gegen wertvolle Pelze eingehandelt wurden.¹¹⁸ Die Ausdrücke „Good Source of Trickery“ und „12 essential lies & deceptions“ auf der ersten der fünf Schacheln von „Frühstücksflocken“ arbeiten in ironisch-sarkastischer Weise dieses eher makabre Thema der Vergangenheit auf, das nach Meinung von Sonny Assu nur mit einer gewissen Portion Humor dem Betrachter vermittelt werden kann, ohne dass dieser wütend wegläuft:

“I use humour as a tool to bring people into conversation. There are a lot of really heavy issues with aboriginals. Instead of being angry, I use humour to make people more comfortable and more willing to listen to these issues. If you're angry, then the people you're trying to reach will either get angry themselves, or just walk away.” Internetquelle 147.

In „Treaty Flakes“ setzt Sonny das heikle Thema des Landraubes fort, das als zeitloser Zankapfel von früher bis in die Gegenwart hineindauert und die First Nations auch heute noch beschäftigt. Sonny visualisiert mit den kleingedruckten Inhaltsangaben: „Does not contain a Government Referendum“, der Erwähnung der namentlich beteiligten Ethnien, sowie den 14'000 Hektar Land, aber auch mit den Begriffen „Sugar Coated Lies“ und „Broken Promises“ metaphorisch, wie Kleingedrucktes in Verträgen oft für Täuschung und Betrug missbraucht wurde und immer noch wird.

3.5.2.6 *When Raven became Spider, Embrace:*

Der Trickster ist in Sonny Assus Werken oft unsichtbar als mentales Bild vorhanden, wie etwa in der Zurschaustellung menschlicher Charaktereigenschaften, welche dem Raben ähneln, z.B. in Form der Gier nach ersehnten Gegenständen, wie ich das beispielsweise in der Behandlung seiner Werke „Personal totems/i Potlatch“ und in der „Chilcat Series“ gezeigt habe. Der Trickster kann in den besprochenen Werken aber auch für die Gestalt der dominanten Kultur stehen, also für die Kolonisierung der Indianer durch die

¹¹⁸ Weiterführende Texte zum Handel mit Glasperlen im kolonialen Nordamerika: Siehe G. I. Quimby, 1966, S. 82ff. und L. S. Cordell et al., 2009, S. 181.

Weissen, welche den Indianern mit falschen Versprechen ihr Land gestohlen haben und die First Nations auch heute noch drangsalieren, indem sie versuchen, ihnen die verbliebenen Ressourcen zu veruntreuen, ein Gedanke, auf den ich in „Coke Salish“ und „1884 - 1951“ hingewiesen habe.



Bild 190: Sonny Assu, When Raven became Spider



Bild 191: Spiderman

Abschliessend möchte ich auf ein weiteres Werk ähnlicher Art hinweisen, das den Trickster sogar namentlich in seinem Titel erwähnt, auf: „*When Raven Became Spider, Embrace*“, das der Künstler im Jahr 2004 angefertigt hat, zu einer Zeit, in der er sich stark mit zeremoniellen Werken und Inhalten der früheren Zeit beschäftigte. Sonny hat sich dann, angesichts des starken Gegensatzes früherer zu heutiger Kunst die Grundsatzfrage gestellt, was für ihn überhaupt Kunst bedeutet. Sonny produzierte zu jenem Zeitpunkt die Reihe „Challenging Tradition Series“. Diese Serie setzte sich stark mit der Ikonografie seiner Kindheit auseinander und damit, wie einst seine Kultur gelebt worden ist. Rabengeschichten erzählt zu bekommen galt damals als ein Bestandteil der Erziehung. Folglich überlegte sich Sonny Assu, ob der Rabe als transformatives Wesen es geschafft habe, sich in die heutige Zeit hinüberzuretten und relevant zu bleiben. Er entdeckte, dass seine jüngeren Verwandten sich Spidermanfilme anschauten und Spidermanhefte lasen und Spiderman (Bilder 190 und 191) gilt seither für Sonny als eine zeitgenössische Trickster- und Transformerfigur. Dieser Gedanke wird vor allem dann nachvollziehbar, wenn man sich die Verwandlungen dieser Figur vergegenwärtigt und die Tatsache, dass Peter Parker das alter ego von Spiderman ist (persönliches Interview, 09.12.2014).

Kapitel 4

Das Formline Design an der nördlichen Küste

4.1 Einleitung

Ethnien, welche zu der nördlichen Küste zählen, sind die Haida, Tsimshian, Tlingit, Gitskan, Tahltan, Nisga'a, Nuxalk (= Bella Coola), die Heiltsuk und die Haisla (= Bella Bella). Allen früheren materiellen Erzeugnissen, produziert in diesem Stil der Formline, lag eine gewisse Konformität zugrunde, die es zulässt, von einem eigenen Stil zu sprechen, den Jim Gilbert als den nördlichen Stil bezeichnet. Die erwähnte Konformität oder Einheitlichkeit des nördlichen Stils betrifft einerseits die Organisation des Raumes, der Anordnung der Motive, den Gebrauch der Formline Elemente, sowie der Linienführung und Liniendicke. So ist die Benutzung des zur Verfügung stehenden Raumes so perfekt organisiert, dass keine leeren Stellen offen oder übrigbleiben, ein Merkmal, das in krassem Gegensatz zu den südlicheren Stilen steht, wo mehr freie Fläche um ein Motiv zugelassen wird. Was die einzelnen Elemente der nördlichen Formline betrifft, so ist zu sagen, dass sie manchmal fast rechtwinklig, quadratisch oder rechteckig erscheinen. Am besten ersichtlich wird das Gesagte am Beispiel des wichtigsten Elementes, des Ovoids, das im südlichen Stil eine derart runde oder ovale Form besitzt, dass man dort auch von Oval oder Circle spricht.

Der nördliche Stil entspricht dem Namen Formline Design am ehesten, weil in dieser Richtung der Form und den Umrissen der abgebildeten Motive mit positiven Formline-Elementen konkrete Gestalt verliehen wird, während Motive in den südlicheren Stilen meistens als ganze Figuren dargestellt werden, konkret und figürlich sind und durch negative Formline-Elemente hervorgehen. In seiner typischen Abstraktheit besteht meiner Ansicht nach denn auch das wesentlichste Unterscheidungsmerkmal des nördlichen Stils. In diesem Kapitel möchte ich nicht nur den Wandel des Formline Designs an der nördlichen Küste über die Zeit zu erfassen versuchen, sondern ich gehe auch auf die regionalen und ethniespezifischen Varianten des nördlichen Stils ein. Somit erstrecken sich meine Erläuterungen vor allem auf die Haida, die Tsimshian und auf die Tlingit, weil die anderen erwähnten Völker an der nördlichen Küste vergleichbaren Gebrauch vom Formline Design machen. Inhaltlich habe ich den anschliessenden Unterkapiteln der Haida, der Tsimshian und der Tlingit folgende Struktur gegeben, dass ich, wie bisher, jeweils mit einer kunsthistorisch geprägten Einleitung beginne und dann übergehe zur Beschreibung der zeitgenössischen Künstler.

4.1.1 Die Haida:

In der Mythologie der Ethnien an der südlichen Küste nimmt der Rabe zwar die schelmisch-boshafte Funktion des Tricksters ein, besitzt aber nicht dieselbe Wichtigkeit und den gleichen Stellenwert wie im Norden. So fehlt ihm etwa die angesehene Rolle eines Transformers. Auch bei den Nuu-chah-nulth an der Westseite Vancouver Islands ist der Rabe nicht Transformer, sondern ein Vielfrass und seine Tricksterrolle wird entweder durch den Nerz (mink) oder durch Snot Boy eingenommen. Ganz anders ist dies im Norden der Küste. Bei den Haida, den Tsimshian und den Tlingit besitzt der Rabe tatsächlich das ganze Repertoire an Charaktereigenschaften, die ihn zu dieser schillernden Persönlichkeit machen, wie man sie heute aus einer Vielzahl von Medien und auch aus der Literatur her kennt. Hier ist der Rabe der ursprüngliche Organisator, der dem Schöpfer hilft, dessen Werk zu vervollkommen, und deshalb ist es auch üblich, dass in den Legenden dieser Ethnien das Abenteuer vom Sonnenraub zum ursprünglichen Mythenbestand dieser Gruppen gehört. Haida, Tsimshian und Tlingit unterscheiden sich auch insofern von den südlichen Gruppen, dass ihre frühere Form der Sozialstruktur in Klane organisiert und matrilinear war. Der Rabe ist hier nicht nur wichtige Mythengestalt, sondern seine visuelle Darstellung war auch viel auffallender als im Süden. Er ist nicht nur als crest auf Wappenfählen erschienen, sondern ist bei den Haida und bei den Tlingit auch zum Sinnbild einer der beiden Moieties geworden, während er bei den Tsimshian Wappentier eines der vier Hauptklane war (C. Sheerar, 2000, S. 88).

Das ursprüngliche Territorium der Haida sind die Queen's Charlotte Islands. Seit 2009 lautet die offizielle Bezeichnung des Siedlungsgebietes dieser Ethnie jedoch Haida Gwaii.¹¹⁹ Die Sprache der Haida galt bis 1980 als eine Na-Dené-Sprache, ein Begriff, der von Edward Sapir 1915 für das Haida, das Tlingit und eine grosse Gruppe indianischer Sprachen Kanadas verwendet wurde (den athapaskischen Sprachen). Heute gilt das Haida aber nicht mehr als Teil der Na-Dené-Sprachgruppe, sondern als eine isolierte Sprache, die mit keiner anderen genetisch verwandt ist.¹²⁰

¹¹⁹ Der Name Queen Charlotte Islands stammte von Queen Charlotte (1744-1818), der Frau von König George III von England. Der Entdecker der Inseln, Captain George Dixon, der die Inseln 1787 vermessen hatte, benannte sie nach seinem Schiff, welches den Namen der Königin trug. Internetquelle 148.

¹²⁰ Das Gesagte geht auf Robert Levine zurück, der 1979 die These aufstellte, dass das Haida nur geringe Verwandtschaft mit der Na-Dené-Gruppe habe. Die Gemeinsamkeiten seien so gering, dass er



Bild 192: Haida-Rabenrassel, Mitte des 19. Jh.



Bild 193: Wolfmaske der Haida, 1880

Der nachhaltigste Wandel innerhalb der Haida-Gesellschaft ist auf den Kontakt mit den weissen Europäern zurückzuführen, der gravierende demografische und soziokulturelle Veränderungen mit sich brachte. Einerseits sind in diesem Zusammenhang zwei Pockenepidemien zu erwähnen, jene in den 1780er Jahren, welche alleine unter den Haida und den Tlingit 60'000 Opfer zur Folge hatte und welche drei Viertel der ursprünglichen Population das Leben kostete (G. Molyneux, 2002, S. 33). Die Pockenepidemie des Jahres 1862-1863 reduzierte die Bevölkerung weiter auf 1'600 Leute (Zensus von 1881), welche sich bis 1920 nicht erholte (J. Belshaw, 2009, S. 82). Heute beträgt die Gesamtzahl der Haida 4'370 Menschen, was etwa dem Zensus im Jahr 1971 entspricht.¹²¹

Zweitens sind in diesem Kontext (gesellschaftlicher Wandel) die Boardings- oder Residentialschools zu nennen. Für die Schulung der Indianerkinder stellten sich generell die Kirchen zur Verfügung, welche den Unterricht allgemein in ihren eigenen Institutionen vollzogen, wo die Kinder auch wohnen mussten. So entstanden neben anglikanisch geführten Schulen in Masset eine methodistische Schule in Skidegate, der zweitgrössten Stadt auf Haida Gwaii. Die Politik der Assimilation und das Verbot, sich der eigenen Sprache zu bedienen, erreichte die beabsichtigten Folgen, dass nämlich der Sinn für die eigene indianische Identität verloren ging (J. H. Van Den Brink, 1974, S. 119f.).

dem Haida die Zugehörigkeit zur Na-Dené-Gruppe absprach. L. Campbell, 1997, S. 114, J. H. Greenberg, 1987, S. 321, 331.

¹²¹ Andere Quellen, wie das *Council of the Haida Nation*, gehen nur etwa von 2'500 Haida auf der Insel aus (Zensus: 2013). Internetquellen 149 und 150.

Beides, der Bevölkerungsrückgang durch Pockenepidemien und die psychische Desorientierung aufgrund der Missionsschulen, zerrütteten das soziale Gefüge der matrilinearen Klans, sodass die herkömmliche Siedlungsweise in Langhäusern, wie auf den Bildern 194 und 195 ersichtlich, im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jh. von den Haida nach und nach aufgegeben wurde.



Bild 194: Haida-Dorf auf Haida Gwaii, 1890er Jahre

Bild 195: Do. (Skidegate)

Aber wie entwickelte sich die Kunst der Haida in dieser Zeit? Über das Formline Design der Haida des 18. Jahrhunderts weiss man nicht allzu viel. Es ist jedoch bekannt, dass die Linien wuchtiger gezeichnet wurden und dass das ganze Design einen gedrungenen, kompakten und dichten Eindruck machte und somit stark dem Stil der Tlingit ähnelte. Im 19. Jh. entwickelte sich die Haidakunst in eine Richtung, die man eher als einen individuellen Stil bezeichnen kann, weil im Formline Design nun öfters runde Formen und mehr freie Flächen erkennbar waren.

Aufgrund des Kontaktes mit den Weissen führte das 19. Jh. zu einem enormen Wandel in der indianischen Kunst, der v.a. die verwendeten Materialien betraf. Etwa um 1820 begannen Künstler, v.a. Haidakünstler, neben Holz mit einem neuen Material zu arbeiten, das Argillit hiess. Argillit ist ein schwarzer weicher Tonschiefer, der nur auf den Queen Charlotte Islands (Haida Gwaii), der Heimat der Haida, vorkommt. Die Kunst des 19. Jh. hat vor allem mit Erzeugnissen der Künstler aus der Edenshaw-Familie von Massett seit den 1870er Jahren grösste Popularität erlangt. Das prominenteste Mitglied unter ihr und wichtigster Künstler der Haida im 19. Jh. war Charles Edenshaw (1839-1924). Charles Edenshaw (Bild 196) begann damit, Szenen aus Rabengeschichten teilweise unverändert zu übernehmen und ihnen so eine neue Gestalt zu verleihen. Er war das prägende Vorbild für Bill Reid und somit knüpft die gesamte Haida-Kunst der jüngeren Generation des 20. und des 21. Jahrhunderts an Edenshaw und Reid an.



Bild 196: Charles Edenshaw und Schnitzereien

Mit dem neuen Material entstanden auch neue Ausdrucksformen. So begannen Haida-Indianer Miniaturwappenfähle und Paneelen, das heisst geschnitzte Konsolen, bzw. Täfelungen, zu produzieren. Diese Art von Argillitschnitzereien konnte auch die Form von Tabakpfeifen haben, die man *panel pipes* nannte. Weil die Küstenvölker seit jeher auf das Meer ausgerichtet waren, und der Handel mit den Europäern v.a. über das Meer erfolgte, finden sich in diesen Skulpturen auch nautische Motive, die auf die Verarbeitung des weissen Einflusses schliessen lassen. Oftmals gelangten solche Schnitzereien in Sammlerhände oder in Museen oder sie wurden dem Verkauf zugänglich gemacht, z.B. an die Seemänner, welche die Inseln besuchten (D. W. Penney, 1996, S. 222). Als die Nachfrage grösser wurde und sich ein Markt für Argillitschnitzereien entwickelte, wurden auch Schalen und Schatullen produziert, welche aber, wie die Miniaturen von Wappenfähle, nicht zum Gebrauch gekauft wurden, sondern eher zu dekorativen Zwecken und als Souvenirs (W. C. Sturtevant, 1990, S. 609).

Das 19. Jahrhundert ist eine Ära, die auch als *scrimshaw period* bezeichnet wird. Scrimshaw bedeutet eigentlich Elfenbein, Horn oder Zähne von Meeressäugtieren. Die Ära wurde somit benannt nach dem Elfenbein und den Knochen von Meeressäugern, Materialien, die zuerst von Matrosen benutzt wurden. Diese Elfenbeinschnitzereien wurden einerseits mit den Indianern gegen Pelze eingehandelt oder als Geschenke nach Hause gebracht. Kunstgeschichtlich fällt die *scrimshaw period* an der pazifischen Nordwestküste als eine Zeit der Konfrontation der Kulturen, vor allem der indianischen mit der Weissen auf (1825-1840). Die Indianer imitierten die Schnitzereien der Matrosen zuerst, begannen dann aber eigene Motive auf ihren Erzeugnissen darzustellen.

Neben Holz, Argillit und Elfenbein zählten zu den neuen Medien indianischer Künstler des 19. Jh. auch Kupfer, das von den Schiffen eingehandelt wurde, sowie Edelmetalle, wie Silber und Gold, das von Münzen stammte. Die wertvollsten und gesuchtesten Schnitzereien der scrimshaw period waren aber diejenigen aus Argillit. Anzufügen ist, dass die Haida das Monopol auf diesem Werkstoff besitzen. Zwischen 1850 und 1900 war der Höhepunkt dieser Ära, denn die Kooperation der Regierung und der Kirchen, die Selbstachtung der Indianer zu untergraben, ging zeitlich einher mit den erwähnten Folgen der eingeschleppten Krankheiten, was dazu führte, dass die Scrimshaw-Zeit ihr Ende nahm (Internetquelle 151). Dass die Produktion in Argillit als Handelsgut im Wesentlichen ein Phänomen des 19. Jh. blieb, hat den Grund in den Eigenschaften des Materials, nämlich, dass Argillit sowohl bei Hitze als auch bei Kälte rissig wird und zerspringt. Weil solche Schnitzereien jedoch Handelsgüter waren, verschwand Argillit nicht vollständig. Es besitzt auf dem heutigen Kunstmarkt ein Nischendasein und für exklusive Werke bezahlt man schnell einmal \$8'000 CAD.¹²²

Wie gesagt, ist Charles Edenshaw auch bekannt dafür, dass er als einer der ersten Haidakünstler damit begonnen hat, seine Skulpturen Haidamythen nachzuempfinden. Eine solche Skulptur Edenshaws trägt den Namen „Rabe und der blinde Halibutfischer“. Sie stützt sich auf die gleichnamige Geschichte, die erzählt, wie der Rabe einen blinden Fischer austricksen will, dabei jedoch seinen Schnabel verliert (siehe Bild 197).



Bild 197: The Blind Halibut Fisherman, Charles Edenshaws, 1904

¹²² Weil Argillit bei Hitze Sprünge bekommt, sind vereinzelte Argillit-Pfeifen vor dem 19. Jh. den Schamanen vorbehalten geblieben, die die Haida schon früher für den zeremoniellen Gebrauch benutzten. Internetquelle 152.

Die Darstellung im Bild 197 schildert im Prinzip eine Szene des Mythos: Der blinde Halibutfischer Rhausrhana sitzt alleine in einem Einbaumkanu. Sein Kinn ruht auf seiner linken Hand, seine rechte Hand umklammert einen Stab. Die Verzierung auf der Schale repräsentiert einen Schwertwal (*Orcinus orca*) sowie den Raben, ausgebreitet am Grunde der Bucht. Beide Köpfe sind gegenüber jenem des Fischers angeordnet, jener des Raben befindet sich innerhalb desjenigen des Schwertwales. Der Körper des Killerwals ist gewölbt und krümmt sich elegant um die Figur des Fischers. Nicht nur der Kopf des Raben, sondern auch ein Flügel sowie der Schwanz des Vogels sind deutlich zu erkennen und sind mit typisch herkömmlichen Elementen, wie Augen und Ovals, U-Formen und Doppel-U-Form verziert. Der Hintergrund der Schale weist Einkerbungen in Form einer Kreuzschraffur auf (besser erkennbar in Bild 199). Der Rand des ellipsenförmigen Tellers besitzt kleine quadratische Elfenbeintarsien, vier entlang der Mitte der längeren Seite des Ovals und je eine auf jeder der kürzeren Seiten. Der Rand der Schale ist ferner mit aufrechten Furchen gesäumt. Marius Barbeau, ein kanadischer Anthropologe und Ethnologe (1883-1969), interpretierte die Szene so, dass der Schnitzer durch die Stellung des Fischers im Betrachter das Bild des Erstaunens und der Überraschung auszudrücken versuchte, nachdem der durchtriebene Rabe den Köder vom Haken gefressen hat (M. Barbeau, 1953, S. 155).

„Eines Tages erspähte der Rabe Yehl den alten Halibutfischer Rhausrhana an der Meeresküste. Rhausrhana sass in seinem Einbaum und hielt träumend seine Angelschnur ins tiefe Wasser. Der Rabe, versessen darauf, ihm einen Streich zu spielen, fragte sich, was geschehen würde, wenn er hinabtauchte und den Köderfisch vom Angelhaken stehlen würde. Er drapierte seine Flügel um seinen Körper und tauchte auf den Grund und zog am Haken. Der Fischer zog mit einem solchen Ruck an der Angel, dass der Schnabel des Raben brach und abbriss. Auf dem Grunde blieb der Rabe verblüfft und entstellt zurück. „Was ist das?“ fragte der Fischer im Kanu und fühlte den hohlen Schnabel mit seinen Händen und machte sich darüber lustig. Unfähig, sich das Ganze zu erklären, wies er seine Tochter an, den Schnabel am Ende einer Stange am Dach seines Hauses zu befestigen, damit der rechtmässige Besitzer ihn zurückverlangen könne. Als der Rabe, durchnässt bis auf die Haut, aus dem trüben Wasser herauskam, schaute er sich heimlich im Hause des Fischers nach seinem Schnabel um. Beschämt, menschenähnlich, aber mit den Flügeln und Schwanzfedern eines Vogels, hob er seine Hand zum Mund und schob seine Finger hinein. Kaum hatte er jedoch seinen Schnabel am Ende der Stange erblickt, holte er ihn mit einem Sprung herunter und versuchte ihn dort zu befestigen, wo er hingehörte. Doch stattdessen baumelte der Schnabel von seinem Kinn und hing wackelnd herunter, als der Rabe dem Schauplatz seiner Schande entflo.“ M. Barbeau, 1953, S. 155.

Die Legende vom Raben mit dem gebrochenen Schnabel bzw. vom Raben und dem blinden Halibut-Fischer gehört zu einem Legendenzzyklus, respektive Legendenkranz von Rabengeschichten, die nahtlos ineinander übergehen. Sie beginnt also quasi mit dem Schluss der vorhergehenden Mythe, in der der Rabe beim Geschlechtsverkehr mit der Frau des Grossen Fischers erwischt und getötet wird. Sein zerstückelter Körper wird im Meer versenkt und sinkt ins Wasser hinunter. Da der Rabe aber unsterblich ist, kommt er wieder zu Bewusstsein und verwandelt sich in einen Lachs. In dieser Form wird er von einem Orca gefressen.

Im Magen des Wales verwandelt er sich zurück in einen Raben und pickt ein Loch durch die Haut an der Seite. Nun befreit, meinte er, einen Oktopus-Tentakel zu sehen, und biss hungrig und unvorsichtig in den Fischköder. Erst als ihm sein Schnabel sehr schmerzte, merkte er zu spät, dass er den Haken eines Halibut-Fischers verschluckt hatte. Da sich der Rabe dem Zug der Angel widersetzte, brach schliesslich der obere Teil seines Schnabels ab. Anschliessend flog der Rabe dem Fischer ins Dorf nach. Dabei sah er den verwundeten Orca und versprach ihm mittels eines Schamanen zu helfen, wenn dieser beim gegebenen Signal (wenn der Rabe Zedernholz aufs Feuer legt) bis an den kiesigen Strand schwimme.

Als der Rabe sah, wie die Fischer abends am Feuer berieten, was dieses schwarze Etwas, das sie aus dem Meer fischten, sein könnte, näherte sich ihnen der Rabe in Menschengestalt und versprach ihnen Rat, wenn sie ihm das Ding zur genaueren Untersuchung reichen würden. Er machte ihnen Angst, dass er eine ähnliche Situation schon einmal erlebt habe und ein grosses Monster aus dem Meer die Leute töten würde, wenn sie nicht in den Wald flüchteten. Dann tat er Zedernholz aufs Feuer, worauf der Wal mit letzter Kraft an den Strand bis vors Dorf schwamm. Die Menschen flüchteten erschreckt in den Wald und der Rabe konnte sich in seine Vogelform zurückverwandeln und den Schnabel wieder an seinem gewohnten Platz anbringen. Dann machte er sich am Halibutfang der Fischer, sowie an deren Oktopus-Ködern gütlich und flog dann fort. Den Wal hat der Trickster nur für seine Zwecke benutzt und liess ihn sterben. Seit dieser Zeit töten die Haida keine Orcas, benutzen aber das Fleisch, das Fett und das Öl am Strande verendeter Wale.

Dies ist eine Zusammenfassung Marius Barbeaus gleichnamiger Legende gemäss Robert Bringhurst. Sie bettet die visuell dargestellte Mythenszene in die vorangehenden und nachfolgenden Handlungen ein. Der Informant von Bringhurst war ein Ältester der Haida, Gyitadzlius, Henry Young von Skidegate (B. Reid, R. Bringhurst, 1984, S. 53ff.).

Barbeau ist ferner der Meinung, dass sich für den Betrachter beim Anblick der Skulptur auch Assoziationen mit Auguste Rodins Bronzeskulptur „Le Penseur“ aufdrängen (Bild 198). Dafür spricht, dass sich Charles Edenshaw für das aktuelle Geschehen interessierte, die Tageszeitungen las und dabei Bilder und Artikel ausschnitt, die ihn inspirierten (Internetquelle 153). Es wäre also gut möglich gewesen, dass er im Zeitpunkt der Herstellung seiner Skulptur - im Jahr 1904 - tatsächlich vom 1880-1882 entstandenen Werk Auguste Rodins Kenntnis gehabt hatte.



Bild 198: Der Denker Rodins Bild 199: Der blinde Halibutfischer Charles Edenshaws, 1904

Ob es sich nun um Argillitobjekte mit Reliefgravierungen, um massstabsgetreue Miniaturmodelle von Wappenpfählen oder um die monumentalen Wappenpfähle in Echtgrösse aus Holz handelt, immer erscheint das Formline Design in einer Skulptur dreidimensional. Die zweidimensionale Form des Formline Designs wurde i.d.R. auf Hüten, Körben, Gegenständen aus Holz, Metall und Horn appliziert. Die bekanntesten Artefakte, welche zweidimensionales Formline Design aufweisen, sind die Bentwood boxes, Kisten aus Zedernholz der Gattung *Thuja plicata*.

Zum wichtigsten und primären Prinzip dieses nördlichen Stils gehört das Konzept einer kontinuierlichen und primären Formlinie, für die für gewöhnlich schwarz gewählt wurde und die anschwillt und dünner wird, während sie einer bestimmten Gestalt die Umrisse verleiht. Die wesentlichsten Bestandteile sind bei dieser Variante das Ovoid und die U-Form, mit denen Glieder und Extremitäten, wie Augen, Ohren, Rumpf usw. visuell sichtbar werden. Typisch für das Grundelement Ovoid im nördlichen Stil sind jedoch sein konvexer Oberteil und der konkave Unterteil, wodurch die starke innere Spannung entsteht, welche für den nördlichen Stil so kennzeichnend ist (K. Duffek, 1986, S. 10).

4.1.2 Die Tsimshian:

Die Tsimshian First Nation leben seit Jahrtausenden im Norden British Columbias zwischen Nass-River im Norden und dem Skeena-River im Süden. Im 19. Jh. haben sich durch die Bemühungen von englischen Missionaren, wie William Duncan, Städte, wie Metlakatla und New Metlakatla entwickelt.¹²³ Heutige Orte, an denen die Tsimshian ebenfalls leben, sind die Städte Vancouver, Prince Rupert, Port Edward, Terrace, Ketchikan und Seattle (C. F. Roth, 2008, S. 21).

Früher wurden drei Ethnien zusammenfassend als Tsimshian bezeichnet: die Küsten-Tsimshian, die Gitskan und die Nisga'a. Da die Gitskan und Nisga'a keinen direkten Zugang zum Meer hatten, bezeichnete man sie als Binnen-Tsimshian. Heute werden die drei Gruppen aber als eigenständige Ethnien anerkannt. Alle drei Völker sprechen eine Variante der Tsimshiansprache, welche wiederum zur Penuti-Sprachfamilie gehört (J. G. Mulder, 1994, S. 5). Die politisch-soziale Struktur der genannten Ethnien glich sich ebenfalls. Bei allen drei Gruppen bestand die Gesellschaft aus vier matrilinealen Klans mit je drei Unterklanan, dem Schwertwal (Grizzlybär, Moorhuhn [grouse], Moskito), Rabe (Frosch, Groppe [sculpin], Seestern), Adler (Biber, Heilbutt, Oktopus) und Wolf (Bär, Kranich, Eule).¹²⁴ Die einzelnen Hausgruppen (*walp* oder *waap*) wurden durch ein männliches Oberhaupt geführt (*lak'agyet*) und einer Dorfsiedlung (*galts'ipts'ap*) stand ebenfalls ein männlicher Führer vor (*sm'oogyit*).¹²⁵

¹²³ Der englische Laienprediger William Duncan (1832-1918) gründete 1862 eine Musterkolonie mit seinen Tsimshian-Konvertiten in Metlakatla (5 km westlich der heutigen Stadt Prince Rupert in British Columbia) und im Jahr 1880, anlässlich eines Zwistes mit dem anglikanischen Klerus, noch eine andere Kolonie: New Metlakatla in Alaska (USA). C. Feest, 2000, S. 313.

¹²⁴ Marjorie M. Halpin (1937-2000), ein US-kanadischer Anthropologe, der bekannt für seine Arbeiten über die Tsimshian ist, sagt, dass es sich beim Klansystem der Tsimshian um das komplexeste an der ganzen Westküste handle, weil es insgesamt über 750 Wappen umfasse. Bei der Groppe oder dem Kaulkopf handelt es sich um einen barschartigen Süßwasserfisch. M. M. Halpin, M. S. Anderson, 2000, S. 16, J. Miller, 1997, S. 54.

¹²⁵ *Walp/waap* heisst Haus oder Hausgruppe. Eine nähere Beschreibung der Hausgruppe ist bei Nancy Christie zu finden. *Lak'agyet* bedeutet übersetzt speziell der Vorstand des Hauses (housechief). *Galts'ipts'ap* wird in Wörterbüchern z.T. generell mit Gemeinschaft, Dorf oder Stadt übersetzt. Bei John Asher Dunn, der eine Grammatik der Tsimshiansprache verfasste, ist *galts'ipts'ap* ein aus den Wörtern für Dorf *galts'* und Stadt *ipts'ap* zusammengesetzter Begriff. *Sm'oogyit* bedeutet übersetzt einen allgemeineren Begriff für ein politisches Oberhaupt (engl. chief). Robert Bringhurst nennt den *sm'oogyit* auch spirit-power-headman. N. Christie, 2002, S. 169, Internetquelle 154, J. A. Dunn, 1995, S. 62, 101, R. Bringhurst, 2000, S. 200.

Wie in vielen anderen Ethnien gab es auch bei den Tsimshian *secret societies* (Geheimbünde), deren Mitgliedschaft, wie bei den meisten dieser stark stratifizierten Küstengesellschaften, Prestigecharakter hatte und im Falle vertikaler Mobilität ein erforderliches Muss war (M. Seguin, 1993, S. 155). Der Anthropologe Philip Drucker attestierte unter anderem die Existenz einer cannibal dance society bei den Tsimshian. Diese Geheimgesellschaft kann mit der Hamatsa ihrer Nachbarn Oweekeno und Haisla (= Bella Bella) verglichen werden, von denen auch der gleichnamige Tanz und die gleichnamige Zeremonie in der Vergangenheit übernommen wurde.¹²⁶ Garfield und Wingert (1973) sprechen davon, dass zwei Geheimgesellschaften, die „dog eaters“ und die „dancers“, für alle Tsimshian zugänglich gewesen seien, während dagegen die Mitgliedschaft zu drei anderen *secret societies*: den cannibal-, fire thrower- und der destroyer-society, nur durch persönliches Bemühen, durch Einkauf oder durch erbliche Prärogative erworben werden konnte.

Geheimgesellschaften sind ein universales kulturelles Merkmal und kommen praktisch in fast jeder Gesellschaft vor. In der abendländischen Kultur kennt man etwa die Rotarier, die Mafia, die Freimaurer (Logen), den Ku-Klux-Klan und die Skulls & Bones. Gerade letztere haben gewisse Ähnlichkeit mit den super secret societies der eben genannten Westküstengesellschaften, welche in der Vergangenheit nicht jedermann zugänglich gewesen waren. Sie besaßen meritokratischen Charakter, wo Verdienste, also gewisse Leistungen, eine Rolle spielten und wo die Kriterien der Auslese, z.T. wie in heutigen Geheimgesellschaften, die Abstammung, soziale Klasse, Leistung und Charakter gewesen sind. Somit war der Zugang zu solchen *secret societies* nur Mitgliedern einer elitären Klasse, bzw. einer oberen Strata möglich, die sich in ihrem wirtschaftlichen und politischen Weiterkommen gegenseitig halfen, ähnlich wie dies heute auch der Fall ist (V. A. Garfield, P. S. Wingert, 1973, S. 45).

Die Bilder 200 und 201 zeigen eine Tsimshian-Maske, welche anlässlich der Winter-tanzzeremonien (*halait*) getragen wurde. Sie stammt aus dem 19. Jh. und ist im Musée du quai Branly (Louvre, Paris) ausgestellt. An der Oberseite des Gesichtes ist die Maske reliefartig mit einem schmalen Streifen von Menschenköpfen verziert. Gemäss dem Musée du quai Branly (Louvre) stellt die Maske eine Kannibalen-Libelle dar.

¹²⁶ Die Hamatsa-Zeremonie wurde auch von den im Süden der Oweekeno, Heiltsuk und Haisla (= Bella Bella) lebenden Kwakwaka'wakw übernommen. Persönliches Interview mit Karen Duffek, Kuratorin des MOA UBC vom 21.02.2015. Siehe auch P. Drucker, 1955, S. 155.



Bild 200: Maske der Tsimshian, 19. Jh.

Bild 201: Do.

Nach Meinung der Kuratorin des MOA UBC, Karen Duffek, handelt es sich dabei jedoch aufgrund der langen Proboscis (Rüssel) und den Zähnen mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um eine Moskito-Maske. Franz Boas wies schon auf die Bedeutung des Moskitos beim Ursprung der cannibal dance society der Heiltsuk hin (persönliches Interview mit Karen Duffek, 20.02.2015. Siehe auch F. Boas, 1989, S. 100).

Was die frühere Kunst der Tsimshian angeht, so ist diese Ethnie neben ihren Schnitzereien auch für ihre Webkunst bekannt. Die Chilcat blankets sind dabei das prominenteste Produkt der Webkunst und die Tsimshian stehen auch im Begriff, diese Decken erfunden zu haben.¹²⁷ Die Chilcat blanket (siehe Bilder 204 und 205) war der Vorläufer der heute häufiger vorkommenden Button blanket (siehe Bilder 202 und 203). Der Wandel zu den Button blankets erfolgte im späten 18. Jh. und im 19. Jh., als die Indianer im Handel mit den maritimen Pelzhändlern und mit den Händlern der Hudson's Bay Company Woldecken eintauschten. Die Tsimshianfrauen applizierten Wappen auf diese Decken und verzierten sie ausserdem mit Abalone- und Dentaliummuscheln, bzw. mit Perlmutter (Internetquelle 155). Chilcat blankets werden heute aber immer noch gewoben, weil sie stärker als die Button blankets an die Vergangenheit anknüpfen. Sie werden heute jedoch mehr als Kunstobjekte gehandelt. Button blankets hingegen gehören heute als Umhänge bei Tänzen, sowie im zeremoniellen Kontext, zu den üblichen Accessoires.

¹²⁷ Chilcat blankets werden ebenfalls von den Haida und den Tlingit fabriziert und der Name der Decken leitet sich auch von der Gruppe der Chilcat-Tlingit ab. Doch genaue Quellen, welche die Tlingit oder die Tsimshian als Begründer dieser Kunst belegen würden, existieren nicht. So argumentiert auch Cheryl Shearar, welche betont, dass die Tlingit zwar für ihre ausserordentlich fein gewobenen Chilcat blankets berühmt sind, dass aber vermutlich die eigentlichen Schöpfer und Erfinder der Chilcat-Technik die Tsimshian seien. C. Shearar, 2000, S. 28.



Bild 202: Familie mit Button blankets, 19. Jh.

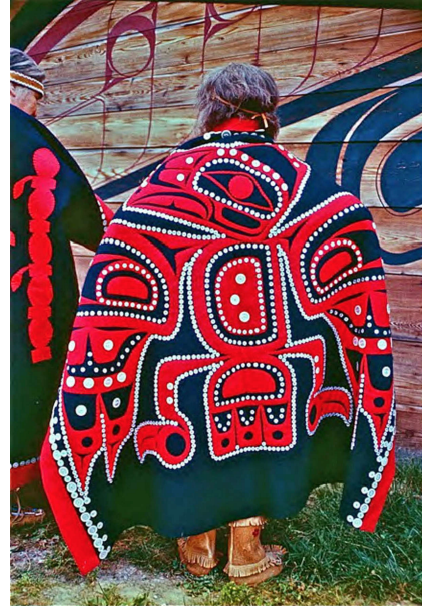


Bild 203: Mrs. Morrison, Tsimshian, 1972

Die Formline ist bei den Tsimshian nicht nur auf den Chilcat-Decken und Button blankets ersichtlich. Auch bei anderen Kunstwerken des 19. Jh. handelt es sich um Artefakte in überaus sorgfältig gearbeitetem Formline Design. Dabei kann es sich um Masken, Wappenfähle, Malereien auf Hausfassaden, um screens (Wände im Langhaus) oder um Bentwood boxes handeln (W. C. Sturtevant, 1990, S. 609). Carol F. Jopling, Anthropologin und Bibliothekarin des Bureau of American Ethnology, bezeugt die Formline auch noch für die coppers, den Kupferplatten als Zahlungsmittel (C. F. Jopling, 1989, S. 9f.).

Was ist nun aber speziell beim Tsimshianstil? Als sich der Tsimshiankünstler Philip Gray (1953-) zum Zweck des Erlernens der Formline kompetente Tsimshiankünstler suchte, wie Henry Green und Mitglieder der Boxley-Familie, ist er in der Folge zum Schluss gekommen, dass man sogar von Prinzipien des Designs sprechen kann, die dem Tsimshianstil eigen sind. Dazu gehört eine gewisse Einheitlichkeit oder Uniformität, sowie die dünne Linienführung, die einem Arrangement von Motiven innerhalb eines Bildes eine Balance oder ein Gleichgewicht verleihen (I. M. Thom, 2009, S. 41). Cheryl Shearar, Anthropologin und Besitzerin der Salmonberry Gallery in Toronto, sagt über das Formline Design der Tsimshian, dass Masken in diesem Stil oft solide Farbbänder um die Augenpartie aufweisen, ein Merkmal, das auch gut aus den roten Augenbrauen in obiger Maske in den Bildern 200 und 201 hervorgeht. Charakteristisch, so Shearar, seien auch das Erscheinen von Reihen menschlicher Gesichter auf Artefakten. Gemäss Cheryl Shearar ist dieses Merkmal vor allem auf Wappenfählen der Tsimshian ersichtlich (C. Shearar, 2000, S. 140).

Meiner Meinung nach handelt es sich diesbezüglich um ein typisches Merkmal des Tsimshian-Stils, denn Reihen von Menschenköpfen erscheinen sowohl in der obigen Maske (Bild 200), als auch auf den Chilcat blankets (Bild 205). Die Gegenüberstellung kleiner und grosser Figuren auf diesen Decken hat den Zweck das Interesse des Betrachters zu fördern.



Bild 204: Adlige Tsimshian, ca.1900 Bild 205: Tsimshian Chilcat blanket

4.1.3. Die Tlingit:

Die Tlingit sind die nördlichste der drei behandelten Gruppen und leben vorwiegend an einem schmalen Küstenstreifen oder Landausläufer, der zum Gliedstaat Alaska gehört, sowie auf den dazu gehörenden vorgelagerten Inseln. Das Gebiet und der Sprachraum der Tlingit wird im Norden durch die Yakutat-Bay und der Stadt Yakutat und im Süden durch Cape Fox und der Stadt Ketchikan begrenzt. Es gibt auch Quellen, die davon ausgehen, dass die Tlingit und Haida vor dem Kontakt mit den Weissen noch viel nördlicher als an der Yakutat-Bay, nämlich im Copper-River-Delta, lebten (W. R. Goldschmidt, T. H. Haas, 1998, S. 4. Siehe auch Internetquelle 156). Das wird vermutlich auch der Grund dafür sein, dass die Sozialstruktur der Tlingit jener der Haida so ähnelt und aus zwei Moieties besteht, die ebenfalls Rabe und Adler heissen. Über die matrilineare Sozialstruktur der Tlingit verfasste Chris Rabich Campbell 1989 eine Studie (C. R. Campbell, 1989, S. 119-127).

Die Sprache der Tlingit gehört, wie oben schon erwähnt, zur Obergruppe der Na-Dené-Sprachen, zu denen neben dem Tlingit das Eyak, sowie die Grosszahl von athapaskischen Sprachen der Ethnien in der westlichen Hälfte Kanadas gehört. Von den schätzungsweise 15'000 Tlingit reduzierte sich bis 1835 die Population aufgrund

Grippe, Pocken und Tuberkulose auf 10'000 Individuen. Bis 1890 zählte die Ethnie noch 4'500 Leute; im Jahr 2012 betrug die Anzahl registrierter Tlingit noch 538 (V. F. Martindale, 2009, S. 135. Siehe auch Internetquelle 157).

Das Formline Design der Tlingit war am stärksten durch die Regeln und Konventionen des nördlichen Formline Designs geprägt, zu dessen Grundsätzen die Formalisierung und Stilisierung genannt werden können. Das Tlingit-Formline Design folgt diesen Grundsätzen am deutlichsten, denn in keinem anderen der drei nördlichen Stile sind die Rechteckigkeit der Sujets und ihre Abstraktheit auffälliger. Der Grund für die manchmal beinahe unerkennbaren Motive früherer Tlingitkunst kann darin liegen, dass sie von spirituellen Erfahrungen der Schamanen beeinflusst gewesen sein konnten. Die Symmetrie war in bildhaften Darstellungen der Tlingit weniger relevant und stand im Gegensatz zur Variante der Haida, welche der Symmetrie eine höhere Bedeutung beimassen. Was die Raumaufteilung in der Tlingitkunst betraf, so war diese dermassen gestaltet oder organisiert, dass ein Motiv, mehr als bei den anderen nördlichen Stilen, den gesamten zur Verfügung stehenden Platz einnahm. Im Vergleich zu der Tsimshian-Variante war die Formline der Tlingit dicker, wogegen die dünneren und feineren Formlinien der Tsimshian mehr Freiraum für Ausschmückungen liess. Die dickeren Formlinien der Tlingit sind also der Grund dafür, dass detaillierte Verzierungen innerhalb der Tlingit-Kunst seltener vorkamen. Allen drei Varianten ist ferner die Farbgebung ähnlich, die sich in den früheren Artefakten auf die Farben schwarz und rot und zum Teil auf blau/grün beschränkte (J. Gilbert, K. Clark, 2001, S. 18ff.). Eine Ausnahme von dieser Regel stellt die Farbgebung auf den früheren Chilcat blankets der Tlingit dar, wo rot in der Regel nicht vorkommt und wo neben schwarz als der primären Formlinie sehr viel gelb und zum Teil auch blau/grün verwendet wurde (siehe Bild 206).



Bild 206: Chilcat-Decke der Tlingit, 19. Jh.

Abschliessend ergibt sich aufgrund der strukturellen Ähnlichkeiten zwischen südlichen und nördlichen Stilvarianten des Formline Designs eine interessante Frage, welche von den Varianten denn nun die ursprünglichere war. Die Antworten auf diese Frage können im Wesentlichen drei Gruppen zugeordnet werden.

Zur ersten Gruppe gehören Jim Gilbert und Karin Clark, welche die These vertreten, dass die disziplinierten nördlichen Varianten des Formline Designs die Richtungen des Südens beeinflussten. Gestützt wird diese Meinung durch das Argument, dass in der Vergangenheit südliche Künstler sich diesen nördlicheren Varianten bedienten und sie modifizierten und dass dieser Prozess in der Gegenwart immer noch anhalte. Jim Gilbert ist der Ansicht, dass das Formline Design an der nördlichen Küste die älteste aller vier Varianten ist und bereits vor der Zeit des Kontaktes mit den Weissen voll entwickelt gewesen sei. Geschichtliche Quellen, so Gilbert weiter, zeigen, dass beispielsweise das Formline Design an der mittleren Küste im 19. Jh. stark von demjenigen an der nördlichen Küste beeinflusst worden ist, speziell in der Periode zwischen 1890 und 1920 (J. Gilbert, K. Clark, 2001, S. 18, 21). Diese Meinung vertreten auch die beiden Kuratoren des MOA UBC (Museum of Anthropology, University of British Columbia), Bill McLennan und Karen Duffek, in ihrem Buch *The Transforming Image* am Beispiel der Kwakwaka'wakw, welche vor dem 19. Jh. einen archaischen Stil praktizierten, den man als *Old Wakashan style* bezeichnet und der dem der Nuu-chah-nulth an der Westküste Vancouver Islands glich. Später, so McLennan und Duffek, habe sich der Stil der Kwakwaka'wakw aufgrund des Einflusses der Heiltsuk und anderer nördlicher Gruppen drastisch verändert (B. McLennan, K. Duffek, 2000, S. 160).

Ein Vertreter der zweiten Gruppe ist Andy Everson (Coast Salish-Künstler, siehe Kapitel 1 unter 1.4.5), der gegenteiliger Meinung ist und die Ansicht vertritt, dass die südliche Variante des Formline Designs die Ursprungsform gewesen sei und dass das Formline Konzept somit im Süden seinen Anfang hatte. Es sei mit der Zeit komplexer geworden und die nördlicheren Varianten haben sich aus der südlichen Variante des Formline Designs entwickelt.

Zur dritten Gruppe gehört der Kunsthistoriker Bill Holm, der weder glaubt, dass der südliche Stil den nördlichen beeinflusste, noch dass die südliche Variante eine Ableitung der nördlichen Varianten sei, sondern dass beiden Richtungen ein gemeinsames Konzept zugrunde lag, aus dem die unterschiedlichen Richtungen entstanden sind (B. Holm, 1990, S. 603, 613).

4.2 William Ronald (Bill) Reid (1920-1998)

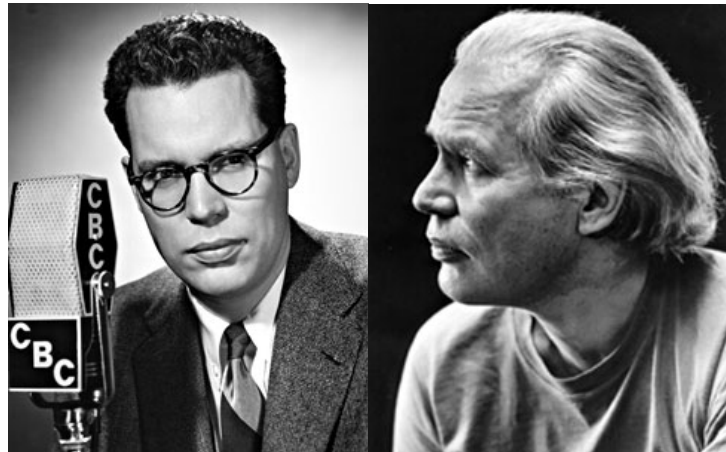


Bild 207: Bill Reid, 1952

Bild 208: Bill Reid, 1972

4.2.1 Zur Person von Bill Reid:

William Ronald (Bill) Reid wurde 1920 in Victoria (B.C.) geboren. Seine Mutter, Sophie Gladstone, war eine Haida-Indianerin und stammte von Skidegate auf Graham Island, der grösseren und nördlicheren der beiden Hauptinseln von Haida Gwaii.¹²⁸ Sein Vater, William Ronald Reid, war ein Weisser und hatte rein deutsche und schottische Vorfahren. Mütterlicherseits waren alle Verwandten von Bill Haida-Indianer. Das Heimatdorf von Sophies Mutter Josephine, Bills Grossmutter, war Tanu auf Moresby Island, der südlichen und kleineren der beiden Hauptinseln von Haida Gwaii (siehe Bild 209).¹²⁹ Dadurch, dass Sophie einen Weissen heiratete, verloren sie und ihre Kinder gemäss kanadischem Recht den Status als Indianer (K. Duffek, 1986, S. 4). Bill wuchs ab 14 Jahren allein bei seiner Mutter auf, weil sich die Eltern schon früh trennten. Da seine Mutter sich bereits als Kind assimilieren musste (Missionsschule), gab sie die westlichen Wertvorstellungen an ihre Kinder weiter und Bill wuchs quasi als Weisser auf. Durch die Besuche seiner Verwandten neugierig geworden, begann Bill 1943 mit 23 Jahren seine Haida-Herkunft zu erforschen, eine Identitätssuche, die erst mit seinem Tod im Jahr 1998 enden sollte. Mit 23 Jahren machte er auch seinen ersten Besuch auf Haida Gwaii und traf dort auf seinen Grossvater mütterlicherseits, auf Charles Gladstone (1878-1954), welcher bei Charles Edenshaw gelernt hatte, Schmuck und Argillit-Schnitzereien herzustellen. Der Grossvater hatte starken Einfluss auf den

¹²⁸ Skidegate ist eine Haida-Gemeinschaft innerhalb der Reservation *Skidegate Indian Reserve No. 1* und der Ort, wo sich früher die Skidegate Mission befand. Skidegate und Masset sind die zwei grössten indianischen Gemeinschaften auf Graham Island und auf Haida Gwaii. Internetquelle 158.

¹²⁹ Der gesamte Archipelago umfasst ca. 100-150 weitere kleine Inseln und besitzt eine Gesamtfläche von etwa 10'000 km². D. W. Fedje, R. Mathewes, 2005, xix.

künstlerischen Werdegang seines Enkels. Bill entschied sich mit 28 Jahren Silber- und Goldschmied zu werden und begann am Ryerson Institute of Technology in Toronto zu studieren (1948-1950). Er beabsichtigte Schmuck im Stil der Haida vorerst nur als Hobby herzustellen und ahmte dabei die Silberarbeiten seines Grossvaters und auch jene von Charles Edenshaw nach. Gleichzeitig begann er 1948 hauptberuflich als Radiosprecher bei der Canadian Broadcasting Corporation (CBC) in Toronto zu arbeiten und setzte diese Tätigkeit 16 Jahre lang fort. Bill heiratete 1944 Mabel van Boyen (Scheidung 1959) und 1960 Ella Gunn (Scheidung 1962).¹³⁰ 1951 zog er nach Vancouver und blieb dort die nächsten 17 Jahre. Als 1954 sein Grossvater starb, erbt Bill dessen Schnitzwerkzeuge, welche dieser von Charles Edenshaw erhalten hatte. In diesem Jahr begann Bill auch mit Wilson Duff, einem kanadischen Archäologen, Ethnologen und Museumskurator und mit Harry Hawthorne, einem kanadischen Anthropologen und Kunsthistoriker, auf Haida Gwaii alte Haida-Skulpturen zu bergen. Auch Bill Holm gehörte als Kunsthistoriker zu dieser Gruppe. Bill Reid, Duff, Hawthorne und Holm bildeten eine geschlossene Gesellschaft, welche das Ziel hatte,



Bild 209: Haida Gwaii

der Nordwestküstenkunst in den 1950er- und 60er-Jahren zu internationaler Bekanntheit zu verhelfen. Solche Begegnungen und Freundschaften, sowie die Zusammenarbeit und Unterstützung von Akademikern und Kuratoren verschiedener Universitäten und Museen, wie der University of British Columbia, dem Royal B.C. Museum, der University of Washington und dem Canadian Museum of Civilization, zählten zu den Umständen, welche dazu beitrugen, dass Bill Reid zu dem einflussreichen Künstler wurde, der er zeitlebens war. Seine Zusammenarbeit mit Mungo Martin (1879-1962) in der Zeit von 1957-1958, einem der damals berühmtesten Kwakwaka'wakw-Künstler, sollte hier nicht unerwähnt bleiben (K. Duffek, C. Townsend-Gault, 2004, xlviii, S. 101).

¹³⁰ Bill Reid heiratete noch ein drittes Mal, und zwar mit 61 Jahren, als er Martine de Widerspach-Thor, welche er seit 1975 kannte, ehelichte. B. Reid, 2009, S. 115ff., S. 256.

In den 1960er-Jahren produzierte Bill einerseits Schnitzereien, wie Wappenfähle für ein Haida-Dorf auf dem Hochschulgelände der UBC, aber auch zweidimensionale Werke, wie Bilder für das Buch „Raven’s Cry“ und Zedern-Reliefs, wie „The Farewell Screen“, sowie Schmuck, wie das Collier „The Milky Way“. 1970, mit 50 Jahren, wurde bei Bill Reid Parkinson diagnostiziert. 1985 wurde es non-status-Natives aufgrund einer Änderung des Indian Acts möglich, Mitglied einer First Nation zu werden. Bill gelang den Erwerb des rechtlichen Status eines Indianers schliesslich im Jahre 1988. Bill Reid starb 1998 im Alter von 78 Jahren (M. Tippet, 2003, S. 256).¹³¹

4.2.2 Ausgewählte Werke von Bill Reid:

Von europäischen Einflüssen geprägt, veränderte Bill Reid die Haida-Kunst auf eine Art, wie es zu seiner Zeit revolutionär war. Das betrifft nicht nur die Kombination oder Verschmelzung von europäischen Techniken der Schmuckherstellung mit klassischen Haida-Designs, sondern auch den Gebrauch neuer Materialien für seine Skulpturen, womit er der Haida-Kunst eine neue Richtung und ein eigenes Gepräge verlieh. Es gab kaum ein Medium, mit dem Bill nicht experimentierte. Er war vermutlich der Erste, welcher für Plastiken, Reliefs und Friese Werkstoffe, wie Bronze, Glas und Edelmetalle verwendete. Vier seiner bekanntesten Werke, auf die ich hier genauer eingehen möchte, wurden 2004 für die kanadische 20\$-Banknote ausgewählt, von der 25 Mio. Exemplare gedruckt worden sind (siehe Bild 210). Die 20\$-Banknote war Teil einer Serie, welche den Titel „Canadian Journey series“ trug und deren Thema Kunst und Kultur war (Bank of Canada, 2006, S. 98, 110).



Bild 210: Kanadische 20\$-Note, 2004

¹³¹ Der rechtliche Status eines Indianers wurde Bill Reid im Jahr 1988 verliehen, womit er Angehöriger der Raven moiety sowie auch Mitglied des Unterklans Wolf wurde. Internetquelle 159.

Ein erstes Kunstwerk, auf das ich eingehen möchte, ist ganz links im Bild ersichtlich. Es handelt sich um die Zederskulptur „The Raven Discovering Mankind in a Clam Shell“, bzw. „Raven and the First Men“ (1970-1980). Zur rechten Seite benachbart ist auf der Banknote ein Auszug von Gabrielle Roys Buch *La Montagne secrète* (1961) wiedergegeben, sowie dessen englische Übersetzung von Harry Binsse. Das Zitat stellt eine Verbindung zwischen den vier Kunstwerken und dem Betrachter, bzw. zwischen der Kunst und der Gesellschaft her. Es lautet: "Could we ever know each other in the slightest without the arts?" (Internetquelle 160). Als zweites möchte ich einen Print beschreiben, der „Xhuwaji/Haida Grizzly Bear“ heisst. Diesen Kunstdruck stellte Bill 1988 her. Es handelt sich dabei um ein rundes Design, das hier in gelb-oranger Farbe erscheint. Beim dritten Werk handelt es sich wieder um eine Skulptur. Sie ist rechts oben auf der Banknote ersichtlich und trägt den Namen „Mythic Messenger“. Sie ist ein Bronze-Fries, das Bill 1984 produziert hat. Auch das vierte Kunstwerk, „The Spirit of Haida Gwaii“, ist eine Skulptur. Sie wurde von Bill 1989-91 angefertigt und ist seine grösste Bronze-Plastik (auf der Banknote zwischen „Xhuwaji/Haida Grizzly Bear“ und „Mythic Messenger“).

4.2.2.1 *Raven and the First Men:*

„The Raven and the First Men“ sah ich zum ersten Mal anlässlich eines Besuches des MOA UBC im Jahr 2010. Die Skulptur geht auf einen Prototyp zurück, auf eine Miniatur aus Buchsbaum, hergestellt im Jahre 1970, die „The Raven Discovering Mankind in a Clam Shell“ genannt wurde und als Modell für die bekannte monumentale Skulptur aus gelber Zeder (*Chamaecyparis nootkatensis*) diente (siehe Bild 211).¹³² Die Skulptur stellt eine Szene aus einer Mythe dar, die erklärt, wie die Menschen ins Dasein kamen.¹³³

¹³² Der Begriff *cedar* hat sich im englischen Sprachgebrauch an der Westküste eingebürgert. Biologisch gesehen sind Zedern aber nicht in Kanada heimisch, sondern in Marokko (Atlaszeder), in Libanon (Libanonzeder) und im Himalaya (Himalayazeder). Der Baum *Chamaecyparis nootkatensis*, der gelbe Zeder genannt wird, ist biologisch eine Scheinzypresse und beim Baum *Thuja plicata*, der roten Zeder, handelt es sich um einen Lebensbaum. Anmerkung des Autors.

¹³³ Maria Tippett, eine kanadische Historikerin, beschreibt die Rezeption des Werkes *The Raven and the First Men* in der Öffentlichkeit und weist darauf hin, wie einfach verständlich Bills Geschichte für das nichtindianische Publikum war. Die Idee, dass die Menschheit durch die transformerischen Eigenschaften eines mythischen Vogels ins Dasein gelangte, entsprach damals dem Zeitgeist und einer Gesellschaft, welche konstant nach unkonventionellen Antworten auf grosse Fragen suchte. Die Idee stand auch im



Bild 211: Raven and the First Men, Museum of Anthropology, University of British Columbia

Eine erste und früheste mündliche Aufzeichnung der Mythe geht auf Charles Edenshaw zurück, welcher auch Informant von Franz Boas war. Nachzulesen ist die Mythe etwa in John Reed Swantons Buch *Haida Texts and Myths. Skidegate Dialect*. Swanton lebte von 1873-1958 und war ein amerikanischer Ethnologe, der Feldforschungen bei den Haida und den Tlingit machte. Er wurde vor allem durch seine Sammlung von Haida-Mythen und deren Übersetzungen bekannt:

„Auf seinen Wanderungen fand der Rabe am Strand von Rose Spit (dem nordöstlichsten Ende von Graham Island) eine Muschel, die ihm auffiel, weil sie so gross war und weil aus ihr Lärm ertönte. Er näherte sich und entdeckte darin eine Anzahl Kinder. Mit schmeichelnder Stimme lockte er die Menschlein aus der Schale, die sich schliesslich dazu überreden liessen, aus der Muschel herauszukommen und die so zu den ersten Haida wurden“ J. R. Swanton, 1905, S. 320.

Zwischen den 1950er und 1970er-Jahren hatte das MOA UBC das Glück, finanzstarke Wohltäter anzuziehen, welche Harry Hawthornes Interesse an der Rettung indianischer Wappenfähle teilten. Zu diesen Mäzenen gehörten Walter C. Koerner (1898-1995) und Harvey Reginald MacMillan (1885-1976), beides kanadische Geschäftsmänner, welche

Einklang mit den Anthropologen der 1970er und 80er-Jahre bezüglich ihrer Faszination von Mythen und schamanistischen Praktiken. M. Tippet, 2003, S. 231.

in der Holzindustrie tätig waren. Letzterer fusionierte 1951 zur MacMillan-Bloedel Limited, welche heute Teil von Weyerhaeuser ist (C. E. Mayer, A. Shelton, 2009, S. 10). Die Skulptur *The Raven and the First Men* war eine Kommissionsarbeit, die Bill im Auftrag von Walter und Marianne Koerner für das Museum of Anthropology (MOA UBC) schnitzte. Koerner war ein eifriger Sammler von Bill Reids Kunst und es war seine Idee, eine überdimensionale Version des Modells in Zederholz anzufertigen. Die Plastik nahm zwei Jahre in Anspruch und wurde 1980 fertiggestellt. Die Skulptur wurde schliesslich drei Meter hoch. Mit dem Material (gelbe Zeder) knüpfte Bill Reid an eine grundlegende Ressource der materiellen Kultur der einstigen Haida an und durch seine visuelle Verarbeitung einer Szene aus einer Haida-Mythe kontinuierte er, womit Charles Edenshaw einst begonnen hatte, mit der Darstellung von Legendeninhalten in der darstellenden Kunst der Haida (Internetquelle 161).

Bei Bill Reid, der einen weissen Vater und eine „weisse“ Erziehung hatte, stellt sich - im Gegensatz zu anderen Künstlern - viel stärker die Frage, was ihn zu einem indianischen Künstler macht. Solche Fragen der Identität oder Ethnizität stehen im Zusammenhang mit der Authentizität seiner Skulpturen. Gerade im Falle von Bill Reids Werk ist dies ein Thema, weil bei vielen seiner Plastiken die Echtheit, bzw. die Urheberschaft, in Frage gestellt wird. Problematisch ist vor allem die Tatsache, dass Bill oft verschiedene bekannte und exzellente Künstler als Hilfskräfte beschäftigte. Im Werk *Raven and the First Men* engagierte er z.B. Haida-Künstler, wie Reg Davidson, Jim Hart und Gary Edenshaw (Guujaaw), aber auch weisse Künstler, wie George Rammell und George Norris, die ebenfalls am Projekt mitwirkten. Diese Praxis von Bill Reid, sich Handlanger zur Ausführung seiner Skulpturen zu bedienen, hatte Geschichte. Bereits 1976/77, als er für Skidegate, dem Dorf seiner Mutter, einen Wappenfahl schnitzte, lud er verschiedene Schnitzer ein, die an der Arbeit teilnehmen sollten, so Joe David, Robert Davidson und Gary Edenshaw (Internetquelle 162).

Fragwürdig ist in diesem Zusammenhang nicht nur die Bezahlung von Handlangerlöhnen (10 Dollar pro Stunde) an die ausführenden Schnitzer, sondern auch, dass Bill Reid oft während Monaten der zweijährigen Produktion abwesend war.¹³⁴ Das hinterliess Bitterkeit bei den meisten beteiligten Künstlern, sowie das Gefühl, nicht genügend gewürdigt worden zu sein, weil ihr Beitrag nirgends namentlich erwähnt

¹³⁴ Aussage von George Rammell gemäss einem Interview mit Jane O'Hara. J. O'Hara, 1999, S. 23f.

worden ist.¹³⁵ Die Bilder 212 und 213 zeigen, dass von der Skulptur 1986 eine Onyxversion und 1990 eine Miniatur aus Gold angefertigt wurden, die heute beide in der Bill Reid Gallery zu besichtigen sind.



Bild 212: Variante in Onyx, 1986



Bild 213: Variante in Gold, 1990

Dass Bill Reid sich bei der Anfertigung von Skulpturen Assistenten bediente, ist kunsthistorischer Fakt und ein Sammler oder Käufer muss sich dieser Tatsache bewusst sein, dass andere Künstler bei der Herstellung eines Kunstwerkes mitwirkten oder sich beteiligt haben, wenn er ein solches erwirbt. Einhelligkeit unter Auftragskünstlern und Kunsthändlern besteht darin, dass zumindest die Vision, die Idee oder das Konzept eines Kunstwerkes vom Künstler stammen sollte. Dass aber Kunststudios, wie im Falle der Onyx-Version von „Raven and the First Men“ vollständig von George Rammell in Bill Reids Studio (auf Granville Island, Vancouver) produziert worden sind, fällt gemäss der Kunsthändlerin Olga Korper (aus Toronto) in einen Graubereich.

Eine solche Skulptur würde sie nie kaufen, egal ob die Produktion eine Supervision erfuhr oder nicht. Der Grund oder die Ursache, die hinter einem solchen Verhalten steht, scheint nicht nur Bill Reids Parkinson-Krankheit gewesen zu sein, sondern vor allem der Wunsch, alleine im Rampen- oder Scheinwerferlicht zu stehen. Bill Reid war meistens dann präsent, wenn Kamera- und Medienleute anwesend waren oder die Skulptur nahezu fertig war. Es wurde auch ein Film über den Produktionsprozess von „Raven and the First Men“ gedreht, doch die mitwirkenden Künstler wurden darin nicht gezeigt,

¹³⁵ Die Plastik *Raven and the First Men* ist der Publikumsmagnet und absoluter Mittelpunkt des Museum of Anthropology der University of British Columbia. Als ich das MOA UBC am 08.06.2010 besuchte, fotografierte ich auch die Plakette neben der Skulptur. Als alleiniger Schöpfer und Produzent der Skulptur wird nur Bill Reid erwähnt. Anmerkung des Autors.

sagte Jim Hart. Jeffrey Miller, ein Goldschmied, welcher einige Schmuckstücke im Namen von Bill anfertigte, sagte ebenfalls in einem Interview mit Jane O'Hara, dass Bill im Fall von „Raven and the First Men“ so tat, als wäre die Skulptur alleine von ihm gemacht worden, weil er nie so viel Ansehen erlangt hätte, wenn die Audienz gewusst hätte, wie verantwortlich etwa George Norris dabei gewesen ist. Bill Reid benutzte also die Medien, speziell den Film und das Fernsehen, um seinen Einfluss zu vergrößern. Als ehemaliger Nachrichtensprecher hatte er auch die notwendigen Beziehungen und Verbindungen dazu und in manchen Produktionen änderte er sogar das Skript oder übernahm die Produktion gänzlich (J. O'Hara, 1999, S. 24ff.).

4.2.2.2 Xhuwaji/Haida Grizzly Bear:



Bild 214: Xhuwaji/Haida Grizzly Bear: 1988/90

1990 produzierte Bill Reid in Zusammenarbeit mit der Druckerin Terry Bonnieman einen Kunstdruck mit dem obigen Design. Anlass oder Motiv dazu war, Geldmittel für einen Fonds zu beschaffen. Der Erlös aus dem Verkauf der Serigrafiedrucke sollte einem Kinderhilfswerk zugutekommen (Artist for Kids Trust). Das Ziel dabei war gewesen, der Kunst in der Schulbildung British Columbias einen dauerhaften Stellenwert beizumessen. Der Fonds ist 1989 gegründet worden und geht auf die Partnerschaft zwischen kanadischen Kunstschaaffenden und dem Schulbezirk des nördlichen Vancouvers zurück (Internetquellen 163 und 164).

„Xhuwaji“ ist Haida und bedeutet auf Englisch: Grizzlybär. Bei diesem Kunstdruck handelt es sich um ein rundes, zweidimensionales Design, das Bill Reid ursprünglich für eine Zeremonialtrommel konzipiert hatte. Nachdem Bill das Motiv entworfen hatte, ist es 1988 von der Sam-Family auf Ahousat produziert worden. Die Ahousat First Nation ist die grösste der Nuu-chah-nulth-Gruppen und aus der Sam-Familie entstammen die ersten gewählten Chief Councillors.

Bill Reid verwendete das Grizzlybär-Design öfters, sowohl als zweidimensionales Design für Prints, als auch für Schnitzereien auf Wappenfählen oder für Goldschmuck. Bill malte das Tier in den früher typischen Farben rot, schwarz und weiss und hielt sich an das herkömmliche Formline Design der Haida, was dadurch ersichtlich ist, dass der Aufbau des Motivs relativ stark in eine Struktur gezwungen wird und dass der breite Kopf des Tieres das dekorative Feld dominiert und den meisten Platz einnimmt. Wenn man von einem Haida-Stil spricht, so muss man ergänzen, dass die Haida im 19. Jh. stark von anderen nördlichen Gruppen beeinflusst wurden, v.a. von den Heiltsuk. Der Grund oder die Ursache der Akzeptanz und der Übernahme von Kunstformen durch die Haida war das Ergebnis von intensiven sozioökonomischen Kontakten mit den Heiltsuk, welche als notorische Krieger, aber auch als Pelz- und Sklavenhändler bekannt waren.¹³⁶ Dieser Prozess der Beeinflussung hat sich v.a. seit den 1850er-Jahren durch die Beteiligung des weissen Mannes stärker beschleunigt, sagt Peter Macnair, Ethnologe und ehemaliger Kurator des Royal British Columbia Museums in Victoria (P. Macnair, 1993, S. 49, 51).

Bill Reid sagte am 24. Februar 1982 in einem Vortrag im MOA UBC: „...dass die Formline die Grundlage der indianischen Kunst an der pazifischen Nordwestküste sei und dass ein Künstler, wenn er sich nicht mehr an das Formline Design hält, etwas Anderes mache als Northwest Coast Art“ (B. Reid in: K. Duffek, 1983, S. 106). Eine solche Aussage führt zwangsläufig zur Frage, wie Authentizität verstanden werden soll? Prof Dr. Till Förster sagt, dass die Merkmale eines Werkes, welche es als authentisch ausweisen, nur in einem Deutungszusammenhang Sinn machen (Internetquelle 167). Während die internationale Kunstwelt sich als ein solcher Kontext beschreiben lässt, bildet der westkanadische Kunstmarkt einen anderen vergleichbaren Kontext.

Aufgrund der Benutzung von Echtheitslabels beim Verkauf von Artefakten machte Karen Duffek, Kuratorin des MOA UBC, Interviews mit ca. 100 Museumsbesuchern, wobei sie fragte, welche Merkmale sie bezüglich echter indianischer Kunst auswählen würden? Duffek sagt, dass ein wichtiger Faktor des heutigen Kunstmarktes eine

¹³⁶ Sich auf die Analyse früherer Bentwood boxes an der Nordwestküste spezialisierend, erklären Bill McLennan und Karen Duffek, dass es schwierig sei, spezifische frühere Stile, wie einen typischen Haida-Stil, herauszukristallisieren. Der Grund dafür liegt darin, dass oftmals die Form oder Linienführung von Elementen auf den Bentwood boxes ziemlich identisch mit jenen von anderen nördlichen Gruppen sind, wie etwa den Tsimshian. Dies macht eine eindeutige Bestimmung und Beschreibung von Stilmerkmalen hinsichtlich deren Herkunft und Ursprung unmöglich. B. McLennan, K. Duffek, 2000, S. 160f., 183.

mehrheitlich weisse Käuferschaft sei und dass die Erwartungen dieser grössten Konsumentengruppe das mentale Bild davon prägen, was „echtes indianisches Kunsthandwerk“ sei. Es sind also die Erwartungen der Beschauer und der späteren Käufer, welche die ästhetischen Kriterien bestimmen, was als „echte indianische Kunst“ gelten soll. Duffek zog den Schluss, dass es vier Merkmale sind, die auf die Wahrnehmung der Befragten einen Einfluss haben:

1. die Qualität des Gegenstandes: das erste Merkmal unterscheidet quasi zwischen teurer Handarbeit und Massenproduktion. Ein wenig informierter Tourist wird sich also glücklich schätzen, wenn ihn ein Echtheitszertifikat darauf aufmerksam macht, dass es sich in seinem Fall um Handarbeit handelt und nicht um eine billige massenproduzierte Replika.

2. die Ethnizität des Künstlers: gemäss der Umfrage assoziieren 44% der Museumsbesucher indianische Kunst dann mit echt, wenn sie von Indianern und nicht von weissen Künstlern hergestellt ist. Sie begründen das mit dem Argument, dass nur ein Indianer sein kulturelles Erbe wiedergeben kann.

3. der Grad, zu dem ein Artefakt an einstige Materialien, Bräuche und Formen anknüpft: der Tourist ist ferner dankbar, wenn ihn ein Echtheitszertifikat darauf aufmerksam macht, dass die Skulptur, die er kauft, aus Argillit und nicht aus Plastik besteht, weil Indianer i.d.R. kein Plastik in ihrer Kunst verwendeten.

4. der Zweck, für den das Kunstwerk angefertigt worden ist: Kunst wird dann als echt betrachtet, wenn sie für Indianer hergestellt und *von Indianern benutzt* wird, z.B. in Zeremonien und Tänzen, aber nicht, wenn sie für den *Verkauf an Weisse* bestimmt ist (K. Duffek, 1983, S. 100ff.).

Alle diese Merkmale knüpfen an ein Bild von Kunst der Vergangenheit an und zwar an die Kunst, wie sie im 19. Jh. produziert worden ist. Da sich Kunst jedoch wandelt, sind die genannten Merkmale meiner Ansicht nach alle fragwürdig. Es lässt sich beispielsweise fragen, ob die Unterscheidung zwischen indianischen und nichtindianischen Künstlern überhaupt einen Sinn macht, weil weisse Künstler, wie John Livingston und Duane Pasco, auch unter Indianern grosses Ansehen geniessen und unter Umständen mehr über das kulturelle Erbe einer bestimmten First Nation wissen, als $\frac{3}{4}$ der indianischen Künstler der betreffenden Ethnie.

Gerade im Fall der Nordwestküstenkunst, deren regionale Stilvarianten sich stark auf frühere Konventionen und althergebrachte Regeln stützen, ist erstaunlich, welchen Einfluss Museumsanthropologen und Kunsthistoriker, wie Bill Holm und dessen Buch

über das Formline Design *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form* (1965), auf die Öffentlichkeit haben können, indem dazu beigetragen wird, dass Kunst in den Augen der Öffentlichkeit als etwas Statisches betrachtet wird. Die Konsequenz davon ist, dass ein Betrachter oder Museumsbesucher bezüglich seiner Ansicht von Authentizität dazu geneigt ist, sich auf solche Konventionen, wie das Formline Design, abzustützen, dessen Abwesenheit einem potenziellen Kunstkäufer Unechtheit suggeriert. An Holms Buch richteten sich auch zahllose indianische Künstler aus, als sie autodidaktisch ihre Kunst erlernt haben. Das führte dazu, dass das Buch zeitweise auch Kultcharakter besass und mitunter als „Bibel“ bezeichnet wurde.

Mike Robinson, Executive Director & CEO des Bill Reid Trusts und Kurator der Bill Reid Gallery in Vancouver ist der Ansicht, dass der Grund, weshalb Bill derart Gewicht auf die Einhaltung des Formline Designs legte, geschichtlich interpretiert werden sollte. Das Formline Design war schon vor dem Kontakt mit den Weissen Hunderte Jahre alt und war im Zeitpunkt des Kontaktes bereits voll entwickelt. Bill war einer der Ersten, welcher mit indianischer Kunst berühmt geworden ist, nachdem sich der prohibitive Charakter der Gesetzeslage nach den 1950ern gelockert hat. Weil Bill damit begann, diese Kunstform bewusst aufzugreifen, bedeutete dies, dort anzuknüpfen, wo andere unterbrochen wurden. Durch seine Prominenz in der Kunstszene hatte Bill Reid generell wesentlichen Einfluss auf die weitere Entwicklung der indianischen Kunst an der Nordwestküste und speziell hinsichtlich des Haida Formline Designs. Der grösste Beitrag Reids zum Wandel in der Kunst besteht nach Meinung von M. Robinson durch dessen Produktion von Kunstdrucken in seiner frühen Karriere und durch seine monumentalen Bronzeskulpturen gegen Ende seines Lebens, wodurch Bill das Formline Design sowohl in zwei- als auch in dreidimensionaler Ausführung bekannt machte (persönliches Interview mit Michael Robinson, 07.03.2015). Bild 215 und 216 sollen einen Eindruck verleihen, wie genau Bill Reid sich an die Prinzipien des herkömmlichen Formline Designs hielt; hier ein Vergleich der Augenpartie:



Bild 215: „Raven and the First Men“

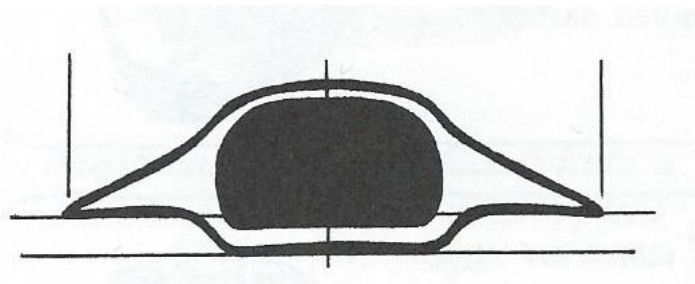


Bild 216: Augenpartie, nördlicher Stil

4.2.2.3 *Mythic Messenger*:

Die Plastik "*Mythic Messenger*" war ein Auftragswerk, das von der Teleglobe Canada, einem kanadischen Telekommunikationsunternehmen, das heute VSNL International Canada heisst, in Kommission gegeben wurde. 1984 wurde das 8,5 m lange und 1,2 m breite Bronze-Fries fertiggestellt. Das Kunstwerk wurde zuerst als Leihgabe am Flughafen Vancouver ausgestellt. Bald wechselte es jedoch den Besitzer und neue Eigentümerin wurde BCE Inc., die grösste Kommunikationsfirma Kanadas. Die BCE-Gruppe schenkte das Kunstwerk dann 2001 der Bill Reid Foundation. Die Bill Reid Foundation war 1999 als Wohltätigkeitsorganisation gedacht (charity) und ist zum Schutz der Kunst und des Erbes Bill Reids gegründet worden. Michael Robinson ist der Präsident.

In die Bill Reid Foundation flossen nicht nur die Eigentumsrechte der erwähnten Skulptur *Mythic Messenger*, sondern ein Jahr später (2002) auch die Bill & Martine Reid Collection, eine Schenkung, welche nur durch die Mithilfe der Regierung Kanadas ermöglicht wurde (Internetquelle 165). Im Jahr 2008 wurde *Mythic Messenger* dann vom Flughafen Vancouver in die Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art transferiert, in das Museum, das im gleichen Jahr zum Gedenken an Bill Reid errichtet worden ist. Seit diesem Zeitpunkt befindet sich das Bronze-Fries in der Audain Great Hall der Galerie, wo ich es im Juni 2010 auch zum ersten Mal gesehen habe. Ein zweiter Abguss wurde vom Canadian Museum of Civilisation in Gatineau (Québec) in Auftrag gegeben, wo sich die zweite Version dieser Skulptur seit 1985 befindet (Internetquelle 159).



Bild 217: *Mythic Messenger*, 1984

Dass es neben der Reid Foundation und der Reid Collection auch noch eine William Reid Ltd. gibt, eine Firma, deren Präsidentin Martine Reid ist, welche für die Verkäufe der Werke ihres verstorbenen Ehemannes verantwortlich ist, beweist die enorme wirtschaftliche Involviertheit und Verflechtung der Kunst volkswirtschaftlich gesehen. Die Zusammenarbeit mit den grössten Telekommunikationsfirmen des Landes und sogar mit der Regierung, sowie der Besitz mächtiger Verbindungen zu anderen weissen Institutionen, wie Medien, Galerien, Museen und Anthropologen, waren ausschlaggebend, dass andere exzellente Künstler, wie der Haida Richard Davidson, gegen Bill Reid oft wenig Chancen hatten, wenn es um die Erlangung von Aufträgen ging (J. O'Hara, 1999, S. 29).

Bill Reid sagte, dass ihn ein Konzept der Vergangenheit zum Werk *Mythic Messengers* inspirierte, das in der alten Haida-Kunst oftmals ersichtlich ist und visuell z.B. auf Rabenrasseln dargestellt wird. Dabei handelt es sich um Figurenensembles, den typischen Inhalten auf den Panels und Panel Pipes des 19. Jh. Diese Figuren waren oft durch kommunizierende Zungen verbunden. Auf dieser Installation, dem Bronze-Fries *Mythic Messengers*, sind die Gestalten Mythentiere, welche Szenen aus Haida-Legenden nachempfunden sind, so etwa eine Frau, welche den Bärenprinzen heiratet, einen Sea Wolf, der drei Wale pro Tag verspeist, die Dogfishwoman und der Eagle Prince. Die Verbindung der Zungen, so Bill Reid, symbolisiert den Austausch von Energien, Macht oder Kraft von einem Wesen zum anderen. Bill ist davon überzeugt, dass solche Mythengehalte in einer Skulptur durch eine Neuinterpretation mittels heutiger Techniken, neuer Materialien und in einen zeitgemässen Kontext gesetzt, trotz der kulturellen Kluft und zeitlichen Distanz auch den Betrachter des 20. bzw. 21. Jh. ansprechen können (Internetquelle 166).

Was ist jedoch über Bills Anwendung des Formline Designs zu sagen und inwiefern kann man bei ihm diesbezüglich von einem Wandel sprechen? Bill McLennan, ehemaliger Kurator am MOA UBC, sagte, dass Bill alles andere veränderte, aber nicht die Formlinie. Er unterstützte dieses Konzept zeitlebens und benutzte es in seinen zweidimensionalen Werken, wobei angefügt werden sollte, dass Bill im Nachhinein vor allem für seine dreidimensionalen Werke gewürdigt wird, für seine überdimensionalen Zederschnitzereien und die monumentalen Bronze-Friese und -Skulpturen. McLennan gefällt der Ausdruck „Design“ bzw. „Formline Design“ nicht, weil es sich dabei um ein etisches Konstrukt handelt (er weist auf Bill Holms Buch hin: *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form*, 1965). Es beinhaltet eine englische Terminologie, welche auf

euro-amerikanischen Konzepten von Kunst und Design beruht. Wenn also der Prozess und die Komposition einer solchen Kunstform beschrieben wird, so sollte dies nach Ansicht von McLennan von Menschen stammen, welche diese Kunstform auch erfunden haben. Die Bezeichnung *Formline Design*, so McLennan, hat auch schon zu Verwirrungen geführt, weil Holms Definition das Konzept dem Leser als ein zweidimensionales Konstrukt vermittelt. Es wird dabei nicht berücksichtigt, dass ein indianischer Künstler dieselben Prinzipien auch für dreidimensionale Werke anwendet (persönliches Interview mit Bill McLennan vom 08.03.2015).

Faszinierend ist für mich jedoch der Wandel des Kontextes. Ursprünglich durch eine Zeremonialpfeife der Haida aus Argillit des 19. Jh. im Royal BC Museum Victorias inspiriert, transformierte Bill diese Idee in die Form eines bronzenen Wandreliefs. Und einst von der Telefon- und Telexkompanie Teleglobe in Auftrag gegeben, steht das Bronze-Fries nun in der Bill Reid Gallery in Vancouver und verleiht der Grundidee des Themas Kommunikation eine neue Bedeutung, welche mit jener der Panel Pipes des 19. Jh. korrespondiert.

4.2.2.4 The Spirit of Haida Gwaii:

Das vierte Werk, das auf der Banknote gezeigt wird, heisst „The Spirit of Haida Gwaii“. Es ist gleichzeitig das letzte Meisterwerk in Bill Reids Leben und stellt den künstlerischen Höhepunkt in dessen Schaffen dar. Es handelt sich bei der Skulptur um eine fast 5'000 kg schwere, 6 Meter lange, 4 Meter hohe und 3,5 Meter breite Bronze-Plastik. Auch diese Skulptur ist als Kommissionswerk entstanden, als Bill 1985 vom Architekten Arthur Erickson den Auftrag erhielt, für die kanadische Botschaft in Washington D.C. eine Plastik in Form eines Kanus, gefüllt mit mythischen Wesen, zu erschaffen. Erickson war der Designer der kanadischen Botschaft und war ein alter Freund von Bill Reid. Nabisco Brands Canada, eine Tochtergesellschaft der US-amerikanischen Nabisco Foods Group, die Biskuits und Snacks fabriziert, sponserte das Werk mit 250'000 Dollar. Doch als das Werk im Jahr 1989 fertiggestellt wurde, beliefen sich die Kosten auf 1 Mio. Dollar mehr als im ursprünglichen Budget geplant war (J. O'Hara, 1999, S. 27, 29). Zwei Jahre später, 1991, schenkte Nabisco Brands „Spirit of Haida Gwaii“ dann der kanadischen Regierung. Von dem Kunstwerk wurden zwei Exemplare gegossen sowie ein Gipsmodell. Das ursprüngliche Gipsmodell wurde 1990 im CMC (Canadian Museum of Civilization) in Gatineau (Quebec) aufgestellt (siehe Bild 218).



Bild 218: The Spirit of Haida Gwaii, Gipsvariante

Eine dunklere Variante, die den Namen „The Black Canoe“ trägt, steht seit 1991 bei der kanadischen Botschaft in Washington, D.C., in den USA (siehe Bild 219). Diese Variante entspricht der Idee, für die das Werk ursprünglich beabsichtigt war. Die schwarze Patina des „Black Canoe“ soll den Werkstoff Argillit symbolisieren, respektive wieder auf die Argillit-Miniaturen des 19. Jh. hinweisen, von denen Bill Reid so oft inspiriert worden ist. Eine Variante in grün wurde „The Jade Canoe“ genannt. Sie wurde 1996 im Flughafen Vancouver installiert (siehe Bild 220). Die grüne Patina des „Jade Canoes“ soll die Jade repräsentieren, die man in British Columbia ebenfalls findet. Ich besuchte die Skulptur im Juli 2010.



Bild 219: The Black Canoe



Bild 220: The Jade Canoe

Ich habe bereits darauf hingewiesen, wie faszinierend es ist, dass durch die Platzierung einer Skulptur, respektive durch den Ort, an dem ein Kunstwerk aufgestellt wird, diesem ein bestimmter Sinngehalt verliehen wird und dass sich dessen Bedeutung ändern

kann, wenn man das Kunstwerk an einen anderen Platz versetzt. Der Raum bildet also den Kontext, welcher den semantischen Gehalt, respektive die Interpretation eines Kunstwerkes, massgeblich beeinflusst. Das ist auch in Bill Reids Werk *Spirit of Haida Gwaii* zu beobachten, einer Skulptur, die im Zusammenhang mit dem Canadian Museum of Civilization in Quebec, der kanadischen Botschaft in Washington und dem Flughafen Vancouver zum nationalen Identitätsträger Kanadas geworden ist. Es wäre ebenso denkbar gewesen, dass die drei identischen Skulpturen einem Besucher drei verschiedene Bedeutungen vermittelt hätten, wären sie an Orten aufgestellt worden, die der Betrachter mit drei unterschiedlichen semantischen Botschaften oder Kontexten assoziiert hätte. Aber in diesem Fall handelt es sich sowohl beim kanadischen Nationalmuseum, als auch bei der kanadischen Botschaft und dem zweitgrössten Flughafen Kanadas um Orte, die man mit der kanadischen Identität assoziiert.

Die kanadische Identität wurde früher primär durch die Franzosen und die Engländer, bzw. Schotten beeinflusst, welche schliesslich zur dominanten Gesellschaft wurden. John Ralston Saul, ein kanadischer Autor und Essayist, ist aber der Meinung, dass die kanadische Identität nicht alleine auf der Beziehung französisch-englischer Kooperation und Kompromisse beruht, sondern aus einer Dreiecksbeziehung entstanden ist, welche auch die First Nations und die Métis betrifft (die Métis werden heute, wie die First Nations und die Inuit, zu den Aboriginal Peoples in Kanada gezählt). Seine Begründung dafür ist, dass französische und englische Einwanderer einst vom geografischen Wissen der Indianer abhängig waren und von ihnen auch als Verbündete im Krieg gegen die Vereinigten Staaten profitierten. So wurden Indianer, wie Joseph Brant (Mohawk) und Tecumseh (Shawnee), aber auch Métis, wie Gabriel Dumont und Louis Riel, zu Volkshelden. Auch einzelne weisse Künstler, wie Emily Carr (1871-1945), welche Wappenpfähle und andere Schnitzereien der Nordwestküste malte, trugen dazu bei, dass die Indianer ein Bestandteil der kanadischen Identität geworden sind. So beabsichtigte man also mit der Platzierung der drei Varianten der Skulptur im öffentlichen Raum bewusst, ein Kanada zu repräsentieren, das auch die Ureinwohner beinhaltet (J. R. Saul, 1998, S. 41, 88, 93).

Während J. R. Saul als Beispiele der Repräsentation Kanadas v.a. Bill Reids „Black Canoe“ in der kanadischen Botschaft in Washington und das „Jade Canoe“ am Flughafen Vancouver erwähnt, stellt Amelia Kalant in ihrer Diskussion zum Thema der Auswirkungen des räumlichen Kontextes von Kunst auf die nationale Identität das „Black Canoe“ der kanadischen Botschaft Washingtons der weissen Gipsvariante des

Landes- bzw. Nationalmuseums in Gatineau gegenüber. Der Grund dafür ist, dass die beiden Einrichtungen - die kanadische Botschaft und das Nationalmuseum - für Kalant viel stärker identitätsstiftend wirken als etwa der Flughafen Vancouver und dass für sie diese Institutionen mehr Assoziationen mit den Begriffen Vaterland, Nation und Heimat evozieren.

Gerade die kanadische Botschaft, die für beide Autoren wichtig ist, spielt eine zentrale Rolle für die Positionierung Kanadas im Ausland. Der Ort des Gebäudes ist strategisch gut gewählt, inmitten des symbolischen Zentrums der politischen Macht der USA, denn an der Pennsylvania Avenue in Washington, D.C., wo das kanadische Konsulatsgebäude steht, befinden sich auch die Gebäude der amerikanischen Legislative, der Exekutive und der Judikative. Die Botschaft demonstriert damit Individualität und Verschiedenheit und ist für Kalant ein gewollter Schritt gegen die Gleichmacherei eines kapitalistischen Marktes, welcher mit dem Export amerikanischer Güter und Werte den Charakter und die Einmaligkeit Kanadas aushöhlen will. Die grösste Herausforderung des Architekten der kanadischen Botschaft, Erickson, war es denn auch, dem Gebäude ein kanadisches Gepräge zu verleihen bei gleichzeitiger Einhaltung der unzähligen baulichen Regeln und Vorschriften, welche eher das Ziel hatten, die Grösse und den Stil Amerikas zu verherrlichen.

Die kanadische Botschaft weist eine postmoderne Architektur auf, und hebt sich damit von den übrigen, im neoklassizistischen Stil errichteten Gebäude in der Umgebung ab. Grosszügigkeit und Ausdehnung des Gebäudes sollten auf die Weite Kanadas hinweisen. Ihre horizontal ausgerichtete Gesamtform steht jedoch im Widerspruch zu den vertikal ausgerichteten amerikanischen Nachbargebäuden. Die kanadische Botschaft tritt mit ihrer weissen Fassade beispielsweise architektonisch in einen Dialog zum weissen Marmor der National Gallery vis à vis der Strasse, doch eher in einer ironischen Weise, weil Eigenschaften, wie Kunst, Kultur und Zivilisiertheit als Merkmale der kanadischen Identität beansprucht werden.

Dass die Botschaft Hunderte von Leihgaben kanadischer First Nations-Künstler beherbergt und mit Kunstausstellungen auch den Charakter eines Museums annimmt, ist ebenfalls gewolltes Merkmal und Ausdruck der nationalen Identität Kanadas, weil man sich damit gegen die amerikanische Konsumkultur abheben will. So gesehen erscheint „Spirit of Haida Gwaii“ dem Besucher auf den ersten Blick mitteilen zu wollen, dass Kanadas Identität nicht nur mit Kunst und Kultur, sondern auch mit der indianischen Kunst gleichgesetzt werden darf.

Auf den zweiten Blick ist für einen kritischen Beobachter jedoch auffallend, dass Bill Reid auch Anlehnungen an die weisse Kultur der jüngsten Neuzeit machte, z.B. indem sich die beiden Bärenjungen im Kanu nicht auf Haida-Mythen, sondern auf ein Kindergedicht von Alan Alexander Milne beziehen (auf Winnie-the-Pooh von 1926). Auch ähnelt das gesamte Ensemble der Figuren im Kanu stark einem Gemälde von Emanuel Leutze aus dem Jahr 1851.¹³⁷

Auch für die Anfertigung von „Spirit of Haida Gwaii“ benutzte Bill wieder ein ganzes Team von Helfern. So arbeitete z.B. der weisse Künstler Doug Zilkie daran, aus dem ursprünglichen Ton-Modell das Modell aus Gips herzustellen und der Haida Don Yeomans schnitzte den Wappenfahl in der Mitte des Kanus (siehe Bilder 218-220). Während aber in den letzten zehn Jahren von Bill Reids Leben Assistenten kamen und gingen, fand dieser in George Rammell einen steten und treuen Gehilfen, dessen künstlerische Ausdruckskraft er sehr bewunderte (D. Shadbolt, 1998, S. 54).

Was Bill Reid betrifft, so kann man zusammenfassend sagen, dass er keinen grossen Einfluss auf die Veränderung des Formline Designs selber hatte. Als echtes Beispiel eines starken Wandels im Formline Design in der Haida-Kunst ist die Zeit der 1860er und -70er-Jahren zu nennen, als Haida-Maler den nördlichen Kunststil rezipierten und das Haida-Formline Design dadurch abstrakter geworden ist. Bill war ein Goldschmied und Bildhauer und in diesen Bereichen war er sehr innovativ, und obwohl seine Stärke nicht in der zweidimensionalen Kunst lag, gehörten seine Illustrationen für das Buch *The Raven's Cry* (1966) von Christie Lucy Harris, einer kanadischen Kinderbuchautorin, zu seinen originellsten Schöpfungen. Bills Tragweite und Bedeutung seines Oeuvres bestand also hauptsächlich darin, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf die Haida-Kunst zu lenken und diese Kunstform zu stimulieren und unter den indianischen Künstlern der jüngeren Generation populär zu machen, sowie den Markt für indianische Kunst zu stärken.

Zum Ansatz in seiner Kunst gehörte, dass Bill einen Dialog zwischen dem Erbe der europäischen Kunst und dem kulturellen Vermächtnis der Haida zustande brachte. In diesem Zusammenhang war Bill hauptsächlich von den Argillit-Schnitzern Mitte des 19. Jh. inspiriert und den Figuren-Ensembles in ihren Panel-Pipes. Diese Künstler waren zum Teil radikale Neuerer und Umgestalter, was die damalige Haida-Kunst betrifft und Bill Reid war, was sein Schaffen betrifft, vor allem der Weiterführung des Erbes von

¹³⁷ Beim Gemälde handelt es sich um *Washington crossing the Delaware*. Emanuel Leutze war ein deutsch-US-amerikanischen Historienmaler. A. Kalant, 2004, S. 108ff.

Charles Edenshaw verpflichtet. Bill Reids Verdienst kunsthistorisch gesehen, war also eher jener eines Erneuerers und Innovators, v.a. hinsichtlich seiner dreidimensionalen Kunst, weil es ihm gelang, das Interesse des Publikums auf seine neuen Ideen bezüglich der indianischen Kunst zu lenken und wie diese in der heutigen Zeit neuinterpretiert werden kann. Er war ausserdem ein brillianter Denker und Autor, aber sein Beitrag zum Wandel der Prinzipien des Formline Designs ist bescheiden (persönliches Interview mit Karen Duffek, 09.03.2015).

4.3 Don Yeomans (1958-)



Bild 221: Don Yeomans



Bild 222: Don Yeomans

4.3.1 Zur Person von Don Yeomans:

Don Yeomans wurde am 29. Juni 1958 in Prince Rupert geboren. Sein Vater war ein Haida von Massett (Haida Gwaii) und seine Mutter eine Métis von Slave Lake, Alberta. Während den Jahren 1969-71 war seine Tante, Freda Diesing (1925-2002), Yeomans erste Lehrerin. Diesing war eine der wenigen weiblichen Haida-Schnitzerinnen und die Freda Diesing School of Northwest Coast Art in Terrace B.C. ist nach ihr benannt worden. Mit 18 Jahren (1976) zog Yeomans nach Vancouver und begann am Langara College Kunst zu studieren, wo der Lehrer Bud Mintz ihm ermöglichte, Wandmalereien für das Schulhausgebäude anzufertigen, ihn zu einer Künstlerkarriere ermutigte und ihn auch mit bekannten Künstlern in Kontakt brachte. 1978 konnte sich Yeomans an einem Schnitzereiprojekt in Massett beteiligen (das Charles Edenshaw Memorial Longhouse Project), in dessen Zusammenhang vier Wappenfähle angefertigt wurden. Das Projekt wurde von seinem Vorbild, dem Haida-Künstler Robert Davidson geleitet, was Don Yeomans dazu bewog, sich später auch mit der Herstellung von Schmuck zu befassen. 1980 siedelte er für zwei Jahre nach Hazelton über, wo er in Gerry Marks, und vor allem im Gitskan-Künstler Phil Janze, zwei Lehrer fand, die ihn in das Handwerk der Goldschmiedekunst einführten.

“I worked in wood for the first ten years; then I branched into design and graphics. Jewelry was for me - and I believe it should be - the last frontier. When I wanted to learn about jewelry making, I looked around the community and found Phil Janze and Gerry Marks and began working with them. I made a deal with Phil that I would teach him to carve wood and he would teach me jewelry. I learned a lot from the texturing process that comes from the hammering of metal. I transfer that directly into my woodcarving to add a different way of catching light.” Internetquelle 168.

1983 arbeitete Don Yeomans für zwei Jahre als Lehrer und erteilte Kunstunterricht in einer öffentlichen Schule in Victoria, zog dann aber im Jahr 1986 permanent nach Vancouver, wo er eine Kommissionsarbeit annahm und Bill Reid bei der Herstellung eines Wappenfahles assistierte. Don Yeomans ist heute vor allem bekannt für seine Wappenfähle. Im Jahr 2002/3 produzierte er auf Kommission einen 12 Meter hohen Wappenfahl für die Stanford University (Kalifornien), 2007 übernahm Yeomans das Auftragswerk, für den Flughafen Vancouver einen ebenfalls 12 Meter hohen Wappenfahl zu schnitzen und 2008 beendete er einen 6-metrischen Wappenfahl für die McMichael Gallery (McMichael Canadian Art Collection, Kleinburg, Ontario). Neben der Schnitzerei und der Schmuckproduktion gehört auch die Herstellung von Kunstdrucken und neuerdings von Wandbehängen und Button blankets, welche von seiner Frau Trace genäht werden, zu seinem Tätigkeitsbereich.

Don Yeomans ist ein international bekannter Künstler, dessen Werke in zahllosen Galerien verkauft werden und sich sowohl im Museum of Anthropology UBC (Vancouver), im Royal British Columbia Museum (Victoria), im Seattle Art Museum, im Canadian Museum of Civilization (Gatineau, Québec), als auch in vielen privaten Sammlungen weltweit befinden. Zu den berühmteren Ausstellungen gehörten im Jahr 1996: „Spirits of the Forest, Sea and Sky“ (Victoria), 2002: eine Retrospektive von Art Thompson und Don Yeomans Serigraphien (Victoria) und 2006: „Raven Travelling: Two Centuries of Haida Art“ (in der Vancouver Art Gallery).

Yeomans arbeitete seit seiner Jugend im Haida-Stil, doch durch die Zusammenarbeit mit anerkannten und berühmten Nordwestküsten-Künstler, wie Bill Reid, Robert Davidson, Phil Janze und Gerry Marks, sowie durch sein Studium ihrer Philosophien und Schnitzereitechniken erweiterte sich sein Verständnis von den unterschiedlichen Kunstformen an der Nordwestküste mit der Zeit immer weiter. Im Verlauf seiner Karriere übernahm Yeomans in seinen Schnitzereien auch eine Reihe unkonventioneller, nicht herkömmlicher Formen und Farben aufgrund der Überlegung, die eigene Haida-Überlieferung zu bereichern, als auch mit dem Gedanken, dem stets vorhandenen Wandel innerhalb der Kulturen Ausdruck zu verleihen. Dieser Vorgang, zu einem eigenen Stil zu gelangen, ist seit dem Ende der 1970er-Jahre zu beobachten, als Don Yeomans begann, auch negative Formline-Elemente zu benutzen (Internetquelle 169-172). In diesem Zusammenhang stellte sich mir die Frage, wie Don Yeomans selber über das Formline Design denkt, welche Bedeutung es für ihn hat und welchen Wert er ihm beimisst?

Als ich ihn über das Formline Design befragte, gab Don Yeomans zur Antwort, dass er kein grosser Fan dieses Konzeptes sei. Als Grund dafür gab er an, dass es sich dabei um einen Entwurf für die Vorgehensweise in der Kunst handle, der in der weissen Kultur entwickelt worden sei (von Bill Holm [1965] und von Jim Gilbert/Karin Clark [2001]). Bereits der Begriff sei verwirrend, weil er die Illusion erzeuge, dass die Wirklichkeit in Teile aufgebrochen werden könne. Für Yeomans existiert die Formline nur in der Anfangsphase der Planung, wenn er aus einem Block Holz eine Figur entwerfen will. Alles, was später passiere, so der Künstler, entstehe spontan und benötige lediglich die Kontrolle über den Fluss der Energien während des gesamten Schaffensprozesses. Hinsichtlich der Entwicklung der Formline erkennt er keinen klaren Wandel. Für ihn existieren nur Künstler, welche kompetent seien und andere, die nicht wissen, was sie tun (persönliches Interview, 13.03.2015).

Ähnliche Ansichten und eine vergleichbare Wortwahl (competence/incompetence) gehen auch schon aus früheren Interviews hervor. Im Jahr 2005 beispielsweise sprach Don Yeomans mit Daina Auguatis, der Kuratorin der oben erwähnten „Raven Travelling“-Ausstellung (2006), die in diesem Zusammenhang noch weitere Grössen, wie den Haida-Künstler Robert Davidson und Michael Nicoll Yahgulanaas befragte. Da die Ausstellung die Geschichte der Haida-Kunst betraf, wollte Auguatis wissen, welches die Regeln der Haida-Kunst seien und wann es sich nicht mehr um Haida-Kunst handle und ob das Formline Design heute immer noch ein relevantes Konzept für die Ausdrucksweise indianischer Künstler sei. Don Yeomans gab damals zur Antwort, dass die Prinzipien der Haida-Kunst mit einer Sprache übersetzt werden können. Die Regeln können mit einem visuellen Dialekt von Formen verglichen werden, die sich darum drehen, wie man am besten innerhalb dieses Dialektes kommuniziert. Und dadurch, so Yeomans, unterscheiden sie sich nicht besonders von anderen Regeln der bildenden Kunst, welche die Dynamik, den Rhythmus, die Balance und die Harmonie beeinflussen und bestimmen. Die Formline habe sich der Bedeutung einer Trennungslinie verdient gemacht, die es einem ermögliche, zwischen Sachverstand und Fähigkeit einerseits und Inkompetenz andererseits zu unterscheiden. Jene, die verstehen, können fachkundig von der Formline Gebrauch machen, weil ihnen damit ein Arbeitsgerät mit unbegrenztem Potenzial zur Verfügung steht, während solche, die es nicht verstehen, mehr oder weniger immer dasselbe reproduzieren. Die Prinzipien des Ovoids und der U-Shape sind wie eine Grammatik, die, wenn einmal begriffen, nicht mehr länger das Hauptaugenmerk darstellen sollten (D. Augaitis et al., 2006, S. 155f.).

4.3.2 Ausgewählte Werke von Don Yeomans:

4.3.2.1 Raven Frog Panel:



Bild 223: Raven Frog Panel, 2007



Bild 224: Kopfring eines Schamanen

Dieses Relief von Don Yeomans heisst "Raven Frog Panel" und stammt aus dem Jahr 2007. Das Relief beinhaltet als Motiv einen Raben und einen Frosch, die durch die Berührung ihrer Zungen in einer engen Verbindung miteinander stehen, was auf den Austausch von Kraft und Energie hinweist. Es steht in der Douglas Reynolds Gallery, hat einen Durchmesser von circa 1,2 m und kostet Fr. 12'000.- Das Relief besitzt eine mattschwarze Patina, einen Überzug, der an den kohlehaltigen Schieferton Argillit der Haida erinnert, was ich als eine bewusste Anspielung auf das 19. Jh. interpretiere. In Wahrheit handelt es sich beim benutzten Werkstoff jedoch um Forton. Forton ist eine Mischung aus Hartgips und einem wasserlöslichen Polymer, das mit Fiberglas verstärkt wurde. Diese Technologie macht es möglich, eine Gipsskulptur auch im Freien aufzustellen (Internetquelle 173).

Zu den zahlreichen weiteren visuellen Indikatoren, die den Schluss zulassen, dass es sich beim Erzeuger des Reliefs um einen Haida-Künstler handeln muss, gehört schon die Benutzung des Namen „Panel“, mit welcher Yeomans ein Konzept, bzw. eine Kunstform der Haida des 19. Jh. aufgreift, auf die schon Bill Reid Bezug genommen hat. Auch an der Form, wie der Künstler die Ovoids und U-Shapes gestaltete, lässt sich erkennen, dass sich Yeomans dezidiert der nördlichen Stilvariante des Haida-Formline Designs verpflichtet hat. Die Gestaltung der Motive Rabe und Frosch unterliegt dabei

gewissen Regeln, die dazu beitragen, dass ein Tier als solches erkennbar wird, und dazu gehören hinsichtlich des Frosches gewisse Merkmale, so etwa, dass Yeomans dem Tier einen breiten Mund und dicke Lippen verlieh und dass dem Motiv Nasen, Ohren und Schwanz fehlen. Den Abschluss des Panels macht in Bild 223 ein geflochtenes Muster, welches das Design umrundet. Dies interpretiere ich als Anspielung auf die Flechtarbeiten bei den früheren Haida. Bei den Haida existierten in der Zeit vor dem Kontakt vor allem zwei Formen von Flechtarbeiten, die praktisch ausschliesslich aus verzwirnten Fichtenwurzeln hergestellt wurden, einerseits zylindrische Sammelkörbe und zweitens konische, nach unten weit auslaufende Hüte. Erst im späten 19. Jh. flochten die Haida auch Körbe aus Zedernrinde (W. C. Sturtevant, 1990, S. 624). Der Ring, welcher das Relief an der Peripherie abschliesst, hat sehr starke Ähnlichkeit mit einem sogenannten Zeremonialring, welcher aus Zedernrinde geflochten wurde (siehe Bild 224). Davon unterscheidet man zwei Arten: ersten Kopfringe, also Ringe, die auf dem Kopf getragen wurden und zweitens Halsringe. Letztere wurden in der Regel mit Fransen von Zedernbast verziert und werden noch heute in Zeremonien, Tänzen und Ritualen verwendet (H. Stewart, 1993, S. 39f.). Wurden Halsringe von Schamanen getragen, waren diese für gewöhnlich noch zusätzlich mit knöchernen Amuletten oder Talismanen geschmückt (P. Wilkinson, 2009, S. 269).

Auch inhaltlich, bezüglich dem inneren Bild, knüpft Don Yeomans an die Vergangenheit an, indem der Rabe und der Frosch sowohl auf die einstige Sozialstruktur der Haida, als auch auf die Mythologie dieser Ethnie verweist. Der Rabe ist bei den Haida bekanntlich eine der beiden Moieties. Beim Frosch handelt es sich um ein untergeordnetes Klanwappen der Adlermoiety (R. Madden, 2005, S. 47). Dass Yeomans Variante dieser Kombination von Tieren ganz klar in der visuellen Kultur der Haida-Vergangenheit gründet, kann mit dem amerikanischen Anthropologen John Reed Swanton bewiesen werden, der auf Haida Gwaii visuelle Vorgänger und Beispiele solcher Schnitzereien fand. Swanton fand frühere Rabendarstellungen in Kombination mit Fröschen. Zum Beispiel ist er auf Haida Gwaii 1909 auf einen Frontal Pole (Wappenpfahl vor einem Haus) gestossen, auf dem beide Tiere in Kombination erscheinen und vor einem anderen Haus traf er auf einen Wappenpfahl, auf dem sich die Zungen beider Tiere, wie in Bild 223, berührten.¹³⁸

¹³⁸ Bei den erwähnten Häusern handelt es sich um das Haus 37, Drum House der Point Town People in Massett, sowie um das Haus 3 in Yan. G. F. MacDonald, 2002, S. 152, 165.

Abgesehen von Wappenpfählen erscheinen diese Motive - Rabe und Frosch - auch auf den bekannten Rabenrasseln, die jedoch nicht nur für die Haida typisch sind.

Rabe und Frosch sind auch beides Mythentiere der Haida. Der mythische Rabe heisst bei den Haida Yehl und weist alle bekannten Merkmale eines Trickster-Transformer-Kulturhelden auf. Neben seiner Funktion als Transformer besitzt diese spezielle Eigenschaft aber in gewisser Weise auch der Frosch, was seinen Grund in einer genauen Naturbetrachtung der First Nations hatte (Verwandlung oder Metamorphose von der Kaulquappe zum Frosch). Wenn es sich also um eine Darstellung handelt, wo die Zunge eines Wesens mit jener eines anderen korrespondiert, symbolisiert dies in der Regel die Fähigkeit, spirituelle und transformerische Energie zu übertragen. Im Fall von Don Yeomans Relief soll ein solch energetischer Austausch zwischen dem Raben und dem Frosch zum Ausdruck gebracht werden (Internetquelle 174). Der Frosch steht dem Raben mythologisch also ziemlich nahe. In einigen Haida-Geschichten wird der Frosch als die Frau des Raben dargestellt, als dessen Kind oder sogar als dessen zweites Ich (C. Shearar, 2000, S. 48).

Bis sie vor kurzem eingeführt worden sind, gab es auf Haida Gwaii aber gar keine Frösche. Wie der Wolf gehörte auch der Frosch zu den Tieren, die nicht natürlich auf Haida Gwaii vorkamen aber trotzdem schon seit jeher zu den Wappentieren der Haida zählte. Amüsant ist, wie eine Haida-Mythe den Grund des Fehlens der Frösche auf Haida Gwaii erklärt:

„Als der Frosch-Häuptling zum ersten Mal auf den Schwarzbären traf, erhielt er einen grossen Schrecken, denn der Bär machte sich einen Spass daraus, auf das hüpfende Ding zu treten. Als der Frosch jedoch entkommen konnte und in sein Dorf zurückkehrte, erzählte er sein entsetzliches Erlebnis, und von Panik getrieben entschieden die Frösche, die Inseln zu verlassen.“ H. Stewart, 1979, S. 68.

Don Yeomans weist in seinem Werk also in mannigfacher Weise auf frühere Identitätsmerkmale der Haida hin, mit denen ein Galeriebesucher das Relief als Haida-Kunst erkennen und einordnen kann. Wie denkt Yeomans aber selber über das Werk? Yeomans wählte den Frosch, weil er Frösche wegen ihren friedlichen Energien liebt, die für ihn im Gegensatz zu den Raubtieren stehen und dazu eine Balance bilden. Für die Farbe schwarz entschied er sich deshalb, weil sie sich so vielseitig verwenden und integrieren lässt. Yeomans richtet sich nach eigenen Angaben auch stark nach den Bedürfnissen der Kunden aus, weil vieles, was er macht, Auftragswerke sind. So dürfen

auch Ideen und Vorstellungen vom Käufer in ein Kunstwerk einfließen, und das äussert sich unter Umständen sogar im Sinn der Motive, also zum Beispiel auch darin, was einzelne Tiere bedeuten sollen. Dass er als Künstler ältere, überlieferte und konventionelle Konzepte mit neuen Materialien und mittels High-Tech-Methoden umsetzt, ist für Don Yeomans ebenfalls vereinbar. Es geht ihm nicht in erster Linie darum, dass eine Skulptur sehr authentisch erscheint, weil er nach eigenen Angaben Kunst verkauft und nicht seine Kultur.¹³⁹ Diese Ansicht geht auch treffend aus einem persönlichen Zitat des Künstlers hervor: “Totem poles do not have to be red and black, just because they were done that way 200 years ago” (Internetquelle 175).

4.3.2.2 *Celebrating Flight:*

Dieses Zitat leitet über zu einem Wappenfahlprojekt, das den Namen “Celebrating Flight” erhielt. Im Jahr 2006 und 2007 erhielt Don Yeomans von der Vancouver Airport Art Foundation die Aufträge, einen 12- und zwei 10-Meter hohe Wappenfähle für das Graham Clarke Atrium des Vancouver International Airports zu schnitzen, eines neuen Gebäudeflügels, der 2008 eröffnet werden sollte und die Verbindungshalle zwischen dem Terminal für Inlandflüge und dem Terminal für internationale Flüge bildet. Schliesslich kamen 2007 allein die beiden 10-Meter hohen Wappenfähle zustande. Der Schauspieler und Produzent Kelvin Redvers, ein Métis, porträtierte das Projekt in seinem Film „The making of a Haida totem“. Die beiden Wappenfähle stehen Rücken an Rücken gegeneinander, nur durch einen Neonstreifen in der Mitte voneinander getrennt (persönliches Interview, 16/17.03.2015).

Das Kunstwerk war dem Thema “Land, Meer und Himmel” gewidmet. In diesem Zusammenhang sollte der Wappenfahl die Erde symbolisieren, die blauen Bodenfliesen die Flüsse British Columbias und der Wasserfall hinter der Rolltreppe das Wasser, das ins Meer fliesst (siehe Bilder 225 und 226). Der Himmel wird durch die Schnitzerei eines Mondes und der Installation farbiger LED-Panels verkörpert, welche nicht nur den Nachthimmel symbolisieren sollen, sondern auch die Nordlichter imitieren.

¹³⁹ Don Yeomans benutzte im Interview selber den Ausdruck „authentisch“, weshalb ich den Begriff so übernehme. Damit meint er andere Künstler, die er als Frömmeler bezeichnet, welche sich strikte an die Vergangenheit halten, was den Gebrauch von Formen, Farben, Materialien und Motive angeht. In diesem Sinn ist Don Yeomans mit eigenen Worten *nicht* authentisch, denn seine Werke knüpfen zwar an das kulturelle Vermächtnis der Haida an, übersetzen es aber mit neuen Materialien und Technologien und beziehen sogar Ideen der Käuferschaft mit ein. Persönliches Interview, 15.03.2015.

„Celebrating Flight“ ehrt auch den Menschen, der es aufgrund seiner Intelligenz als einziges Wesen schaffte, sich in die Lüfte zu erheben ohne die natürliche Eigenschaft dazu zu besitzen (Internetquelle 176).



Bild 225: Celebrating Flight, 2007

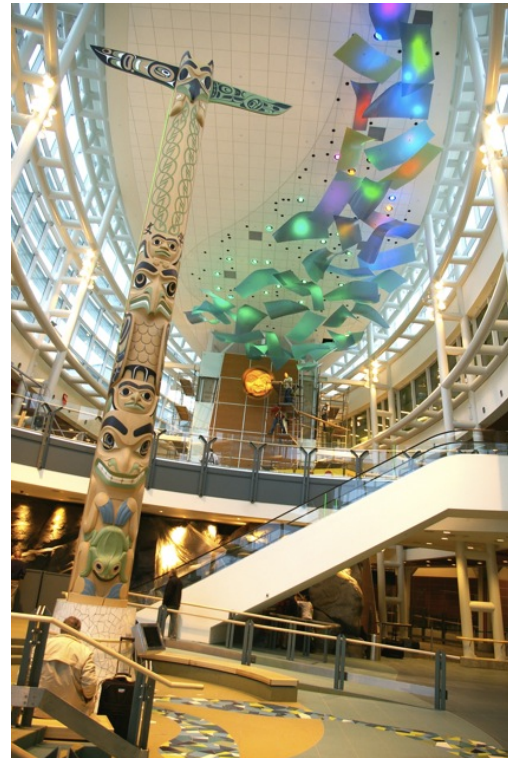


Bild 226: Celebrating Flight, 2007

Wie bereits bei der Behandlung des Werkes „Raven Frog Panel“ hervorging, distanziert sich Yeomans von der Vorstellung, Kopien früherer Kunst zu reproduzieren, damit seine Kunstwerke „echter“ aussehen. Diesem Sinn entspricht auch das oben erwähnte Zitat. Im Diskurs mit den Kunstwerken von Mitgliedern der First Nations spielt der Begriff „Echtheit“ deshalb eine Rolle, weil das Gros der Kunden und Konsumenten indianischer Kunst immer noch die weisse dominante Kultur ist. Es ist eine Tatsache, dass die Vorstellung, bzw. das mentale Konstrukt von authentischer indianischer Kunst im Betrachter von den erwähnten Kategorien: Qualität der Materialien, Ethnizität des Künstlers, Grad der Bindung an die Vergangenheit und die Verwendung der Kunst beeinflusst werden. Yeomans ist sich dessen bewusst und muss mit seiner Kunst einen Mittelweg finden, damit er einerseits vom weissen Publikum, bzw. von potenziellen Kunden, verstanden wird, andererseits aber auch seinen eigenen Wertmassstäben treu bleibt.

Auf den zweiten Blick wird ersichtlich, dass der Künstler zwar herkömmliche Rotzeder (*Thuja plicata*) verwendete, dass er aber mit der High-Tech-Installation der LED-Panels den Beschauer gleichzeitig ins Zeitalter des 21. Jahrhunderts führen will. Dieses

Bestreben wird ferner auch dadurch ersichtlich, indem er für seine Installation auch Leinwand und Acrylfarbe verwendete und dass die Benutzung der Farben blau, grün und weiss den einstigen Dualismus von schwarz und rot ersetzen und durchbrechen. Die angesprochene Anerkennung des Menschen findet ihren visuellen Ausdruck darin, dass Yeomans auf dem Wappenpfehl eine Menschenfigur darstellt, die direkt unterhalb des Raben - dies eine Andeutung an den Schöpfer - ihren Platz erhält. Die anderen Figuren weiter unten auf dem Pfehl sind Wappen, die der Haida-Sozialstruktur nachempfunden sind und die auch in der Haida-Mythologie eine Rolle spielen, so der Donnervogel, der Wal, der Adler und der Frosch.

Sehr wahrscheinlich interagierten alte Haida-Meister bei der Anfertigung von Wappenpfehlen ebenfalls mit dem sie umgebenden Lebensraum, der im 18. und 19. Jh. jedoch noch stark von einer urwüchsigen Natur und dem engen Kontakt der Menschen mit Pflanzen und Tieren geprägt war. Innovativ ist einerseits die Platzierung der Skulptur in einem Flughafen und die Art, wie sich Yeomans damit in seiner Schnitzerei auseinandersetzt und bewusst einen Dialog mit dem semantischen Gehalt des Raumes Flughafen beginnt. Dazu gehört neben der erwähnten Andeutung, dass der Mensch sich in die Lüfte erhob, auch die Integration von Symbolen westlicher und östlicher Kulturen, wie die keltischen Knoten und chinesischen Schriftzeichen auf dem Pfehl, Elemente, die auf die interkulturelle Verbundenheit hinweisen und die Bedeutung des Flughafens als multikulturellen Treffpunkt stärken sollen. Die keltischen Knoten sind dabei eine Anspielung auf die schottischen Vorfahren von Don Yeomans. Die chinesischen Schriftzeichen bedeuten die Worte Himmel, Erde, Stolz und Zivilisation (persönliches Interview mit Rita Beiks, Art & Architecture Staff, Airport Vancouver, 16.06.2010).

4.3.2.3 Where Cultures Meet:

Konventionelle und aktuelle Elemente vereinigen sich auch in Don Yeomans nächstem Wappenpfehl, den er 2009 für die McMichael Art Collection, eine Kunstgalerie in Kleinburg, Ontario, auf Kommission geschnitzt hat. Der Wappenpfehl (Rotzeder) porträtiert einen Adler und einen Raben. Diese stellen die beiden wichtigsten Klanwappen, respektive die beiden Haida-Moieties Adler und Rabe dar. Der Grund dafür war, dass Don Yeomans mit dem Pfehl die gesamte Haida-Nation repräsentieren wollte. Der Frosch in der unteren Bildhälfte bedeutet in diesem Zusammenhang ein Wappen eines Unterklaus, das zur Adler-Moiety gehört. Bezüglich dem Formline Design hält sich Don Yeomans ebenfalls an die Überlieferung (Bild 227).

Zu den Elementen, die auf die Gegenwart hinweisen, gehört die Integration eines MP3-Players, eines Cellphones und eines Computers, also von technologischen Spielzeugen unserer Ära, welche mit ihrer Symbolik die heutige Kommunikations- und Informationsgesellschaft repräsentieren. Auf diese Weise wirkt das Werk in seiner visuellen Gestaltung provozierend, weil es mit diesen demonstrativen Hinweisen auf die heutige Zeit zur einstigen Ikonografie und zu den überlieferten Wertvorstellungen in einem Gegensatz steht.

Was sind jedoch die Ursachen oder Beweggründe, die den Künstler dazu veranlasst haben? Der Grund, weshalb Don Yeomans diese elektronischen Gadgets einbezog, ist, dass er zeigen wollte, dass die First Nations diese technischen Spielereien heute ebenfalls gebrauchen. Cellphone, Laptop und MP3-Player stellen für Don Yeomans drei Aspekte des zeitgenössischen Lebens dar. Er will damit ausdrücken, dass soziale Medien ebenso Teile des heutigen Haida-Lebens geworden sind, wie in anderen Kulturen auch. Der Sinn des Titels „Where Cultures Meet“ bedeutet nach den Worten von Don Yeomans, dass diese Gadgets den elektronischen Spielplatz darstellen sollen, auf dem sich



Bild 227: McMichael-Pole, 2009

alle Kulturen treffen. Auch die verwendeten Farben sind teilweise nicht klassisch, denn die Idee war, den Betrachter zum Anhalten zu bewegen. Eine Kunstgalerie ist nicht ein Platz, an dem ein Wappenpfehl für gewöhnlich erwartet wird. Anstatt also den Leuten zu zeigen und ihnen zu lehren, welches die Farben sind, die die Haida einst für die Bemalung von Gegenständen benutzten, besteht Yeomans Ansatz nach eigenen Worten eher darin, zeitgenössische Themen und Farben zu verwenden, um Menschen zum Innezuhalten zu bewegen, damit sie sich überlegen, dass es sich bei diesem Artefakt um etwas Anderes handelt, der aber trotzdem noch mit der früheren Kultur der Haida verbunden ist.

Gemäss Yeomans ist es gescheiter, die Leute dazu veranlassen, zu ihm zu kommen, als dass er ihnen etwas aufdrängt, und er denkt, dass die in der Skulptur verwendete,

oder besser gesagt gezeigte Technologie dabei als Brücke funktioniert, um dieses Ziel zu erreichen. Die McMichael Art Collection hat für Don Yeomans zwei positive Dinge getan, die ihn gereizt und dazu bewogen haben, mit der Schnitzerei zu beginnen. Erstens ist die Bereitschaft der Kunstsammlung zu erwähnen, als Sponsor aufzutreten für ein Kunstwerk, das eigentlich eine Herausforderung zu dem darstellt, was Besucher üblicherweise erwarten.

Auch der Fakt, dass die Skulptur sich an einem Ort befindet, an dem man sie berühren kann, interessierte ihn. Und das ist etwas, das Don Yeomans das erste Mal in seiner 40-jährigen Karriere als Künstler erlebte; überall versucht man, den Besucher auf Distanz zu den Artefakten zu halten, indem man die Kunstwerke hinter Glas ausstellt oder dass man mit Sperrketten und Absperrungen den Zweck bewirkt, dass eine Berührung verunmöglicht wird. In 50 Jahren wird dieser Wappenpfahl nach seiner Aussage zwar noch so ausschauen, wie heute, weil er sich innerhalb eines Gebäudes befindet, doch er wird die DNA, d.h. den genetischen Fingerabdruck aller Kinder auf sich tragen, die in der Zwischenzeit mit ihm in Kontakt gekommen sind und ihn betastet haben.

Im Film: *The McMichael Totem Pole* fügt der Künstler zum verwendeten Rohstoff Holz hinzu, dass der Pfahl zwar aus Rotzeder ist, dem Medium, aus dem früher üblicherweise Schnitzereien angefertigt wurden, dass es aber eine traurige Wahrheit ist, dass es immer weniger Exemplare der *Thuja plicata* gibt. So sind sehr wenige Bäume übriggeblieben, die sich verwenden lassen, und an den Orten, an denen es erlaubt ist, Holz zu fällen, gibt es fast keine brauchbaren Exemplare mehr. Der Hauptaufwand vor der eigentlichen Arbeit bestand für Don Yeomans deshalb darin, einen geeigneten Baumstamm zu suchen. Er kaufte schliesslich zwei Stämme, die er nach einer einjährigen Suche fand und der McMichael Pole ist der zweite der beiden Holzstämme gewesen (Internetquelle 177).

Yeomans Sohn Kyran, der bei der Anfertigung des Pfahles mithelfen durfte, gibt in einem anderen Film: *Don Yeomans, Where Cultures Meet*, Auskunft über die Bedeutung und den Entstehungsprozess des Kunstwerkes. Kyran sagt, dass Wappenpfähle, welche als Auftragswerke entstanden sind, wie dieser, sehr speziell seien, weil sie nicht für einen zeremoniell-religiösen Kontext erschaffen worden sind, sondern als reine Kunstform, um andere Sinngelalte auszudrücken und auf andere Aspekte hinzuweisen als auf das Brauchtum und die Überlieferung. Neue Technologien sind heute in gewisser Weise bei der Herstellung und Verarbeitung eines Wappenpfahles selbstverständlich. Kein zeitgenössischer Künstler einer First Nation

würde beispielsweise auf die Kettensäge und Bohrmaschine als Hilfe zur Erledigung der Grobarbeit verzichten.

Bei der Verwirklichung eines solchen Projektes stehen dem Künstler zur Vereinfachung unterschiedliche Hilfen zur Verfügung, beispielsweise zuerst ein Modell vom Original anzufertigen. Das geschah auch in Fall von „Where Cultures Meet“ (sein Vater machte ursprünglich ein Modell im Massstab 1/53). Beim Original wird der entrindete Baumstamm dann zuerst der Länge nach halbiert und erst anschliessend werden vor allem mit Messer, Axt und Beil die Wappen (*crests*) herausgeschnitzt. Die Werkzeuge haben in etwa dieselbe Form wie früher, nur sind die Klingen heute aus Metall, nicht mehr aus Stein. Trace, die Mutter von Kyran und Ehefrau von Yeomans, half mit, den fertigen Wappenpahl zu bemalen, sodass dieser schliesslich als ein Gemeinschaftswerk der gesamten Familie Yeomans betrachtet werden kann (Internetquelle 178).

4.4 Roy Henry Vickers (1946-)



Bild 228: Roy Henry Vickers

4.4.1 Zur Person von Roy Henry Vickers:

Roy Henry Vickers wurde 1946 im Städtchen Greenville (Hazelton) im Norden British Columbias geboren. Seine Mutter stammte aus England und wurde vor der Heirat mit seinem Vater von einem Tsimshian-Häuptling in den Adler-Klan adoptiert, ein indianischer Brauch, der mit weissen Frauen in den 1940ern ausgeübt wurde. Trotz dieser Einheirat war es der Mutter möglich, das Recht auf das Adler-Wappen an ihre Kinder zu vererben. Auf diese Weise wurde Roy die Mitgliedschaft in diese Gruppe vererbt, sowie das Recht, dieses crest einmal auf seinen Werken abzubilden. Die Vorfahren seines Vaters Matthew Hill waren indianischer Herkunft und stammen alle aus Häuptlings- und Künstlerfamilien. Seine Kindheit verbrachte Roy sowohl in Hazelton, als auch in Victoria, der Metropole am Südende Vancouver Islands, deren Stadtleben er jedoch nach eigener Aussage eher als einen Kulturschock erfuhr.

Schon in jungen Jahren machte ihn sein Grossvater mit der Schnitzkunst bekannt, doch eigene Schnitzereien fertigte Roy erst in seinem späteren Leben an. Als Teenager begann er in der Schule erste Kunstdrucke anzufertigen. Seine gemischte Herkunft war mitunter ein Grund, weshalb sich Roy bezüglich seiner Identität oft Fragen stellte. Er begann mit 16 Jahren das RBCM (Royal British Columbia Museum) zu besuchen und über sein Tsimshian-Erbe nachzuforschen. Unter dem Einfluss von Wilson Duff, einem Anthropologen, der zwischen 1950-65 Kurator des Museums war (damals British Columbia Provincial Museum genannt), interessierte sich Roy zunehmend ernsthafter für die Kunst an der Nordwestküste. Nach eigenen Angaben inspirierten die Button blankets, die er dort sah, sein Tun und Denken bis heute. Eine Arbeit als Feuerwehrmann garantierte ihm ein regelmässiges Einkommen und erlaubte ihm, sich

der Kunst zu widmen. In den folgenden acht Jahren schnitzte er am B.C. Provincial Museum und entschied sich dann - 25-jährig - sein sicheres Einkommen als Feuerwehrmann zu kündigen und die Kitanmax School of Northwest Coast Indian Art zu besuchen. Die Schulung beinhaltete das Studium der Kunststile aller Nordwestküstenkulturen und umfasste nicht nur deren zwei- und dreidimensionale Kunst, sondern auch Tanz und Gesang (D. Jensen, P. Sargant, 2011, S. 7ff.).

Aufgrund aussergewöhnlicher Beiträge auf lokaler oder regionaler Ebene wurde ihm sowohl der CM als auch der OBC verliehen. Dabei handelt es sich um zwei Auszeichnungen für kanadische Zivilpersonen, mit welchen bedeutende Leistungen für die Allgemeinheit anerkannt und geehrt werden. Der CM (Order of Canada) ist die höchste Auszeichnung für Kanadier auf Landesebene, während der OBC (Order of British Columbia) die höchste Auszeichnung auf Provinzebene darstellt (Internetquelle 179). Roy Henry Vickers ist nicht nur ein erfolgreicher Künstler, sondern auch ein Schriftsteller.¹⁴⁰ Seine Werke befinden sich im Canadian Museum of Civilization und in öffentlichen und privaten Sammlungen. Roy Henry Vickers lebt heute in Hazelton, am Skeena River im Norden von B.C. Er betreibt erfolgreich eine eigene Galerie, die sich in Tofino auf der Westseite von Vancouver Island befindet, wo man auch seine Kunstwerke erwerben kann.

1986 beteiligte er sich an der Ausstellung: „Robes of Power, Totem Poles on Cloth“ im CMC (Canadian Museum of Civilization) in Ottawa, für die er einige Button blankets produzierte. Doreen Jensen war damals Kuratorin des Museums und betreute die Ausstellung. Jensen weist in ihrem Begleitbuch zur Ausstellung darauf hin, dass es sich bei den auf den Button blankets abgebildeten Wappen um dieselben crests wie jene auf Wappenfählen handelt. Sie kritisiert, dass bis anhin noch niemand darauf hingewiesen hat, dass eine Verbindung zwischen der zwei- und dreidimensionalen Kunst der pazifischen Nordwestküste besteht. Dieses Argument wird nicht nur von Autoren, wie

¹⁴⁰ Roy Henry Vickers hat verschiedene Bücher über seine Kunst publiziert oder Bücher illustriert:

1977 *Beginnings: An exhibition of the silkscreen prints and carvings of Roy Henry Vickers*

1988 *Solstice: The art of Roy Henry Vickers*

1990 *The Elders Are Watching*, (Autor: Dave Bouchard)

1996 *Spirit Transformed: A Journey from Tree to Totem*, (Koautoren: Bob Herger und Brian Payton)

2003 *Copperman: The Art of Roy Henry Vickers*, (Koautor: Iona Campagnolo)

2014 *Storyteller: The Art of Roy Henry Vickers*

2015 *Orca Chief* (Koautor: Robert Budd)

Internetquelle 180.

Jensen vorgebracht, sondern ging auch schon aus meinen Interviews mit Museumskuratoren, wie Bill McLennan und First Nations-Künstler Don Yeomans hervor. Der Grund für diesen fehlenden Hinweis liegt in der mangelhaften Definition des Begriffes Formline Design, welche 1965 von Bill Holm geprägt wurde, eines Fehlers, der seither durch Autoren, wie Jim Gilbert und Karin Clark, kontinuiert worden ist. Ich möchte es deshalb auch als Verdienst meines Buches erachten, mit meiner Arbeit auf diese Verwandtschaft zwischen der Zwei- und Dreidimensionalität in den visuellen Darstellungen der First Nations hinzuweisen, die über die Struktur und Prinzipien der Formline hinausgeht und auch die Wappen betrifft, bei deren visueller Darstellung es sich um ein- und dieselben Wesen handelt, wie ihre mythologischen Pendants.

Anlässlich politischer Besuche fanden Teile seines Werkes als offizielle Dienstgeschenke der Provinz British Columbia an ausländische Staatsoberhäupter bereits einige Male Verwendung. 1987 beispielsweise wurde das Original seines Bildes „A Meeting of Chiefs“ als Andenken förmlich Queen Elisabeth II. übergeben und 1993 gingen zwei Abzüge des Druckes „The Homecoming“ als Gaben der Provinz an Bill Clinton und Boris Yeltsin über. Roy Henry Vickers war auch schon öfters als künstlerischer Berater für die Architektur und das Design von Grossanlässen in British Columbia herangezogen worden, wie etwa im Zusammenhang mit den Commonwealth Games von 1994 in Victoria, für die er mehr als 20 Wappenpfähle kreierte. Während den Jahren 1987 bis 1995 war Roy auch künstlerischer Berater beim Bau des neuen Terminals des Flughafens Vancouver und konnte mit eigenen Leihgaben zum damaligen Kunstkonzept beitragen, die nun permanent zur Schau gestellt und von Reisenden bewundert werden können. Persönlicher Suchmittelmisbrauch in der eigenen Vergangenheit bewog Roy im Jahr 1992 die Non-Profit-Organisation „Vision-Quest“ ins Leben zu rufen, um Menschen mit Suchtverhalten zu helfen. Roys Designs und Schnitzereien findet man sowohl in Luxushotels als auch in Flugzeugen, auf Motorrädern, auf Kanus und selbst auf Verpackungen von Nahrungsmitteln (Internetquelle 181).

4.4.2 Roy Henry Vickers Medien:

Es ist interessant, dass Roy Henry Vickers neben dem a) Malen und Zeichnen auch b) seine Bücher und c) das Schnitzen von Skulpturen, sowie d) Geschichten zu erzählen und e) Filme zu den Medien zählt, denen er sich bedient. Seiner Ansicht nach war die Arbeit mit verschiedenen Medien seit Beginn seiner Karriere eine Herausforderung für

ihn gewesen. Roy fühlt sich auch seit jeher als eine Art Rebell, was ihn dazu bewogen hat, sich zu wehren, wenn er merke, dass Leute ihn in eine Nische einordnen oder kategorisieren wollen. Der Grund dafür könnte mit seiner englischen Abstammung zu tun haben. Er selber möchte z.B. nicht als rein indianischer Künstler bezeichnet werden, sondern als einer, der stark von der indianischen Nordwestküstenkultur beeinflusst ist. Roy drückt das folgendermassen aus:

“One of the things that I am finding now is being titled Indian artist. I would rather have people think of me as an artist who happens to be part Indian. The Northwest Coast Indian culture and art are obviously a very strong influence in my work, but I live today, and I have to find that balance in my artwork as well as in my life. If an artist who lived at the beginning of the 1900s could have lived long enough to go through that transition and lived with a foot in both worlds, I think he would be doing what I’m doing right now. I am getting the title now as innovator or someone who has broken away from traditions. I feel that what I am doing is traditional. I can live as an Indian artist where everybody looks at you as being an Indian, and as a person who lives in the big city, in the same society as other nationalities.” D. Jensen, P. Sargent, 2011, S. 9.

a) Malen und zeichnen ist ein Medium geblieben, das Roy seit seiner frühesten Kindheit das ganze Leben begleitet hat. Vor allem eine Künstlerin hat Roy sehr inspiriert und das war die kanadische Malerin und Schriftstellerin Emily Carr (1871-1945) gewesen, welche für ihre Darstellungen von Wappenpfählen berühmt geworden ist. Immer, wenn er ihre Bilder betrachte, so Roy, führt ihn dies wieder in seine Kindheit zurück und er sieht vor seinem geistigen Auge die Wappenpfähle am Skeena River, wo er aufwuchs. Roy ist heute 70 Jahre alt, und weil er seit seinem 16. Lebensjahr malt, ist dieses Medium für ihn etwas so Normales geworden, wie denken und atmen. Mit seiner Malerei artikuliert er sich, denn für Roy bedeutet künstlerischer Ausdruck Kommunikation. Das hat viel damit zu tun, dass er mit 16 Jahren die Diskrimination zum ersten Mal zu spüren bekam und wo er daraufhin auch den Wunsch verspürte, die Menschen zu belehren, wer und was die Indianer an der pazifischen Nordwestküste eigentlich seien und ihnen durch seine eigenen Bilder zu vermitteln, welche erstaunliche und unglaublich komplexe Kunstform seine Vorväter besaßen, die anderen Kunstformen auf der Welt in nichts nachsteht.

b) Schreiben ist für Roy schwieriger, aber er liebt dieses Medium ebenfalls, weil Wörter ihm so wichtig sind und man mit ihnen Dinge erklären kann, die sich mit einem Bild nicht ausdrücken lassen. Roy erklärt den Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit mit der Einsicht, dass er nicht weiss, was im Betrachter genau vor sich geht, zu welchen

Interpretationen der Beschauer gelangt und welche Schlussfolgerungen er zieht. So empfand er das Verlangen, niederzuschreiben, was er selber fühlte, wenn er arbeitete und welches seine Inspirationen waren, wenn er etwas kreierte. Die Kunst beim Schreiben ist, so Roy, das Gewollte kurz und prägnant auszudrücken.

c) Ganz anders geht Roy bei der Bildhauerei vor. Bevor er zum Messer greift, malt er zuerst die gedachte Skulptur, so dass er sich ein Bild davon machen kann, wie das Kunstwerk am Ende aussehen soll. Das führte dazu, dass das Schnitzen für ihn wie ein meditativer Prozess ist, also etwas ganz Besonderes, denn wenn er am Arbeiten ist, weiss er eigentlich bereits, wie das Produkt aussehen sollte, und alles was er macht, ist die Gestalt vom Holz zu befreien, das sie noch umgibt. Es gibt jedoch Dinge, welche man weder durch ein Gemälde noch mit einer Skulptur ausdrücken kann und die sich auch nicht mit Worten niederschreiben lassen. Dies hat Roy dazu bewogen, eine weitere Fertigkeit zu entwickeln: Geschichten zu erzählen.

d) Ausschlaggebend dazu war Imbert Orchard (1909-1991), der mit seiner Arbeit einer der bedeutendsten Beiträge zur mündlich überlieferten Geschichte Kanadas geleistet hat. Während seinem Leben produzierte Orchard unter anderem drei Radioserien für die CBC (Canadian Broadcasting Corporation), die heute als wertvolle historische Aufzeichnungen British Columbias aus der Periode der Siedlerzeit und der Zeit davor gelten und die auf Tausenden von Interviews mit Pionieren, d.h. weissen Einwanderern, und Indianern beruhen (R. Budd, 2005, S. 1). Der Grund, weshalb Roy dieses Medium schätzt und beibehalten möchte, ist, dass das Geschichtenerzählen eine Dimension in sich trägt, welche die anderen Medien nicht besitzen. Nach eigenen Aussagen konnte Roy die Menschen förmlich sehen, wie sie am Ufer sassen und über die Berge und den Fluss sprachen, als er Orchards Interviews mit alten Indianern am Skeena River hörte. Ihre Stimmen zu hören bekam Teil seines Lebens, was ihm half, der Geschichtenerzähler zu werden, der er heute ist (Internetquelle 182). Roy gibt offen zu, dass er einige Geschichten kennt, die er in keinem anderen Medium vermitteln kann oder will als sie zu erzählen und er bekennt, dass er einmal den vergeblichen Versuch unternahm, sie niederzuschreiben.

e) In einem solchen Fall bedient er sich auch eines fünften Mediums, des Films. Roy ist dankbar, dass er auf Kameraleute und Techniker zurückgreifen kann, welche ihm mit ihren unterschiedlichen Aufnahmemöglichkeiten dann jeweils ihre Hilfe anbieten können.

4.4.3 Ausgewählte Werke von Roy Henry Vickers:

4.4.3.1 Raven

Das Bild 229 ist ein Kunstdruck, der gerahmt für \$750 CAD bei der Van Dop Gallery in New Westminster (Metropolregion Vancouver) erhältlich ist. Roy fertigte das Bild 2003 an. Das Bild soll eine der vier Seiten einer Bentwood box darstellen. Ersichtlich sind sowohl ein Rabe und ein Menschengesicht. Roy ist berechtigt, den Raben bildlich darzustellen, weil er das Rabenwappen von seiner Adoptivfamilie in Skidegate und von seiner Familie in Owikeno erhalten hat. Der Mensch im Bild weist darauf hin, dass das Design von einem Häuptling oder von einem Mitglied seiner Familie benutzt wird. Obwohl Roy auch ganz andere Bilder im Stile von Landschaften malt, bleibt er nach seinen eigenen Aus-



Bild 229: Raven, 2003

sagen auch dem herkömmlichen Stil der klassischen Malerei der Tsimshian treu. Bentwood boxes waren gemäss Roy seit Jahrhunderten ideale Projektionsflächen für indianische Tsimshian-Künstler gewesen. Am Anfang seiner Karriere verbrachte Roy deshalb etliche Stunden, solche Bentwood boxes zu studieren und die Designs darauf inspirierten v.a. sein Frühwerk.

Die Muster in Bild 229 verwendete Roy auch später noch und übertrug sie dann auf eine richtige Bentwood box, die heute Bestandteil seiner eigenen Sammlung ist (Internetquelle 183). Meiner Meinung nach fördert die räumliche Organisation der beiden Designs auf einer rechteckigen Grundfläche noch zusätzlich den Eindruck der Eckigkeit und Kantigkeit der einzelnen Formline-Elemente Ovoids und U-Forms. Die Rechteckigkeit des Leinwandformats der Bentwood box überträgt sich auf den Inhalt, wodurch das sonst schon hoch stilisierte Formline Design der Tsimshian einen noch abstrakter wirkenden Eindruck auf mich zu machen scheint.

4.4.3.2 King Salmon House Front:



Bild 230: King Salmon House Front, ca. 1990

Dieses Relief von Roy Henry Vickers steht im Warteraum des Flughafens Vancouver für internationale Destinationen. Obwohl darauf Rabendarstellungen ziemlich prominent im Vordergrund stehen, heisst dieses Panel "King Salmon House Front". Es wurde im Jahr 1990 für den Flughafen aus Roter Zeder geschnitzt. Der Lachs besass für die Menschen an der pazifischen Westküste seit Jahrtausenden eine grosse Bedeutung als Hauptnahrungsmittel und wie ich während meiner Feldforschung beobachten konnte, stellen Fische und andere Meeresfrüchte auch heute noch einen nicht zu unterschätzenden Anteil in der Kost dieser Leute dar.¹⁴¹ Der Spring- oder King-Salmon wurde früher in Legenden, Gesängen und Tänzen verehrt. Dieses Panel von Vickers ist eine zeitgemässe Reverenz und soll diesem Tier Respekt und Ehrerbietung erweisen. Die Holztäfelung wurde im Zusammenhang mit dem bereits oben erwähnten Konzept des Flughafens: „Land, Meer und Himmel“ erschaffen und soll als Teil dieses Gesamtkonzeptes gesehen werden, wobei dieses Werk mit dem Lachs gemäss Rita Beiks das Thema Meer repräsentiert (persönliche Interviews mit Rita Beiks, Art & Architecture Staff, Airport Vancouver, 18.06.2010, 09.03.2015 und 31.03.2015).

¹⁴¹ Von den fünf Lachsarten Chinook-, Coho-, Sockeye-, Chum- und Pink-Salmon ist der Chinook-, oder auch Spring- oder King-Salmon (Königslachs), die grösste Art und erhielt seinen Namen von der gleichnamigen First Nation - Chinook - einem Westküstenvolk, das im heutigen Washington und Oregon lebt. Der Begriff Chinook steht auch für einen Jargon, eine Lingua Franca, beruhend auf der Sprache der Chinook, welche früher von Alaska bis nach Kalifornien und auch von der Küste landeinwärts als Handelssprache benutzt wurde. Anmerkung des Autors.

Die beiden Raben auf dem Panel stellen den Rabenrickster und Transformer der Tsimshian-Mythologie dar, der in den Legenden *We-Gyet* heisst. Hier erscheint er, weil Roy auf seine Rolle als Schöpfer hinweisen will, bzw. dass der Rabe in den Legenden den Menschen den Lachs brachte. Bedauerlicherweise beruht ein Grossteil der Ironie und des Humors dieser Rabengeschichten auf Wortspielen und typischen Redewendungen und Ausdrücken der Tsimshiansprache, sogenannten Puns. Geräusch- oder Klangeffekte sind dabei ebenfalls vielfältig und wichtig, weshalb eine englische Version, die zusätzlich niedergeschrieben ist, nur gelegentlich oder vereinzelt den Witz und Esprit dieser Geschichten zu erfassen und wiederzugeben vermag. Das ist auch der Grund, weshalb es Roy dazu drängte, Geschichtenerzähler zu werden, weil er merkte, dass sich (einige) Geschichten in keinem anderen Medium vermitteln lassen. Auch bei den Tsimshian ist der Rabe *We-Gyet* Lehrer, der die Menschen mit seinen Abenteuern vor den Fallstricken und negativen Konsequenzen von Übermässigkeit, Lust, Gier und Faulheit warnt. In seinen Abenteuern verkörpert er im Prinzip die charakterlichen Schwächen der Menschen, welche durch seine Fehlentscheide und moralischen Verstösse regelmässig in Unfällen und persönlichen Katastrophen münden. Im Gegensatz zum Menschen verändert *We-Gyet* in diesem Zusammenhang aber auch die Welt und die Natur, wie im Beispiel von „*We-Gyet and Bullhead*“.¹⁴²

Im Panel (Bild 230) stehen sich die zwei Raben spiegelbildlich oder axialsymmetrisch gegenüber, von denen die linke Version eine schwarze primäre Formlinie hat, während die der rechten rot ist. Als ich das Relief im Juli 2010 zum ersten Mal sah, dachte ich, rot als primäre Formlinie zu benutzen sei eine Laune des Schöpfers, ein Spiel oder Experiment des Künstlers mit Farben. Bill Holm weist in seinem Buch zwar darauf hin, dass schwarz als primäre Formlinie für die Umrisse einer Figur und rot für die sekundäre Formlinie gebraucht wird, also für die inneren Organe und für Hände, Arme, Füsse, Beine, Wangen und Zunge. Er fügt jedoch hinzu, dass rot auch für die primäre Formline gewählt werden kann und dass in diesem Fall schwarz an Stelle von rot als sekundäre Formline erscheint (Ausnahme dabei sind die Augen, die immer schwarz bleiben).

¹⁴² Der Bullhead ist ein nordamerikanischer Fisch mit einem unverhältnismässig grossen Kopf und die Geschichte von „*We-Gyet and Bullhead*“ erklärt den Grund oder die Ursache dafür. Als es dem hungrigen Raben einmal beim Fischen gelang, einen Bullhead zu fassen, hielt er ihn in seiner Gier so fest in den Händen, dass der übrige Körper, sprich die Kopfregeion, anschwell. Der Fisch entglitt dem Raben jedoch und besitzt seit diesem Zeitpunkt sein typisches Aussehen. J. C. Associates, 1977, S. 7, 14.

Bezüglich der Verwendung der unterschiedlichen Farben sagt Holm, dass vor dem Kontakt mit den Europäern die Palette der indianischen Künstler nur wenige Farben aufwies und sich auf schwarz, rot und grün (oder blaugrün) beschränkte und dass die Verfügbarkeit von neuen Farben die Wahl zu Beginn des Kontaktes nicht gross beeinflusste. Das Rot, welches vor dem Kontakt mit den Europäern eher einem Braun glich, weil es mit Ocker hergestellt wurde, wurde als erstes durch das von der Hudson's Bay Company eingeführte *China Red*, einem Zinnoberrot, ersetzt (B. Holm, 2015, S. 26-30).

Diese unterschiedliche Farbwahl für die primäre Formlinie von Roy beruht also nicht einfach auf künstlerischer Freiheit, sondern reicht als geschichtlicher Brauch bis weit in die Vergangenheit zurück. Das beweisen auch verschiedene Museumsartefakte, wie jene der Ausstellung „Raven travelling“, welche anlässlich des 75. Geburtstages der Vancouver Art Gallery im Jahr 2006 stattfand und wo zum Beispiel bemalte Roben (ca. 1870) oder Leggings (vor 1880 hergestellt) aus bemalter Tierhaut gezeigt worden sind (P. MacNair, D. Augaitis, M. Jones, 2006, S. 31, 65).

4.4.3.3 Raven House Posts:



Bild 231: Raven House Posts, ca. 1990

Diese beiden drei Meter hohen Rabenwappenpfähle hat Roy Henry Vickers ca. 1990 für den Flughafen Vancouver aus roter Zeder geschnitzt. Auch diese Skulptur ist als Teil des Kunstkonzeptes „Land, Sea and Sky“ zu verstehen und deckt mit dem Raben als Vogel das Thema Himmel ab. Sowohl der obige Panel, der früher *in* einem Langhaus

eine Abtrennung zwischen verschiedenen Kompartimenten des sonst einheitlichen Raumes bildete oder einen Wandschirm oder Hintergrund für Tänze darstellen konnte, als auch diese beiden Wappensäulen in Bild 231, welche früher etwa vor einem Langhaus stehen konnten, wurden meiner Ansicht nach in passender Weise innerhalb und ausserhalb des Flughafengebäudes platziert und sinnvoll in dessen architektonische Gesamtstruktur integriert, und zwar aus dem Grund, weil für den Besucher oder Reisenden somit einen Vergleich mit der indianischen Lebensweise von früher möglich ist.

Die beiden Wappensäulen stehen einem Starbucks Coffee Shop gegenüber, einem amerikanischen Kaffeeunternehmen und multinationalen Konzern. Diese Nähe ist gewollt, denn Starbucks verkörpert Amerika, die amerikanische Konsumgesellschaft und im weitesten Sinn auch den Kapitalismus, welcher in der Gegenwart die Züge eines Monopolkapitalismus trägt. In der heutigen Zeit des Monopolkapitalismus ist es üblich geworden, dass milliardenschwere Grosskonzerne verschmelzen, was sich von herkömmlichen Fusionen dadurch unterscheidet, dass die daraus erfolgenden Riesenfirmen eine beherrschende Stellung in dem betreffenden Produktbereich oder Marktsegment erhalten. In diesem Zusammenhang sei als Beispiel eines kürzlich erfolgten Megamergers die Verschmelzung des amerikanischen Riesen Burger King mit der kanadischen Kaffeefirma Tim Hortons genannt. Diese wirtschaftliche Konkurrenz der beiden Länder, USA und Kanada, findet also auf einer anderen Ebene als der ökonomischen, nämlich in der Definition der eigenen Ethnizität, eine visuell sichtbare Fortsetzung.

Die erwähnte Gleichsetzung von Starbucks und Amerika mit einer Konsumkultur steht somit in einem starken Kontrast zur Symbolik des Flughafen Vancouver, weil sich Kanada von dieser Symbolik des Materiellen abgrenzen und sich anders definieren möchte. Wie im oben beschriebenen Fall der kanadischen Botschaft in Washington, wo die schwarze Variante von Bill Reids „Spirit of Haida Gwaii“ (The Black Canoe) als Teil einer Art Kunstausstellung zu sehen ist, ist mir beim Besuch des Flughafen Vancouver aufgefallen, dass der Flughafen denselben musealen Charakter aufweist, wie die kanadische Botschaft. Der Flughafen Vancouver ist ein Hauptverkehrsknotenpunkt und gilt mit seinen ca. 19,36 Mio. Passagieren jährlich (Jahr 2014, Internetquelle 184) als zweitgrösster Flughafen Kanadas und ist für seine zahllosen Besucher ein Aushängeschild, wie Kanada sich selber sieht, bzw. nach aussen erscheinen möchte.

In Abgrenzung von den Vereinigten Staaten will Kanada bezüglich seiner nationalen Identität also Assoziationen, wie Kultiviertheit wecken und dass das Land ausserdem kulturell orientiert ist und die First Nations integriert. Ein internationaler Flughafen ist sicherlich ein ausgezeichneter Ort, um auf das einheimische Kunstschaffen aufmerksam zu machen, aber ist es für einen Reisenden möglich, der im Vorübergehen nur einen flüchtigen Eindruck von den lokalen Kulturen erhält und in Anbetracht seines Unwissens oder aufgrund seiner fehlenden Information sich auf die hinter den Auftragswerken stehenden politischen Probleme einzulassen?

Sandra Alfoldy, welche sich mit der Beziehung von kanadischer Kunst im Zusammenhang mit der Architektur auseinandersetzt, behauptet, dass die Kunst am Flughafen Vancouver veraltete Klischees Kanadas, die das Land v.a. über seine Landschaft definieren und mit dem Norden assoziieren, eher verstärkt als schwächt. Themen, wie die Entfremdung, Verdrängung und Dislozierung, welche im Kern der Landstreitigkeiten stehen, welche die First Nations, Provinz- und Bundesregierung beschäftigen, werden vom Reisenden grossenteils ignoriert und daran änderten nach Alfoldy auch die Olympischen Winterspiele 2010 nichts, die den Fokus auf die First Nations gerichtet haben. Die geschnitzten Kunstwerke wirken gemäss der Autorin eher wie Dragees, und es besteht die Gefahr, dass hinter der Fassade eines Kunstwerkes dessen eigentliche politische Botschaft verloren geht.

Kunst und Architektur wurden vor der Mitte des 20. Jahrhunderts viel eher in einem Zusammenhang gesehen als danach. Vertreter dieser Richtung waren z.B. John Ruskin und William Morris. Seit dem erwähnten Zeitpunkt werden die beiden Disziplinen eher gesondert betrachtet. In jünster Zeit geht der Trend wieder dahin, die Art und Weise, wie Kunst und Architektur im öffentlichen Raum verquickt sind und aufeinander wirken, wieder vermehrt zu beachten. Sandra Alfoldy und die oben zitierten Autoren John Ralston Saul und Amelia Kalant sind Beispiele für diese neue - eigentlich alte – Sichtweise (S. Alfoldy, 2012, S. 153f.).

4.4.3.4 Roy Henry Vickers und das Silkscreen-Verfahren:

Roy Henry Vickers berichtet als einer der wenigen Künstler über die Herstellung seiner Kunstdrucke und weist den Betrachter auf der Homepage seiner Galerie mit unterschiedlichen Medien, wie Filmen und Interviews, darauf hin, dass die Idee für einen neuen Kunstdruck in einem schönen Landschaftsfoto seinen Anfang haben kann.

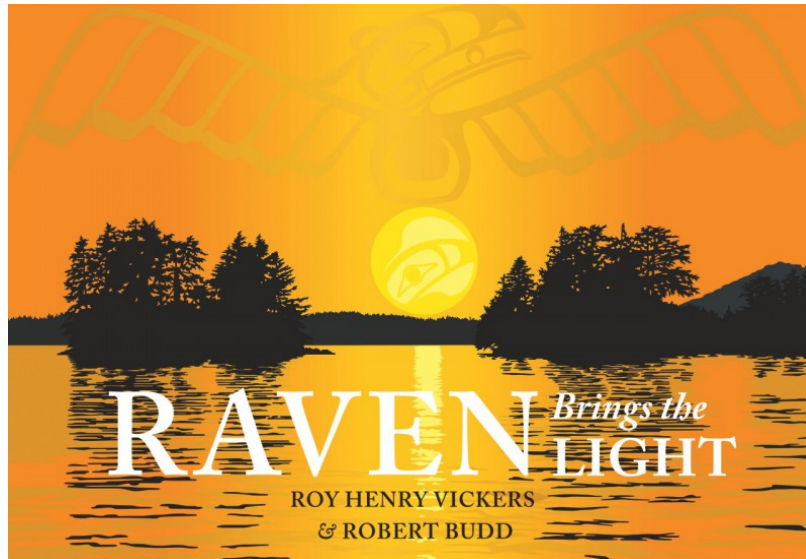


Bild 232: Titelseite des Buches „Raven brings the light“, 2013

Roy benutzt heute digitale Software, wie Photoshop, um anschliessend die Inspiration zweidimensional umzusetzen und um Landschaften und Tiere auch mit der Formline zu realisieren (Internetquelle 185). Mit seinen Landschaftsbildern (siehe Bild 232) und mit der Methode, sie mittels Softwareprogrammen zu bearbeiten, hat Roy Henry Vickers auch andere, jüngere Künstler, beeinflusst, wie etwa Andy Everson (siehe Kapitel 1). Auf die Art und Weise, wie das fertige Bild gedruckt wird, möchte ich weiter unten eingehen.

Die Bilder 233 und 234 sollen einen Vergleich zeigen, wie Roy ein und dasselbe Thema fast 20 Jahre später anders wiedergibt. Inhaltlich stellte Roy den mythischen Raben dar und zwar die bekannte Szene aus der Legende des Lichtraubes, wo der Rabe mit der Sonne im Schnabel flieht. Das ganze Design ist innerhalb eines Kreises angeordnet, was eine Andeutung an den Mond sein soll, der ebenfalls Teil der Geschichte des Lichtraubes ist. In der Variante von 1996 wird ersichtlich, wie stark sich Roy früher an der konventionellen Kunst der Tsimshian ausgerichtet hat, was unter anderem in der Abstraktheit des Formline Designs erkennbar wird, wie auch in der früher üblichen Farbwahl schwarz, rot und weiss. In der Variante von 2013 hat sich Roy von diesen Konventionen befreit und stilistisch sowie auch methodisch eine neue Ausdrucksweise gefunden indem er sich der oben beschriebenen digitalen Methoden bedient.



Bild 233: Weget and the Crescent Moon, 1996

Bild 234: Weget Moon, 2013

Die Art und Weise, wie Roy Henry Vickers seine Kunstdrucke produziert, heisst Silkscreen process, was man mit Siebdruck oder Serigrafie übersetzen kann. Serigrafie ist ein engerer Begriff und bezeichnet den Druck von Kunstgrafik im Siebdruck. Kurz zusammengefasst handelt es sich dabei um eine Technik, bei der Tinte durch ein feinmaschiges Gewebe gedruckt wird. Wo keine Farbe gedruckt werden soll, werden die Maschenöffnungen des Gewebes durch eine Schablone farbundurchlässig gemacht. Serigrafie hat nichts mit begrenzter Serie zu tun, sondern enthält das lateinische Wort Sericum, was Seide heisst, weil früher für das feinmaschige Gewebe Seide verwendet wurde (J. Immendorff, 2006, S. 188).

Oft wurde Roy schon über den Druckprozess der Serigrafie befragt und was man eigentlich unter einem Kunstdruck versteht. Was er in der Regel darauf erwidert, ist, dass gemäss nordamerikanischem Verständnis die begrenzte Auflage eines Kunstdruckes eine massgebliche Rolle bei der Beschreibung des Begriffes „a piece of fine art“ spielt. Eine Auflage sollte die Stückzahl von 200 Exemplaren nicht überschreiten, wobei jedes Exemplar nummeriert, betitelt und eigenhändig signiert sein sollte. Als Roy begann, Kunstdrucke zu produzieren, begann er mit einer Stückzahl von 50, sah aber bald ein, dass er die Auflagezahl erhöhen sollte. Auf die Dauer wurde ihm jedoch klar, dass es zu schwierig war, einen hohen Qualitätsstandard langfristig aufrechtzuerhalten, und so beschloss er, die erhöhte Auflagezahl von 200 Exemplaren pro Druck auf 150 und später auf 100 zu senken, so dass alle Bilder, die er seit dem Jahr 2006 produziert, eine Stückzahl von 100 oder darunter haben.

Heute, so Roy, verwendet man den Begriff „Serigraph print“ und nicht mehr „Silkscreen printing“, weil durch neue Technologien feinmaschigere Gewebe als Seide in Gebrauch kamen. Um als Kunstdruck zu gelten handelt es sich also immer noch um eine per Hand gezogene limitierte Auflage, doch die feinen Maschen des Gewebes bestehen heute aus Polyester. Um die verschiedenen Farben eines Bildes zu erreichen und alle Bereiche eines Bildes einzufärben, sind unterschiedliche Arbeitsschritte notwendig, wobei die verwendete Schablone jeweils für andere Bereiche durchlässig ist. Beim Druck eines Bildes werden zuerst die helleren Farben gedruckt und anschliessend die dunkleren, weil so die helleren überdeckt werden können. Mit der Technik des Silkscreen Printings kam Roy Henry Vickers zum ersten Mal mit 12 Jahren im Kunstunterricht der Highschool in Kontakt. Zu Beginn machte er nur Bilder im konventionellen Tsimshian-Stil seiner Vorfäter, aber weil die Kunden damals seine Mitschüler waren - unfähig, \$200 für ein Exemplar zu bezahlen - beschloss sich Roy, kleine Serien à \$15 pro Bild zu produzieren. Er erinnert sich noch lebhaft an diese Anfänge im Juni des Jahres 1974 und an die beiden Serien: „The Tsimshian man“ und „The Tsimshian woman“. Da sich diese Werke so gut verkaufen liessen, entschloss sich Roy, Kunst zu seinem Lebensinhalt zu machen.

Kunstdrucke in der Schule herzustellen war eine Sache. Etwas Anderes war jedoch der Entschluss, den eigenen Lebensunterhalt als Künstler zu bestreiten, weil Roy mit der Entscheidung zurechtkommen musste, Geld für seine Kreativität anzunehmen, denn er realisierte, dass Kreativität und Inspiration eigentlich unbezahlbar, bzw. nicht in Geld schätzbar waren. Roy vergleicht seine Bilder auch mit seinen Kindern, die ebenfalls alle individuell, wunderbar und unbezahlbar sind und alle ihre eigene Geschichte haben. Roy weist ferner darauf hin, dass es im Genre Kunstdruck nicht nur die Technik der Serigrafie gibt, sondern auch noch weitere Abarten, welche man seiner Meinung nach nicht zu den fine arts zählen kann. Er begründet das folgendermassen:

„Während beim Silkscreen Printing durch ein Sieb eine solide Schicht Farbe auf das Papier aufgetragen wird, gibt es viele andere Methoden für limitierte Editionen, die nicht zu den fine arts gezählt werden, z.B. Reproduktionen mit der sogenannten CMYK-Methode, bei welcher das Bild aus Millionen von kleinen Farbpunkten besteht, die unter Vergrösserung erkennbar sind.“
Internetquelle 186.

Das CMYK-Farbmodell ist die technische Grundlage für den heutigen Vierfarbdruck eines gewöhnlichen Tintenstrahldruckers, wobei C für Cyan (Blau), M für Magenta (Rot),

Y für Yellow (Gelb) und K für Key oder Farbtiefe (Schwarz) stehen (C. Meyer-Broicher 2009, S. 271). Im Kunstbereich findet diese Methode unter dem Namen Giclée Anwendung, was das Ausdrucken von grossformatigen digitalen Bildern mit Tintenstrahldruckern bezeichnet. Im Unterschied zu einem normalen Vierfarbendrucker werden bei diesem Verfahren üblicherweise sechs bis zwölf verschiedenfarbige Tinten verwendet. Künstler, wie Andy Everson, verwenden unter anderem Tintenstrahldrucker, also die Giclée-Methode, zur Herstellung kleinerer Auflagen oder Reproduktionen, weil die Kosten bei kleineren Stückzahlen viel geringer sind als bei anderen Herstellungstechniken (G. Habarta, 2015, S. 245, 247).



Bild 235: Solstice, 1999

Die Idee zum nächsten Bild entstand 1999 anlässlich eines Besuches eines Freundes im Inneren British Columbias.¹⁴³ Roys Bild ist inspiriert durch den ersten Schnee in der Kootenai-Region.¹⁴⁴ Auch bei dem Bild 235, das den Namen „Solstice, 1999“ trägt, handelt es sich um eine Serigrafie, denn Roy druckt nicht in der Giclée-Technik, weil er das Produkt nicht als Kunst ansieht. Der Titel Solstice bedeutet Sonnenwende und mit diesem Bild meint Roy die Wintersonnenwende des Jahres 1999, der letzten im 20. Jahrhundert, weshalb sie seines Erachtens für alle Menschen eine spezielle war.

¹⁴³ Die Plateau-Region im Inneren British Columbias ist die Heimat der Shuswap, der Okanagan und der Ktunaxa (früher Kootenai). Ich lebte 1984 und 2002 in der Plateau-Region, als ich die Shuswap besuchte und kann bestätigen, dass es ungleich der Küste ein rauhes Land mit hohen Bergen und reissenden Flüssen ist, dass das Land aber auch Ebenen hat. Anmerkung des Autors.

¹⁴⁴ Roy besuchte seinen Freund Gord und dessen Kooconusa-Ranch. Aussage von Roy Henry Vickers. Internetquelle 187.

Sie war aber auch auch für Roy von besonderer Bedeutung, weil er sich damals auf dem Weg der Besserung und Gesundheit befand, denn es gelang ihm, dem Alkohol zu entsagen. Was hier ethnologisch von Interesse ist, ist, dass Roy einen alten Tsimshian-Brauch und temporale Konzepte, wie den alten Mond- und Festkalender, auf eine neue visuelle Art und Weise übersetzt. Die Wintersonnenwende fällt zusammen mit dem 13. Mond. Sie hat mythologische Wurzeln und wird bei den Tsimshian auch als Zeremonie zelebriert. Die Tsimshian hatten früher nicht nur ein intimes Verhältnis zu allen Lebensformen, die sie umgaben, sondern besaßen auch ein subtiles Wissen um zeitliche Zyklen, welche zeremoniell visualisiert und ins Gedächtnis gerufen wurden. Der Tsimshian-Kalender war, wie bei anderen Westküstenethnien, ein Mondkalender und markierte wichtige Ereignisse im Leben dieser Fischervölker, wie der Ankunft der ersten Lachse im Frühling. Derart waren auch die übrigen Monate, bzw. Monde, welche mit anderen Kardinalpunkten im wirtschaftlichen Leben zusammenfielen, so etwa mit dem Fischen, Jagen und Pflanzen sammeln. Um solch zeitliche Fixpunkte handelte es sich nicht nur bei den beiden Sonnenwenden (Winter- und Sommersonnenwende), sondern auch beim Äquinoktium, also bei den Tag- und Nachtgleichen im Frühling und im Herbst (M. D. Blackstock, 2001, S. 174, T. Mack, 2014, S. 24 und Buchumschlag).

4.5 David Albert Boxley (1952-)



Bild 236: David Albert Boxley

4.5.1 Zur Person von David Albert Boxley:

David Albert Boxley ist 1952 in Metlakatla im südöstlichen Alaska geboren und ist somit Amerikaner (siehe Bild 237).¹⁴⁵ Boxley ist Mitglied des Adlerklans und bei seinen Grosseltern in Metlakatla aufgewachsen. Von ihnen erlernte er Brauchtum und Sprache der Tsimshian. Nach der Highschool begann Boxley an der Seattle Pacific University in Seattle, Washington, zu studieren und erlangte 1974 den B.S. (Bachelor of Science). Anschliessend arbeitete er als Lehrer und Basketballcoach für Studenten in Washington und Alaska. Während seiner Tätigkeit als Lehrer begann Boxley sich seit 1979 ernsthafter mit der Tsimshiankultur auseinanderzusetzen und sie zu studieren; vor allem befasste er sich mit der Schnitzkunst, weil sein Grossvater ein Kanuschnitzer war.

Durch die Auseinandersetzung und dem Studium mit ethnographischem Material (mit geschnitzten Artefakten in Museumssammlungen, lernte Boxley den klassischen Stil seiner Vorväter kennen. 1982 gab Boxley ein Potlatchfest in Metlakatla, welches er zu Ehren seiner Grosseltern organisierte und in dessen Kontext er einen Wappenfahl errichtete, Gesänge komponierte und Tänze einstudierte. 1986 traf er eine wegweisende Entscheidung; er gab die Sicherheit seines Lehrerberufes auf und entschloss sich, seine



Bild 237: Metlakatla, Alaska

¹⁴⁵ Ich verweise auf die Einleitung des Kapitels 4, wo ich den Unterschied der beiden Metlakatla erkläre, das kanadische Metlakatla, 5 km westlich von Prince Rupert in Kanada (British Columbia) und das amerikanische (New) Metlakatla bei Ketchikan, Alaska (USA). Anmerkung des Autors.

ganze Energie der Erforschung des Erbes der Nordwestküstenkunst, sowie all seine Fähigkeiten der Wiedergeburt der Tsimshiankultur zu widmen. David Boxley ist in der Zwischenzeit zu einem landesweit bekannten Künstler avanciert, der Vorträge hält und mit Darbietungen und Auftritten die Tsimshiankultur nicht nur an der Nordwestküste, sondern auch in Alaska, Hawaii und in Europa bekannt macht. Seine Malkurse bezüglich dem nördlichen Stil des Formline Designs sind auch auf You Tube mitzuverfolgen. David Albert Boxley hat auch eine Familie. Er ist mit einer Tlingit-Indianerin verheiratet, die ihm zwei Söhne schenkte, Zachary und David Robert Boxley, welche mittlerweile ebenfalls beide Künstler sind. Der ältere Sohn, David Robert (*1981), der bereits mit sechs Jahren unter Anleitung seines Vaters zu schnitzen begann, ist heute ebenfalls weltbekannt.

David Albert Boxley ist im Wesentlichen berühmt für Schnitzereien, vor allem für seine Wappenpfähle, von denen er bereits über 65 herstellte. 1990 wurde ihm der Auftrag angeboten, im Zusammenhang mit den Goodwill Games in Seattle die Krone oder den Kopf eines Talking Sticks zu schnitzen. Bei den Goodwill Games handelt es sich um eine, von Ted Turner, einem US-amerikanischen Medienunternehmer, ins Leben gerufene Alternative zu den Olympischen Spielen, die während dem Zeitraum 1986 - 2001 abgehalten wurden. Turner hatte die Spiele organisiert, weil die westlichen Länder aufgrund der Invasion der Sowjetunion in Afghanistan (1979-89) 1980 die Olympischen Spiele in Moskau boykottiert hatten und weil in der Folge die Sowjetunion 1984 die Olympischen Spiele in Los Angeles boykottierten (Internetquelle 188).

In dem erwähnten Talking Stick (Rednerstab) wurden auch Botschaften von Präsident George Bush und Präsident Michail Gorbatschow eingelassen und Boxleys Schnitzerei, eine Kombination von einem Adler und einem Bären, ist in der Folge zum Symbol von Frieden und Harmonie zwischen der USA und Russland geworden. Im Millenniumsjahr 2000 erhielt Boxley einen ähnlichen Auftrag, einen Rednerstab für die Schreibstube des Bürogebäudes des Bürgermeisters von Seattle (Washington) zu schnitzen. 2011 übernahm David Albert Boxley jedoch seinen prestigeträchtigsten Auftrag an, einen Wappenpfahl (seinen 70.) in Kommissionsarbeit für das Smithsonian Museum of American Indian anzufertigen, welcher nun dauerhaft im Foyer des Museums steht. Boxley erachtet dies beruflich als sein wichtigstes Werk, doch der erwähnte Wappenpfahl, den er zu Ehren seines Grossvaters schnitzte, besitzt für ihn persönlich bei weitem eine grössere Bedeutung.

Boxley ist ein ausserordentlich produktiver Künstler und sein Oeuvre umfasst Masken, Wappenpfähle, Bentwood boxes, Panels, Rasseln und Kunstdrucke. Seine Kunstwerke, sind nicht nur in Museen und Galerien zu sehen, sie befinden sich auch im Eigentum von Staats- und Regierungsschefs. Zu diesen prominenten Persönlichkeiten gehört das Königshaus Schweden, der Bürgermeister von Chongqing (China), der Kaiser von Japan und der Präsident der Bundesrepublik Deutschland, aber auch Konzerne, wie Microsoft und Walt Disney (siehe unten).

Es ist die Kunst, die ihm die Kraft verleiht und der er es verdankt, sich mit so viel Engagement und Hingabe auch für sein Volk einzusetzen. So entfaltet Boxley als Person auch enorme soziokulturelle Wirkung und durch seine Tätigkeiten beeinflusste und veränderte er seine Dorfgemeinschaft bereits nachhaltig. So gelang es ihm beispielsweise, das Potlatchfest, sowie auch die Tsimshiansprache wieder zu beleben, indem er Potlatches in Seattle (1996/97), in Washington D.C. und Alaska organisierte. Mit dem Potlatch sind seinerseits wieder zahlreiche weitere Bräuche verbunden, wie die Klanadoption, die Verleihung von Namen, die Geschenkvergabe und Tänze, die in diesem Zusammenhang ebenfalls eine Wiederbelebung erfahren haben.

In ihrer Kindheit begleiteten seine beiden Söhne Boxley auf dessen Reisen in die Vereinigten Staaten und waren anwesend bei der Errichtung von Wappenpfählen. Später halfen sie ihm auch bei der Anfertigung von solchen Kunstwerken (Internetquellen 189-191). Diese Kollaboration mit seinen beiden Söhnen David Robert und Zachary hinsichtlich der Herstellung von Schnitzereien, sowie die Tatsache, dass diese mittlerweile ebenfalls Künstler sind, hat dazu geführt, dass gewisse Galerien auch nur von der „Boxley-Family“ sprechen und nicht alleine nur von David Albert Boxley. Die Entstehung ganzer Künstlerfamilien ist vergleichbar mit dem oben erwähnten Kwakwaka'wakw-Klan der Hunt-Familie (Kapitel 3), aus der ebenfalls eine Vielzahl von Künstlern entstammen. Diese soziale Besonderheit ist von ethnologischer Bedeutung, weil das Merkmal der Weitergabe des Formline Designs vom Vater auf den Sohn und die Neuentstehung ganzer Künstlerfamilien früher ebenfalls Sitte war und auf das Wiedererstarken von sozialen Strukturen in der Gegenwart hindeutet.

Wie denkt David Boxley selber über das Formline Design und welche Bedeutung und Stellenwert hat es für ihn? Ist die Formline für ihn notwendige Voraussetzung, wenn ein Künstler Nordwestküstenkunst machen will, und was sagt er zu Künstlern, wie Sonny Assu, der in gewissen Werken, wie „Coke Salish“ (Kapitel 3), sogar ganz von der Formlinie absieht, wobei es dem Künstler aber trotzdem gelingt, inhaltlich in seinem

Werk Probleme zu artikulieren, so dass eine Art Kommunikation mit dem Betrachter entsteht? Wie ist ferner seine Meinung zu Bill Reids Worten, dass ein Künstler, der die Formlinie nicht benutzt, etwas Anderes tue als Nordwestküstenkunst?

David Boxley ist der Ansicht, dass man sich vergegenwärtigen muss, dass die Nordwestküste kulturell gesehen, ein riesiges Gebiet sei, welches eine Vielzahl von Kunststilen aufweise, und dass sich die Kunst von Region zu Region und von Kultur zu Kultur ändere. Boxley ist ein Künstler des Nordens, zu denen neben den Tsimshian auch die Haida, Tlingit, Haisla und Heiltsuk gehören. Wenn man sich also nach Süden bewegt, so verändere sich die Kunst, und von nördlichen, zentralen und südlichen Stilen zu sprechen sei lediglich eine nützliche Vereinfachung. Boxleys Anschauung von Kunst beruht auf der Tatsache, dass er ein Tsimshian ist und seine eigene Version des nördlichen Stiles ausübt. Er weist darauf hin, dass die verschiedenen Stile sich stark unterscheiden und eigene Regeln und Prinzipien besitzen, dass sie aber auch manche Gemeinsamkeiten aufweisen. Gerade der nördliche Stil sei diesbezüglich sehr speziell, was dessen Anwendung, bzw. die Befolgung der Regeln betreffe. Früher wie heute dient(e) das Formline Design einem Künstler dazu, Besitzrechte und Klanzugehörigkeiten darzustellen und stellt(e) ferner eine Möglichkeit dar, die orale Tradition des Klans oder eines Volkes zu veranschaulichen.¹⁴⁶

Boxleys Auffassung von Kunst bestätigt das Zitat Bill Reids, wonach auch für ihn das Formline-System entscheidend für das Wesen und die Eigenart der Kunst an der pazifischen Nordwestküste sei. Die Vielzahl grossartiger, exzellenter Künstler, welche früher wie heute Werke von erlesener Schönheit herstellten - handle es sich um Skulpturen, Masken oder Wappenfähle - stützten sich in der Mehrzahl der Fälle auf dieses jahrhundertealte System des Formline Designs, so sagt er. Jedermann, der ein angesehener Nordwestküstenkünstler werden will, muss nach Meinung von Boxley bezüglich dem Formline Design bewandert, kompetent und sachkundig sein.¹⁴⁷

¹⁴⁶ David Albert Boxley benutzt hier das Wort *tradition*, weshalb ich diesen Begriff so unverändert übernehme. Anmerkung des Autors.

¹⁴⁷ Die Worte *angesehen* zu werden bedeuten in diesem Kontext vor allem, einen guten Ruf innerhalb der indianischen Künstlergilde zu geniessen, was bedeutet, dass ein Künstler fähig sein muss, Formline Design auch ohne Computerprogramme herstellen zu können, eine Meinung, die auch andere Künstler, wie der Kwakwaka'wakw Tom Hunt, vertreten. Persönliches Interview mit Tom Hunt, Feldforschung 2011.

Für David Boxley ist Kunst deshalb eine Art Visitenkarte, die jedem Experten darüber Aufschluss gibt, ob eine Person nur versucht, Kunst zu machen, oder ob auch eine Wissensbasis vorhanden ist und ob die betreffende Person versteht, was sie tut. Boxley ist der Überzeugung, dass vor allem bei Skulpturen - viel eher als bei zweidimensionaler Kunst, wie in Gemälden oder Drucken - besonders gut sichtbar wird, wenn qualitativ gute Formlinie angewendet worden ist. Dass eine Schnitzerei durch genaue und aufwändige Verarbeitung und unter Beachtung der Details der Formlinie ausgeführt wird, Qualität und Niveau erhält, habe ich auch auf meiner Feldforschung festgestellt, als Kerry Frank bei einem indianischen Künstler eine Maske kaufte (Kerry ist der Sohn des Comox-Häuptlings Norman Frank). Die Mehrarbeit hinsichtlich der Visualisierung zahlreicher Details der Formlinie, zu der nicht jeder Künstler fähig oder willig ist, spiegelt sich im Wert oder in der Güte einer Schnitzerei wider und drückt sich in materieller Hinsicht direkt durch den Kaufpreis in Dollars aus.

Boxley ist der Anschauung, dass sich bei einem Künstler, der über fundiertes Grundlagenwissen bezüglich der Formlinie verfügt, diese Fertigkeiten auch in den Werken des Künstlers zeigen sollten. Auf diese Weise wird der betreffende Künstler von anderen indianischen Künstlern erkannt und respektiert, auch wenn er plötzlich neue Wege geht und innovativ wirkt. Ich kann dieses Argument nur am Beispiel Pablo Picassos (1881-1973) bestätigen. Picasso hatte ja bekanntlich in seinem Frühwerk realistische Landschaftsbilder gemalt und damit bewiesen, dass er über eine grossartige Technik, Schulung und Können verfügt, bevor er sich an andere Stilrichtungen wagte und künstlerische Ausdrucksformen entwickelt hat, wie in seiner Blauen und Rosa Periode und später als Vertreter des Kubismus.

Bezüglich Sonny Assus Kunst sagt David Albert Boxley, dass sich dieser Künstler auf einen zeitgenössischen Stil konzentriere und innovativ sei, dass man aber nicht vergessen sollte, dass seine Kunst gleichwohl Elemente des Formline Designs enthalte. Diesbezüglich sei Assu nicht der einzige Künstler, der so vorgehe. In seiner eigenen Kunst will Boxley dagegen nicht bloss gewisse Formline-Elemente einbauen, sondern er sagt, dass er versuche, bewusst die alten Meister zu widerspiegeln, die diesen Kunststil einst begründet haben (persönliches Interview, 02./03.04.2015).

4.5.2 Ausgewählte Werke von David Albert Boxley:

4.5.2.1 Masken:

Geschnitzte Masken standen früher vorwiegend im Zusammenhang mit Tänzen und anderen zeremoniellen Funktionen, bei denen sie als wichtiges Zubehör Verwendung fanden. Für gewöhnlich wurden Masken aus Zeder oder Erle angefertigt, Holzarten, die damals reichlich vorhanden waren. Neben einfacheren Masken schnitzt David Boxley auch aufwändig und detailliert bemalte Exemplare, deren Gestaltung zusätzlich mechanisch bewegliche Teile enthalten konnte. Mit solchen Transformationsmasken, wodurch sichtbar wird, wie ein Wesen sich in ein anderes verwandelt, knüpft der Künstler an eine alte Konvention an, welche auch bei den Tsimshian Sitte ist.

Seine Masken schnitzt David Boxley für indianische Tanzgruppen; er produziert aber auch Auftragswerke auf kommerzieller Basis, bzw. auf Kommission. Eines der Wesen im unüberschaubaren Pantheon der Tsimshian-Kosmologie ist der legendäre Rabe mit dem Namen *Tqe'msem* (oder auch *We-gyet*), der früher wie heute bei den Tsimshian immer noch als Transformer der Welt, als Kulturheld und Trickster verstanden wird, aber auch als Wappentier, welches die Klanzugehörigkeit markieren kann.¹⁴⁸ Wie bei anderen Ethnien existiert auch bei den Tsimshian der Brauch, den Raben als Maske darzustellen. Mit diesem Brauch fährt David Boxley fort und will ihn durch seine Tätigkeit beibehalten und als Überlieferung für die zukünftigen Generationen bewahren.



Bild 238: Young Raven Mask



Bild 239: Raven mask, ca. 1863

¹⁴⁸ Obwohl es sich beim mythischen Raben der Legenden um denselben Raben handelt, der in der zwei- und dreidimensionalen Kunst dargestellt wird, besitzen die unterschiedlichen Begriffe im Sm'algayax (Tsimshiansprache) für den Raben verschiedene Bedeutungsgehalte. So wird für den Raben im Zusammenhang mit dem natürlichen Tier *Gaax* verwendet. Der Rabenklan heisst dagegen *Ganhada*. Der Rabe in seiner Eigenschaft als Trickster-Kulturheld heisst *Tqe'msem* oder *We-gyet*. *We-gyet* besitzt jedoch einen anderen Sinn: *We* bedeutet gross und *Gyet* bedeutet Person. Siehe Internetquelle 192.

In der Maske in Bild 238, einer Schnitzerei, die David Boxley „Young Raven Mask“ nennt, wird dieses Ansinnen deutlich. Die zweite Maske in Bild 239 soll in diesem Zusammenhang als Vergleich mit der früheren Zeit dienen. Sie stammt aus dem Jahr 1863. Zur Farbgebung ist zu sagen, dass diesbezüglich einige Ähnlichkeiten ersichtlich sind. Gleich ist etwa der Grundton der beiden Schnitzereien, schwarz, was vermutlich mit der Farbe des natürlichen Tieres zu tun hat. Auffällig ist auch derselbe rote Streifen, mit dem der Schnabel in beiden Fällen eingefasst ist. Ferner sind neben den Grundfarben schwarz und rot farblose Flächen ersichtlich, die farblich einem Gelb ähneln, was dem Grundton des Holzes entspricht. Beide Masken weisen U-Shapes rund um die Augenpartien auf, die in der Variante von David Boxley noch eine Ergänzung mit roten Split U-Forms erfahren. Eine Besonderheit, die vor allem in der Maske von 1863 überdeutlich ist, sind die vielen gelben gestrichelten Linien auf dem schwarzen Hintergrund, die in Boxleys Variante lediglich in den Augenbrauen benutzt werden und als rote Striche erkennbar sind.

Jim Gilbert und Karin Clark nennen diese unterbrochenen Linien *Dash lines*, wenn sie einzeln vorkommen und sprechen von *Bundle dashing*, wenn die gestrichelten Linien, wie in obigen Masken eng und parallel angeordnet werden, das heißt, wenn sie in Gruppen oder Bündel arrangiert sind, wobei ein gewisser Raum zwischen den einzelnen Bündeln belassen wird (J. Gilbert, K. Clark, 2001, Glossary v., J. Gilbert, K. Clark, 2002, Glossary G-160). Diese Terminologie haben die beiden Autoren vermutlich von Bill Holm übernommen, der im Fall von solchen Gruppen paralleler unterbrochener Linien bereits 1965 von *Dashing* sprach und sie als tertiäre Formline-Elemente verstand, die innerhalb von primären oder sekundären Formline-Elementen Füllcharakter besitzen (B. Holm, 2015, S. 64).

Bei der Maske in Bild 239 handelt es sich um eine Tsimshian-Rabenmaske aus der sogenannten Dundas-Sammlung. Die Dundas-Sammlung ist eine bedeutsame Kompilation von Schätzen der First Nations, vor allem von Tsimshian-Artefakten. Der Pfarrer Robert J. Dundas erwarb diese Sammlung von Artefakten als erster im Jahr 1863 im Dorf Metlakatla, jenem Metlakatla in der Nähe vom heutigen Prince Rupert (British Columbia).¹⁴⁹ Die meisten Gegenstände gehörten dem Tsimshian-Häuptling

¹⁴⁹ Die Dundas-Sammlung ist eine der wichtigsten Sammlungen betreffend der Tsimshiankultur. Sie geht auf den schottischen Kleriker, Reverend Robert James Dundas zurück, der 1863 in (Old) Metlakatla unweit von Prince Rupert lebte. Er erwarb zahlreiche Stücke von William Duncan, einem anglikanischen Missionar, der von seinen Tsimshian-Anhängern die Aushändigung zahlreicher Ritualgegenstände und -

Paul Legaic, bevor dieser zum Christentum konvertierte. Dem damaligen Zeitgeist entsprechend wurden solche zeremonielle Artefakte von den Indianern eingefordert, oder ihnen auch einfach abgenommen, weil es sich in den Augen der Missionare um Zubehör heidnischer Bräuche handelte. Ein Teil der Dundas Collection befindet sich heute im Besitz des Royal BC Museums in Victoria und wird öffentlich ausgestellt. Masken stehen auch hier in einem direkten Zusammenhang mit mythologischen Inhalten.

Die Aktionen des mythologischen Raben haben meistens nicht den Effekt, den der Trickster sich erwünscht. Das bekannteste Beispiel dafür ist die Geschichte des Lichtraubes, in welcher der gefräßige Rabe den Tierleuten (Fischern) droht, das Licht, das er gestohlen hat, zu zerstören, wenn sie ihm keinen Fisch abgeben. Als er nach vergeblicher viermaliger Warnung seine Drohung wahr macht und das Licht zerstören will, zersplittert es und verteilt sich als die bekannten Himmelslichter am Firmament. In einer anderen Mythe, die nicht nur bei den Tsimshian, sondern auch bei den Tlingit vorkommt, heiratet der Rabe Bright Cloud Woman, eine Frau, die durch Berührung mit Wasser Lachse erzeugen kann. Als der Rabe einmal einen Kamm aus einer Lachsgräte herstellt, anstatt sie ins Wasser zu werfen, wo sie wieder zu einem Lachs geworden wäre, gibt er seiner Frau die Schuld dafür, dass der Kamm ihm an den Haaren zerrt, worauf sie ihn im Streit verlässt (N. Philip, 2001, S. 121). Der Grund, weshalb die Frau ihn verlässt, ergibt sich klarer aus der Analyse jener Version, welche der Urfassung der oralen Weitergabe der Tsimshian relativ nahe kommt, auf Franz Boas Aufzeichnung in seinem 1009 Seiten starken Werk *Tsimshian Mythology*, das er zusammen mit Henry W. Tate 1916 herausgegeben hat.¹⁵⁰

kunstwerke erreichte. Dundas brachte die Kunstschatze ins schottische Edinburgh. Als Dundas starb, ging die Sammlung 1904 an seinen Sohn über, welcher die Gegenstände an der Wand seines Billiardraumes in Edinburgh installierte. Nach dem Tod von Dundas Sohn, wurde die Sammlung zuerst in Schottland verwahrt und ging dann 1960 an den Urenkel von Dundas, an Simon Carey über, der in London lebte. Carey verkaufte die Sammlung bei Sotheby's in New York im Oktober 2006 für mehr als 7 Millionen Dollar. Den überwiegenden Teil ersteigerten kanadische Museen und Organisationen. C. Bell, R. K. Paterson, 2009, S. 101f., D. G. Ellis, S. C. Brown, D. E. Gallery, 2007, S. 24. Siehe auch Internetquelle 193.

¹⁵⁰ Den Ausdruck „relativ nahe“ benutze ich deshalb, weil Franz Boas die Urversion der Geschichten und Legenden, welche er von seinem Tsimshian-Informanten Henry W. Tate während dem Zeitraum 1903-13 auf Tsimshian erhalten hat, von Ausdrücken, welche in den Augen der Leser als grausam oder unsittlich gegolten hätten, gesäubert hat, um sie damit salonfähiger zu machen. Auf diese Gepflogenheit und

Auf Bright Cloud Woman trifft der Rabe Tqe'msem zum ersten Mal, als er sich in seinem Kanu auf dem Fluss befindet, wo sie plötzlich aus dem Nebel erscheint. Ihre Schönheit betört ihn, worauf er ihr gesteht, dass er sie heiraten möchte. Sie verspricht ihm, ihn zu heiraten, wenn er sie gut behandelt. Ihr Weggang hat also moralische Gründe und hat die Ursachen im ständigen Streit und in den Schlägen des Raben. Damit enthält die Geschichte gleichzeitig eine ethische Grundregel der Tsimshian, an die bei einer Heirat früher appelliert worden ist, dass Ehemänner ihre Ehefrauen gut behandeln sollen (F. Boas, H. W. Tate, 1916, S. 76ff.).



Bild 240/241: Raven and Bright Cloud Woman Transformation Mask, 2000

Bright Cloud Woman gilt als die Beschützerin der Fische und kann, wie der Rabe auch, die Gestalt ändern und somit den Fluss verlassen. Doch das Wasser ist ihr eigentlicher Bereich, wo sie lebt. Obwohl Bright Cloud Woman den Raben verließ, offeriert sie den Menschen jährlich während der Zeit der Lachszüge deren Fleisch (J. J. Haksteen, 2012, S. 26). Die Masken in den Bildern 240 und 241 illustrieren die Legende vom Raben und seiner Frau. Diese Tatsache, dass Boxley Legenden als Vorbild für seine Kunst benutzt, ist Beweis für die Fortetzung einer Sitte der Vergangenheit, dass nämlich die visuellen Darstellungen zwei- und dreidimensionaler Art religiös motiviert gewesen sind.

Eigenart von Boas hat mich auch bereits Martine Reid, die Ehefrau von Bill Reid, in einem Interview hingewiesen, und dass man aus diesem Grund mit der Rezeption von Boas Werken vorsichtig sein sollte. Lange Zeit galt Franz Boas Werk als klassisch ethnologisch. Doch gerade im Falle seines Werkes *Tsimshian-Mythology* (1916) überarbeitete und revidierte Boas die authentische Urversion, die er von Tate erhielt, auf die oben geschilderte Weise (Tate übersetzte die Legenden zuerst auf Englisch und überreichte Boas dann eine Tsimshianversion). Aus diesem Grund verwendete der Autor Ralph Maud das englische Urmaterial von Tate und veröffentlichte es 1993 in einem neuen Buch mit dem Titel: *The Porcupine Hunter and Other Stories: The Original Tsimshian Texts of Henry W. Tate*. H. W. Tate, 1993, Klappentext.

4.5.2.2 Wappenpfähle:

In der Vergangenheit waren geschnitzte Zederstämme in der Form von Wappenpfählen visuelle Anzeiger einer Vielzahl soziokultureller Merkmale. Ich muss dabei an die oben erwähnten fünf Kategorien von Wappenpfählen anknüpfen, die an unterschiedlichen Orten aufgestellt, verschiedene Zwecke erfüllten. Neben den Begräbnispfählen, sogenannten Mortuary Poles, und den Welcome Poles, die ganz spezifische Funktionen hatten, besaßen andere Kategorien, wie der House Frontal Pole, diverse Eigenschaften. Diese Art von Pfählen gab Auskunft über die Familien- oder Klanzugehörigkeit und war ein Anzeiger der Abstammung, gab also Informationen hinsichtlich des Verwandtschaftssystems. Wappenpfähle waren auch Würdenträger, Ausdruck erreichter Leistungen und repräsentierten den Inbegriff von Prestige. Wappenpfähle gaben auch Zeugnis über Rechte oder Privilegien der Besitzer und schliesslich konnten sie auch Geschichten erzählen, die aber im Zusammenhang mit ihrer primären Funktion als Embleme der Familie oder des Klans gesehen werden müssen und vor allem über Herkunft und den Ursprung der eigenen Vorfahren Bescheid gaben.

Heute können Wappenpfähle unter Umständen weiterhin solche Funktionen besitzen, denn oft werden Wappenpfähle auch heute wieder im Zusammenhang mit besonderen Ereignissen geschnitzt, an die mit der Errichtung des Pfahls gedacht und erinnert werden soll. Auch heute noch sind Wappenpfähle Ausdruck des Stolzes bezüglich des eigenen Brauchtums. Heute werden Wappenpfähle jedoch nicht nur für indianische Gemeinwesen geschnitzt, sondern Hauptabnehmer ist gegenwärtig immer noch in der Mehrzahl eine weisse Käuferschaft. So schnitzte David Boxley schon für Personenkollektive, wie Stiftungen, Behörden und Konzerne, andererseits aber auch für Individuen, bzw. für Einzelkäufer (Internetquelle 194).

Damit komme ich auf eine Funktion zu sprechen, die im Zusammenhang mit Wappenpfählen steht, welche uns heute als neu erscheint, sich aber bei genauerer Analyse nur als Fortsetzung einer einstigen Gewohnheit erweist, bzw. sich als eine Wiederaufnahme oder als Anküpfung an eine frühere Sitte herausstellt. Damit meine ich speziell das Arbeiten auf Kommission. Die Schnitzerei als Auftragswerk existierte aber schon früher. Schon vor dem Kontakt mit den Weissen war es Brauch, dass Künstler für interessierte Kunden Schnitzereien anfertigten. So stellten Häuptlinge etwa Künstler anderer Ethnien an, um wichtige Werke zu produzieren, auch wenn die betreffende Ethnie selber eigene bedeutende Künstler besass. Dies zeigte die Macht des Häuptlings und stellte dessen Reichtum zur Schau und gab andererseits dem Künstler die Möglichkeit, andere Stile

kennenzulernen (Internetquelle 195). Auftragswerke sind also keine Neuheit und auch nicht die Tatsache, dass ein Künstler sich Elemente anderer Stile zu Eigen macht. Eine gewisse Vermischung von Stilen oder Richtungen war daher schon in der Vergangenheit Realität. Sie hatte jedoch durch den Kontakt und Einfluss der weissen dominanten Kultur seit dem 19. Jh. eine Geschwindigkeit erfahren, die vor dem Kontakt mit den Europäern undenkbar gewesen wäre.



Bild 242: Totem Pole 1



Bild 243: Totem Pole 2



Bild 244: Totem Pole 3

Ich möchte auf drei Wappenfähle von David Boxley näher eingehen. Der Pfahl in Bild 242 hat Boxley 1997 auf Kommission für einen privaten Kunden angefertigt. Er heisst „Frog Mother Pole“ und ist 16 feet hoch, was ca. 4,9 m entspricht. Die Tierwappen waren ein Wunsch des Käufers (persönliches Interview mit David Albert Boxley, 10.04.2015). Der Pfahl zeigt von oben nach unten einen Raben, zwei Frösche (Mutter und Junges) und einen Biber. Naheliegend ist die Annahme, dass es sich im Fall des Raben um das Wappen des Rabenklans handelt, eines der vier Hauptklane der Tsimshian und dass es sich beim Frosch um das Wappen eines der drei Unterklane

handelt, die zum Rabenklan gehören (siehe Einleitung 4.1.2). Der Biber hingegen gehört als Unterklan zum Oberklan Adler. In der Vergangenheit hätte das Arrangement dieser Tiere auf eine eheliche Verbindung hinweisen können und den Sinn gehabt, auf die Heirat zwischen einem Angehörigen des Rabenklans mit einem Mitglied des Adlerklans hinzuweisen. Dass Wappen durch die Heirat erworben werden konnten, habe ich in den vorhergehenden Kapiteln an zahlreichen Beispielen gezeigt. Diese Tatsache bestätigt auch Hilary Stewart in ihrem Buch *Looking at Totempoles*. Sie nennt Beispiele von Wappenpfählen, die den Wappenbestand des anderen Ehepartners durch die Heirat bereicherten (H. Stewart, 1993, S. 33, 139).

Der Grund dafür liegt in der Tatsache, dass die Tsimshian früher in exogamen Klans organisiert waren, wo Ausheirat die Regel und Endogamie verboten war. Während man heute nur noch von Ober- und Unterklanen spricht, benutzte Edward Sapir (1884-1939) bei seiner Beschreibung der Tsimshiangesellschaft die Begriffe *Phratries* und *Clans*. Im Falle der Phratricie handelt es sich um eine Anzahl von Klänen, die in diesem Fall durch mütterliche Abstammung verwandt sind und auch zeremoniell oder religiös zusammengehören, aber trotzdem noch nicht die ganze Gesellschaft umfassen, weil dies erst die Summe aller Phratrien, also aller vier Hauptklane, tut. Den vier heutigen Ober- oder Hauptklanen der Tsimshian entsprechen bei Sapir folglich die vier Phratrien und er wählte die Ausdrücke Phratricie und Klan deshalb, weil er damit eine taxonomische Ordnung in der Hierarchie der Klane ausdrücken konnte (R. Darnell, 1994, S. 400ff.).

Der Wappenpfahl in Bild 243 verkaufte David Boxley dem Alaska Native Medical Center in Anchorage (ANMC), Alaska. Beim ANMC handelt es sich um eine Klinik, bzw. um ein Spital, das medizinische Dienstleistungen für Mitglieder amerikanischer First Nations anbietet. Mit dem Begriff Native werden bestimmte mentale Bilder im Besucher und Touristen geweckt, die sich in den meisten Fällen relativ schnell im Stereotyp des Wappenpfahles kondensieren oder verdichten. Aus diesem Grund wurde Boxleys Wappenpfahl ausserhalb des Gebäudes platziert, um Besucher schon von weitem darauf aufmerksam zu machen, dass das Krankenhaus etwas mit Indianern zu tun hat. Boxleys Wappenpfahl ist eigentlich untypisch für die Gegend, denn Anchorage liegt mehr im Nordenwesten Alaskas, relativ weit vom Südosten dieses amerikanischen Gliedstaates entfernt, dem Gebiet, wo herkömmlicherweise die Tsimshian oder Tlingit leben und Wappenpfähle produzieren. Anchorage befindet sich auch in der Subarktis und war früher, ethnographisch gesehen, Heimat der athapaskischen Völkergruppe der

Tanaina, die zwar ebenfalls Fischer, aber zu einem grösseren Mass als die Tsimshian oder Tlingit, auch Jäger und Sammler waren (vor allem schnitzten sie aber keine Wappenfähle). Boxleys Pfahl verweist in diesem Zusammenhang auch auf den berühmten Laden des Medical Centers, der sich im ersten Stock des Krankenhauses befindet, einem bekannten Geschäft, das indianisches Kunsthandwerk an Besucher verkauft. Ferner werden in Schaukästen, welche im gesamten Gebäude verteilt sind, Werke indianischer Künstler Alaskas gezeigt, bei denen es sich in den meisten Fällen um Unikate handelt (Internetquellen 196, 197).

Im Jahr 1998 wurde David Boxley von Walt Disney Imagineering (Orlando, Florida) beauftragt, für den Canada Pavilion einen Wappenfahl zu schnitzen und auch eine Hausfassade zu bemalen (siehe Bild 244). Dass der Wappenfahl überhaupt zur Ikone und visuellen Metapher, nicht nur der Westküstenindianer, sondern der First Nations von Nordamerika generell geworden ist, hat viel mit den Massenmedien zu tun. Die Bücher Karl Meys, die Winnetou-Filme und das Kino-Genre Western haben z.B. massgeblich dazu beigetragen, dass das Bild des Wappenfahles in den Köpfen der Menschen mit dem Begriff Indianer assoziiert wurde. Aber auch vergangene Weltausstellungen haben eine ähnliche Wirkung gehabt. Brenda Hollweg sagt in ihrem Buch *Ausgestellte Welt*, dass Weltausstellungen nicht nur der Anschauung, Belehrung und Erheiterung dienen, sondern selbst zum Erlebnis werden und am Aufbau eines kollektiven Gedächtnisses beteiligt sind.¹⁵¹ Anlässlich solcher Weltausstellungen wurden oft Wappenfähle gezeigt, wie im Zusammenhang mit der Chicago World's Columbian Exposition von 1893 (Bild 245) und der Weltausstellung in Portland, Oregon, im Jahr 1905 (siehe Bild 246).



Bild 245: Weltausstellung, 1893 Chicago

Bild 246: Weltausstellung, 1905, Portland, Oregon

¹⁵¹ Hollweg weist darauf hin, dass Weltausstellungen im 19. Jh. durch das gemeinsame Erlebnis auch eine Schlüsselrolle in der Formation kultureller Identität zukamen. Dazu trug zum Beispiel die Zurschau- stellung von gemachten Erfindungen und technologischen Innovationen bei. B. Hollweg, 2001, Klappen- text.

In diesen Weltausstellungen kann man meiner Ansicht nach die Anfänge der Unterhaltungs- und Eventkultur erkennen, die sich seither stark gewandelt und sich niveaumässig der breiten Masse angepasst hat. Meine Vermutung, dass die Zurschaustellung von Wappenpfählen ihren Ursprung in den Shows der Weltausstellung von Chicago 1893 hatte, wird durch Barbara Saunders und Lea Zuyderhoudt bestätigt (B. Saunders, L. Zuyderhoudt, 2004, S. 70).

In den letzten Jahrzehnten sind sogenannte Themenparks immer populärer geworden. Für einen solchen Themenpark, für die Mystery Lodge in Knott's Berry Farm in Anaheim, Los Angeles, Kalifornien, hat David Boxley 1992 zwei Wappenpfähle geschnitzt, „Raven Legends“ (5,8 m) und „Boy who fed the eagles“ (5,2 m). Während jedoch die früheren Weltausstellungen mit den Wappenpfählen noch auf bestimmte Kulturen, wie auf die Kwakwaka'wakw, hingewiesen haben, profitieren die Themenparks von heute von bestehenden Stereotypen in den Köpfen von Menschen und fördern diese Klischees noch. Wappenpfähle verkörpern den Begriff Indianer in solchen Themenparks nur noch symbolisch und verallgemeinernd, bis dieser im Kontext mit Achterbahnen, Geisterstädten und Mystery Lodges zu einem inhalts- und bedeutungslosen Gefäss wird, einem sogenannten *empty signifier*, der am Ende für vieles und gleichzeitig für nichts steht.

Wappenpfähle sind also nicht nur Sinnbilder für Indianer, sondern müssen auch zunehmend in einem engen Kontext mit dem Tourismus gesehen werden. Die Vorgängerin von Walter Knotts Vergnügungs- und Themenpark, dessen Mystery Lodge im Jahr 1994 eröffnet wurde, war die Spirit Lodge von General Motors, die im Zusammenhang mit der Weltausstellung 1986 in Vancouver stattfand. Da Vancouver Kalifornien durch dieses Grossereignis die Touristen abzog, fühlte sich Kaliforniens Tourismusindustrie gezwungen, neue Projekte zu lancieren. Einzig das Thema wechselte im Fall von Knott's Berry Farm. Nicht mehr der Transport stand im Vordergrund, sondern familiäre Werte. Trotz des Anspruchs auf Authentizität sind aber manche Artefakte in Knott's Berry Farm nicht einmal von Indianern produziert, wie z.B. ein Wappenpfahl, den zwei Holzarbeiter von Knott's Farm herstellten.

Hinsichtlich der Verwendung des Begriffes Authentizität beziehe ich mich auf Karen Duffeks Befragung von Museumsbesuchern. Aus ihren Interviews konnte sie vier Merkmale zusammenfassen, die bei Besuchern von Museen oder bei potenziellen Käufern den Eindruck von echter indianischer Kunst hervorrufen oder assoziieren. In diesem Fall wäre das zweite der vier Merkmale angesprochen, die Ethnizität des

Künstlers. Dieses Merkmal ist deshalb interessant, weil Duffeks Befragung statistisch erwiesen hat, dass 44% der Befragten der Meinung sind, dass es nach ihrer Ansicht einen Einfluss hat, ob ein Artefakt von einem Indianer oder von einem Weissen hergestellt worden ist. Wenn also zwei von drei Wappenfähle nicht von Indianern produziert worden sind, würde der Anspruch auf Authentizität, den die Knott's Berry Farm macht, im Falle einer Befragung von Besuchern mit Sicherheit in Frage gestellt (K. Duffek, 1983, S. 100ff.). Fragwürdig ist auch, dass Wappenfähle und Magie für die Vermittlung der Botschaft, bzw. des Themas des Parks, herangezogen worden sind; denn was haben Wappenfähle und Magie mit Liebe zur Familie zu tun? Auch wurde Richard Hunt, ein Kwakwaka'wakw-Künstler (siehe Kapitel 3), für die Herstellung der Fassade eines Hauses beauftragt, doch als 1992 von ihm gefordert wurde, wie ein früherer Plainsindianer mit Wildlederkleidung zur Arbeit zu erscheinen, kehrte er beleidigt nach Victoria zurück (B. Saunders, L. Zuyderhoudt, 2004, S. 71).

Der Wappenfahl in Bild 244 ist ein weiteres Beispiel aus der Unterhaltungsindustrie, in diesem Fall jener von Walt Disney World in Bay Lake (Orlando, Florida), die mit dem Epcot-Center ebenfalls zwei Themenparks der besprochenen Art beherbergt; hier heissen sie „Future World“ und „World Showcase“. In beiden Fällen handelt es sich um Beispiele der Spasskultur, die, wie im obigen Fall, als Freizeiterlebnis für Familien mit Kindern konsumierbar ist. Der Canada Pavilion ist Teil des Themenparks World Showcase, konzipiert und inszeniert als eine Weltausstellung im Kleinen. Im Sinne einer Aufwertung des Themenparks wollte Walt Disney, dass der Entstehungsprozess des Kunstwerkes zu einem physisch fassbaren Erlebnis für den Besucher werden sollte und beauftragte Boxley nach Florida zu kommen und seinen Wappenfahl live vor den Augen der Zuschauer zu schnitzen. Die Performanz gab dem Publikum das Gefühl, während dem Schaffen involviert zu sein. Doch vor allem geschah dies als Public Relations- und Werbezweck von Walt Disney. Damit gehört Walt Disney nicht zu den Ersten, welche diese Idee hatten; schon auf der Weltausstellung 1939 in San Francisco wurde John Wallace, ein Haida, beauftragt, einen Wappenfahl als Demonstration für die Besucher zu schnitzen, auch aus dem Grund, um dem Publikum den anstrengenden und aufwändigen Vorgang zu veranschaulichen, der mit der Produktion eines solchen Pfahles verbunden ist (P. Hillaire, 2013, S. 67).

Die Schnitzerei in Bild 244 erzählt die Geschichte des Lichtraubes des Raben. Doch muss angemerkt werden, dass zusätzlich zwei weitere Wappenfähle den Canada Pavilion ergänzen und dass nur Boxleys Wappenfahl aus Holz besteht und von ihm

stammt. Die Tatsache, dass es sich bei den beiden anderen Pfählen um billige Imitate aus Fiberglas handelt, lässt, wie im Fall von Knott's Berry Farm, Zweifel an der Authentizität des Events und dessen Absichten aufkommen. Auch in diesem Fall stütze ich mich beim Gebrauch des hier verwendeten Wortes Authentizität auf Karen Duffeks Interviews. Imitate aus Fiberglas stehen im Widerspruch zum ersten Merkmal, dass Echtheit im Zusammenhang mit Qualitätsansprüchen eines Gegenstandes steht. Eine Handarbeit wird von den meisten Befragten als echte indianische Kunst betrachtet, billige Massenware dagegen nicht. Bei den Imitaten aus Fiberglas könnte letzteres aber der Fall sein. Zudem ist auch das dritte Merkmal, was echte indianische Kunst in den Köpfen von Befragten bedeutet, angesprochen: der Grad, zu dem ein Artefakt an das indianische Brauchtum anknüpft. Dazu gehören Materialien, die im 19. Jh. benutzt worden sind. Und weil damals für Wappenpfähle ausschliesslich Holz verwendet wurde, würden die meisten Leute den beiden Wappenpfählen aus Fiberglas die Authentizität absprechen, wenn sie denn befragen würden.

4.6 Dempsey Bob (*1948)



Bild 247: Dempsey Bob

Bild 248: Do.

4.6.1 Zur Person von Dempsey Bob:

Dempsey Bob ist ein kanadischer Künstler British Columbias. Er ist 1948 im Dorf Telegraph Creek am Stikine River im nordwestlichen B.C. geboren (P. MacNair et al., 1984, S. 92). Bob stammt von Tahltan- und Tlingit-Eltern ab und ist Mitglied des Wolf-Klans.¹⁵² Als er fünf Jahre alt war, zogen seine Eltern nach Port Edward bei Prince Rupert. Bob begann schon früh zu malen, unter anderem weil die Familie keinen Fernseher hatte. Er erinnert sich noch an den Zeichenunterricht in der Highschool, als es einmal zu Meinungsverschiedenheiten mit der Lehrerin kam, weil er ihre Erwartungen nicht erfüllte, indem er im Tlingit-Stil malte. Nach der Highschool war Bob unentschlossen, welche berufliche Richtung er einschlagen wollte.

Ein Wendepunkt in seinem Leben war der Entscheid, mit einem Freund ein Kunstseminar zu besuchen, das unter der Führung von Freda Diesing stattfand. So begann er im Jahr 1969, mit 21 Jahren, unter der Leitung der Haida-Schnitzerin Freda Diesing in Prince Rupert die indianische Schnitzerei im Formline Design zu studieren.

¹⁵² Die Tahltan sind im Unterschied zu den Tlingit, die vorwiegend ein Volk der pazifischen Nordwestküste sind, eine athapaskische Gruppe und ihre Sprache, das Tahltan, gehört zu den 40 athapaskischen Sprachen, die von den First Nations im westlichen Teil Kanadas gesprochen werden. 1915 führte Edward Sapir die Bezeichnung *Na-Dene-Sprachen* als taxonomischer Überbegriff für alle athapaskischen Sprachen, das Tlingit und das Haida ein. Das Haida wird heute aber sprachlich als zu wenig verwandt betrachtet und wird folglich nicht mehr zu den Na-Dene-Sprachen gezählt. Es wird heute als eine isolierte Sprache behandelt. Um Missverständnisse zu vermeiden wird mittlerweile ganz auf den Begriff Na-Dene-Sprachen verzichtet und nur noch der Ausdruck *Tlingit-Eyak-Athapaskisch* benutzt. M. Mithun, 2001, S. 347, E. Sapir, 1963, S. 457, B. E. Johansen, B. M. Pritzker, 2008, S. 441.

Bob fühlte sich von dieser Lehrerin besser verstanden, denn Diesing kannte seine Kultur und war, wie alle Teilnehmer, selber Indianerin (Haida). Sie hielt ihn dazu an, alte Artefakte und deren Herstellung zu studieren und sie empfahl ihm, in Alaska zu lernen, um auf diese Weise sein Tlingiterbe besser kennenzulernen. Angespornt durch diese Ratschläge fanden diese Studien ihre Fortsetzung in den Jahren 1972-1974, als sich Dempsey Bob in der Gitanmaax School of Northwest Coast Indian Art in Hazelton, B.C., registrierte. Dort belegte er Zeichnungs- und Schnitzereikurse. In dieser Zeit machte er auch die Bekanntschaft von Grössen wie Earl Muldon (Gitksan, *1936), Walter Harris (Gitksan, 1931-2009) und Ken Mowatt (Gitksan, *1944) (I. M. Thom, 2009, S. 17). Dempsey Bob erkannte, dass er auch reisen musste, um sich bedeutende Tlingit-Artefakte anzusehen und besuchte in der Folge Kollektionen, bzw. Sammlungen in New York, London, Russland und Spanien. Er sah ein, dass ein Indianer zuerst sein eigenes kulturelles Erbe studieren muss, bevor er als Künstler neue Wege gehen kann und kritisierte andere Schnitzer oder Maler, welche dieser Pflicht nicht nachkamen:

“Eventually you have to go your own way, because that is what an artist does. And it is hard. But you have to know all this other stuff to be able to do that. I feel that most people don't really mature as artists because they haven't done their homework, studying the old pieces and doing the work, trying to make new pieces.” I. M. Thom, 2009, S. 18.

Dempsey Bob studierte auch den Tanzstil der Tlingit, weil nach seiner Meinung die fließenden Tanzbewegungen ihre Entsprechungen in den fließenden Formen des Formline Designs finden und helfen, dieses wirklich zu verstehen. Zu seiner Kunst gehört das Schnitzen von Schalen, Masken und Wappenpfählen, meistens im Tlingit-Stil. Landschaften haben in seinen Werken einen Haupteinfluss, den sich Bob durch sein Leben fernab urbaner Zentren auf dem Land erklärt, wo er nach eigenen Angaben Formen und Gesichter in den Bergen erkennt, die ihn inspirieren. Bob fühlt sich dem Werkstoff Holz verpflichtet und er schnitzt vornehmlich mit gelber Zeder; aber er liebt auch die Herausforderung mit neueren Werkstoffen zu arbeiten, wie mit Bronze, wobei er die Freiheit liebt, welche ihm dieses Material ermöglicht. Die Härte des Metalls lässt ihn Kompositionen erschaffen, welche seiner Meinung nach mit Holz undenkbar wären. Doch immer wieder kehrt er zu diesem Werkstoff zurück und seine Metallplastiken beruhen in der Regel auch meistens auf einem Holzmodell. Auch die Malerei ist eine

grundlegende Kunstform, die für ihn ein wichtiges Instrument bleibt. Er hält sich diesbezüglich an das Motto europäischer Künstler, wie Van Gogh und Michelangelo, die der Meinung waren, dass je besser ein Künstler zeichnen kann, umso besser auch seine Gemälde und Skulpturen werden. Dempsey Bob nahm bereits an zahlreichen Ausstellungen teil, wie „The Legacy“ im Jahr 1970 und seine Kunst war bereits Gegenstand einiger Soloausstellungen, wie 1993 im Vancouver Museum. Im Jahr 2007 erhielt er den „Lifetime Achievement Award in Aboriginal Art“ von der Achievement Foundation British Columbia.¹⁵³ Bob gibt seine Kunstfertigkeiten auch weiter und bildet Lehrlinge in der Schnitzkunst der Westküste aus. Zu seinen Studentinnen und Studenten gehören etwa die Tahltan-Schnitzerin Dale Campbell und der Tlingit-Künstler Keith Wolfe Smarch.¹⁵⁴

4.6.2 Ausgewählte Werke von Dempsey Bob:

4.6.2.1 The Story of Fog Woman and Raven:

Rabengeschichten gehören an der pazifischen Nordwestküste zum allgemeinen Mythenrepertoire verschiedener Völker entlang der Küste, auch wenn der Rabe in der Mythologie an der nördlichen Küste häufiger erscheint als weiter südlich. Um eine solche Legende, die an der gesamten Küste bekannt ist und deshalb von indianischen Künstlern unterschiedlicher Herkunft in ihren Werken zwei- und dreidimensional dargestellt wird, handelt es sich bei der Geschichte vom Lichtraub des Raben. Andere Mythen sind eher spezifisches Gut einzelner Ethnien oder von bestimmten Regionen. Dieses Merkmal musste früher viel deutlicher ausgeprägt gewesen sein. Es ist aber heute immer noch erkennbar, wenn man aktuelle Erzeugnisse gegenwärtiger Künstler und ihre Kunststile miteinander vergleicht. Zum mehr oder weniger exklusiven Mythenbestand der Haida gehört beispielsweise die Geschichte „Wie der Rabe die ersten Menschen in einer Muschel entdeckt“.

¹⁵³ Der Lifetime Achievement Award ist eine jährlich verliehene Auszeichnung in British Columbia an einzelne Indianer, welche mit ihrem Kunstschaffen oder mit anderen Tätigkeiten Kreativität bewiesen haben, die als wertvolle Leistung für ihre Kultur und als wesentlicher Beitrag zum kulturellen Leben in B.C. gesehen und gewürdigt wird. Internetquelle 198.

¹⁵⁴ Dale Campbell wurde 1972 von Dempsey Bob gefördert und lernte einige Jahre bei ihm. Später arbeitete sie mit weiteren Indianerkünstlern wie Glen Wood und Freda Diesing (D. Jensen, P. Sargent, 1993, S. 7). Keith Wolfe Smarch begann 1981 mit der Schnitzerei und lernte unter der Anleitung von Dempsey Bob (Indian Northern Affairs Canada, 1986, S. 66).

Um eine Mythe, die hauptsächlich bei den Tlingit vorkommt, handelt es sich dagegen bei „Fog Woman and Raven“, einer Geschichte, die ich bis anhin nur durch Künstler des nördlichen Stiles visualisiert gesehen habe, wie z.B. vom Tsimshian-Künstler David Albert Boxley, wo sie „Bright Cloud Woman“ heisst (siehe oben unter 4.5.2.1).



Bild 249: Fog Woman and Raven, 2007

Dempsey Bob nannte seine Skulptur, die er 2007 vor allem aus gelber und roter Zeder schnitzte und die sich am Flughafen Vancouver nach der Security - in der Duty-Free Shopping Area - befindet, „The Story of Fog Woman and Raven.“ Bild 249 zeigt die Hauptakteure der Legende, die Nebelfrau und den Raben, sowie den künstlich angelegten Bach mit gläsernen Abbildern von Lachsen (Detailansicht siehe Bilder 255 und 256). Die Geschichte erzählt, wie Rabes Gier zu den alljährlichen Lachswanderungen führte. Diese auf den ersten Blick paradox anmutende Aussage bedarf einer näheren Erklärung (siehe weiter unten).

Vorweggenommen werden soll hier nur einmal, dass sich der Zusammenhang zwischen der Frau und dem Fisch in der Geschichte dadurch erklären lässt, dass mit Fog Woman die Existenz aller Lachse und auch die Sommerlachszüge assoziiert werden, das heisst, Fog Woman gilt als Grund und Anlass, dass die Lachse à priori existieren und dass diese an ihre Geburtsorte an den Oberlauf der Flüsse zurückkehren, wo sie laichen und sterben. Der Begriff Nebel in ihrem Namen hat hier seine Bewandtnis darin, dass bei den sommerlichen Lachswanderungen oft Nebel auf den Flussmündungen liegt.

Die Lachse der Nebelfrau

„Vor langer Zeit gerieten Rabe und seine beiden Sklaven beim Fischen in einen dicken Nebel. Plötzlich sass eine Frau mit ihnen im Kanu. Sie bat Rabe um seinen geflochtenen Hut und liess den Nebel augenblicklich darin verschwinden. Bald heirateten die beiden. Als Nebelfrau einmal Hunger hatte - Rabe war draussen auf dem Wasser - befahl sie einem Haussklaven, in einem geflochtenen Korb Quellwasser zu bringen. Der tat, wie ihm geheissen. Nebelfrau tauchte einen Finger ins Wasser und befahl dem Sklaven, er solle es an der Quelle wieder ausleeren, in Richtung Meer. Sofort erschien, genau an dieser Stelle, ein grosser Lachs. Der schlaue Rabe erfuhr davon. Nun holte auch er Wasser und bat Nebelfrau, für ihn das Gleiche zu tun. Sie tauchte vier Finger ins Wasser und zauberte vier Lachse hervor. Als sie einmal ihre Haare im Korb wusch, wimmelte es darin nur so von Lachsen. Nun baute das Paar ein Räucherhaus, um die vielen Fische zu trocknen. Von all dem wurde Rabe übermütig und begann mit Nebelfrau zu streiten. Als sie ihn verlassen wollte, versuchte er sie zurückzuhalten. Da vernahm er ein seltsames Geräusch, wie von starkem Wind. Rabe wollte seine Frau festhalten, doch seine Hände glitten nur durch Nebel. Alle Lachse folgten Nebelfrau zum Meer, sogar die, die schon getrocknet waren. Aber weil sie die ersten Lachse in einem Korb mit frischem Quellwasser hervorgebracht hatte, kehren diese jeden Frühling in das Quellgebiet der Flüsse zurück.“¹⁵⁵

Die Geschichte macht die Antiheldenfunktion deutlich, die dem Trickster eigen ist, das heisst, dass er nicht mit moralischer Stärke brilliert, sondern dass ihm seine eigenen moralischen Schwächen Fallstricke bilden, welche ihn zum Scheitern verurteilen lassen, ein Grund, der mitunter dafür verantwortlich ist, dass die Geschichten für ihn in der Regel nicht mit einem Happy End ausgehen. Wie so oft sind es aber auch hier gerade die egoistischen Absichten des Raben, wie seine Gier, die positive Konsequenzen für die Menschen haben. So werden die Fische ohne jegliche altruistische Absicht, quasi ungewollt, zur Grundnahrungsquelle der Menschen.

Dass der Raben-trickster das Gegenteil von dem macht, was sozial wünschenswert ist, hat mit der in den Geschichten inhärenten Ironie zu tun, in dem durch die Verstösse des Raben humorvoll darauf hingewiesen wird, was gesellschaftlich eigentlich inakzeptabel ist. Ich erkenne darin ein mnemotechnisches Hilfsmittel, dass sich der Zuhörer durch die Schilderung des puren Gegenteils des Normalen besser an den Inhalt und deren

¹⁵⁵ Persönlicher Besuch im NONAM (Nordamerika Native Museum) in Zürich am 14.07.2010. Für eine ausführlichere und detailliertere Version der Mythe verweise ich auf John E. Smelcers oder auf Harry Eilensteins Buch. J. E. Smelcer, 1992, S. 11ff, H. Eilenstein, 2011, S. 213ff.

moralische Lektionen zu erinnern vermag. In diesem Fall wäre einerseits die Gier thematisiert, sowie die Art des Verhaltens zum eigenen Ehegatten. Die Geschichte enthält für mich die Weisheit, dass Gier in Wirklichkeit negative Folgen hat und dass der Ehepartner einem verlassen wird, wenn ständiger Streit, Nörgelei, Zank oder häusliche Gewalt zum Alltag eines Ehepaares werden. Es geht in der Geschichte aber auch darum, dass Wohlstand, der zur Gewohnheit wird, zu Undankbarkeit führen kann, was ebenfalls negative Folgen hat.



Bild 250: Chief Johnson Pole



Bild 251: Replika des Pfahls



Bild 252: Nathan Jackson Pole

Dempsey Bob hat sich mit seiner dreidimensionalen Version der Legende stark von der herkömmlichen Art, wie diese und andere Geschichten früher dargestellt worden sind, entfernt, weil er nach neueren Ausdrucksmöglichkeiten suchte, als jene, die in der Vergangenheit üblich waren. Inwiefern seine Skulptur „Fog Woman and Raven“ in einem Gegensatz zur früheren Darstellungsweise steht, zeigt ein Vergleich mit älteren, ja zum Teil historischen Varianten derselben Geschichte. Bild 250 zeigt diese Legende auf einem Wappenstein dargestellt, der 1901 vom Tlingit-Chief George Johnson in

Ketchikan in Auftrag gegeben wurde. Erkennbar sind zuoberst Rabes Sklaven, der Rabe selber und zuunterst die Nebelfrau. Der Pfahl war ursprünglich zum Zweck des Gedenkens an Chief Johnsons verstorbene Mutter geschnitzt worden und bei seiner Errichtung wurde ein Potlatch abgehalten, um ihr den Pfahl zu widmen.¹⁵⁶

Beim Bild 251 handelt es sich um eine Reproduktion des alten Pfahles aus dem Jahr 1989, der vom Tlingit-Künstler Israel Shotridge geschnitzt worden ist (der alte Pfahl stand bis 1982). Besser zu sehen ist hier Fog Woman, erkennbar an den beiden Lachsen, welche sie umklammert. Bei Fog Woman handelt es sich nicht nur um ein übernatürliches Wesen und eine Legendengestalt, sondern ebenfalls, wie im Falle des Raben, gleichzeitig um ein *crest*, um ein Familienwappen, deren Ursprung bis in die mythologische Urzeit zurückreicht (H. Stewart, 1993, S. 33, F. Reynoldson, 2000, S. 34).

Bild 252 zeigt dieselbe Geschichte - ebenfalls in Wappenpfahlform - hergestellt vom Tlingit-Künstler Nathan Jackson (*1938). Nathan Jackson kam 2001 im Zusammenhang mit der Wiedereröffnung des Zürcher Indianermuseums am 26.01.2003 in die Schweiz und schnitzte im Museum Rietberg die Geschichte vom Raben und der Nebelfrau in einen sieben Meter langen Rotzederstamm. Seine Aktion stand damals eher im Kontext mit der Rietberg-Ausstellung „Tlingit-alte indianische Kunst aus Alaska“, die während seiner Anwesenheit vom 21.01.-06.05.2001 stattfand. Jackson äusserte sich zum Inhalt dieser Mythe folgendermassen: „Die Moral der Geschichte von dem Raben und der Nebelfrau lautet: Sei gut zu deiner Frau“ (K. Richard in: Blick vom Montag 27. Januar 2003, S. 13). Im Vorfeld der Eröffnung des NONAM 2003 haben neben dem Blick auch andere Zeitungen Artikel zu Nathan Jacksons Wappenpfahl verfasst, so etwa die NZZ und der Tages Anzeiger vom 24.01.2003 (Internetquellen 200, 201). Das Kunstwerk steht heute im Hof vor dem Indianermuseum im Seefeld in Tiefenbrunnen, Zürich, das seit seiner Wiedereröffnung neu Nordamerika Native Museum heisst (NONAM). Der Wappenpfahl von Nathan Jackson ist eine Neuanschaffung, welche aus dem Geld des Landeslotteriefonds des Kantons Zürich finanziert wurde (Internetquelle 202).

Mit den Bildern 253 und 254 möchte ich aber wieder auf Dempsey Bobs Version der Skulptur zurückkehren, die erklärt, wie die ersten Lachse in die Flüsse gelangt sind. Bei Dempsey Bobs Variante gefällt mir dessen Liebe zum Detail, wie zum Beispiel die Darstellung der Fische in Fog Womans Haar (Bilder 249 und 254).

¹⁵⁶ Der Tsimshian-Pastor Reverend Mather erinnerte sich, dass der Schnitzer John Norwlsky hiess und dass ihm Billy Dickinson bei der Anfertigung des Pfahles half. Internetquelle 199.



Bild 253: Rabe



Bild 254: Fog Woman

Wie oben bereits angetönt, handelt es sich nicht nur beim Raben, sondern auch bei Fog Woman um ein übernatürliches mythisches Wesen, das ihr soziales Pendant in einem Wappen besitzt und als Anzeiger der Klanzugehörigkeit funktioniert, also früher vor allem auf den Wappenfählen der Tlingit erschienen ist. Was Bob meiner Meinung nach mit seinem Kunstwerk gelang, ist die Wappen (crests) aus dem klassischen Kontext herauszulösen und sie als eigene Kunstformen darzustellen. Damit erhalten sie eine ganz neue Funktion. Seine Figuren werden gewissermassen Kunst um der Kunst willen; Kunst als Selbstzweck. Durch seine Interpretation emanzipierte Dempsey Bob die Akteure von der engen Bindung mit ihrem herkömmlichen Sinn als Indikatoren der Klanzugehörigkeit. Seine Figuren weisen zwar immer noch auf die Tlingit-Mythologie und auf das Brauchtum und die einstige Lebensweise der Tlingit hin, erscheinen aber durch seine Auslegung viel mehr als verselbständigte Wesen als wenn sie auf einem Wappenfahl erscheinen würden. Das Gesagte wird umso deutlicher, als mit der Platzierung der Skulptur an den Standort Flughafen Vancouver ein völlig neuer Kontext geschaffen wird, der das Kunstwerk noch zusätzlich mit einem eigenen Sinngehalt auflädt. Zur Fog Woman-Skulptur befragt, sagt Dempsey Bob, dass Fog Woman eine echte Herausforderung für ihn darstellte, die sich in nichts mit seinen vorangehenden Werken vergleichen lässt, auch nicht mit den 20 Wappenfählen, die er bereits geschnitzt habe. Bob wählte diese Geschichte bewusst aus dem Grund aus, weil die Wildlachsbestände an der pazifischen Westküste im Abnehmen begriffen sind. Er glaubt, dass durch den Gesang von Fog Woman sich die Lachspopulationen wieder erholen, auf die die Menschen angewiesen sind (persönliches Interview, 18.04.2015).



Bild 255: künstlicher Bach

Bild 256: Lachse aus Glas

Seit ich 1984 zum ersten Mal die Comox auf Vancouver Island besuchte und auch an der Hochseefischerei der Indianer teilnehmen konnte, erhalte ich jährlich einen Brief, wie das Jahr verlief. Oft konnte ich den Briefen entnehmen, dass die Fänge der Fischer dürftiger wurden, was auf eine Abnahme der Fischbestände schliessen lässt. Als ich Anfang 2002 wieder in der Reservation weilte, erzählten mir einige Indianer, dass sie ihre Fischlizenzen dieses Jahr gar nicht mehr eingelöst hatten, weil dies nur ein Verlustgeschäft bedeutet hätte. Über die Ursachen kann nichts Genaues gesagt werden, weil die Medien unterschiedlicher Meinung sind. Vermutet werden darf aber, dass die Gewässer mittlerweile überfischt sind, denn die heutige Technologie der Hochseefischerei erbringt Fangquoten, die sich durch nichts mit jenen der Indianer von früher vergleichen lassen. Dazu werden Umstände, wie die Gewässerverschmutzung und die Klimaerwärmung mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ihren Teil zur Problematik beitragen.

Dempsey Bobs Bezugnahme auf Fog Woman erscheint auf den ersten Blick wie eine Hinwendung zur Religion in einer Krisensituation. Ethnologisch interessant ist, dass sich dieser Vorgang oft beobachten lässt, weil man sich von der Religion eine Rettung verspricht. Vergleichbar ist die geschilderte Situation mit jener in der Schweiz, wo die Bewohner der katholischen Gemeinde Fiesch im Kanton Wallis während Jahrhunderten für die *Gletscherschmelze* beteten, weil der Aletschgletscher mit seinem Wachstum dem Oberwallis Gefahr brachte. Ironie der Geschichte ist, dass die Gletscherschmelze nun tatsächlich Realität geworden ist und dass heute durch erneutes Gebet für das *Wachstum des Gletschers* gebetet wird, weil es heute gilt, den Gletscher als Trinkwasserreservoir und Touristenattraktion zu erhalten (Internetquelle 203).

4.6.2.2 Die Bronzearbeiten Dempsey Bobs:

Im Jahr 1992 erweiterte Dempsey Bob sein Repertoire durch Metallskulpturen. Zu diesem Zweck, um auch Kunstwerke in gegossener Bronze anfertigen zu können, absolvierte er einen Lehrgang an der Boise State University, Idaho (USA). Seine Tochter, Tanya Bob, welche Praktikumsassistentin der First Nations and Indigenous Studies ist, sowie Coordinator of Aboriginal Student Affairs an der University of British Columbia in Vancouver, hat ihren Vater im Jahr 2000 interviewt. In ihrem Interview gibt Dempsey Bob als Grund, weshalb er mit Bronze zu arbeiten begann, an, dass dieses Tätigkeitsfeld eine neue Herausforderung für ihn darstelle, nachdem er über lange Jahre hinweg praktisch ausschliesslich Holz benutzte. Bob erwähnte im Interview auch die Notwendigkeit der Veränderung der Kunst und dieser Aspekt des Wandels betrifft auch die verwendeten Werkstoffe. Nach ihm hilft dies der Kunst, lebendig zu bleiben:

“I got into bronze because I needed another challenge. After you’ve made a thousand pieces out of wood you have to change, and bronze gave me that change. Bronze has a different feeling to it, it’s new and it’s a challenge to make it good. Our art has to grow.”

Tanya Bob in: Anthony Shelton, 2009, S. 57.

Bronze ist eine Kupfer-Zinnlegierung, die sich von Messing unter anderem dadurch unterscheidet, dass sie einen grösseren Anteil an Kupfer enthält als Messing, der 60% und mehr beträgt (W. A. Roth, 2013, S. 175, 188). Durch die Tatsache, dass Kupfer schon vor dem Kontakt mit den Weissen ein Werkstoff der Kulturen der Westküste war, welcher in der Gesellschaft auch sonst eine enorme Bedeutung besass, kann die Wahl heutiger Künstler mit Bronze zu arbeiten als einen logischen Anschluss an die Vergangenheit gesehen werden. Dempsey Bob behauptet sogar, dass frühere Meister heute ebenfalls mit Bronze arbeiten würden:

“I have been carving alder and cedar for over thirty years, and for the past eight years I have been studying and sculpting bronze. Bronze has a different feel to it. It’s new, and it’s a challenge to make it good. Our people were great sculptors. They knew as much about sculptures as any other great culture in the world. The great old northwest coast pieces in wood would make great bronze sculptures today. Tlingit people made copper masks, frontlets, jewelry and rattles, and bronze is 90% copper. Our art has to evolve otherwise it will die. The old master artists carved bone, copper, gold, horn, ivory, silver, stone and wood. My great grandfather was a carver, and if he were carving today he would of “went to town” with all the new tools and materials. I often wonder where the art would be today if our people did not stop carving for all those years. What I’m trying to do is to make the art real today for our people and myself too.” Internetquelle 204.

Von 1999 bis ca. 2009 durchlebte Dempsey Bob also eine Periode, in der er wenig mit Holz schnitzte und fast nur Metallskulpturen produzierte. In der Ausstellung "North" vom 07.06.-05.07.2014 in der Equinox Gallery in Vancouver zeigte er neben Holzarbeiten auch einige Installationen und Masken aus Bronze (Internetquelle 205).

Ein Besucher, Bruce Byfield (*1958), äusserte sich zu den ausgestellten Werken mit einem Kommentar in seinem Online-Blog. Byfield ist Mitherausgeber der OSTG-Seiten NewsForge, Linux.com und dem IT Managers Journal. OSTG steht für Open Source Technology Group, dem führenden Netzwerk der Technologie-Webpages für IT-Manager. Ferner verfasst er selber Berichte betreffend Software und Office Applications und schreibt Blogs zu diesem Thema (Internetquelle 206).

Ihm ist als erstes aufgefallen, dass es sich bei einem Viertel der Exponate um Metallbronzen handelte. Bei den in der Ausstellung gezeigten Werken handelte es sich einerseits um zeitgenössische Gebrauchsgegenstände der weissen Kultur, andererseits um Artefakte, welche durch das frühere Brauchtum der Tlingit inspiriert waren. So war etwa ein Kaffeetisch zu sehen, dessen Glasplatte auf einem mit Fröschen verzierten Metallrahmen aus Bronze thronte, aber auch Metallmasken, die im Durchschnitt ca. \$15'000 CAD kosten (siehe Bilder 257-259). Im Vergleich mit den Kunstwerken aus Holz erschien Byfield das Formline Design auf den Metallmasken steif und starr und wirkte auf ihn fast ein bisschen gekünstelt und aufgezwungen. In den Werken aus Bronze störte Byfield auch die Gleichförmigkeit der Metalloberfläche, die für ihn in einem Gegensatz zur abwechslungsreichen Maserung des Holzes von Bobs Zederarbeiten steht.



Bild 257: Raven Bronze



Bild 258: Shark mask



Bild 259: The messenger (Jahr 2000)

Kunstbronzen, die der Witterung ausgesetzt sind, werden in der Regel vom Künstler mit einer sogenannten Patina überzogen, welche als Korrosionsschutz dient. Patina kann aber auch als Effekt der künstlichen Alterung erwünscht sein (Alterungspatina). Die meisten Bronzen indianischer Künstler, auch die „Raven Sculpture“ von Jim Hart (Haida) oder Bill Reids „Spirit of Haida Gwaii“, sind deshalb mit einer Patina bedeckt.¹⁵⁷

4.6.2.3 Der Einfluss der Maori-Kunst in Dempsey Bobs Kunst:

Dempsey Bob ist sehr stolz auf das Erbe seiner Vorväter, welche das Formline Design entworfen haben. Es handelt sich dabei um ein Konzept, das in seiner Heimat entstanden und von Indianern entwickelt worden ist, die damit grossartige Kunstwerke produzierten. Er ist der Ansicht, dass das Formline Design die Grundlage der Kunst an der Nordwestküste ist, weil grundsätzlich die meisten zwei- und dreidimensionalen Kunstwerke von Indianern auf der Formlinie aufbauen. Bob vergleicht die Formlinie deshalb mit einer Sprache die, wenn sie von einer Person beherrscht wird, einem erlaubt, alles ausdrücken zu können, was man will. Aber auch das Konzept der Formlinie unterliegt Veränderungen und gute Künstler waren schon früher immer auch innovative Künstler gewesen. In diesem Wandel erblickt Dempsey Bob den Grund, weshalb das Formline Design mit der Zeit immer abstrakter geworden ist:

“The formline is the foundation of Northwest Coast Art. The lines in the sculptures are from the shapes in the formline. In jewelry you are carving negative and secondary spaces to form positive designs. It is all formlines. It is like drawing is the language of art. If you know and understand it, you can carve anything. Also it comes from our land and not from somewhere else. But there are sculptures that have no formline elements, but are still northwestcoast art. The great artists were always innovative as art must change or it slowly dies. The formline evolved over time and our ancestors pushed our formline art into abstraction.” Persönliches Interview mit Dempsey Bob vom 18.04.2015.

¹⁵⁷ Neben diesen beiden Zwecken der Patina, die für Künstler von Bedeutung sind, soll kurz erklärt werden, wie Patina entsteht, weil eine solche unterschiedliche Farbtöne aufweisen kann, wie Bobs Masken in den Bildern 257-259 zeigen. Patina kann auf zwei Arten entstehen, einerseits natürlich, wenn Bronze in normaler Atmosphäre eine Oxidschicht bildet, indem es mit Karbonat, Sulfid oder Chlorid aus der Luft reagiert und sich dabei mit einer dünnen festhaftenden Haut überzieht. Diese Deckschicht kann auch künstlich entstehen, wenn man die Bronze mit den genannten Stoffen aus chemischen Mitteln reagieren lässt. Im Falle der Reaktion mit Karbonat wird die Patina dann grünlich (Edelpatina), in Gegenwart von Schwefelwasserstoff ist sie infolge Bildung von Kupfersulfid anthrazitgrau oder schwarz. H. Arndt, 2014, S. 59.

Der Grund, weshalb Bob nicht nur als Künstler „überlebt“, sondern seit fast 50 Jahren auch ein erfolgreicher Geschäftsmann ist, ist, dass er an konstante Entwicklung glaubt. Bobs Wurzeln liegen vielleicht in der pazifischen Nordwestküstenkunst, vor allem in jener der Tlingit, doch er ist überzeugt, dass diese nur eines der zahlreichen kulturellen Vermächtnisse der Welt sei und er zögert nicht, andere verwandte Kunstrichtungen ebenfalls zu erforschen und sich davon inspirieren zu lassen. Eine solche Stilrichtung ist die Kunst der Maori von Neuseeland. Vor allem seit den letzten 15 Jahren ist Bob mehr als sechs Mal nach Neuseeland gereist und steht durch Workshops und Einweihungen von Schnitzereien in einem engen Kontakt mit einheimischen Künstlern Neuseelands, deren Kunst auffällige Ähnlichkeiten mit jener an der Nordwestküste besitzt. In seiner Ausstellung „North“ in der Equinox-Gallery in Vancouver zeigten sich in seinen Werken aber nicht nur Einflüsse aufgrund seiner Begegnungen mit der Maori-Kunst, sondern auch Andeutungen an jene der Maya und des Kunsterbes von Europa, wobei angemerkt sein soll, dass die drei letztgenannten Einflüsse eher als Seitenlinien oder als Ausläufer seiner Kunst zu verstehen sind (Internetquelle 206).



Bild 260: Eagle Mask, 2001 Bild 261: Frog Dance Staff, 2013 Bild 262: Eagle and Bear People, 2013

Die Bilder 260-262 zeigen drei weitere Exponate der Ausstellung North, wobei die erwähnten Einflüsse der Maya-Kunst vor allem im Bild 260, einer Adlermaske, ersichtlich sind. Darin verarbeitete Dempsey Bob Motive, wie den Adler und einen Menschen, welche in Kombination eine ziemlich starke Affinität mit den Adlerhelmen der Adlerkrieger der Maya und der Azteken aufweisen. Bild 261 stellt einen ritualisierten Tanzstab dar, der bei den Tlingit neben Rasseln und Trommeln bei Anlässen mit Musik und Tanz zum Zubehör gehört (G. T. Emmons, F. De Laguna, 1991, S. 309, 317).

Bei Dempsey Bob verschmilzt er jedoch mit Artefakten aus der Kultur der Maori, wie mit dem Pouwhenua oder dem Taiaha.¹⁵⁸ In Bild 262 vermischen sich dagegen Motive der Nordwestküste, wie der Adler und der Bär wieder mit der Mayakunst, insofern das ganze Arrangement einer Glyphe (Wort- und Silbenzeichen) des Maya-Schriftsystems gleicht.

Bob wies anlässlich einer Zeremonie am 22.09.2010 in Porirua, Wellington, selber einmal auf die Ähnlichkeit, bzw. Verwandtschaft, zwischen der Kunst der kanadischen First Nations und der Maori-Kunst Neuseelands hin und auf den Wert und die Bedeutung, welche ein fortgesetzter Austausch von Ideen und Techniken der beiden Kulturen für die Kunstschaffenden beider Länder haben kann (Internetquelle 207). Gillian McMillan (*1943), eine englische Künstlerin, die seit 1970 in Vancouver lebt, weist in einem Online-Blog darauf hin, dass auch Maori-Künstler von Taranaki nach Vancouver kommen, um sich mit lokalen First Nations-Künstlern zu treffen und mit ihnen zu arbeiten, was ihrer Meinung nach zu faszinierenden Ergebnissen führt (Internetquelle 208).

In diesem Zusammenhang sind jedoch noch weitere Akteure, wie Galerien, involviert, die diesen kulturellen Austausch noch fördern und von dieser Entwicklung natürlich auch profitieren. Solche Galerien haben dazu beigetragen, dass nicht nur die indianische Kunst, sondern auch die Maori- und die Inuitkunst in jüngster Vergangenheit zu einem Teil der Kunstszene auf dem westkanadischen Kunstmarkt geworden ist. Gary Wyatt und sein Team von Mitarbeitern der Spirit Wrestler Gallery beispielsweise, deren Philosophie es ist, Kunst zu einem größeren Mass als kulturübergreifend zu verstehen, ist der Meinung, dass die Welt heute zu einem globalen Dorf geschrumpft ist und es mittlerweile eine Selbstverständlichkeit für Künstler geworden ist, nach Übersee zu fliegen, um an Konferenzen, kulturellen Anlässen und Workshops etc. teilzunehmen. Mit ihrer Galerie in Vancouver ermöglichen sie Künstlern unterschiedlichster Herkunft durch

¹⁵⁸ Pouwhenua können, ähnlich den Wappenpfählen an der Nordwestküste, eine Geschichte erzählen. Sie werden von den Maori als eine Verbindung zwischen den Menschen und dem Land gesehen und sind Teil des kulturellen Erbes des Maori-Volkes. Ebenfalls vergleichbar ist ihr Aspekt in der Beziehung zu den Ahnen. Anders als an der pazifischen Nordwestküste sind jedoch Form und Zweck. Pouwhenua können auch als Pfosten eine territoriale Grenze auf dem Land markieren oder sonst einen Ort von Bedeutung. Und ebenfalls besonders ist ihre Funktion als Waffe, wenn ein Pouwhenua die Form eines Schlagstockes hat. Neben den Pouwhenua sind die Taiaha eine zweite Form von Schlagwaffen in Stockform für den Nahkampf. J. Harper, A. Lister, 2007, S. 43, A. Anderson et al., 2014, S. 462, T. Sole, 2005, S. 119, 147, J. White, 2011, S. 170.

das Ausstellen ihrer Exponate in einen Diskurs miteinander zu treten und haben der Entwicklung grenzüberschreitenden Kunstschaffens noch eine zusätzliche Dynamik verliehen.

Ausdruck dieses interkulturellen Austausches sind nicht nur gegenseitige Besuche von Künstlern der Nordwestküste Kanadas mit solchen von Neuseeland; auch Ausstellungen in beiden Ländern, die sich in jüngster Vergangenheit bis in die 1990er-Jahre zurückverfolgen lassen, sind in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Dempsey Bob ist durch seine Kooperation mit Maori-Künstlern und Besuchen in Neuseeland Mitglied dieser Szene geworden, die zeigt, in welcher Weise und unter welchen Einflüssen sich die Kunst der Nordwestküste in den letzten Jahren entwickelt und verändert hat. Zu den kürzlichen Ausstellungen, an denen Bob teilnahm, gehört die internationale Wanderausstellung *Toi-Maori, The Eternal Thread* (2004-2006 in den USA, 2007 in Neuseeland), in dessen Zusammenhang ein Wappenpfahl enthüllt wurde, den Dempsey Bob auf Kommission des Pataka-Museums für den Te Rauparaha Park in Porirua City, Wellington, geschnitzt hatte (N. Reading, G. Wyatt, 2006, S. 82).

Auch die *Manawa-Pacific Heartbeat-Exhibition*, die 2006 in Vancouver stattfand, war eine Ausstellung, an der Bob partizipierte und ist deshalb in diesem Kontext erwähnenswert. Bob wirkte ferner beim *Maori Art Market* mit, der 2007 zum ersten Mal in Wellington abgehalten wurde. An dieser Ausstellung visueller Maori-Kunst und -Kultur haben 50 weitere zeitgenössische Künstler teilgenommen. Das Event wuchs mit der Zeit so stark, dass beim Maori Art Market 2011 nicht nur bereits über 200 Maori-Künstler mitwirkten, sondern wo auch eine internationale Käuferschaft als Besucher und Gäste anwesend war. In der Zwischenzeit hat sich hinsichtlich der gemeinsamen Entwicklung der Kunst der Maori - in Verbindung mit jener der Nordwestküste - einiges getan und seit den 1990er-Jahren haben bereits zahlreiche Ausstellungen zu diesem Thema stattgefunden.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Um eine Idee hinsichtlich der Entwicklung über die Kunst der Maori - in Verbindung mit jener der Nordwestküste - zu erhalten, soll ein Überblick über die bereits stattgefundenen Ausstellungen dienen: *Te Waka Toi: Contemporary Maori Art* (1992-94, USA), *Fusion: Tradition & Discovery* (1999, Vancouver, Kanada), *Taiawhio-Continuity and Change* (2002, Wellington, Neuseeland), *Kiwa-Pacific Connections* (2003, Vancouver, Kanada), *Nga Toko Rima: Contemporary Clayworks* (2003-05, Wellington, Neuseeland), *Maori Art Meets America* (2005, Kalifornien, USA), *Toi Maori, The Eternal Thread* (2004-2007, USA, Neuseeland), *Manawa-Pacific Heartbeat* (2006, Vancouver, Kanada), *Maori Art Market* (2007, Wellington, Neuseeland), *Maori Art Market* (2009, Wellington, Neuseeland), *Maori Art Market* (2011, Wellington, Neuseeland). Internetquelle 209.

Mittlerweile bin ich zu der Überzeugung gelangt, dass Dempsey Bobs Werk und dessen Verschmelzung mit der Maori-Kunst und mit anderen Vermächtnissen der Erde ein Phänomen der Postmoderne darstellt, aus dem Grund, weil es sich bei den Artefakten, die neu produziert werden, oft um eine bewusste Kombination verschiedener Kunststile handelt. Die Postmoderne ist das dominierende Kunstkonzept unserer Zeit, das sich seit den 1980er-Jahren, ausgehend von der Architektur, in allen übrigen gesellschaftlichen Bereichen verbreitet hat. Einer der Schwerpunkte des postmodernen Konzeptes ist es, sich nicht nach vorne auszurichten und nach neuem zu suchen. Der Blick postmoderner Künstler ist eher rückwärtsgerichtet und besteht in einer Mischung von Konzepten unterschiedlicher zeitlicher und räumlicher Provenienz oder Herkunft. Postmoderne Kunst erscheint dem Betrachter deshalb oft als eine Fusionierung von Elementen unterschiedlicher Kunststile.

Ermöglicht wurde dieses Phänomen auf dem westkanadischen Kunstmarkt durch die Öffnung der Kunst gegenüber anderen kulturellen Einflüssen global. Ein vergleichbares postmodernes Phänomen in der Musik ist der Flamenco in Spanien, der sich seit der politischen Liberalisierung der Ära Francos gegenüber anderen Stilrichtungen der Musik geöffnet hat und z.B. durch Paco de Lucía und Nina Corti um die Elemente Klassik und Jazz bereichert worden ist. Die Liste postmoderner Phänomene liesse sich durch Beispiele hinsichtlich aller gesellschaftlicher Aspekte verlängern. So ist zum Beispiel auch die Filmbranche erwähnenswert, wo heute Western (Cowboy-Filme) mit Eastern (Kung-Fu-Filmen) inhaltlich verschmelzen oder wo in Science-Fiction-Filmen zukünftige Welten und gleichzeitig klassische Fabelwesen erscheinen. Für diese Vermischung von Genres existieren auch bereits neue Wortschöpfungen, wie der Begriff *Crossover*. So ist eine Crossover-Küche eine solche, die unterschiedliches kulinarisches Brauchtum miteinander kombiniert.

Welch seltsame Blüten die postmoderne visuelle Kultur an der Westküste sonst noch treibt, ist auch im Phänomen der *Haida Manga* zu beobachten. Dabei handelt es sich um Haida Cartoons oder Comics, in denen die indianische Kunst an der Nordwestküste, vor allem jene der Haida, mit fernöstlicher Ästhetik und künstlerischen Designs des Nordpazifiks verschmilzt, meistens mit den japanischen Manga-Comics. Als Vater der Haida Manga gilt der Haida-Künstler Michael Nicoll Yahgulanaas. Das erste Mal, als ich Haida Manga begegnete, war am 08.06.2010 im MOA, UBC (Museum of Anthropology, Vancouver), wo Werke von Michael Nicoll Yahgulanaas ausgestellt waren.

4.7 Eugene Alfred (*1970)



Bild 263: Eugene Alfred

4.7.1 Zur Person von Eugene Alfred:

Eugene Alfred ist am 6. November 1970 in Mayo, Yukon Territory (Kanada), geboren und ist bezüglich seiner Abstammung Inland-Tlingit und nördlicher Tutchone. Die nördlichen Tutchone sind eine athapaskische Ethnie im Yukon Territory, deren grösste Gruppe die Selkirk First Nation ist, zu der auch Eugene Alfred gehört und in deren Krähen-Klan er geboren ist. Die Selkirk der nördlichen Tutchone haben ein Moiety-System und unterscheiden Krähen- und Wolfmoiety (D. Legros, 1999, S. 256). Auch die Tlingit des Inlandes besitzen diese Zweiteilung von Krähen- und Wolfmoiety, welche jener der Küsten-Tlingit in Raben- und Adlermoiety entspricht. Die Tlingit des Inlandes entstammen nicht dem Yukon. Sie wanderten von der Nordwestküste her ein und waren ursprünglich durch die Rocky Mountains von den athapaskischen Völkern, wie den Selkirk, getrennt. Die Küsten-Tlingit beherrschten den Handel mit den Athapasken bis ca. 1880 und gingen dann, um die Handelskontakte zu festigen, Heiratsallianzen mit ihren athapaskischen Partnern ein und liessen sich im Yukon nieder. Seither spricht man bei diesen Gruppen von Interior- oder Inland-Tlingit, um sie von ihren Verwandten an der Küste zu unterscheiden.

Was ihr Kunstschaffen betrifft, so besitzen die athapaskischen Gruppen einen anderen Stil. In ihrer Kunst sind sie von der strengen Formensprache der Küstenindianer, wie sie am stärksten durch die Küsten-Tlingit zum Ausdruck kommt, befreit und kommen praktisch ohne das Formline Design aus. In ihren Werken dominieren florale Motive, was für Waldlandindianer in ganz Nordamerika typisch ist. In den Produkten ihrer Handarbeit erscheinen deshalb oft Blumen aus Glasperlen in Form von Lederapplikationen auf Mokassins und auf anderen Kleidungsstücken. Ken Anderson, wie Eugene Alfred ebenfalls ein nördlicher Tutchone und Inland-Tlingit-Künstler, setzt diese

florale Kunst der Athapasken fort, indem er 2003 für das NONAM eine Wand im Vorhof des Museums bemalte, das beide Kunstformen, das Formline Design der Küstenindianer und die floralen Motiven der Athapasken, miteinander verbindet.¹⁶⁰ Im Unterschied zu Ken Anderson wurde Eugene Alfred in seinem Werdegang zu einem grösseren Mass als Anderson von der Küsten-Tlingit-Kunst beeinflusst, vor allem von Dempsey Bob, der sein Mentor war. Die erste professionelle Ausbildung genoss Alfred 1986, als er an einem Schnitzereikurs von Dempsey Bob teilnahm. Aber auch andere renommierte Künstler, wie der Gitxsan-Indianer Ken Mowatt (*1944), gehörten zu seinen Lehrern (Internetquelle 211). Alfreds künstlerische Laufbahn weist auch eine vierjährige Ausbildung an der Kitanmaax School of Northwest Coast Indian Art in Hazelton auf. Dieser Diplomkurs fand in den Jahren 1991-1995 statt. Alfred wurde in diesem Zusammenhang in der Werkzeugherstellung unterrichtet, in der Planung und Entwicklung von Designs und auch in der Malerei, Bildhauerei und in der Siebdrucktechnik ausgebildet. Den Vertrieb von Kunst erlernte Eugene Alfred 1995 in einem Kurs in Marketing am 'Ksan Museum, Hazelton, der von Larry Garfinkel, Stan Bevan und Ken McNeil geleitet wurde. Während Bevan und McNeil beides bekannte Tlingit-Schnitzer sind, handelt es sich bei Larry Garfinkel um den Besitzer von Garfinkel Publication Inc., einer Firma in Vancouver, welche Kunst von First Nations-Künstlern reproduziert, indem er diese auf T-shirts, Fleecejacken, Decken, Taschen, Bildschirmschoner, Kalender, Postkarten, aber auch auf Zubehör für die Küche, wie Kühlschrankschmuck, Schürzen, Servietten und Topfhandschuhen druckt (Internetquelle 212).¹⁶¹

Im Jahr 1997 setzte Alfred seine Ausbildung in der Herstellung von Skulpturen unter Dempsey Bob fort. Diese Weiterbildung fand am Keyano College, in Fort McMurray, in Alberta statt. Im Jahr 2004 absolvierte er einen Lehrgang über die Herstellung von Siebdrucken bei Andy MacDougall, einem weissen Experten bezüglich der Herstellung von Serigraphien, den sogar Nike und Facebook um Rat bitten. Diese Schulung absolvierte Alfred am MacDougall Silk Screen Printing Ltd., in Whitehorse, Yukon.

¹⁶⁰ Persönliches Interview mit Florian Gredig, wissenschaftlicher Mitarbeiter des Nordamerika Native Museum, NONAM, vom 22.04.2015. Siehe auch NONAM, 2005, S. 33, 35. Siehe auch G. T. Emmons, F. de Laguna, 1991, S. 21. Siehe auch Internetquelle 210.

¹⁶¹ Ein anderes Label, welches Textilien mit indianischen Motiven herstellt, heisst Magenta. Ich besitze einen Topfhandschuh mit einem Raben-Design des Tsimshian-Künstlers Bill Helin von der Firma Magenta. Magenta kooperiert mit Panabo und Boma Manufacturing, zwei Partnerinnen, welche ebenfalls Textilien mit indianischen Motiven gestalten und Souvenirs produzieren. Anmerkung des Autors.

Alfreds künstlerisches Schaffen umfasst vor allem Holzskulpturen und Kunstdrucke. Zu seinen Schnitzereien gehören Masken, Wappenfähle, Schalen, Löffel und Panels, die in der Regel für \$2'000 bis \$20'000 CAD verkauft werden. Als Holzarten verwendet er einheimische Birke und Erle aus dem Yukon, aber auch Rotzeder aus British Columbia. In seinen Werken verarbeitet Alfred oft Umweltthemen, wie der dramatische Rückgang der Lachse im Yukon oder die tragischen Erfahrungen von Indianern in den Residential-Schools, weil er diese traurige Episode, die bis in die 1980er-Jahre andauerte, als ebenso wichtig erachtet, wie die Mythen, welche von den Alten an die Jungen weitergegeben werden (NONAM, 2005, S. 55).

Eugene Alfred hat einen beträchtlichen internationalen Status als Künstler erreicht und seine Werke sind in den bedeutendsten öffentlichen Institutionen ausgestellt, wie im kanadischen Senatsgebäude in Ottawa, Ontario. Seine Schnitzereien befinden sich auch in angesehenen Privatsammlungen, wie in jener des japanischen Kaisers. Und natürlich werden seine Kunstdrucke und Holzschnitzereien in den verschiedensten Galerien zur Schau gestellt, wie in der Spirit Wrestler Gallery in Vancouver, weil seine Werke, die heute neben denen seiner Lehrer Dempsey Bob und Ken Mowatt zu sehen sind, sich damit näher bei seiner Kundschaft befinden. Alfreds Kunst erreicht ein grosses Publikum, weil er mit „seiner Formensprache und seiner postmodernen Bildsymbolik unentdeckte Bereiche der Nordwestküstenkunst erschliesst und ihr damit neue Impulse verleiht“ (Internetquelle 213). Eugene Alfred erteilt heute auch selber Schnitzkurse an der Kitanmaax School. Er arbeitet hauptberuflich als Vollzeitkünstler und lebt in Pelly Crossing, einem Ort zwischen Dawson City und Whitehorse (der Hauptstadt des Yukon Territoriums).

4.7.2 Ausgewählte Werke von Eugene Alfred:

4.7.2.1 Der Lichtraub des Raben:

Weil Eugene Alfred in die Krähenmoiety hineingeboren wurde, die der Rabenmoiety der Tlingit entspricht, erscheint der Rabe auch in vielen Werken Alfreds. Auch mit der bekanntesten aller Legenden an der Nordwestküste, mit dem Lichtraub des Raben, setzte sich Eugene Alfred schon in seinen Werken auseinander. In den Jahren 2001 und 2002 produzierte Alfred zwei Siebdrucke, in denen er das Thema auf seine Weise interpretierte. In der ersten Version, im Bild 264, wird für das primäre Formline Design schwarz und für das sekundäre rot benutzt; der Hintergrund ist in blaugrünen tertiären Formline-Elementen gestaltet. Das Bild soll den Raben darstellen, wie er nach dem

Lichttraub mit der Sonne im Schnabel in den Himmel aufsteigt. Alfred weist darauf hin, dass jede Mythe immer auch einen den Menschen betreffenden Aspekt enthält und dass das der Grund sei, weshalb er ein menschliches Gesicht im linken Flügelgelenk angebracht habe. Bei diesem Aspekt handelt es sich oft um moralische Verstöße, um Fehler die der Rabe begeht, die aber auf menschliche Schwächen hinweisen sollen.



Bild 264: Raven's Light, 2001



Bild 265: Raven, 2002

Alfred betont, dass ein Geschichtenerzähler früher u.U. Stunden dafür brauchte, um eine Legende wiederzugeben. Dies erinnert mich an das Sprichwort: „Ein Bild erzählt mehr als tausend Worte“, ein Spruch, der angeblich japanischen Ursprunges ist, bei dem es sich in Wahrheit aber um ein Postulat des amerikanischen Werbefachmanns Fred R. Barnard handelt, der diesen Slogan 1921 erfand, um Kunden anzulocken. Der Ausdruck wurde im Zusammenhang mit Bussen und Strassenbahnen als Werbeträger benutzt, mit der Idee, dass ein schneller Blick auf ein Werbeplakat die Werbebotschaft eines Produktes fördern kann, wenn es sich dabei um ein Bild handelt. Damit kam Barnard der Funktionsweise des menschlichen Gehirns entgegen, das grundsätzlich faul ist und gerne mit Bildern arbeitet. In der Dezemberausgabe von 1921 der Fachzeitschrift *Printer's Ink* formulierte Barnard den Ausspruch „One look is worth a thousand words“ und wies ihn einem japanischen Philosophen zu. Mehr als fünf Jahre später, in der März-Ausgabe 1927 desselben Journals, benutzte Barnard den Ausspruch inhaltlich verändert und verlieh ihm eine andere Herkunft. Hier sprach er von einem chinesischen Sprichwort das folgendermassen lautet: „One picture is worth ten thousand words“. (W. Czuchra, 2010, VII, D. B. Sachsman, D. W. Bulla, 2013, S. 252, P. Tumminelli, 2014, Autobild Audi, 07. August, 2012).

Vermutlich hatte Barnard Recht mit der Annahme, dass ein Bild eine Geschichte effizienter erzählt als eine Menge beschreibenden Textes, weil mit Bildern generell komplexe Sachverhalte anschaulicher beschrieben werden können, was mit Text nur kompliziert und mit viel Aufwand erklärbar ist. Bilder transportieren zudem auch emotionale Gehalte effizienter und besitzen insofern einen Mehrwert gegenüber ausschliesslichem Text. Die zweite Version des Lichtraubthemas - siehe Bild 265 - erzählt dieselbe Geschichte. Die rote Farbe im Bild erklärt Alfred aber damit, dass Rot die Farbe des Blutes sei und Blut Leben symbolisiere. Eugene Alfred weist darauf hin, dass die Sonne und das Leben in einer sehr engen Verbindung miteinander stehen.¹⁶² Diese Assoziation mit der Sonne ist auch der Grund, weshalb das Design in Bild 265 rund gewählt wurde. Das Menschengesicht innerhalb des Torsos des Raben verweist in diesem Kontext aber weder auf den Betrachter des Kunstdruckes, noch auf den Zuhörer der Geschichte, wie im Bild 264, sondern deutet auf den Raben selber hin.



Bilder 266/267: Raven steals the Sun, Moon and the Stars, 2006

Der Leser mag sich an den Inhalt der Mythe erinnern, wie der Rabe die Häuptlingstochter austrickste - um als Knabe geboren - in die Häuptlingsfamilie und an das Himmelslicht zu gelangen. Dieselbe Bedeutung des Menschen im Torso des Raben besitzt auch die Skulptur in den Bildern 266 und 267, die Alfred anlässlich des internationalen Holzbildhauer-Symposiums 2006 in Brienz, Bern, schnitzte und welche nun im NONAM steht.

¹⁶² Die Sonne hat die Erde vor 4,5 Mia. Jahre durch ihre Gravitation ins Leben gerufen. Sie wird deshalb mit dem Leben assoziiert. Die Sonne gilt auch sonst als Lebensspenderin, weil sie günstigen Einfluss auf das Blut und die Gesundheit hat. Sie vermehrt die Anzahl und Lebensdauer der roten und weissen Blutkörperchen und des roten Blutfarbstoffes Hämoglobin. Bei vielen Völkern wird Blut und die Farbe Rot deshalb mit Leben assoziiert. C. Fauser, 1947, S. 57. B. Diamond et al., 1994, S. 143.

4.7.3 Japanische Einflüsse in Eugene Alfreds Kunst:

Hinsichtlich dem Malstil wurde Eugene Alfred einerseits durch seinen Onkel Martin beeinflusst, mit dem er in der Kindheit viel Zeit verbrachte und dessen Techniken er später in seinen eigenen Malereien zu übersetzen versuchte. Wie oben angetönt prägte ihn aber Dempsey Bob vermutlich noch mehr, der mit seinem Schaffen den Bereich der bislang bekannten ikonografischen Darstellungsweise der Tlingit erweiterte, indem er durch seine stromlinienförmig gestalteten Körper, durch den reduzierten Gebrauch des Formline-Designs und durch die neuartigen Betrachtungswinkel eines Sujets die Züge und das Aussehen einer Figur oder einer Komposition, bzw. eines Arrangements von Figuren, veränderte. In seinem eigenen Werk übernahm Alfred diese Merkmale von Dempsey Bob und die Kunstkritikerin, -schriftstellerin und -publizistin Deborah Everett, die seit über 10 Jahren für eine internationale Kunstszene Rezensionen verfasst, ist der Meinung, dass diese Innovationen seines Lehrers sich in Alberts Werk wiederfinden lassen und sogar zu einem Teil seines künstlerischen Ausdrucks geworden sind (D. Everett, E. L. Zorn, 2008, S. 22). Aber Eugene Alfred ist auch von anderen Kulturen inspiriert als von Vertretern der Nordwestküste. Vor allem seine Holzskulpturen und -reliefs (siehe Bilder 268 und 269) sind nicht nur von einer Eleganz, sondern auch von einer Ruhe und von einem Gleichgewicht geprägt, welche typische Merkmale sind, die der Kunst Japans eigen sind und von Alfreds Liebe zur japanischen Malerei zeugen (Internetquelle 214). Damit klinkt er sich im Prinzip ein in eine Rezeption, wie sie auch in der europäischen Malerei seit der Öffnung Japans seit 1854 üblich war und vor allem im Zeitraum von 1810-1860 einen Höhepunkt fand, was in Frankreich als Japan-Euphorie oder Japonismus in die Kunstgeschichte einging (Internetquelle 215).



Bild 268: Raven bringing salmon Mask



Bild 269: Bear and Raven Mask

4.7.4 Die Bedeutung der Umweltproblematik:

Mit was beschäftigt sich Eugene Alfred konzeptionell sonst? Nicht immer sind Alfreds Kunstdrucke oder Masken religiös motiviert, wie es die frühere Tlingit-Kunst war. In der Vergangenheit dominierten Visualisierungen von Mytheninhalten, die kosmologischer oder ätiologischer Art sein konnten, die also inhaltlich erklärten, wie die Welt ins Dasein gekommen ist oder die über besondere Erscheinungen und Phänomene informierten. Ursprungsmythen veranschaulichten drittens, woher die Menschen kamen. Bei den Bildern 264 bis 269 handelt es sich um Kunstdrucke und Schnitzereien dieser Art, die alle in einem solchen Erklärungszusammenhang stehen, weil Eugene Alfred darin auf Rabenlegenden verweist, auf Geschichten des Kulturheros-Trickster-Transformers, durch dessen kapriziösen und launenhaften Charakter sich zum Beispiel die Herkunft und die Existenz der Lachse erklären lässt. Auch das folgende Bild 270, ein Siebdruck, ist ein Kunstwerk, dessen Inhalt noch mythologische Inhalte verarbeitet.



Bild 270: Raven Brings Salmon

Die Maske in Bild 268 und der Siebdruck in Bild 270 (2002) setzen sich, wie angedeutet, mit dem Ursprung der Fische auseinander, wie der Rabe gemäss einer Tlingit-Mythe die einzelnen Arten aus einer Kiste, die auf dem Meer trieb, befreite. Die Reihenfolge, in der er dies tat, „erklärt“ die Zeitpunkte der jährlichen Migration der Spezies. Zuerst öffnete der Rabe die Türe kleinerer Fische und befreite den Stint, dann entliess er Heringe und Eulachon (Kerzenfisch) in die Freiheit. Schliesslich folgten alle Lachsarten: King Salmon, Pink Salmon, Coho und weitere Arten, wie Dog Salmon, Halibut, Flunder und den Cod (Dorsch, Kabeljau).¹⁶³

In seinen Werken beschäftigt sich Eugene Alfred, wie schon angesprochen, bisweilen aber auch mit ganz anderen Konzepten als mit von der Tlingit-Religion inspirierten Thematiken und mitunter dominiert in seinen Werken nicht die Bewahrung kultureller Werte. Wie ein roter Faden ziehen sich zwei Problemkreise durch seine anderen,

¹⁶³ Eine Version der Tlingit-Mythe: „How the Fish Came Into the Sea“, wie sie Billy Wilson Senior (1890-1975), ein Tlingit aus Hoonah, Alaska, Paul Bragstad, einem kalifornischen Lehrer, Fotograf und Fischer im Jahr 1974 erzählte, ist in Hilary Stewart (2008) nachzulesen. Die Originaltranskription stammt von John Swanton und ist nachzuschlagen in *Tlingit Myth and Texts* (1909). H. Stewart, 2008, S. 13, J. R. Swanton, 1909, S. 5ff.

jüngerern Arbeiten: einerseits handelt es sich dabei um das von Indianern in den Missions- oder Boardingschools erlittene Unrecht. In diesem Zusammenhang ist Alfreds Absicht mit seinen Werken darauf hinzuweisen, dass man dieses Leid und die damit verbundene Ungerechtigkeit nicht vergessen darf. Ein zweiter Strang zeitgenössischer Probleme, die er in seiner Kunst verarbeitet, kreist um das Thema der Zerstörung der natürlichen Umwelt. Diesbezüglich setzt Alfred sich vor allem mit dem Rückgang des Lachses im Yukon auseinander, ein Thema, mit dem sich schon Dempsey Bob beschäftigte (siehe oben).

So stellt das Bild 271 zwar ebenfalls Lachse dar, doch inhaltlich weist es nicht mehr auf den Ursprung dieses Fisches hin, sondern auf die Umweltproblematik, die sich heutzutage durch das menschliche Verhalten ergibt. Bild 272 schliesst sich gedanklich an diese Aufgabenstellung an und nimmt insofern Bezug auf die Problematik des Fischrückgangs von Bild 271, indem es auf dessen Ursachen hinweist. Es bringt den Rückgang der Lachse im Yukon-Fluss mit der Klimaerwärmung und dem damit verbundenen Treibhauseffekt in Verbindung - zwei Problemkreise, die auch im Yukon-Territory, der Heimat Eugene Alfreds, spürbar sind. In Bild 271 will der Künstler durch den kontinuierlichen Fluss der Wasserwellen, der sich mit der Stromlinienförmigkeit der Lachskörper überlagert, darauf hinweisen, dass die ganze Welt sich in einer Art Fließgleichgewicht befindet, wo alle Aspekte stark miteinander verwoben sind und sich miteinander in Wechselwirkung befinden.



Bild 271: Salmon's Journey, 2001



Bild 272: Mother Earth Cry

Der Zusammenhang mit Bild 271 besteht darin, dass Bild 272 zeigt, dass der Mensch durch sein Verhalten, vor allem durch die übermässige Nutzung fossiler Brennstoffe, die in Bild 271 angesprochene Homöostase oder Balance gestört hat. Dass die Problematik des Treibhauseffekts und des Klimawandels anthropogenen Ursprunges ist, wird heute mehrheitlich akzeptiert. Eugene Alfred benutzt die beiden Bilder eigentlich als

ikonografische Hilfsmittel, gleichsam als bildhafte Aufhänger zur Veranschaulichung für einen umfassenderen Problembereich. Der Grund, weshalb er dies macht, ist, dass die Eindeutigkeit und Emotionalität des Bildcharakters mehr aussagt als ein Text von tausend Worten. Eugene Alfred benutzt die Motive der beiden Bilder also als Referenzen für eine allgemeinere Problematik, denn sie weist auf unsere Einstellung zur Natur generell hin. Das ist wichtig zu erwähnen, denn der Versuch, die Klimaveränderung alleine auf die Temperaturerhöhung der Erdatmosphäre zu reduzieren, würde zu kurz greifen.¹⁶⁴ Ich möchte deshalb noch ein wenig näher auf die angesprochene ökologische Problematik eingehen und die Konsequenzen beschreiben, die unsere Überproduktion von Kohlendioxid aufgrund der Verbrennung fossiler Energieträger auf natürliche Ökosysteme hat, um dann die Frage zu beantworten, wie der Yukon-Fluss von der Klimaveränderung im speziellen beeinflusst wird.

Kritische Stimmen, die an der anthropogenen Ursache der Umweltproblematik zweifeln, sind der Meinung, dass Klimaveränderungen nichts Schlimmes sind und keine Schäden nach sich ziehen, weil es sie in der Geschichte der Erde schon immer gegeben habe. Solche Menschen verkennen, dass die Temperaturerhöhungen in der Vergangenheit nicht mit jener des 20. und 21. Jh. vergleichbar sind, v.a. deshalb nicht, weil die aktuelle Klimaveränderung, was ihre Geschwindigkeit betrifft, alle bisherigen in den Schatten stellt. Heutige Gletscher befinden sich z.B. in einem derart rapiden Rückzug, dass Wissenschaftler von galoppierendem Rückgang sprechen. Dass Klimaveränderungen, welche so schnell vor sich gehen, dass die Natur sich an die veränderten Umweltbedingungen nicht mehr anpassen kann, nur nachteilig für die Ökosysteme sein müssen, zeigt ein Blick auf die Welt:

Was die terrestrischen Ökosysteme betrifft, so ist bezüglich der kanadischen Westküste zu sagen, dass die Rotzeder bereits auf der roten Liste der International Union for Conservation of Nature steht. Der Grund ist, dass abgesehen von der Abholzung des Menschen, der Baum durch die Zunahme der Wärme in einen Stress gerät und ihm

¹⁶⁴ Dieser Meinung ist auch Thomas Stocker, Leiter der Abteilung für Klima- und Umweltphysik des Physikalischen Instituts der Universität Bern. Als Grund gibt er an, dass sich viele andere Grössen bei der Nutzung fossiler Brennstoffe ebenfalls verändern, nicht nur die Temperatur, und dass die vermehrte Produktion von Kohlendioxid mitunter Folgeprobleme verursacht, wie die Versauerung der Ozeane, der Anstieg des Meeresspiegels und die sich verändernden Niederschlagsmuster. Thomas Stocker wird von der Schweiz als nächster Präsident für den Weltklimarat IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change) vorgeschlagen. Es ist dies ein Forum, dessen Beschlüsse massgeblich die Umweltpolitik der einzelnen Teilnehmerländer beeinflusst. Radiosendung DRS 2 vom 28.04.2015.

durch die Trockenheit die Triebspitzen absterben. Er wandert deshalb in nördlichere Breitengrade aus oder weicht auf höhere Lagen aus. Wärme und Trockenheit begünstigt auch die Vermehrung von Insekten, welche die Bäume zusätzlich schädigen; Borkenkäferplagen sind in diesem Zusammenhang ursächlich für den Rückgang ganzer Landstriche der Rotzeder an der Westküste.¹⁶⁵

Analog katastrophal wirken sich die Auswirkungen der Klimaveränderung aufgrund des steigenden Kohlendioxidgehaltes auch auf aquatische Ökosysteme aus. Diesbezüglich unterscheidet die Ökologie zwischen marinen Ökosystemen, Süßwasserökosystemen und der Ökologie von Ästuaren, einer Mischform von beiden. Hinsichtlich marinen Ökosystemen ist in erster Linie die Korallenbleiche zu erwähnen, die dadurch zu erklären ist, dass durch die Zunahme der Temperatur die Symbiose von Polyp (Tier) und Zooxanthelle (Pflanze) verunmöglicht wird und die Koralle in der Folge abstirbt (denn der Polyp gerät durch die Wärme in einen Stress und stösst die zum Funktionieren lebenswichtige Alge ab). Verheerend ist dieser Sachverhalt aus dem Grund, weil Korallen den Anfang der aquatischen Nahrungsketten und -netze im Meer bilden und deshalb auch das Phyto- und das Zooplankton, sowie Fische davon existentiell betroffen und bedroht sind. Die durch den Treibhauseffekt verursachte Polschmelze führt zweitens auch zu einem Anstieg des Meeresspiegels; Küsten werden überschwemmt und erste Inseln in der Südsee, wie Tuvalu und Kiribati, wurden unbewohnbar, sodass deren Bevölkerung bereits evakuiert werden musste. Dazu kommt, dass warmes Meerwasser grössere Tiefdrucksysteme erzeugt, was wiederum zu stärkeren Stürmen führt. Dies ist neben der Erhöhung des Meeresspiegels ein weiterer Faktor, weshalb tropische Inselökosysteme bedroht sind.

Zu den aquatischen Ökosystemen gehören aber auch Seen und Flüsse, also Süßwasserökosysteme, wie der Yukon, eines 3'100 km langen Flusses, welcher im Norden British Columbias entspringt und sich in nordwestlicher Richtung durch das Yukon-Territory zieht, bis er schliesslich im Yukon Delta National Wildlife Refuge in die

¹⁶⁵ Die Rotzeder wird aufgrund der höheren Durchschnittstemperaturen und der grösseren Trockenheit durch wärmeliebende Arten ersetzt, die in ihr früheres Verbreitungsgebiets des südlichen British Columbia, einwandern. Dabei handelt es sich um Arten wie die *Garry oak*, eine Eichenart, die ursprünglich viel weiter im Süden, in Oregon, heimisch war. Noch mehr als durch den Klimawandel ist die Rotzeder aber durch den Kahlschlag gefährdet. Ihr Holz wird meistens zu Dachschindeln verarbeitet. Noch anfälliger für den Klimawandel ist die Gelbe Zeder, für deren Sterben der Klimawandel als Ursache sehr gut dokumentiert ist. A. Drengson, D. Taylor, 2009, S. 204, P. G. Schaberg et al., 2005, S. 2065-2070, P. Hennon et al., 2006, S. 427-450.

Beringsee mündet. Der Yukon besitzt mit seinen Lachsen eine grundlegende Bedeutung als Fischlieferant für viele indianische Gruppen in dieser Grossregion. Das IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change) hat 2007 aufgrund der unverminderten Verbrennung fossiler Energieträger eine globale Erwärmung von 1°C für die nördliche Hemisphäre seit der industriellen Revolution bestätigt.

Ökologen unterscheiden den Begriff Ökosystem von jenem des Bioms. Biome sind spezielle, regionale Ökosysteme, beispielsweise Wüstenbiome und Regenwaldbiome. Beim Ökosystem als allgemeinerem Begriff geht man von einem System, bestehend aus Biotop und Biozönose aus. Mit Biotop ist die Gesamtheit von abiotischen Faktoren, wie Klimafaktoren und Bodenbeschaffenheit gemeint, mit Biozönose die biotischen Faktoren, wie Pflanzen- und Tiergemeinschaft (P. Odum, 1999, S. 3, 40). Wenn man davon ausgeht, dass sich biotische und abiotische Faktoren wechselseitig beeinflussen, kann man daraus den Schluss ziehen, dass sich die Artenzusammensetzung eines Ökosystems verändern muss, wenn der Mensch durch seine Tätigkeit das Klima als abiotischen Faktor verändert. Die vom Menschen verursachte Temperaturerhöhung ist eine solche Veränderung eines abiotischen Faktors, auf den Pflanzen und Tiere empfindlich reagieren. Ein Fluss besitzt in seinem Verlauf z.B. einen bestimmten Nährstoffgehalt, Temperatur und pH-Wert (ein Säure-Base-Gleichgewicht), an das seine Bewohner, z.B. die Fischarten, angepasst sind. Durch eine Erhöhung der Temperatur und ein verändertes Niederschlagsmuster wird diese Chemie des Flusses verändert, was sich verständlicherweise auf die darin lebenden Arten auswirkt.¹⁶⁶

¹⁶⁶ An der Westküste Nordamerikas ist der Rückgang der Lachspopulationen ein weitverbreitetes Phänomen. Aber im Unterschied zu den amerikanischen Gliedstaaten Kalifornien, Oregon und Washington, wo der Rückgang der Lachse auf die Degradierung ihrer Habitate durch unmittelbare menschliche Tätigkeiten zurückgeführt werden kann, wie hydroelektrische Installationen (sprich Staudämme und/oder Flusskraftwerke) und Schädigungen der Lachswanderungen durch Holzeinschlag entlang der Flüsse, ist dieser direkte menschliche Einfluss für die Habitate in Westkanada, Südalaska und im Yukon-Territorium nicht nachweisbar. Eine Hypothese, welche eine Erklärung für den Lachsrückgang Ende der 1990er-Jahre für diesen geografischen Raum liefert, geht davon aus, dass der Klimawandel, bzw. die Temperaturerhöhung, das marine Nahrungsnetz des Boden- und Freiwasserbereichs (des Benthos und Pelagial) beeinträchtigt, was im geringen Fettgehalt der Fische nachgewiesen werden konnte, als diese das adulte Stadium erreichten. Das zu geringe Nahrungsangebot beeinflusste das Überleben der Lachse negativ und führte wiederum dazu, dass es weniger adulten Tieren gelang, am Ende ihres Lebenszyklus am Oberlauf der Flüsse zu laichen. Die Umweltverschmutzung trägt ebenfalls ihren Anteil zur beschriebenen Problematik bei, weil sie sich mit den negativen Auswirkungen des Klimawandels verbindet. So tragen Schwefel- und Stickstoffpartikel, welche durch die unvollständige

Um aber wieder auf den Künstler zurückzukommen, stellt sich die logische Frage, was dies alles mit Eugene Alfred zu tun hat? Einerseits ist Alfreds Einstellung zur Natur sicherlich von seinem ethnischen Hintergrund als Indianer geprägt. Diesbezüglich hat er mit Sicherheit Kenntnis und Erfahrung betreffend Verbundenheit und Vernetztheit von Prozessen in der natürlichen Umwelt und verfügt über ein Wissen, wie es bei Weissen vielleicht nur unter Ökologen üblich und vorhanden ist. Dies erklärt sicherlich zu einem gewissen Grad seine Sensibilisierung für Umweltprobleme und sein Interesse für die Folgen, die sich aus dem Verhalten ergeben, wie die Menschen mit der Natur umgehen. Es gibt aber auch noch eine andere Begründung für sein leidenschaftliches Engagement für den Umweltschutz und die Erhaltung der natürlichen Ressourcen. Eugene Alfred übt neben seiner Tätigkeit als Künstler auch noch den Beruf eines Wildhüters aus (Fish & Wildlife Officer), zu dessen Aufgaben die Erhaltung und der Schutz der Fische und von Flora und Fauna gehören. Er bekennt, dass beide Berufe sehr wichtig für ihn sind.

Weil das Panel „Mother Earth Cry“ in Bild 272 darauf hinweist, was wir der Erde antun, sind also auch die Thematiken Kohlendioxidausstoß, Klimaveränderung und Treibhauseffekt angesprochen, und weil die Umweltproblematik so umfassend ist, wird das Panel manchmal auch einfach nur als „Earth Panel“ bezeichnet. Nach Eugene Alfred nimmt der Rabe darin den Menschen auf eine Reise, um ihm zu zeigen, was er der Erde angetan hat. Im Bild wird diese Information durch ein menschliches Gesicht mit rotem Mund und blaugrüner Augenpartie auf dem Rücken des Raben dargestellt. Die Erde - in der linken Bildhälfte des Panels ersichtlich - ist traurig und weint und steht im Begriff, den Lachs zu sich zurückzuziehen. Diese Information geht daraus hervor, dass ein Lachs im Mund der Mutter Erde verschwindet. Alfred will damit auf die menschliche Zerstörung unseres Planeten hinweisen.

Über das Formline Design generell und dessen persönliche Verwendung im Speziellen, sagt Alfred, dass dieses Konzept dem Betrachter vermittelt, was er erkennen soll. So wird das Ovoid auch bei ihm hauptsächlich für Augen und Gelenke verwendet, wie das in Bild 272 am Beispiel des Raben gut veranschaulicht ist. Die U-Shapes dagegen haben die Funktion, alle Teile in einem Bild miteinander zu verbinden. Im Fall des

Verbrennung fossiler Brennstoffe in die Atmosphäre und mit dem Niederschlag als saurer Regen wieder auf die Erde gelangen, zur Senkung des pH-Wertes von Gewässern, wie Flüssen und Seen, bei und fördern durch deren Versauerung das Absterben der darin lebenden Organismen. R. F. Wright, 2010, S. 153. Siehe auch Internetquelle 216.

nördlichen Formline Designs sind aber noch verschiedene weitere Formline Elemente, wie das S-Shape und das L-Shape gebräuchlich, um ein Design zu vervollkommen. Diese Elemente finden, je nach Motiv, unterschiedliche Anwendung; alles hänge schliesslich auch davon ab, welche Geschichte der Künstler erzählen will, sagt er. Was die Veränderung der einzelnen Formline-Elemente über die Zeit hin betrifft, so wandeln sich diese gemäss dem Künstler nur wenig, denn seiner Ansicht nach waren die Formline-Elemente praktisch unverändert über Jahrtausende in Gebrauch Die Formline ist, wie für manch andere Künstler, die ich diesbezüglich befragt habe, auch für Eugene Alfred wie eine Sprache; wenn man sie lesen kann, kann man sich damit ausdrücken (persönliches Interview mit Eugene Alfred vom 30.04.2015).

Kapitel 5: Die Rezeption des Formline Designs und des Tricksters

5.1 Einleitung:

Im letzten Kapitel möchte ich das Formline Design und das Bild des Tricksters beschreiben, wie sie als Akkulturationsphänomene in der weissen Bevölkerung rezipiert worden sind. Das heisst, ich möchte hier vor allem Personen nichtindianischer Herkunft zu Worte kommen lassen, welche das Tricksterkonzept kennen und/oder mit dem Formline Design experimentieren und den Raben in ihrer Kunst darstellen. Wenn es sich bei den Befragten um Galeristen und Kuratoren von Museen handelt, beschränkt sich meine Beschreibung auf das mentale Bild des Tricksters; wenn es sich bei den interviewten Personen um Künstler handelt, beziehe ich mich auch das materielle Bild des Tricksters, das der Künstler produziert.

Unabhängig, ob es sich um Indianer oder Weisse handelt, im Prinzip steht die Analyse zweier Wahrnehmungen ein und desselben Phänomens im Vordergrund. Es erübrigt sich zu erwähnen, dass ein Mitglied einer First Nation à priori einen anderen Zugang zu dieser Art von Kunst besitzt als ein Weisser. Der Grund dafür liegt darin, dass Fragen der Identität oder Ethnizität für einen Indianer eine grössere Rolle spielen. Wie die vorangehenden Kapitel gezeigt haben, steht bei einem indianischen Künstler vor der Umsetzung einer Idee in den meisten Fällen die Auseinandersetzung mit dem Kunststil der eigenen Ethnie im Vordergrund. Gehen weisse Künstler diesbezüglich „unbelasteter“ oder unvoreingenommener ans Werk, fragte ich mich? Worin besteht ferner das Ergebnis einer Auseinandersetzung, die sich im Prinzip mit derselben Thematik befasst wie indianische Künstler, aber einen anderen Hintergrund besitzt, deshalb andere Motive hat und andere Standpunkte vertritt?

Indem sich heute weisse Galeristen, Museumskuratoren und Künstler sowohl mit dem Formline Design als auch mit dem Trickster-Kulturheros-Transformer-Konzept mental und kreativ auseinandersetzen, zeigt diese Rezeption, dass eine emisch-etisch-Diskussion hinfällig ist und die Auseinandersetzung der Unterschiede zwischen indianischer und weisser Kunst unter den Kategorien Eigen- und Fremdzuschreibung abzuhandeln, überflüssig wird. Ich möchte in diesem Kapitel vielmehr auf die geistige Einstellung einer Person eingehen, was sie vom Trickster hält und wenn es sich dabei um einen Künstler handelt, die Motive und Beweggründe einer Person erläutern, weshalb sie den Raben so darstellt, wie sie es tut.

5.1.1 Linda Chestnut:

Als ich 2007 in Florida Interviews zum Trickstertema machte, sagte mir Linda Chestnut, eine Weisse mit indianischen Vorfahren, dass das Kaninchen in der Mythologie der Cherokee (Südosten der USA) eine vergleichbare Rolle einnimmt wie der Rabe an der Nordwestküste. Der Trickster, ein universales Phänomen in der Mythologie der amerikanischen Ureinwohner, tritt zwar meistens als Kojote auf. Bei den Cherokee und auch bei den Seminolen von Florida erscheint er aber als Kaninchen. Heute ist die visuelle Darstellung des Tricksters als Kaninchen aufgrund der Permeabilität kultureller Grenzen auch im Kunsthandwerk anderer Ethnien ersichtlich. Ferner stehen den Menschen heute aufgrund der Demokratisierung der Medien neue Möglichkeiten der visuellen Darstellung zur Verfügung, von denen z.B. weisse Zeichner und Filmemacher mit Illustrationen vom Trickster in der Form des Kaninchens Gebrauch gemacht haben. Ein Beispiel dafür ist der Schweizer Derib, der die (Winnebago)Hasen-Trickster-Figur Nanabozho, die in den Episoden der Comic-Serie *Yakari und Nanaboso* (Derib, 1979) auftaucht. Ein weiteres Beispiel ist die Verfilmung von Brother Rabbit durch Walt Disney im Spielfilm *Song of the South* (1946), wobei anzumerken ist, dass dieser Trickstercharakter Einflüsse der amerikanischen Schwarzen zeigt, welche diesen Tierhelden aus Westafrika mitbrachten (R. Kelly, 1994, S. 34). Für die Seminolen ist das Buch der Geschichtenerzählerin Betty Mae Jumper bekannt, deren Buch *Legends of the Seminoles* von Guy LaBree illustriert worden ist (B. M. Jumper, S. 76, 78).

Gemäss Linda Chestnut besitzt auch das Kaninchen alle Merkmale einer typischen Tricksterfigur. So sind zum Beispiel die Trickstermythen über das Kaninchen ebenfalls von der Ironie gekennzeichnet, welche gemeinhin das Verhalten des Tricksters prägen. Prominentestes Charaktermerkmal beim Kaninchen ist jedoch die Lüge, deren negative Konsequenzen dem Zuhörer der Legenden ein Vorbild dafür sein sollen, wie eine korrekte Lebensführung aussieht. Beim Kaninchen handelt es sich im Prinzip um ein kleines Tier, das auf der Nahrungliste vieler anderer Tiere steht und deshalb Strategien des Überlebens entwickeln musste. Dazu gehört, dass es seine Schwachheit durch Flinkheit wettmacht. Diesbezüglich wird das Merkmal, andere Tiere auszutricksen, am deutlichsten. Auf die Unterschiede zum Raben muss aber ebenfalls hingewiesen werden. Zu erwähnen wäre z.B. der starke moralische Aspekt der Kaninchenmythen, der stark im Gegensatz zum Schöpferaspekt und der Rolle des Kulturhelden steht, Aspekte, wie sie in den Mythen vom Raben an der Nordwestküste eher dominieren (persönliches Interview mit Linda Chestnut im Sommer 2007, St. Petersburg, Florida).

5.1.2 Elisabeth Storino:

Ein anderes Interview führte ich mit Elisabeth Storino, einer weissen Nachfahrin einstiger Nanticoke-Indianer.¹⁶⁷ Storino ist davon überzeugt ist, dass zum Symbolgehalt des Tricksters auch das Chaos, das Unverständliche und Unerkennbare gehört, also alles, was jenseits menschlicher Erkenntnisse liegt. Für sie stellt der Trickster insofern eine überzeitliche Metapher dar, denn sowohl Chaos als auch Unsicherheit existieren heute immer noch. Ihr mentales Bild vom Trickster wird von drei Konzepten bestimmt: dem *Heyokeda*, von *Lilith* und vom *dog scenario*. Alle drei Konzepte umschreiben das Gegenteil von dem, was eigentlich normal ist.

Als erstes könnte man das gegenteilige Verhalten des Tricksters erwähnen, das Storino mit dem Phänomen Heyokeda umschreibt. Heyokeda war bei den Lakota-Sioux von Nord- und Süddakota (USA) ein Mensch, der konträr zur Normalität handelte, eine Art Spassmacher oder heiliger Clown. Andere Plainskulturen, wie die Cheyennes, sprachen von Kontras oder Hundekrieger, einem Männerbund, dessen Krieger im Begriff standen, besonders furchtlos und unerschrocken zu sein. Ich finde es faszinierend, dass Storino den Begriff Trickster synonym für die Institution Heyokeda benutzt. Trickster und Heyokeda sind zwar beides ziemlich unterschiedliche Konzepte; sie weisen aber durchaus Gemeinsamkeiten auf. Was den Heyokeda mit dem Trickster verbindet ist seine Spiegelbildfunktion für die Menschen und sein Aspekt als Lehrperson, sowie seine Rolle als Tabu- und Regelbrecher. Was ihn aber vom Trickster unterscheidet ist, dass er keine Mythenfigur ist, sondern dass es sich bei ihm um ein lebendes Mitglied der jeweiligen Gruppe handelte.

Ein zweites Konzept, das Storino mit dem Trickster verbindet, ist aktueller Natur. Sie erklärt das Überleben des Tricksters mit dem Begriff Lilith. Bei Lilith handelt es sich um eine sumerisch-babylonische Mythengestalt, die zur Symbolfigur der Emanzipationsbewegung avancierte und heute die Selbständigkeit der Frau verkörpert. Storino ist der Ansicht, dass die Frauen in der europäischen Geschichte lange Zeit nicht gleichberechtigt waren und dass Frauen sich heute Aspekte zu Eigen machen, welche früher unterdrückt und dämonisiert worden sind. Storino bezeichnet das als Lilith-Aspekt, denn Lilith war in den Legenden der oben erwähnten Kultur die erste Frau, welche sich nicht unterdrücken liess. Storino bringt Lilith deshalb in eine Nähe zum Trickster, weil von ihm

¹⁶⁷ Die Nanticoke gehören sprachlich zu der grossen Sprachfamilie der Algonkin-Indianer. Ihre ursprüngliche Heimat liegt in den heutigen US-Gliedstaaten Delaware und Maryland. Anmerkung des Autors.

dasselbe gesagt werden kann: „...die Zeit ist reif, gewisse energetische Aspekte, die bis anhin als äussere Aspekte angesehen wurden, als innere, als in uns immanente, zu betrachten“ (Zitat von Elisabeth Storino aus dem Interview). Über den Zweck der negativen Konsequenzen der Trickstergeschichten meint sie, dass Menschen dadurch realisieren können, dass auch aus Elend, Missgeschick und Schaden gute Dinge entstehen können. Der Trickster ist ihrer Meinung nach insofern topaktuell, weil man auch heute aus diesen Weisheiten noch lernen kann, beispielsweise sich emotional von einer Situation zu befreien und einmal von dem eigenen verletzten Ego abzusehen, zurückzustehen und die Situation neu zu überdenken und zu betrachten.

Eine dritte Assoziation, welche Storinos mentales Bild vom Trickster bestimmt, ist der Begriff des dog scenario. Sie meint, dass die Redewendung „The tail wagging the dog“ viel von der Symbolik beinhaltet, wie der Trickster funktioniert und dass sich die Symbolhaftigkeit dieses geflügelten Wortes durchaus mit jener des Tricksters vergleichen lasse. Dieses Sprichwort findet etwa für eine Situation Verwendung, in der ein kleiner Teil oder eine Nebensächlichkeit (Schwanz) das Ganze, bzw. das Wichtige (Hund) kontrolliert. Der Ausdruck stammt von einem amerikanischen Spielfilm (1997): „Wag the Dog“ („Wenn der Schwanz mit dem Hund wedelt“), in dem es um den Umgang der Mächtigen mit Medien und der Öffentlichkeit geht. Ein Präsident will seine Macht durch die Manipulation der Medien retten. Reale Beispiele in der Wirklichkeit gibt es hierfür zahlreiche: tatsächlich wollte Bill Clinton 1998 mit der Bombardierung des Iraks die Öffentlichkeit von der Anhörung zur Lewinsky-Affäre ablenken. Clinton befahl schon vor 1998 zwei Mal die Bombardierung von Saddam Husseins Irak, 1993 und 1996, um den arabischen Diktator zu Fall zu bringen. Politisch war der Angriff ein Fehlschlag und weil die Attacke von 1998 zeitlich mit dem Amtsenthebungsverfahren (Impeachment) gegen Clinton wegen der Affäre um Monica Lewinsky geschah, sahen Kritiker darin ein Ablenkungsmanöver (Internetquelle 217).

Die Medien, vor allem das Fernsehen, können - das zeigt dieses Beispiel einmal mehr - auch für Manipulationszwecke missbraucht werden. So erschaffen Medien nach Storino oft eine Geschichte, statt über ein geschehenes Ereignis Bericht zu erstatten. Und darin gleichen sie dem Trickster, der ähnlich funktioniert, weil er das Gegenteil von dem tut, was normal ist. Deshalb kann auch der obige Ausdruck: „The tail wagging the dog“ gemäss Storino mit der medialen Präsenz und schliesslich mit dem Trickster in Zusammenhang gebracht werden (persönliches Interview mit Elisabeth Storino, Sommer 2007, St. Petersburg, Florida).

5.1.3 Eric Anderson:

Als dritte und letzte Person in meiner Einführung zu diesem Kapitel möchte ich Eric Andersons mentales Bild vom Trickster vorstellen, einem 62-jährigen Weissen, der in St. Petersburg, Florida, lebt, und den ich ebenfalls im Sommer 2007 aus dem Grund interviewte, weil er viel über den Trickster weiss und eine rege Beziehung zu Indianern pflegt. Sein Wissen über den Trickster stammt vor allem aus diesen Kontakten, aber auch von seinem Vater, einem Bauern, sowie aus Büchern, bzw. von Autoren, wie Joseph Campbell und Jerry Diamond (*Guns, Germs and Steel*). Daraus folgerte er, dass es sich beim Trickster um ein universelles Konzept handeln muss, das auf der ganzen Welt seit unerdenklicher Zeit existiert.

Die Bedeutung des Tricksters lag früher gemäss Eric Anderson nicht im Alltäglichen, sondern darin, dass er eine Verbindung bzw. einen Zugang zur magischen Welt für den Menschen eröffnete. Das magische Denken, das gemäss Wissenschaftlern schon seit über 100'000 Jahren Teil der menschlichen Existenz ist, ist u.a. dafür verantwortlich, dass Menschen seit jeher Tiere als Symbole wählten, die zwischen dem Diesseits und der jenseitigen Welt vermitteln. Bei diesen Figuren handelt es sich um religiöse Akteure, weil sie nach der Meinung Andersons die Aufgabe haben, die kosmologische Balance aufrecht zu erhalten. Schamanen oder Medizinmänner können diesbezüglich als religiöse Spezialisten und Interpreten von Träumen und Visionen gesehen werden, während die Tricksterfiguren ihnen konzeptuell helfen, die diesseitige Welt mit der übersinnlichen zu verbinden.

Die überzeitliche Gültigkeit der Trickstergeschichten liegt nach Ansicht von Anderson in der Tatsache begründet, dass sich aus ihnen zeitlose Wahrheiten ableiten lassen, die auch als moralische Grundsätze interpretiert werden können, wie z.B. dass Masslosigkeit verhängnisvolle Konsequenzen haben kann. Um als Trickster qualifiziert werden zu können, musste ein Tier gemäss Anderson schon immer ambivalente Eigenschaften aufweisen. Diese Ambivalenz gewisser Tiere erschien den First Nations aber auch als suspekt oder problematisch und sie entwickelten eigene Taxonomien und Systematiken, um solche Tiere einzuordnen. Ein solch „problematisches“ Tier in früherer Zeit war der Frosch. Frösche werden im Wasser geboren, atmen und pflanzen sich im Wasser fort, kommen jedoch ans Land, sobald sie ausgewachsen sind. Das ist nach Anderson der Grund, weshalb beispielsweise die Navajo-Indianer bis heute die Begegnung mit Fröschen vermeiden, nicht aus Furcht, sondern weil Frösche gemäss ihrem Weltbild die Balance aus dem Gleichgewicht bringen. Und der Trickster entstammt genau aus einem

solchen kosmologischen Verständnis, meint er. Auch Schlangen und Schildkröten, so fügt Anderson hinzu, gehören im weitesten Sinn zu dieser Kategorie von Tieren, die über ambivalente Eigenschaften verfügen, da sie auf dem Land leben und jagen, aber unter der Erde geboren werden. Nach Anderson unterschieden Indianer Tiere, welche ihnen eigenartig erschienen und die sie als speziell oder als sonderbar betrachteten, in drei Arten:

Ein solches Tier konnte als *Tabu* betrachtet werden. Seine Gegenwart wurde dann als gefährlich eingestuft, denn es stellte eine Bedrohung dar und man vermied deshalb eine Begegnung mit ihm. Eine andere Art, mit solchen Tieren umzugehen war, sie zu etwas *Heiligem* zu machen. Eine Begegnung wurde folglich als ein beglückendes Ereignis oder als wunderbares göttliches Zeichen interpretiert. In einem solchen Fall konnte das Tier auch zu einem Teil des persönlichen Lebens werden. Eine dritte Möglichkeit, mit solch merkwürdigen Tieren umzugehen, war daraus einen *Trickster* zu machen.

An der Golfküste Floridas war der Anhinga ein solches Tier. Das Bemerkenswerte am Anhinga, ein dem Kormoran ähnlicher Vogel ist einerseits, dass er an der Grenze zwischen Süß- und Salzwasser lebt und andererseits, dass er sowohl fliegen als auch im Wasser schwimmend nach Fischen tauchen kann. Der Anhinga wird auch Schlangenhalsvogel genannt, denn beim Schwimmen ragt nur der verlängerte Hals aus dem Wasser, während der übrige Körper nicht zu sehen ist. Auf diese Weise widersetzt sich der Vogel dem gesunden Menschenverstand, denn von einem Vogel erwartet man nicht, dass er gleichzeitig fliegen,



Bild 273: Anhinga

schwimmen und tauchen kann. Das ist der Grund, weshalb der Anhinga ein in der Vorstellung der First Nations zu einem problematischen Tier wurde. In diese dritte Kategorie der Tricksterfiguren gehört gemäss Anderson auch das Kaninchen, denn Kaninchen leben zwar auf der Landoberfläche, graben aber ihre Höhlen unterirdisch. Nach Anderson ist es auch möglich, dass die früheren Kulturen Floridas (Tocobaga), Trickster kannten. Wenn ja, hätte es sich nach ihm sehr wahrscheinlich ebenfalls um ein Tier gehandelt, dass dem gesunden Menschenverstand widerspricht und gleichzeitig in zwei Bereichen leben kann. Die Seminolen, das einzig noch lebende indianische Volk in Florida, wählte vermutlich aus diesen Gründen das Kaninchen als ihre Tricksterfigur (persönliches Interview mit Eric Anderson, Sommer 2007, St. Petersburg, Florida).

5.2 Interviews mit Galeristen

5.2.1 Michael Robinson:



Bild 274: Michael Robinson

Am 08. und 09. Juni 2010 war es mir möglich, mich mit Michael Robinson in Vancouver zu treffen und ihn zu interviewen. Robinson ist Executive Director & CEO der Bill Reid Art Gallery und des Bill Reid Trusts. Sowohl Galerie als auch Trust haben zum Ziel, das Erbe des grossen Haida-Künstlers Bill Reid, der so viel dazu beitrug, die Haida-Kunst wieder zum Leben zu erwecken, im Gedächtnis der Nachwelt zu erhalten. Ich erklärte ihm, dass ich mich vor allem mit dem Wandel des Bildes vom Raben über Raum und Zeit beschäftige und dass ich zwischen dem äusseren, sichtbaren, materiellen Bild und dem inneren, mentalen und geistigen Bild im Kopf der Menschen unterscheide. Eines der Hauptanliegen im Interview war meine Frage, was denn nach seiner Meinung die Gründe für den Wandel in der indianischen Kunst seien? Das Gespräch ergab, dass sich Robinson die Erscheinung des Tieres Rabe als bedeutungstragendes kulturelles Phänomen in den früheren indianischen Gesellschaften primär damit erklärt, dass sich an der pazifischen Westküste während 10'000 Jahren oder länger eine kontinuierliche Beziehung oder ein Verhältnis zwischen Menschen und Raben entwickelte.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Michael Robinson hat sich als Galerist der Bill Reid Gallery eingehend mit dem Werk des Haida Bill Reid auseinandergesetzt, auch bezüglich dem Raben, einem Klanwappen Reids, welches dieser Künstler unzählige Male in seinen Werken abgebildet hat. Robinson hat sich auch durch persönliche Begegnungen mit Raben, vor allem im Norden Kanadas und in Alaska, wo er längere Zeit lebte, eine klare Vorstellung von diesem Tier gemacht und sich gefragt, was die Gründe sein können, dass indianische Gesellschaften dieses Tier als Trickster in Kunst und Mythologie aufgenommen haben. Er gibt im Interview eine Erklärung ab, wie sich das Rabenbild über die Zeit in den Kulturen der Indianer veränderte und weshalb. Persönliches Interview mit Michael Robinson, 08./09. Juni 2010, Bill Reid Gallery, Vancouver.

Ökologische Umstände haben die ursprünglichen Bewohner an ein Leben an der Küste gezwungen. Gründe oder Ursachen diesbezüglich sind einerseits die hügelige Topographie der Coast Ranges, respektive der Küstenkordilleren, die Ausläufer der Rocky Mountains. Andererseits sind in diesem Zusammenhang die undurchdringlichen mesothermalen Regenwälder zu nennen, die auf die reichlichen Niederschläge zurückzuführen sind, welche wiederum durch die warme tropische Meeresströmung des Philippinenstroms, bzw. Kuro-Shio-Stroms, verursacht werden. Das enge Zusammenleben mit Tieren und Pflanzen und die Tatsache, dass der Rabe ein Allesfresser und Aasfresser ist, machte das Tier zu einem ständigen Begleiter der an der Küste lebenden menschlichen Gesellschaften. So wird verständlich, dass sich während den letzten 10'000 Jahren oder länger eine kontinuierliche Beziehung bzw. ein Verhältnis zwischen Mensch und Rabe entwickelt hatte, und es verwundert ferner nicht weiter, dass dieser Vogel auch in der Kunst der einheimischen Ethnien dargestellt wurde. Aber die Art, wie der Vogel dargestellt worden ist, veränderte sich mit dem Wandel, bzw. mit der Anpassung dieser Fischer, Jäger und Sammler zur heutigen Wirtschaftsweise. Die heutigen Mitglieder der First Nations sind in den wenigsten Fällen vergleichbare Teilnehmer einer aufs Meer ausgerichteten Ökonomie, und mit ihrer grösseren Mobilität und ihrer Eingebundenheit in eine arbeitsteilige Industrie- und Dienstleistungsgesellschaft haben sie die Nähe und die Beziehung zu den sie umgebenden Tieren verloren, bzw. aufgegeben.

Michael Robinson ist fest davon überzeugt, dass die Veränderungen in der indianischen Kunst, beispielsweise die veränderte Darstellung des Raben, ein Ergebnis ist, das sich auf die Emanzipierung von der „Bush-Economy“ zurückführen lässt. Veränderungen in der Darstellung von Tieren sind beispielsweise auch in der 2'000-jährigen Inuit-Kunst ersichtlich, in welcher in jüngster Zeit ein Trend immer deutlicher wird: früher viel stärker definiert, wird die Wiedergabe eines Tieres heute mehr und mehr karikiert und cartoon-ähnlich, in jedem Fall wird das Tier zu etwas Anderem, als es einmal war. Ein Jäger, Fischer oder Fallensteller hat eine intimere Beziehung zu den Tieren, die er jagt, und indem er sie zerlegt, zubereitet, aber auch in Holz schnitzt, besitzt er ein fundiertes Wissen bezüglich ihrer Dimensionen, ihrer Form, ihrer Muskulatur und bezüglich der Struktur ihres Skelettes. Das verändert sich, wenn die betreffende Person nicht länger als Fischer, Jäger oder Sammler lebt. Genauer gesagt ist nach Michael Robinson die Hand-Augen-Koordination eines Jäger-Sammlers von derjenigen eines Nicht-Jäger-Sammlers verschieden. Selbst wenn beide denselben Gegenstand darstellen möchten,

ist ihr Wissen um die natürliche Welt verschieden, und das führt in den beiden Fällen zu unterschiedlichen visuellen Repräsentationen des Tieres.

Es ist Robinson's Meinung, dass dies als eine universelle Aussage innerhalb der visuellen Anthropologie für Menschen gesehen werden kann, die von einer Bush-Economy zu einer gemischten Wirtschaftsform wechseln. Der Einfluss des Fortschrittes, bzw. die schwindende Abhängigkeit von der Bush-Economy als Grundlage für den eigenen Lebensunterhalt ist eine Erscheinung der Neuzeit, bzw. der Gegenwart, und lässt sich sehr gut in der kanadischen Kunst der First Nations beobachten. Deshalb erstaunt es Robinson in keiner Weise, dass sich das äussere Bild des Raben, ähnlich wie das Bild des Polarbären in der Kunst der Inuit, ebenfalls verändert.

An der pazifischen Nordwestküste sind Raben und Krähen entlang der ganzen Küste allgegenwärtig. Es existieren genügend Belege und Beweise für das Vorhandensein von Arten aus der Familie der Rabenvögel (*Corvidae*), und es ist allgemein bekannt, dass sie alle matrilinear und matriarchal sind und in Klans leben, soweit man das von Vögeln behaupten kann. Robinson ist überzeugt, dass die Menschen früher die Vögel so genau beobachteten, dass sie diesen Sachverhalt erkannten und ihn für die eigene Sozialstruktur übernommen haben und folglich ebenfalls Klane bildeten, welche matrilinear organisiert sind.¹⁶⁹

Die Haida auf Haida Gwaii sind ein solches Beispiel, welche Rechte, Autorität und Besitz über die weibliche Linie weitergibt und wo die Rolle des Onkels (Mutter-Bruder) und die Verwandtschaft zur Schwester wichtiger sind als jene zwischen Vater und Sohn. Robinson gibt zu, dass er sich schon immer fragte, inwiefern man behaupten könnte, dass die Raben Einfluss auf die Sozialstruktur der Menschen gehabt haben, die an der Küste lebten, also bis zu welchem Grad die Sozialstruktur der Vögel die matrilineare Kultur der Menschen beeinflusst hat. Dafür spricht sicher, dass an der Westküste neben den Haida verschiedene andere Völker ebenfalls in Klans organisiert sind, ähnlich den Haida, z.B. die Tsimshian und die Tlingit, und dass deren wichtigste Klans mitunter als Rabenklans bezeichnet werden, die alle, wie die Haida, eine matrilineare Struktur aufweisen.

¹⁶⁹ Michael Robinson benutzte im Interview den Ausdruck „Northwestern Crow“. Dabei handelt es sich um die Sundkrähe. Die Sundkrähe (*Corvus caurinus*) gehört zur Familie der Rabenvögel (*Corvidae*) und zur Gattung der Raben und Krähen (*Corvus*). Im Englischen wird sie Northwestern Crow genannt. Internetquelle 219. Siehe auch J. M. Marzluff et al., 1999, S. 18.

Dieses Argument von Michael Robinson, dass die enge Verbundenheit der Menschen an der Küste Westkanadas mit der Natur und den Tieren dazu führte, dass die dort lebenden Ethnien Rabenklans gründeten, scheint auf den ersten Blick seltsam, ja fantastisch, wird aber glaubhafter, wenn man den Bogen ein wenig weiter spannt und ein weiteres Tier in die Betrachtungen miteinbezieht - den Adler - und ferner nicht nur die Sozialstruktur betrachtet, sondern auch die Mythologie berücksichtigt. Es ist es eine Tatsache, dass in der Mythologie der Ethnien der Westküste das antagonistische Verhältnis zwischen Rabe und Adler Eingang in die Legenden gefunden hat. Berühmtestes Beispiel ist die bekannte Geschichte vom Lichtraub des Raben, welche oft unvollständig wiedergegeben wird, die in Wahrheit aber damit endet, dass der Rabe nach dem Lichtraub auf den Adler trifft, der ihm die Lichtscheibe abjagen will. Dies entspricht ornithologischen Tatsachen und der Ethologie (Verhaltensbiologie) der Tiere. Es scheint es ein universelles Phänomen zu sein, dass die Arten der rabenartigen Vögel in ständiger Feindschaft mit den Arten von Greifvögeln stehen. Diese Beobachtung trifft nicht nur für Europa zu, wo sich dieses Verhalten bei Krähen und Milanen beobachten lässt, sondern auch an der Westküste Kanadas, wo Raben oft mit Weisskopfsseeadlern streiten.

Die mythologischen Konsequenzen dieses Zusammentreffens, von dem verschiedene unterschiedliche Varianten kursieren, sind zusammengefasst die folgenden: der Rabe verliert die Scheibe (das Licht), welche in der Folge in grössere und kleinere Teile zerspringt. Aus dem grössten Teil bildet sich dann die Sonne, aus dem zweitgrössten Stück der Mond, während die übrigen Splitter zu Sternen und zum Regenbogen werden. Um auf die Sozialstruktur zurückzukommen, so ist zu sagen, dass der Adler ebenso häufig, wie der Rabe, als Klantier ausgewählt worden ist. Wenn dies gleichzeitig der Fall ist, wie bei den Haida, dann bilden die Unterkans des Rabenklans, zusammen mit den Unterkans des Adlerklans, zwei Mojeties, aus denen sich die gesamte Gesellschaft zusammensetzt. Das ist heute noch so.

Diese Analogien zur Natur sind zu deutlich als dass sie zufällig wären und so gesehen ist Michael Robinson's Argumentation plausibel und einleuchtend. Bei dieser Diskussion sollte aber der Grundgedanke seines Hauptargumentes nicht vernachlässigt werden, seine Begründung und die Erklärung für den Wandel des Rabenbildes, die in erster Linie darin besteht, dass der Wandel des Raben in den visuellen Darstellungen innerhalb der Kunst der First Nations sich ursächlich auf die soziökonomischen Veränderungen in der Lebensweise zurückführen lassen.

5.2.2 Gary Wyatt:



Bild 275: Gary Wyatt

Gary Wyatt war Mitbesitzer der Spirit Wrestler Gallery, Gastown, in Vancouver, als ich ihn 2010 interviewte. Mittlerweile ist er Kurator der Inuit Gallery of Vancouver. Wyatt hat schon verschiedene Kunstbücher veröffentlicht, darunter *Spirit Faces, Contemporary Masks of the Northwest Coast* (1998) und *Seekers and Travellers: Contemporary Art of the Pacific Northwest Coast* (2012). Diese Bücher sind das Ergebnis seiner Beschäftigung und Auseinandersetzung mit den in der Galerie ausgestellten Masken. Gary Wyatt ist sich bewusst, dass es sich bei den darauf befindlichen Sujets und Motiven um Verkörperungen von Konzepten handelt, welche in einer Jahrtausende alten indianischen Mythologie und Spiritualität wurzeln (Internetquelle 220).

Nach seinem mentalen Bild vom Raben befragt, ergab sich die Feststellung, dass er den Trickster vor allem unter dem Aspekt des Wandlers und Transformers sieht. Der Rabe verkörpert für Gary Wyatt eine Metapher, die vor allem für ein bestimmtes Naturphänomen steht, den Wandel. Das Mythentier Rabe, das Künstler darstellen, ist für ihn deshalb vor allem eine Erinnerung oder Ermahnung an jeden Betrachter, dass, wie immer man sich seine Welt gestaltet und einrichtet, sich diese fortwährend verändert und dass deshalb nichts für die Beständigkeit errichtet werden kann. Dieser Wandel umfasst jegliche Transformationen; er erfasst individuelle, persönliche Veränderungen und solche innerhalb der Gesellschaft. Damit ist auch der Wandel der Umwelt angesprochen, bzw. ökologische Phänomene, wie der Treibhauseffekt oder der Klimawandel.

Gary verwies in diesem Zusammenhang auch auf die Mythologie der First Nations, wo in Legenden solcher Veränderungen hingewiesen wird, wie z.B. in jener vom Diebstahl der Sonne durch den Raben, wodurch der Trickster-Transformer Licht in eine dunkle Welt gebracht hat. Andere indianische Geschichten, so Gary, knüpfen an diese Erzählung an und berichten von der grossen Flut am Anfang der Zeit und dass der

Rabe damals entlang der Küste flog und alle Dinge bewegte und veränderte.¹⁷⁰ Ich erzählte Gary, dass ich nicht nur die Westküste besuchte, sondern auch First Nations anderer Teile Nordamerikas, wo bezüglich demselben Mythenwesen andere Merkmale viel eher im Vordergrund stünden, wie etwa das Merkmal, das ihm seinen Namen verlieh, das Trickstermerkmal. Beispielsweise kennen die Shuswap der Plateau-Region British Columbias nicht den Raben, sondern den Kojoten als Trickster und ich erwähnte, dass ihm die Schuld zugeschrieben werde, wenn es bei einem Fest zu Zwist und Streitigkeiten komme, weil man annimmt, dass der Kojotentricksster die Menschen versuche hereinzulegen, zu täuschen und zu betrügen und wenn ihm dies gelänge, er sein Ziel erreicht habe.

Gary denkt jedoch nicht, dass der Rabe dem Menschen bewusst Fallen stellt. Eher sei sein Charakter so zu beschreiben, dass er fähig sei, Wege und Mittel zu finden, etwas, das er sich einmal in den Kopf gesetzt hat, zu erhalten. Nach Garys Ansicht ist der Aspekt des Schöpfers an der pazifischen Nordwestküste einfach prominenter. Das beweisen auch Mythen über den Raben bei den Haida, welche beispielsweise Phänomene, wie die ständige Wiederkehr des Lachses, vorzugsweise ins Zentrum ihres Inhaltes stellen. Eine Legende beschreibt beispielsweise diese Zustandsveränderung und erzählt vom Ursprung des Lachses. Sie erklärt dessen Ursprung und das Vorkommen des Lachses in den Flüssen mit dem Raub der Fische durch den Raben aus dem Biberhaus und damit, dass dem Raben auf dem Rückflug einige Tiere in die Flüsse entglitten sind. Weitere Veränderungen erklären indianische Mythen ebenfalls durch die Diebstähle des Raben, wie die Entstehung des Süßwassers, des Feuers etc. Weil die Übereinstimmungen bezüglich den Charaktermerkmalen zwischen diesem Tier und dem Menschen so zahlreich sind und weil das Stehlen nicht nur Kennzeichen für den Vogel ist, glaubt Gary Wyatt auch daran, dass der Rabe als Metapher für den Menschen betrachtet werden kann und dass der Trickster auch so etwas wie ein Morallehrer ist. Aus solchen Beispielen kann der Zuhörer oder Leser solcher Mythen im Prinzip den pädagogischen Rat entnehmen, dass die Geschichte eigentlich das gegenteilige Verhalten als das richtige meint, sprich: nicht zu stehlen oder nicht zu lügen (persönliches Interview mit Gary Wyatt, Juni 2010, Spirit Wrestler Gallery, Vancouver).

¹⁷⁰ Die First Nations waren früher nicht sesshaft; sie besaßen keine permanenten Dörfer, sondern migrierten in einem halbjährlichen Rhythmus zwischen Sommer- und Winterdörfern, und als Begleiter, der sich immer in Menschnähe aufhielt, wurde der Rabe schliesslich auch zum Sinnbild *des ewig Reisenden*. Anmerkung des Autors.

5.2.3 Tory Mellard:

Als ich am 16.06.2010 die Wickaninnish Gallery auf Granville Island (Vancouver) besuchte ich, lernte ich die weisse Galeristin Tory Mellard kennen. Nach dem Raben befragt, antwortete Tory, dass der Rabe für sie persönlich keine besondere Bedeutung habe, doch kenne sie die Merkmale, welche die First Nations mit dem Raben assoziieren, sehr wohl und kann diese auch nachvollziehen.

Eine schon öfters bei den Kunden ihrer Galerie gemachte Beobachtung sei, dass ihre Besucher Schmuck in Tierform kaufen, weil sie damit ein persönliches Ereignis in Verbindung bringen. Diese besondere Lebenserfahrung - vielleicht nur ein Traum - hängt in der Regel mit einem bestimmten Tier zusammen. Das betroffene Traumtier kann in der Folge zu einer Art Schutzgeist für die Person werden. Der Schmuck, nach dem gesucht wird, sollte dann diesem Tier ähneln und hat den Zweck, jene Ideen und Vorstellungen zu verkörpern, die der Betreffende mit jenem Tier verbindet. In diesem Zusammenhang hat sich die Gewohnheit entwickelt, dass gewisse Eigenschaften für bestimmte Tiere stehen. Der Kolibri steht z.B. für Heilung und der Rabe für Klugheit und für Kreativität, aber auch für Tricksterei.

Die Entstehung, Verbreitung und Förderung solch simplifizierter mentaler Bilder geschieht abseits der teuren Galerien, wo Kunstwerke berühmter Künstler verkauft werden. Solche Vereinfachungen und Banalisierungen des Tricksterbildes werden an Orten verbreitet, wie in der Wickaninnish Gallery, die mit dem Wort „Gallery“ sich ein edleres Äusseres verleihen wollen, in Wahrheit aber billigen Modeschmuck mit indianischen Designs oder Münzen mit einem Rabenbild verkaufen und von der Nähe zu renommierten Galerien profitieren. In Wirklichkeit stellen die Artikel für mich jedoch lediglich eine Degenerierung und Vulgarisierung des Tricksterbildes dar.

Gemäss Tory Mellard suchen Leute mit solchem Schmuck visuelle Symbole, die ihnen Kraft in der Not verleihen. Ein Käufer glaubt daran, dass er mit dem betreffenden Tier eine Art geistige Verwandtschaft besitzt und dass er ebenfalls diese Eigenschaften und Merkmale des abgebildeten Tieres besitze. Durch das Tragen des Schmuckes können diese Eigenschaften nach Ansicht des Besitzers noch gefördert werden (persönliches Interview mit Tory Mellard, 16.06.2010, Vancouver).¹⁷¹

¹⁷¹ Offensichtlich ist dieses Phänomen der Mensch-Tier-Identifikation universell und überzeitlich und kann durch das menschliche Bedürfnis oder mit dem Wunsch erklärt werden, dass spezifische Eigenschaften eines Tieres, wie Mut, Stärke und Kraft, sich durch gewisse Praktiken auf den Träger übertragen lassen. Lutz Fenske bestätigt im Zusammenhang mit der Jagd und der höfischen Kultur im Mittelalter, wie

5.2.4 LaTiesha Fazakas:

Am 12.06.2010 konnte ich LaTiesha Fazakas interviewen, die seit zehn Jahren als Galeristin und Associate Director in der Douglas Reynold's Art Gallery in Vancouver arbeitet. Das Interview geschah in Form einer Führung durch die Galerie, wobei mir LaTiesha in einer Diskussion zu ausgewählten Kunstwerken ihre Ansichten und ihre mentalen Bilder zum Raben als Sujet in der indianischen Kunst offenbarte. Das erste Kunstwerk, über das wir uns unterhielten, war Jim Hart's *White Raven*, eine Nachbildung bzw. Kopie eines Wappenpfahles, der in der Bill Reid Gallery ausgestellt ist. Der Wappenpfehl entstand in Anerkennung von Bill Reids Gesamtwerk und kostet \$40'000 CDN. Er ist aus Forton gegossen, einer wettertauglichen Polymerdispersion.



Bild 276: Jim Hart in der Bill Reid Gallery

Jim Hart, ebenfalls ein Haida, arbeitete viele Jahre für Bill Reid, und zwar umso intensiver in den späteren Jahren von Bills Leben, als dieser bereits nicht mehr physisch fähig war, als Künstler kreativ zu sein. In einem anderen Interview erzählte mir Bill Reids Frau, Martine, von der Parkinson-Krankheit ihres Mannes und bestätigte, dass verschiedene Werke zwar unter der Führung von Bill, aber durch die Hände anderer Künstler entstanden sind. Ein Beispiel dafür ist das Werk *Raven and the first men* in einer Version aus weissem Onyx, das man im Hintergrund des Bildes 276 erkennen kann.

Vor allem in den späteren Jahren seines Lebens war Bill aufgrund seiner Krankheit sogar auf eine Vielzahl von Helfern, meistens Schnitzer, angewiesen, welche für ihn die Arbeiten ausführten (siehe Kapitel 4). Bill lieferte in diesem Stadium dann vor allem die Idee und das Konzept für ein Kunstwerk und überliess die Realisierung Kunststudenten.

ursprünglich diese Vorstellung von Macht- und Krafttieren ist und dass die mittelalterliche Kultur nur ein Ausläufer einer Tradition ist, welche in archaischeren Lebenswelten ihren Ursprung hat. Für die höfische Kultur des europäischen Mittelalters nennt er als Beispiele für die Tiersymbolik und Tierimitation neben dem Schmuck auch die Namensgebung. Von Tierimitationen in Form von Schmuck (Waffenverzierungen) als auch von Namen (Wolfgang [Wolf], Bernhard [Bär], Walram [Rabe]), die vom Symbolgehalt des Namens einen Sinnbezug zu einem Tier herstellen, versprach man sich früher eine Stärkung des eigenen Lebens. L. Fenske, in: W. Rösener, 1997, S. 48ff.

Jim Hart war in diesem Zusammenhang jedoch etwas Besonderes. Er unterschied sich von anderen Studenten, weil er der Beste war und wurde von Bill hauptsächlich für diese Art von Arbeiten engagiert. Kopien des Pfahls in Bild 276 wurden als Versionen in der Form eines weissen Raben vier Mal angefertigt und weisen eine Verbundstruktur verschiedener Materialien auf. So setzt sich der Rabe in Bild 277 aus Gips, Glasfasern (Fiberglas) und anderer Materialien zusammen. Damit ist die betreffende Skulptur wasserabweisend und man sie auch im Freien aufstellen. Die Patina, welche die Skulptur mit der Zeit ansetzen kann, macht sie einer Bronzeskulptur ähnlich, doch die Patina wird im Gegensatz zu einer Bronze nicht schwarz. Die Skulptur wiegt lediglich 125 kg, während eine Bronzeskulptur dieser Grösse ca. eine Tonne wiegen würde. Jim Hart fertigte tatsächlich eine Kopie der Skulptur in gegossener Bronze an, die im Gegensatz zur weissen Variante praktisch schwarz ist. Sie kostet \$150'000CDN.



Bild 277: White Raven, Jim Hart

Was sogleich auffällt, ist, dass auf der Brust des Raben ein Portrait einer Person abgebildet ist. Es handelt sich dabei um Bill Reid selber, was darauf hinweist, dass der Wappenfahl zum Gedenken an ihn gemacht wurde. Auffällig ist auch die Farbe des Werkes, weiss. Danach befragt, bestätigte mir LaTiesha Fazakas, dass dies gewollt sei, weil die Skulptur damit auf den Beginn einer der bekanntesten Mythen hindeutet, nämlich auf jene des Lichttraubes, eine Geschichte, die in vielen Werken anderer Künstler ebenfalls thematisiert wird. White Raven kostet \$40'000 CAD.

Dieses Werk ist gemäss LaTiesha insofern speziell, weil es eine Szene aus der Legende visuell wiedergibt, die zeigt, dass der Rabe ursprünglich weiss gewesen ist und erklärt, wieso der Rabe schliesslich seine schwarze Farbe erhalten hat: Nachdem sich nämlich der Rabe durch eine List Zugang zum Haus des geizigen Häuptlings verschaffte und schliesslich mit dem Lichtball in der Kiste spielen durfte, nahm er wieder seine ursprüngliche Gestalt an und wollte durch das Rauchloch fliehen. Zu diesem Zeitpunkt war der Vogel noch weiss. Doch weil das Rauchloch zu eng war, blieb der Rabe darin stecken und wurde durch den Rauch des Feuers versengt. So erklärt die Mythe einerseits die schwarze Farbe des Rabengefieders und liefert gleichzeitig eine

Erklärung für das Vorkommen von weissen Raben in der Natur. Es existieren nämlich auch Albinos unter den Raben und auf den Queen Charlotte Islands, bzw. auf Haida Gwaii, ist deren Existenz von Haida-Indianern bestätigt worden, die daran glauben, dass ihnen eine solche Begegnung Glück bringe.



Bild 278: Detailansicht der Skulptur



Bild 279: Do.

LaTiesha hat ein eher distanziertes Verhältnis zum Sujet Rabe und ihr mentales Bild ist sehr sachlich und objektiv. Sie besitzt keine emotionale oder persönliche Beziehung zum Thema, ausgenommen ihrer Tätigkeit in der Galerie. Die fehlende affektive Beziehung zur Thematik kann mitunter der Grund dafür sein, dass LaTiesha einen eher wissenschaftlichen Ansatz vertritt. Doch diesbezüglich weist sie eine grosse Fachkompetenz auf. Sie ist perfekt informiert über die Mythologie und erzählte mir die Geschichte vom Lichtraub sehr akkurat und wies auch auf die unterschiedlichen Varianten hin, welche von der Mythe existieren. Mit diesem Fachwissen informiert sie die Besucher und Kunden der Galerie sicher ausgezeichnet. Das Gesagte wird sichtbar in ihren Äusserungen und in der Art und Weise ihrer Argumentation und Beschreibung des Charakters vom Rabenrickster, z.B. im folgenden Zitat:

„In der Mehrheit der Geschichten besitzt der Rabe einen böartigen und schelmenhaften Charakter. Er ist spitzbübisch, er stiehlt Dinge und ist durch und durch ein Trickster. An den meisten Küstenabschnitten nimmt der Rabe in der indianischen Mythologie die wichtige Rolle des Kulturhelden ein. Man muss aber nicht vergessen, dass an der zentralen und südlichen Küste andere Charaktere (Tiere) in den Legenden dominieren, was die genannten Eigenschaften und Rollen betrifft. Generell verfügt der Rabe über eine ausserordentlich dominante Stellung, was die Kulturen an der Westküste betrifft.“ Persönliches Interview mit LaTiesha Fazakas vom 12.06.2010.

Wenn der Rabe früher visuell dargestellt wurde, erschien er in demselben Werk meistens als Tier und als Mensch, was auf seine mythologische Transformerqualität hinweist. Bills Portrait hier ist eine Anlehnung an diese Gepflogenheit, welche auch heute noch ein unter Künstlern oft angetroffener Usus oder Brauch ist. Ähnliches sagt LaTiesha auch zum nächsten Bild, einem Holz-Panel.



Bild 280: Raven steals the light

Dasselbe Thema des Lichtraubes durch den Raben wurde auch von Bradley Hunt (Heiltsuk) bearbeitet. Auf seinem Panel *Raven steals the light* sind unterhalb des Raben auch ein Frosch und der Mond ersichtlich. LaTiesha weist darauf hin, dass wenn immer sie versucht, die verschiedenen Eigenschaften von Mythenwesen auf den Kunstwerken zu erklären, die Besucher ferner wissen wollen, welches denn die genaue Bedeutung und der Sinn der einzelnen Tiere sei. Sie macht dem anwesenden Publikum dann klar, dass die Eigenschaften der abgebildeten Tiere stark den Merkmalen der natürlichen Tiere ähneln und der Grund dafür darin liege, dass die Menschen, von denen diese Geschichten stammen und die Künstler, welche diese visuell wiedergeben, sich in der Regel auf die echten Verhaltensmerkmale der Tiere abstützen: „Der Biber beispielsweise erscheint uns als ein sehr fleissiges Tier und in einer Legende arbeitet er hart, um mit einem Netz Lachse zu sammeln. Niemand ausser ihm besitzt Lachs. Nun nähert sich der Rabe, trickst ihn aus und stiehlt ihm den Fisch. Aber sein Diebstahl, der beim ersten Eindruck als böse und schlecht erscheint, erweist sich am Schluss als Segen für die Menschheit; dadurch, dass der Biber das Netz festhält und es in der Folge reisst, verteilen sich die Lachse in alle Flüsse, um von jedermann gefangen und gegessen werden zu können können“ (Interview vom 12.06.2010).

Während für gewöhnlich Mitglieder der weissen Gesellschaft, geprägt durch das christlich-abendländische Weltbild, ein Verständnis von Moral haben, bei dem Gut und Böse manichäisch voneinander getrennt sind, betont LaTiesha, beeinflusst durch den jahrelangen Umgang mit den Legenden indianischer Herkunft und Kunstwerken der pazifischen Westküste, dass die Figuren in den Konflikten dieser Geschichten ikonografisch anders gedeutet oder interpretiert werden müssen, um der ursprünglichen Absicht ihrer Schöpfer gerecht zu werden. Gut und Böse lassen sich ihrer Meinung nach nicht so deutlich trennen, wie wir uns das gewohnt sind und man sollte viel eher versuchen, von einem Konzept konstanter Balance auszugehen, bei der man voraussetzen kann, dass alle beteiligten Akteure sowohl gute als auch schlechte Qualitäten aufweisen, ähnlich wie bei Menschen. Durch den Kontakt mit den Weissen und ihrer Rezeption dieser Geschichten und vor allem mit ihrer Übersetzung ins Deutsche (bei Boas) oder ins Englische hat sich vor dem Hintergrund der christlichen Vergangenheit ein ungenaues Verständnis der Legenden eingebürgert.

LaTiesha hebt hervor, dass wenn sie den Galeriebesuchern den Symbolgehalt der unterschiedlichen Tiersujets erklärt, in der Regel darauf hinweist, dass die Tiere ihrer Ansicht nach keine menschlichen Merkmale symbolisieren. Was sie verkörpern sind lediglich ihre natürlichen Eigenschaften. Der Frosch ähnelt dabei dem Raben insofern, dass er auch ein Transformer ist, denn in seiner Entwicklung passiert er das Stadium der Kaulquappe bevor ihm Beine wachsen und er ein vollständiger Frosch wird. Als ausgewachsenes Amphib kann er dann sowohl im Wasser als auch an Land leben. Und dieser Umstand, diese Fähigkeit, in zwei Bereichen gleichzeitig leben zu können, wurde von den First Nations als magisch betrachtet. Aus diesem Grund wird der Frosch auch mit dem Schamanismus assoziiert, denn auch von einem Schamanen erwartete man, dass er sich in zwei Bereichen bewegen kann, dem physisch-materiellen und dem spirituellen Bereich. Die Idee des Austausches von Energie zwischen Rabe und Frosch im obigen Panel kommt im folgenden Bild ebenfalls zum Ausdruck.



Bild 281: Rabenrassel von George Pennier

Bei der Rabenrassel in Bild 281 handelt es sich um einen Artefakt, der einst zu den Regalia eines Schamanen gehörte. George Pennier stellt den Austausch von Energie auf der Rassel durch die kommunizierenden Zungen zwischen Frosch und Mensch dar.

5.2.5 Martine Reid / Kwiaahwah Jones:

Am 09. und 10.06.2010 war es mir möglich, mich mit der Frau von Bill Reid, Martine Reid, zu verabreden und sie zu interviewen. Beim Treffen in der Bill Reid Gallery war zudem eine junge Haida-Künstlerin anwesend, Kwiaahwah Jones, welche sich ebenfalls anerbote, Auskunft über den Wandel des sichtbaren und des unsichtbaren mentalen Bildes vom Rabentrickster an der Nordwestküste zu geben. Der nachfolgende Text beruht auf den Antworten beider Personen.

Bezüglich dem sichtbaren äusseren Bild waren sich die zwei Informantinnen einig, dass das verwendete Material eine massgebliche Rolle für das Zustandekommen des physisch materiellen Bildes spielte. Da früher vor allem Holz die primäre Ressource und Grundlage der materiellen Kultur war, hatte dieser Umstand zur Folge, dass Rabenbilder in der Vergangenheit meist auf Wappenfählen, Truhen, Kisten oder Wandreliefs angebracht wurden. Herkömmliche Rohstoffe, welche früher ebenfalls verwendet worden sind, waren Stein, Ziegen- und Schafhorn, so dass auch Darstellungen aus solchen Werkstoffen gefunden worden sind.

Seit den ersten Kontakten zwischen europäischen Händlern mit der einheimischen Bevölkerung sind nicht nur Phänomene, wie der bekannte Chinook-Jargon als Lingua franca entstanden, sondern es wird auch die Verwendung neuer Naturprodukte in der materiellen Kultur der Ethnien ersichtlich, welche das sichtbare Bild des Raben verändert haben. Gerade Argillit, der schwarze Schiefer Haida Gwaiis, ermöglichte einem Künstler neben dem herkömmlichen Holz eine äusserst lebendige Ausdrucksmöglichkeit seiner Ideen. Zu den frühesten Funden, auf denen Rabendarstellungen zu verzeichnen sind, gehören gemäss den Informantinnen erstens die *Gambling sticks*, zweitens die *Raven's tail-Decken*, drittens *geflochtene Körbe* und viertens die *Raben-Tattoos*: Die ältesten uns bekannten Darstellungen des Tricksters, die den Raben im Formline Design erkennen lassen, finden sich gemäss Martine auf den Gambling sticks.

Es handelt sich dabei um Zeichnungen auf Spielstöckchen, die Szenen aus Mythen wiedergeben, wie die oft bildlich dargestellte Geschichte vom Raben und dem blinden Halibut-Fischer. Das Bild des Raben ist dabei um den Stock herum angebracht und wird somit erst durch die Bewegung und Drehung der Stäbe im Spiel erkennbar (siehe Bild 282).



Bild 282: Gambling Sticks mit Rabendarstellung

Bei den *Raven's tail blankets* handelt es sich gemäss Martine Reid um ein Medium der Webkunst der First Nations der pazifischen Nordwestküste, welches ebenfalls Aufschluss auf die ersten uns bekannten Darstellungen des Raben gibt. Diese gewobenen Decken, auf welchen schwarze Quasten oder Troddeln angebracht sind, weisen im Prinzip eine weisse Grundfarbe auf. Gemäss Auskunft von Martine Reid gehen die frühesten Funde von Raven's tail-Decken in die Zeit von 1850 zurück. Die Raven's tail blankets gelten damit als die ältesten ikonografischen Repräsentationen, die an den Raben erinnern. Sogleich muss man erwähnen, dass diese Decken eigentlich gar keine bildlichen Darstellungen des Raben aufweisen. Martine Reid deutete darauf hin, dass die Raven's tail-Decken lediglich den Namen des Raben tragen und dass nur die schwarzen Troddeln ans schwarze Gefieder des Vogels erinnern und eine Verbindung mit dem Tier am ehesten durch den Ton, die Geräusche, sowie in den Gesten der Tänzer gesucht werden muss, welche die Bewegungen des Vogels nachahmen. Die Raven's tail blankets gelten auch als die ursprünglichen Vorgänger der bekannten Chilcat blankets der Tlingit, Haida und Tsimshian.



Bild 283: Raven's tail blanket

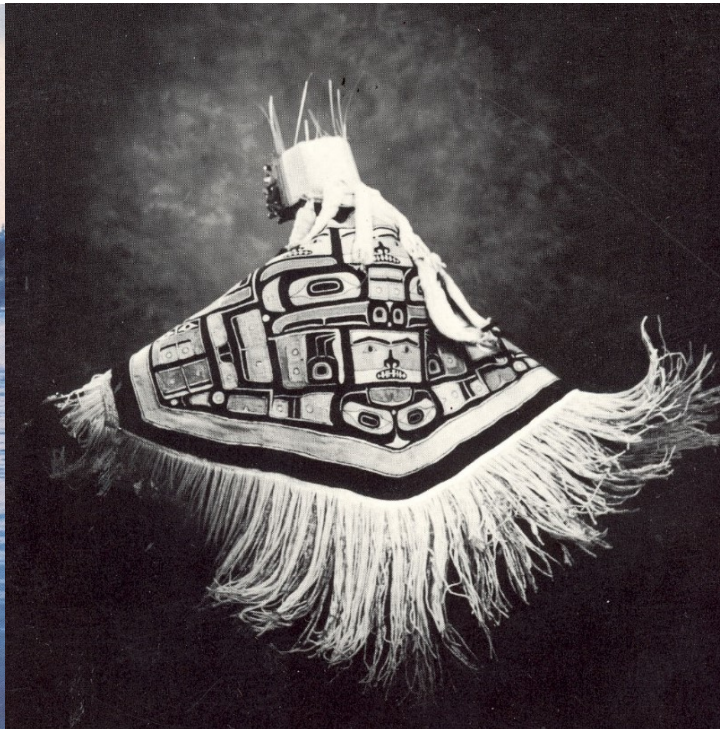


Bild 284: Chilcat blanket

Man kann feststellen, dass sich die visuellen Darstellungen des Tricksters in der Zeit des Kontaktes insofern veränderten, dass die dargestellten Rabenfiguren allmählich natürlicher und weniger abstrakt wirkten. Das könnte meiner Meinung nach auf die intensiveren sozioökonomischen Kontakte zwischen Indianern und Europäern zurückzuführen sein. Denn wie im Fall des Jargons, bzw. Pidgins, änderte sich auch in

der Kunst vieles. Beispielsweise ist seit dem Kontakt mit den Europäern eine steigende Nachfrage nach indianischen Artefakten zu verzeichnen, weil weisse Händler relativ schnell begannen, indianische Werke an private Galerien zu verkaufen und auch begannen, diese in Museen auszustellen. Der hohe Abstraktionsgrad auf den Raven's tail blankets lässt seinerseits natürlich Rückschlüsse auf das mentale Bild des Herstellers zu, bei welchem es sich vorwiegend um Frauen handelte. Es lässt sich gemäss der Ansicht von Kwiaahwah daraus folgern, dass die weibliche Perspektive, die Art und Weise, den Raben zu betrachten, ebenfalls abstrakt gewesen sein muss. Diese abstrakte Darstellungsweise des Raben lässt sich auch für das dritte Beispiel bestätigen, für die einstige Korbflechtereie, welche ja gleichfalls Frauenarbeit war. Dazu meint Kwiaahwah:

“I think through the weaving you could actually get a sense of a woman's perspective for sure. You could get a sense of a different, really abstract and advanced way of looking at raven. There are designs on baskets too, that you could potentially work out as different views of how it's been done and some people say, that raven itself taught various people how to weave. I heard different stories like this. So if you look at the basketry it looks like a raven in a nest.” Nach persönlichen Angaben von Kwiaahwah am 10.06.2010.

Kwiaahwah begründet diesen hoch abstrakten Charakter in der früheren indianischen Ikonografie mit dem Alter dieser Kulturen, die schätzungsweise 10'000 Jahre alt sind, und dass die verschiedenen Ethnien über diese lange Dauer eine sehr enge und komplexe Beziehung mit der natürlichen Umwelt entwickelt haben, welche sich eben auch in der bildhaften Kunst manifestierte. Martine Reid bekräftigte, dass gerade die Designs auf den frühen Körben sehr abstrakten Charakter aufweisen und dass diese Tatsache lange vernachlässigt worden ist, weil Körbe in der Regel nicht von Männern angefertigt worden sind.¹⁷²

¹⁷² Martine Reid machte mich in diesem Zusammenhang auf Edmund Carpenter und Carl Schuster aufmerksam, den Autoren des Buches: *Patterns that connect: Social Symbolism in Ancient & Tribal Art*, das sich mit der abstrakten Symbolik von Kulturen befasst. Carpenter (ein Anthropologe) und Schuster (ein Historiker) weisen in ihrem Buch darauf hin, dass die Gesellschaften an der pazifischen Nordwestküste zu den ältesten Kulturen gehören und ihre Kunst früher einen extrem starken Abstraktionsgrad aufwies. Sie sagen, dass gewisse abstrakte Motive oder Muster symbolische Bedeutung besitzen und sich dieser Symbolismus als genealogische Ikonographie interpretieren lässt, welche primär soziale Beziehungen erklären, wie Ehe- und Abstammungsverhältnisse. C. Schuster, E. Carpenter in: H. E. L. Prins, 1998, S. 841.

Auch für das vierte Beispiel, die *Tattoos*, lässt sich für die Zeit vor dem Kontakt mit den Europäern dasselbe sagen, dass die verwendeten Designs ebenfalls sehr abstrakt und geometrisch waren und seit dem Kontakt mit den Weissen immer figurativer geworden sind. Barnett Newman spricht in seinem Buch *Selected Writings and Interviews* davon, dass diese Kulturen: „...die Unterstellung all jener Menschen eine Lüge strafen, welche die Fähigkeit der Herstellung abstrakter Kunst als Privileg einer westlich geprägten Elite zuschreiben wollen, denn für diese einfachen Gesellschaften an der Westküste Kanadas gehörte die Produktion abstrakter Kunst seit jeher zum normalen Alltag“ (B. Newman, 1992, S. 106f.).

Hinsichtlich dem inneren mentalen Bild ist vorweg die Frage angebracht, wie sich ein solches überhaupt entwickeln konnte. Verantwortlich für die Entstehung war sicher das enge Zusammenspiel von Mythen und der darstellenden Kunst. Bezüglich dem mentalen Rabenbild bestehen jedoch zum Teil gewagte Interpretationen. Barbara Babcock-Abrahams geht beim nordamerikanischen Trickster beispielsweise von 16 Charaktermerkmalen aus und interpretiert diese Sagengestalt als Metapher für den Menschen schlechthin (B. Babcock-Abrahams, in: W. Morgan, 2013, S. 5.). Doch ist dies sinnvoll, bezüglich einem derart grossen geografischen Raum, wie Nordamerika, so zu verallgemeinern? Was wissen wir denn über das mentale Bild in der Zeit vor dem Kontakt der Indianer mit den Europäern? Nichts. Martine Reid sagte, dass es unmöglich sei nachzuvollziehen, wie die Mitglieder der First Nations früher dachten. Die Tatsache, dass die eigene Vorstellung von einer Geschichte das materielle Bild beeinflusst, spielte sicher bereits in früherer Zeit schon eine Rolle.

Es scheint den beiden Informantinnen trotzdem möglich und angebracht zu sein, gewisse Verallgemeinerungen bezüglich dem mentalen Rabenbild zu formulieren, welche aber lediglich die Gruppenebene betreffen. Wenn man beispielsweise die Haida besucht, kann man feststellen, dass der Rabe bei dieser Ethnie generell *verehrt* wird. Die Ursache dafür kann damit zusammenhängen, dass der Rabe eine der beiden Moieties namentlich anführt und sie kennzeichnet. Diese Moiety setzt sich aus weiteren Unterklans zusammen, deren Mitglieder prinzipiell allesamt zu den „Raben“ gehören. Bei den Kwakwaka'wakw hingegen kann man feststellen, dass der Rabe bei dieser Ethnie eher *gefürchtet* wird. Die Begründung dieses Umstandes liegt in einem für diese Ethnie ganz typischen Zeremoniell, welches zum komplexen Ablauf der Wintertänze der Kwakwaka'wakw gehört, dem Hamatsa-Tanz. In diesem Tanzkomplex erhalten vier Mythentiere durch den Gebrauch grosser, eindrucksvoller Masken, welche die Tänzer

tragen, sichtbare Gestalt. Die Akteure dieses Tanzes sind allesamt Kannibalenvögel und heißen Baxbakualanuxsiwae (I. Goldman, 1975, S. 89), Hoxhoq oder monster Crane (derselbe, S. 69), Gwaxwkwakwalanuksiwe oder Raven-of-the-North-End-of-the-World (J. McDowell, 1997, S. 134) und Gelogudzayae oder crooked beak (derselbe, S. 134). Bei diesen sichtbar gewordenen Abbildern mythologischer Tiere handelt es sich alles um menschenfressende Vögel, deren Äusseres sich teilweise am Aussehen des natürlichen Raben orientiert. Martine Reid fügte hinzu, dass bei den Kwakwaka'wakw der Nerz der eigentliche Trickster ist und nicht der Rabe. Dies führt thematisch aber zu einer Betonung eines anderen Charaktermerkmals des Raben, zum erotischen Aspekt seiner Figur.

Gewisse Kapitel von Rabenabenteuern enthalten in ihrer ursprünglichen Sprachversion oft sehr erotische Züge, während uns andere Abschnitte als ziemlich grausam, grotesk und unverständlich erscheinen. Ich erinnere mich an Franz Boas Buch „Erzählungen der pazifischen Nordwestküste“, woraus hervorgeht, dass dieses erotische Element in den Abenteuern der Nerzgeschichten ein bisschen prominenter zum Vorschein kommt als in den Geschichten vom Raben. Martine Reid reagierte sehr gereizt auf die Erwähnung von Franz Boas Buch *Tales of the northwest coast* und erklärte, dass man sehr vorsichtig bei Übersetzungen ethnologischen Inhaltes sein sollte, weil sie Fallen darstellen. Ihrer Meinung nach handelt es sich immer mehr oder weniger um eine entstellte und verdrehte Version eines Sachverhaltes durch die Sichtweise eines einzelnen Informanten, in diesem Falle von George Hunt (1854-1933), einem Tlingit und Hauptinformant von Franz Boas. Boas war überdies ein Puritaner und Hunt war sehr stark geprägt durch die christliche Mission, was mit anderen Worten bedeutet, dass Boas Geschichten auf das westliche Format christlich-abendländischen Verständnisses zugeschnitten sind. Die Mythen wurden also nicht nur von ihrer Erotik befreit, sondern auch stark von den Grausamkeiten und Brutalitäten gesäubert, damit sie der westlichen Ethik entsprachen.

Kwiaahwah ist der Meinung, dass der Sinn von Mythen generell schwierig zu verstehen sei, selbst für jemanden wie sie, der versucht, die eigene Kultur zu begreifen. Sie selber habe Schwierigkeiten, den Inhalt von Geschichten ins Englische zu übersetzen. Die Schwierigkeiten beginnen mit der Tatsache, dass indianische Kulturen und die Europäer über ganz andere Weltanschauungen verfügen. Sie drücken sich deshalb auch ganz verschieden aus. Übersetzungen gewisser Ausdrücke ins Englische, so Kwiaawah, sind oft viel schwächer oder kraftloser. Die Ausdrucksweisen, welche im Englischen so

grässlich oder entsetzlich tönen, erscheinen dagegen im Haida-Idiom unter Umständen lustig und humorvoll. So geht unweigerlich manches bei Übersetzungen verloren oder erhält nicht den richtigen semantischen Stellenwert, gerade wenn man sich bewusst ist, dass diese Legenden ja nicht gelesen, sondern erzählt oder tänzerisch vorgetragen worden sind, sich also der Erzählkontext von früher zu heute wesentlich unterscheidet. Gemäss Kwiaawah ist es heute noch ersichtlich, wie sich Menschen mit ihrer Moiety identifizieren. Beispielsweise tragen Frauen der Raben-Moiety, in Imitation an das natürliche Tier, glitzernde Ohrringe, weil sie wissen, dass Rabenvögel sich dadurch angezogen fühlen. Oder an einem Potlatch-Fest hört man von jungen Frauen der Adler-Moiety Äusserungen wie, dass sie nach einem hübschen Raben-Jungen Ausschau halten (weil diese als potenzielle Heiratspartner in Frage kommen). Über diese noch heute praktizierte Exogamieregel sagte Kwiaahwah folgendes:

„Der Rabe definiert eine Hälfte der Haida-Gesellschaft, sodass man als Haida-Geborener à priori entweder dem Raben- oder dem Adlerklan angehört. Dieser Titel wird über die Mutter als Eigentum und in der Form des Familienwappens vererbt. Dieser Umstand gibt einer Person einerseits Aufschluss über die Rolle, welche sie in der Gesellschaft einnimmt, wen sie heiraten darf und wem sie in diesem Zusammenhang Zahlungen zu entrichten hat; ganz allgemein ist diese Information eine Orientierung oder ein Richtungsweiser, wer man ist und woher man kommt. Als Konsequenz der Transparenz dieses Wissens ergeben sich Hänseleien und Neckereien zwischen den Mitgliedern beider Moieties. Man zieht sich konstant auf, nimmt sich auf den Arm und liefert sich verbale Konkurrenzen, wer denn nun besser aussehe, klüger und lustiger sei“¹⁷³ (nach persönlichen Angaben von Kwiaahwah, 10.06.2010).

Dass die frühere Exogamie-Regel und das damit verbundene Inzest-Tabu bei den Haida heute ebenfalls noch eine Rolle spielen, zeigt auch das folgende Beispiel: Als Martine Reid (als Nicht-Indianerin) Bill (ein Mitglied der Raben-Moiety) heiratete, wurde sie in eine Adlerfamilie adoptiert, damit eine offizielle Ehe überhaupt möglich war, denn aufgrund des Exogamie-Gebotes darf ein Mitglied der Raben-Moiety nur ein Mitglied Adler-Moiety heiraten.

¹⁷³ Es handelt sich hier meiner Ansicht nach um ein typisches Beispiel von *joking relationships*. Diese Spottbeziehungen können mitunter regelrechte Scherzallianzen bilden. Dass solche Spottbeziehungen universell sind, zeigen verschiedene Studien. Marcel Griaule hat die *joking relationships* für die westafrikanischen Dogon in Mali in der Sahelzone beschrieben. Für das sub-saharische Afrika machte J. Clyde Mitchell diesbezüglich 1956 Untersuchungen im Copperbelt Sambias. Anmerkung des Autors.

5.3 Interviews mit Kuratoren

5.3.1 Erika Robertson:

Welche Vorstellungen vom Trickster besitzen Kuratoren von Museen und wie sieht ihr rezipiertes Bild vom Raben aus? Eine erste Person, die hier zu Wort kommen soll, ist Erika Robertson, eine angehende Museumsführerin. Sie vergleicht den Trickster vor allem mit Reineke Fuchs, einem europäischen Fabeltier, dessen Geschichten bis ins Mittelalter zurückreichen. Reineke Fuchs befreit sich in Erzählungen oft ebenfalls mittels Lügen und Bosheiten aus prekären Lagen. Das bringt ihn meiner Meinung nach zwar in eine Nähe zum Raben-Trickster, doch überwiegt meiner Ansicht nach in diesen Fabeln das gesellschaftskritische Element. Das beweist auch die Literaturgattung, die wie der Pikaro-Roman (Schelmenroman) seinen Ursprung im 16. Jh. hat und wo sich der Held mit Lügen und Bauernschläue aus brenzligen Situationen rettet.

Zwar besitzen die Legenden über den Raben ebenfalls einen moralisierenden Unterton, doch überwiegen in den Mythen vom Raben andere Charaktermerkmale, wie jene der Erschaffung natürlicher Phänomene, wie dem Licht, Feuer und Wasser und ersetzen das gesellschaftskritische Element, welche in den Fabeln von Reineke Fuchs z.B. in den Satiren auf den Mönchsstand sichtbar wird. Ysengrimus, ein Wolf, verkörpert in diesem Zusammenhang einen heuchlerischen Mönch und der Fuchs Reinardus dessen Widersacher. Die soziale Hierarchie und der Gegensatz Reichtum-Armut werden in diesen Fabeln ebenfalls thematisiert (H. R. Jauss, 1959, S. 87, 110).

Für Erika ist der Rabe vor allem ein *agent of change* indem er in den Geschichten immer an die Grenzen geht, diese auslotet und Dinge tut, die nicht erlaubt sind. Dadurch verändert er den Status Quo und verursacht so Wandel. Erika betont, dass der Rabe für sie nicht ein Schöpfer oder ein Gott sei, sondern betont dessen Funktion im Zusammenhang mit Veränderung, Neuordnung und Umgestaltung von bereits Vorhandenem. Dieser Sachverhalt wird auch in vielen Beispielen deutlich, wenn man die Mythen genauer analysiert: Sie weist darauf hin, dass der Rabe zwar die Menschen aus einer Muschel herauslockt, er sie jedoch nicht erschafft und dass er in anderen Abenteuern das Licht, das Süßwasser, den Lachs und das Feuer durch Tricksterei stiehlt, dass all dies jedoch bereits vorher schon existierte. Nach eigenen Angaben hat der Rabe für Erika wenig persönliche Bedeutung, weil er zu einem anderen Glaubenssystem gehört als das ihrige, doch als Studentin der Geschichte und Kultur eröffnet er für sie in eindrücklicher Weise Einblick in eine fremde Weltsicht (persönliches Interview mit Erika Robertson, Juni 2010, MOA UBC).

5.3.2 *Pamela Brown:*

Pamela Brown ist eine Kuratorin am Museum of Anthropology in Vancouver. Sie stammt von Bella Bella und hat Heiltsuk-Vorfahren. Mrs. Brown ist jedoch nicht indianisch erzogen worden und ihr wurden in ihrer Jugend auch keine Rabengeschichten erzählt, denn zu dieser Zeit - in den 1950er-Jahren - wurde dieser Brauch bereits nicht mehr gepflegt. Mit dem Konzept des Raben kam sie erst viel später in Kontakt, als sie nach Vancouver kam und die Universität besuchte. Sie hebt hervor, wie auffällig regionale Varietäten der Rabenmythen sind und sie weist darauf hin, dass die einzelnen Ethnien Varianten der verschiedenen Legenden besitzen und sich zum Beispiel Heiltsuk-Schöpfungslegenden deutlich von jenen der Haida unterscheiden. Das gelte nicht nur für die Gruppenebene, sondern es existieren diesbezüglich auch innerhalb einzelner Familien Unterschiede. Brown geht davon aus, dass es einen unterschiedlichen Kontext darstellt und es einen Einfluss hat, von wem eine Geschichte vorgetragen wurde. Auch kommt es ihrer Meinung nach darauf an, wem eine Rabengeschichte erzählt wurde. Wenn Kinder die Adressaten waren, kam den Geschichten eher die Funktion zu, zu belehren und die ethniespezifischen Moralvorstellungen zu vermitteln.

Pamela denkt nicht, dass Mythen über die Zeit immer gleich erzählt wurden, sondern sie geht davon aus, dass es mit dem gesellschaftlichen Wandel zu tun hat, dass die Jugend ihre eigene Version z.B. von der Schöpfungslegende besitzt und dass die Jungen diese Legende so erzählen, wie sie die verschiedenen Glaubensaspekte heute sehen und für sich interpretieren können. Als Beispiel für das Gesagte möchte ich Micah McCarty, den Bruder von Alexander McCarty erwähnen (siehe 2. Kapitel), für den die Legende vom Raben, der die Menschen aus der Muschel befreit und ihnen so ins Dasein verhilft, auch mit dem Besuch von Ausserirdischen und mit Raumschiffen vereinbar ist. Der Wandel des mentalen Bildes vom Raben als Aussenstehende zu beschreiben ist schwierig, denkt Pamela. Ihrer Meinung nach könnte man diesen Wandel am ehesten als teilnehmendes Mitglied einer indianischen Kultur nachvollziehen, z.B. als indianischer Künstler. Den Wandel des Rabenbildes begreifen zu können setzt ihrer Meinung nach eine starke Involviertheit mit dem Thema Trickster voraus; dass man entweder in einer indianischen Kultur integriert ist oder sich beispielsweise als Mitglied in einer Tanzgruppe beteiligt, oder dass man sich als Aussenstehender intensiver mit einer Kultur befasst, zum Beispiel als Kulturhistoriker. Ein Wandel einer Vorstellung - hier des Tricksterbildes - entsteht durch eine veränderte Interpretation der Geschichte.

Es besteht zwar eine bestimmte Freiheit, eine Geschichte auszulegen, doch es ist wichtig, sich an den wesentlichen Inhalt der einzelnen Geschichten zu halten. Die Auslegung der Geschichten bewegt sich also innerhalb gewisser Schranken. Eine solche Schranke, die dem Wandel Grenzen setzt, ist die Klanzugehörigkeit. Mit anderen Worten hätte Pamela als Adler-Mitglied keinerlei Möglichkeit, Rabengeschichten zu verändern, denn dazu wäre sie als Nicht-Mitglied des Rabenklans gar nicht berechtigt. Dass die Klanzugehörigkeit einflussreich ist zeigt auch, welche Konsequenzen diese für die darstellende Kunst hat. Pamela bestätigte mir, dass es für einen Künstler üblich sei, nur Wappen darzustellen, in deren Klan er auch hineingeboren wurde. Bei der Produktion von Kunst sei es auch zugelassen, einem bekannten oder verwandten Künstler eine Idee als Auftrag zu erteilen, wenn man selber nicht künstlerisch begabt sei, fügte sie hinzu. Sie selber habe schon einen Cousin beauftragt, eine Decke mit einem Adlerwappen herzustellen. Sie würde das aber nicht mit einem Wappentier tun, dessen Klan sie nicht angehört. Die ganze Sache sei eben komplizierter als dass es auf den ersten Blick erscheinen mag, denn es gäbe diesbezüglich keine legalen oder gesetzlichen Schranken. Alles hänge viel eher mit der emotionalen Beteiligung ab, mit der man sich einer Gruppe verbunden und zugehörig fühlt. So werde eine (indianische) Person, welche in Vancouver lebt, wenig Skrupel haben, nicht auch fremde Wappentiere abzubilden, weil sie diesbezüglich auch keine moralischen Bedenken oder Gewissensbisse haben muss, vor allem wenn ihr Zugehörigkeitsgefühl zu der eigenen Gruppe nicht stark ist. Andererseits ist es wahrscheinlich, dass für eine Person, die in einer indianischen Gemeinschaft lebt und als Mitglied in dieser involviert ist, ein Wappen zu einem wahrhaften Teil der eigenen Identität werden kann.

Was die Medien betrifft, mit denen der Trickster dargestellt wird, meint Pamela, dass der soziale Kontext viel Einfluss auf die Wahl eines Künstlers hat. Handelt es sich um ein Auftragswerk in Kommission, so wird der Rabe meistens mit Holz visualisiert. Wenn dem Betroffenen dagegen der Zugang zu Galerien oder Museen offensteht, die gewillt sind, auch elektronische Erzeugnisse auszustellen, so ist es dem Künstler unter Umständen möglich, den Trickster auch mit anderen Medien, zum Beispiel mit digitaler Kunst, darzustellen. Bei einem Potlatch dagegen handelt es sich um einen klassischen Fall, wo fremde Einflüsse und extravagante Interpretationen unerwünscht sind und wo es unangebracht ist, sich vom Althergebrachten zu entfernen. Der Potlatch bildet also eine soziale Schranke, die der gestalterischen Freiheit eines Künstlers enge Grenzen setzt (persönliches Interview mit Pamela Brown, MOA UBC, 10.06.2010).

5.3.3 Karen Duffek:

Mit einer weiteren Kuratorin des MOA (Museum of Anthropology), mit Karen Duffek, sprach ich über die geschichtlichen Veränderungen in der Kunst der First Nations. Ein Schwerpunkt des Gespräches mit Duffek war die Veränderung in der Abstraktheit, welche bereits so deutlich in der frühen Kunst an der pazifischen Nordwestküste ersichtlich ist. Doch weshalb erscheint uns diese Kunst überhaupt so abstrakt? Ich möchte in diesem Zusammenhang vor allem auf zwei Merkmale eingehen, einerseits auf den Röntgenstil und andererseits auf den Vexierstil.

Die Kunst an der Nordwestküste ist erkennbar durch ihr genaues Wissen über die Anatomie der jeweils dargestellten Tiere. Das wird deutlich, wenn beispielsweise Rippen, Gelenke und innere Organe wie in einem Röntgenbild gezeigt werden. Solche Darstellungen in der Röntgenstiltechnik sind extrem alt. MacDonald und Borden (1983) sprechen von Funden an der pazifischen Nordwestküste, die 500-700 Jahre v.Chr. zurückreichen (MacDonald und Borden, 1983, in: W. C. Sturtevant, 1990, S. 603). Dass es sich bei diesem Röntgenstil nicht nur um eine alte, sondern auch um eine weltweit verbreitete Maltechnik handelt, beweist Petra Pinkl, welche diesen Stil auch in den vorgeschichtlichen Felsbildern australischer Aborigines erkennt. Bei entsprechenden Petroglyphen (Gravuren in Stein) im kanadischen British Columbia fand sie heraus, dass es sich dabei um alte Stammeswappen handelt (P. Pinkl, in: M. Hainzl, 2004, S. 70, 75).

Das lässt die Schlussfolgerung zu, dass diese abstrakten Tierdarstellungen schon vor Tausenden von Jahren als identifikationsstiftende Merkmale für Gruppen, vielleicht sogar für Klans, funktionierten. Solche Darstellungen zeugen von einem tiefen Verständnis der physischen Natur der Tiere, ähnlich wie dies bereits Michael Robinson oben erwähnte, und von einer engen Verbindung zwischen Mensch und Tier, wie sie damals eben in den Jäger-Sammlergesellschaften vorhanden war. Karen Duffek geht aber noch einen Schritt weiter und behauptet, dass in der Kunst auch die Vorstellung von einer Wechselwirkung zwischen tierischer und menschlicher Welt zum Ausdruck kommt, respektive die Idee der Transformation zwischen beiden Reichen repräsentiert wird. Dies ist ein typisches Merkmal von indianischen Mythen an der Nordwestküste, deren Inhalt in einer unbestimmbaren Vorzeit handelt und von der die Mitglieder der First Nations ausgehen, dass damals der Unterschied zwischen Menschen und Tieren noch nicht so deutlich war, wie es heute der Fall ist und wo es Mensch und Tier möglich war, relativ einfach von einem Zustand oder Bereich in den anderen zu wechseln.

Bei der Beschreibung der Abstraktheit der Sujets und Motive gebührt meiner Meinung nach noch einem weiteren Element oder Stilmerkmal Erwähnung. Dazu gehört auch die Tatsache, dass bei Darstellungen oft gleichzeitig verschiedene Sichtweisen zur Anwendung kommen, respektive unterschiedliche Perspektiven ins Bild hineinprojiziert werden, was dem Betrachter für gewöhnlich Schwierigkeiten bereitet, das abgebildete Sujet zu erkennen. Diese angesprochene Vexiertechnik ist ein gestalterisches Prinzip, welches sowohl in der Textilkunst als auch in den Malereien an der gesamten Nordwestküste verbreitet ist. Dieter Jüdt gebraucht in diesem Zusammenhang bewusst den Ausdruck Vexierbilder und erklärt:

„...dass diese dem Betrachter aus verschiedenen Blickrichtungen unterschiedliche Bildinhalte vermitteln und dass diese Darstellungsweise fließende Grenzen impliziert, sodass zwei Präsenzen denselben Platz zur selben Zeit einnehmen können.“ Internetquelle 221.

Die darstellende Kunst der First Nations war also auch gemäss Karen Duffek von ihrem Charakter her bereits vor dem Kontakt mit den Weissen abstrakt und verlor seit diesem Zeitpunkt an Abstraktheit. Sie geht davon aus, dass Wandel natürlich schon immer stattfand, dass dieser sich in der fernen Vergangenheit jedoch langsamer vollzogen haben muss. Ein beobachtbarer Wandel genauer beschreiben zu wollen macht gemäss Duffek aber erst seit dem Kontakt der einheimischen Bevölkerung mit den weissen Europäern Sinn. Erst ab etwa 1860 seien sichtbare Veränderungen in der indianischen Kunst klarer nachzuvollziehen, sagt sie, was den simplen Grund darin hat, dass man seit diesem Zeitpunkt mehrere Funde besitzt, die sich interpretieren und analysieren lassen. Und erst seit diesem Datum erkennt man auch deutlicher, dass gewisse Künstler sich dezidiert in eine neue Richtung bewegen.

Man kann also davon ausgehen, dass die früheren abstrakten Darstellungen mit der Zeit zunehmend natürlicheren Charakter angenommen haben, wie ich dies bereits oben bei Martine Reid und Kwiaawah Jones erläutert habe. Das wirft gemäss Mrs. Duffek natürlich sofort die Frage auf, weshalb frühere Künstler ihre Sujets so abstrahierten, dass sie für die Augen eines europäischen Betrachters fast unerkennbar waren? Gemäss der Ansicht von Karen Duffek hängt die Antwort auf diese Frage mit der Funktion zusammen, welche ein bestimmter Gegenstand in einer bestimmten Zeit besass. Angenommen man betrachtet eine Schale, auf der das Klanwappen Rabe abgebildet ist und die früher einmal einem Häuptling gehört hat: Die Abstraktheit der Tierdarstellung könnte dann einerseits die Funktion haben, auf die Begrenztheit der

Stückzahl dieser Schalen hinzuweisen, weil es sich beim Häuptling um eine Person handelt, welche sich an der Spitze der sozialen Hierarchie befand. Ein Sujet repräsentiert andererseits auch die Geschichte einer Familie, in dessen Besitz sie sich befindet und symbolisiert alles, was mit dem Besitzer zusammenhängt. Eine Schale kann somit gleichsam für die Ehrerbietung gegenüber einer Person stehen, für ihren Wohlstand, ihr Wissen, Macht und Status innerhalb der Gruppe. Ich wendete ein, dass bekannt sei, dass sich seit dem Kontakt mit den Weissen vor allem wirtschaftlich viel verändert hat und wollte wissen, wie sich der Einfluss der gewandelten Wirtschaftsverhältnisse auf die Kunst auswirkte? Karen Duffek erwähnte diesbezüglich augenblicklich Charles Edenshaw.

Eine starke Stimulierung hinsichtlich einer Erneuerung erhielt die Kunst an der Nordwestküste durch den Beitrag von Charles Edenshaw (1839-1920), der als einer der grössten Haida-Künstler gilt und seine Werke auch an Anthropologen und andere Leute verkaufte. Aber es ist unmöglich die Entwicklung Edenshaws Kunst so zu formulieren, dass sich diese am Anfang von einer komplexen Form hin zu einer einfacheren Darstellungsweise entwickelt hat. Solche simplifizierende, chronologische Generalisierungen sind nach Duffek unzulässig, weil Charles Edenshaw immer auch komplexe und einfache Kunstwerke gleichzeitig produzierte. Dass gewisse Skulpturen oder Schnitzereien natürlicher, figurativer oder einfacher sind, kann damit zu tun haben, dass er diese auf Kommission produzierte oder für bestimmte Kunden, sie also für den Verkauf herstellte, oder es kann auch einfach damit zu tun haben, dass er älter wurde und nicht mehr so gut sehen konnte. Eines der berühmtesten Werke von Edenshaw stellt eine Szene aus der Mythe: *Raven and the blind Halibut-Fisherman* dar.



Bild 285: Charles Edenshaw:
Blind Halibut Fisherman, 1904

Das Bild 285 zeigt, dass der Fischer in der einen Hand ein Paddel hält und sein Kinn gedankenversunken auf die andere stützt. Der Künstler hatte zweifellos die Szene am Anfang der Mythe illustrieren wollen, nachdem der schlaue Rabe ins Wasser getaucht war, um dem Fischer den Köder zu stehlen und um ihn zu verärgern. Der Rabe ist auf der Tellergravur ersichtlich und befindet sich unterhalb dem Kanu, ausgestreckt auf dem Boden der Bucht.

In der Geschichte verliert der Rabe seinen Schnabel, weil der Fischer den „Fisch“, den er an der Angel glaubt, mit einem Ruck hochzieht. Als der Vogel mit seinem durchnässten Gefieder das Wasser verlässt und am Land sich in Menschengestalt zur Behausung des Fischers begibt, erkennt er, dass ihm die Nase fehlt und er erspäht den Schnabel aufgehängt an einer Stange. Er bemächtigt sich wieder seines Organs und fliegt davon, wobei ihm jedoch der gebrochene Schnabel herunterhängt, weil er ihn in der Eile nicht richtig platzieren konnte. Auch das Sujet des Raben mit gebrochenem und herunterhängendem Schnabel ist ein beliebtes und oft angetroffenes Motiv in der Kunst. Karen Duffek wies darauf hin, dass Edenshaw auch studiert hatte und regelmässig die Zeitung *London News* las, Rodin (1840-1917) und dessen Skulpturen kannte und sogar in Elfenbein geschnitzte Elefanten, eine damals populäre Kunstform, produzierte. Bezüglich der Halibut-Fischer-Schale ist Duffek überzeugt, dass Edenshaw von Rodins Skulptur *Der Denker* inspiriert worden sei. Argillit war zu Beginn des 19. Jh. ein noch neuartiges Material. Es stimulierte und befreite die Vorstellungskraft des einzelnen Künstlers und ermöglichte ihm, Skulpturen, Arrangements oder Gruppen von Tieren in Reliefdarstellungen anzufertigen, sogenannte *panel pipes*, benannt nach den ersten Argillitarbeiten in Form funktionierender Pfeifen. Sie betont, dass es sich beim Argillit damals nicht nur um ein ganz neues Medium in der Haida-Kunst handelte, sondern dass das Spezielle an ihm war, dass er in keiner Weise in irgendeiner Form mit einer Funktion der Gesellschaft verbunden war.

Duffek möchte die Entwicklung der indianischen Kunst mit der Einführung des Argillits als neuem Medium weniger mit der Simplifizierung oder Vereinfachung übersetzen oder in Zusammenhang bringen, sondern sie so umschreiben, dass der Argillit den Künstlern es erlaubte, ihre eigene Mythologie mit anderen Augen zu betrachten und die Dinge auf eine unterschiedliche Art und Weise zu interpretieren. Weiter fügte sie hinzu, dass man nicht vergessen darf, dass Artefakte aus Argillit eine neue Kategorie von Kunstgegenständen hervorbrachten, welche den Haida einen neuen Markt eröffneten. Als aktuelleres Beispiel für den Wandel in der Nordwestküstenkunst durch die Wirtschaft nennt Duffek den Haida Mike Nicholl Yahgulanaas (*1954). Weil er sich dem Einfluss der heutigen Medien nicht entziehen konnte, entschied sich dieser Künstler, von ihnen Gebrauch zu machen und sie bewusst zu Hilfe zu nehmen und in seiner Absicht, Kunst zu produzieren, passte er sich dem japanischen Kunstmarkt an und malte Comics mit japanischen Manga-Stilelementen und liess diese mit der Nordwestküstenkunst verschmelzen.



Bild 286: Michael Nicoll Yahgulanaas: Bone Box

Bild 287: Detailaufnahme mit Rabe, 2007

Michael Nicoll Yahgulanaas ist ein visual artist, der sich in seinen interaktiven Kunstwerken mit der Aufforderung an den Betrachter wendet, sich auf andere Menschen einzulassen bzw. sich mit anderen Leuten zu beschäftigen. Er will damit gleichzeitig an die Bereitschaft der Zuschauer appellieren, gegen die eigene Trägheit, Gleichgültigkeit und Selbstzufriedenheit anzukämpfen. Für diese interaktive, comic-ähnliche Kunst hat sich mittlerweile die Bezeichnung *Haida-Manga* eingebürgert. Karen Duffek erblickt darin zweierlei sehr deutlich: einerseits, wie stark Mike Nicholl etwas schaffen will, das dem japanischen Kunstmarkt entspricht und andererseits, dass er nicht gewillt ist, die alten Formen zu wiederholen, sondern das Bestreben hat, vorwärts zu gehen und etwas Neues zu erschaffen. Man kann feststellen, dass auf seinen Bildern das Formline Design beinahe verschwunden ist.

Auch andere, vor allem junge Künstler, z.B. der Tlingit Nicholas Galanin (*1979), sind dieser Meinung, dass die Kunst, um lebendig zu bleiben, kreativ und flexibel sein sollte und dass sie nicht an gewissen Formen verhaftet bleiben dürfe, denn sonst bestünde die Gefahr, dass sie erstarrt. Nicholas Galanin bearbeitet Holz mit der Kettensäge und er meint, dass kultureller Wandel auch Wandel in der Kunst bedeuten muss. Er bezeichnet sich selber als *chainsaw artist*. Kunst mit der Kettensäge steht in einem starken Kontrast zur früheren Kunst an der Nordwestküste. Das „Schnitzen“ mit einer mit Benzin betriebenen Motorsäge widerspiegelt seiner Meinung nach die heutige Philosophie der Wirtschaft, dass sich aller Aufwand sofort in Cash auszahlen muss und dieses Effizienzdenken ist untrennbar mit dem Markt verbunden. Indem den Kunstwerken, hergestellt mit der Kettensäge, die Finesse von einst fehlt, sollen solche Artefakte auch die Kälte und Anonymität des heutigen Kunstmarktes zum Ausdruck bringen, auf dem indianische Kunst angeboten wird, bereit, von der Masse konsumiert

zu werden. Galanin kritisiert, wie heute Kunst romantisiert dem Käufer angeboten wird, blindlings auf veraltete ästhetische Werte ausgerichtet, sodass sie seiner Meinung nach im Konservatismus gefangen ist und dabei droht, zu erstarren. Die rauhen, wenig bearbeiteten Oberflächen seiner Werke konfrontieren den Betrachter ausserdem mit der Frage, ob solche Kunst trotzdem als indianische Kunst erkannt wird, auch wenn das für sie typische Formline Design nur noch rudimentär vorhanden ist (N. Galanin, in: M. Robinson, 2010, S. 14) (vergleiche dazu Bill Reids Skulptur in Kap. 4.2.2.1, Bild 211).



Bilder 288-290: Nicholas Galanin, Raven and the First Immigrant, 2008-2009

Karen Duffek ist sich dieser Notwendigkeit bewusst, dass die Flexibilität für die Lebendigkeit der Kunst eine Notwendigkeit darstellt, doch ebenfalls ist das Revival der Kunst der First Nations, ihre Renaissance seit den 1960ern, noch eine zarte Pflanze, ein zerbrechliches Ding, weshalb es ihrer Meinung nach ebenfalls wichtig ist, dass das kulturelle Wissen gestärkt wird und Wert darauf gelegt werden muss, dass alte Formen, wie das Formline-Design, repetitiv in der Kunst gezeigt werden, weil das Bedürfnis besteht, dieses wirklich zu verstehen. Aber werden solche neuen Kunstformen oder auch neue Medien in einem Potlatch wohl jemals Zugang und Anwendung finden? Karen Duffek erachtet dies eher als unrealistisch. Sie zweifelt an der Vorstellung, dass im Kontext mit einem so altertümlichen und rückwärts gerichteten Fest neue Kunstformen, wie z.B. Haida-Manga, zum Einsatz kommen werde. Es ist ihrer Ansicht nach also klar, dass Haida-Manga keinen Platz im herkömmlichen zeremoniellen Kontext der Maskentänze hat, bei denen die Tänzer mittels den Rabenmasken im alten Stil an die früheren Klanwappen anknüpfen und diese aufleben lassen.

Und auch von Videoarbeiten oder -installationen und ähnlichem wird man bei einem Potlatch kaum je Gebrauch machen, sagt sie. Für solche Dinge besteht in einer Zeremonie einfach (noch) kein Raum. Vielleicht ist es in ferner Zukunft absehbar, dass der Veranstalter eines Potlatch-Festes in indirekter Form einen Bezug zu diesen neuartigen Kunstformen macht, das heisst mit anderen Worten, dass er Geschenke verteilt, die eine Verbindung zu Haida-Manga haben. Oder es wird vielleicht möglich sein, dass ein Künstler so viel Geld mit neuen Medien verdient, dass es ihm dieser Umstand erlaubt, ein Potlatch in dieser Art zu veranstalten.

Bei den Personen, die früher über so viele materielle Ressourcen verfügten, dass sie ein Potlatch-Fest veranstalten konnten, handelte es sich in der Regel um Häuptlinge und herkömmliche Gründe, ein Potlatch abzuhalten, waren denn auch die Geburt eines Häuptlingssohnes oder die Heirat eines seiner Kinder. Robert Davidson, ein Haida-Künstler, ist z.B. kein Häuptling, doch er ist ein solch erfolgreicher Künstler, dass er genügend Geld hat, um ein solches Fest zu organisieren. Und er fühlt sich verantwortlich, etwas für sein Gemeinwesen zu tun. Das betrifft bereits ein Wandel in der Person des Veranstalters. Robert Davidson hat sogar schon mehrere Potlatch-Feste realisiert und zwar eines zu Ehren der Haida-Kinder, ein zweites in Anerkennung all jener Haida, welche ein Universitätsabschluss erreicht haben. Dies bedeutet zusätzlich ein Wandel hinsichtlich der Gründe, ein Potlatch abzuhalten.

Um auf den Wandel in der Kunst zurückzukommen, ist Karen Duffek überzeugt, dass es diesen, wie bereits angedeutet, immer schon gab. Vielleicht hatte sich das Rabenbild nicht so schnell verändert, wie heute, aber dass bereits früher Modifikationen stattfanden, ist an einem Vergleich mit alten Holztruhen aus dem frühen 20. Jh. ersichtlich, deren Bemalungen individuelle Stilmerkmale und persönliche Präferenzen aufweisen. Bereits damals wurden die Künstler durch fremde Einflüsse inspiriert, sagt sie. Steven Clay Brown, Autor und ehemaliger Kurator am Seattle Art Museum, beweist diese Tatsache in seinem Buch ebenfalls, für dessen Verständnis von der Kunst an der Nordwestküste typisch ist, dass diese nicht statisch ist, sondern sich mit jeder Generation wandelt, erweitert, entwickelt und erneuert. Brown bestätigt, dass radikale Reformen und Neuerungen innerhalb bestimmter Kunststile bereits stattfanden, lange vor dem Kontakt mit den Weissen und bevor der westliche Einfluss innerhalb der Kunst an der Nordwestküste spürbar wurde:

“The Northwest Coast tradition is continuously evolving, changing and expanding to become something different than it was before. There will be no last word on this subject until the last Northwest Coast artists lay down their paintbrushes for the last time.” S. C. Brown, 1998, Klappentext.

Die Unterscheidung zwischen Kunststilen gibt es zwar sichtbar in der Realität, aber trotzdem handelt es sich dabei um ein anthropologisches oder ethnologisches Konstrukt; die First Nations haben nie solche Kategorien produziert und von Tlingit-, Tsimshian- und Haidastil gesprochen. Hinzuzufügen ist gemäss Duffek, dass erstens schon immer ein personeller Austausch zwischen den Ethnien stattfand. Beispielsweise wechselten Mitglieder durch Inheirat das Lager, wodurch enge Verwandtschaftsbeziehungen zwischen den Gruppen entstanden sind. Zweitens wurde die Zirkulation neuer Ideen und Einflüsse auch durch fremde Künstler gefördert. Ein guter Tsimshian-Künstler konnte beispielsweise von einem Haida-Häuptling engagiert werden, weil sich dadurch dessen Prestige und Status erhöhte. Drittens trug auch der Handel zwischen den Ethnien dazu bei, die Kunst mit neuer Inspiration anzureichern. Viertens spielten seit dem Kontakt mit den Weissen auch von diesen eingeschleppte Krankheiten eine Rolle, beispielsweise Pocken (Blattern), gegen welche die Indianer keinerlei Abwehr besaßen. Als Konsequenz des Aussterbens ganzer Gemeinschaften verschmolzen in der Folge verschiedene Gruppen miteinander. Kunstgeschichtlich hatte dies zum Ergebnis, dass sich gewisse Stilelemente vereinigten oder in anderen aufgingen, welche vorher individuelleren Charakter besaßen.

Abschliessend ist zu sagen, dass der Rabe als solcher für Karen Duffek keine persönliche Bedeutung hat, auf alle Fälle keine, welche sich mit derjenigen vieler Mitglieder der First Nations vergleichen liesse. Und sie lehnt Listen von Kennzeichnungen, wie dass der Rabe für Kreativität usw. stehe - Stichwort: Rabenmünzen im Gift Shop des MOA-Museums - entschieden als wertlos ab (*garbage*), gerade weil sie um den komplexen Sinngehalt des Raben in indianischen Mythen weiss, worin man dem Raben durch seine Transformertätigkeit und seine Funktion als Kulturheld tatsächlich einen kreativen Charakter zusprechen darf. Dieses Merkmal aber auf die Form einer wertlosen Münze zu reduzieren, ist primitiv. Ihrer Meinung nach steht dahinter lediglich der Markt, der ein Bedürfnis schaffen will (persönliches Interview mit Karen Duffek, MOA UBC, Juni 2010).

5.3.4 Bill MacLennan:

Auch mit einem anderen Kurator des MOA, mit Bill MacLennan, konnte ich mich über die Veränderung des Bildes in der Kunst an der Nordwestküste unterhalten. Ein Kernpunkt im Interview mit Bill war die Entkräftung des Argumentes von Leuten, welche glauben, dass der Kontakt der Indianer mit den Europäern zu einem Aufblühen der indianischen Kunst geführt habe. Diese Behauptung bezeichnete er als Nonsense. Bill begründet seine Ansicht dadurch, dass er in der Diskussion stets erwähnte, wie viel Wissen und Kenntnisse den einstigen Kulturen seit dem Kontakt mit den Europäern verloren ging. Zu Beginn der kulturellen Konfrontation wurden die Westküstenvölker vor allem durch den Handel beeinflusst. Später, mit der Intensivierung des sozioökonomischen Kontaktes, nahm die Beziehung dann sogar eine koloniale Form an. In diesem Zusammenhang erlitten die First Nations durch eingeschleppte Krankheiten enorme demografische Verluste, welche Bill mit 80-90 % beziffert.¹⁷⁴

Bill geht also ebenfalls von der Überzeugung aus, dass die indianische Kunst ursprünglich komplexer gewesen sein muss. Als Beispiele dafür nannte er die *Bentwood boxes*, Holzkisten, welche seit 12'000 Jahren von den Ethnien an der Nordwestküste hergestellt werden. Ältere Exemplare bestehen aus einem einzigen Stück Holz, das mit Wasserdampf gebogen und am Schluss zusammengenäht wurde (Internetquelle 222). Jüngere Funde zeigen, dass später einfachere, europäische Techniken der Anfertigung übernommen worden sind. Erst in jüngster Zeit begannen indianische Künstler die einstige Fertigung wiederzubeleben und erneut Bentwood boxes zu schreinern, bei denen es sich, wie einst, um gefragte und teure Kunstwerke handelt (H. Stewart, 1995, S. 88-92).

¹⁷⁴ Die zwei Perioden der geschichtlichen Entwicklung müssen differenzierter betrachtet werden. So kann man in der Vergangenheit eine (Pelzhandels)Handelsperiode unterscheiden, die von 1774-1849 dauerte und eine Zeit der Unterdrückung und Diskriminierung, die von 1849-1951 dauerte. In der Handelsperiode erlebten die Nordwestküstenvölker eine eigentliche Hochblüte und durch den intensiver werdenden Handel schien sich die hierarchische Natur der Klassengesellschaft sogar noch zu verstärken. Erst nachdem der Pelzhandel mit Seeotter wegen dem Raubbau zum Erliegen kam und die Briten die Kolonien Vancouver Island und British Columbia gründeten, begann sich aufgrund der diskriminierenden Politik die ökonomische, soziale und kulturelle Grundstruktur der einheimischen Ethnien nachhaltig zu verändern. Der 1876 eingeführte Indian Act, der die Indianer zu Mündeln des Staates degradierte, besteht heute im Prinzip immer noch und gilt nach wie vor für registrierte Indianer; er wurde 1951 lediglich von verschiedenen Verboten, wie dem Potlatch-Verbot (1884) erleichtert, was seit diesem Datum die Wiederbelebung von Bräuchen ermöglichte. P. R. Gerber, 1987, S. 174-181.

Bill zeigte mir ferner Bilder von Rabenschnitzereien in Elfenbein. Elfenbein, das vor allem von Walross- und Walfischzähnen stammte, spielte in der Kunst der nördlichen Küstenvölker und der Inuit schon immer eine Rolle. Als Beispiel dafür dienen zwei Tlingit-Schnitzereien mit Raben aus der Mitte des 19. Jh.



Bild 291: Elfenbein-Amulett, Tlingit, Alaska



Bild 292: Elfenbein-Amulett, Tlingit, 1840-1860

In beiden Fällen handelt es sich um Talismane oder Amulette, die ein Schamane dazu benutzte, um beim Geistheilen eines Kranken in die spirituelle Welt zu reisen und um dort Informationen zu erlangen, die im Zusammenhang mit der Ausübung seiner Tätigkeit hilfreich waren. Der Rabe ist deshalb abgebildet, weil ihm die Funktion zugeschrieben wird, den Schamanen in die spirituelle Welt zu führen und zu begleiten. In Bild 291 ist ein kauern Schamane ersichtlich, der auf einem Raben reitet. In Bild 292 reitet der Schamane auf einem Walfisch, der ebenfalls ein Geisthelfer ist, und dessen Schwanzflosse in einem Rabenkopf endet. Der spirituelle Kontext wird in der zweiten Schnitzerei durch die Sichtbarkeit der Wirbelsäule des Wales betont, welche das geistige Prinzip verkörpert (Internetquelle 223).

Der Begriff *Scrimshaw*, der Elfenbeinschnitzerei bedeutet, stammt aus der Ära der Walfänger, die sich im 18. und 19. Jahrhundert mit der Verzierung von Walknochen und -zähnen auf Reisen ihre freie Zeit vertrieben (E. Halat, 2003, S. 224). Im engeren Sinn dauerte die Zeit der Scrimshaw-Periode von 1745 bis 1769. Gänzlich endete sie aber erst mit dem Erlass des kommerziellen Walfangverbotes im Jahre 1973 (Internetquelle 224). Damit geht sie der eigentlichen Handelsperiode von 1774-1849 voraus, die vor allem auf dem Handel mit Seeotterpelzen basierte. Der berühmteste Inuitschnitzer war Angokwazhuk (Happy Jack), der 1892 auf einem Walfangschiff Schnitzarbeiten herstellte, die verkauft wurden. Hier lernte er die Technik der Elfenbeingravur von den Walfängern kennen und brachte seine Kunst Inuitkünstlern bei. Obwohl Elfenbein bei den nördlichen First Nations und Inuit als Rohstoff schon seit jeher in der Kunst Anwendung fand, zeigt dieses Beispiel, dass Technik, Stil und Motivik der Weissen und der First Nations sich auch gegenseitig beeinflusst haben (D. W. Penney, 1996, S. 253).

Auch Bill MacLennan erwähnt, dass der schwarze Tonschiefer Argillit die Kunst und das Bild vom Raben veränderte. Argillit ist ein Mineral, das es schon seit Ewigkeiten auf Haida Gwaii gab, aber keinen grossen Stellenwert in der materiellen Kultur der Haida besass. Im Unterschied zum Elfenbein oder zum Werkstoff Holz wurde Argillit von den Indianern vor allem für den Markt entdeckt und sein gewerblicher Charakter zeigte sich vor allem darin, dass Argillit erst dann zu einem neuen Rohstoff in der bildhaften Kunst der Haida wurde, als sich diese Ethnie im Zusammenhang mit dem Pelzhandel bemühte, neue Einkommensquellen zu erschliessen. Besucher auf Kreuzfahrtschiffen hatten Interesse daran, exotische Souvenirs nach Hause zu bringen und die Idee, Schnitzereien, wie Miniatur-Totempfähle, als Handelsware zu kaufen, gefiel (D. Cole, 1995, S. 1f.). Sie traf den Geschmack der viktorianischen Zeit und fand in Kreisen der weissen, europäischen und amerikanischen Gesellschaft rasch Anklang und Gefallen. Über den Einfluss des Marktes auf die Herstellung der Wappenpfähle sagt Bill MacLennan folgendes: „Bei der Ankunft der ersten Europäer besaßen ausser den Kaigani-Haida auf Haida Gwaii und den südlichen Tlingit an der nördlichen Küste keine andere Ethnie Wappenpfähle. Der Brauch, an der mittleren und nördlichen Küste Wappenpfähle zu schnitzen, ist vor allem dem Markt zuzuschreiben. Vor dem Kontakt hatten diese Völker nur hausinterne Stützpfähle“ (persönliches Interview, 10.06.2010).



Bild 293: Argillit-Wappenpfahlmodelle

Als Franz Boas die Haida auf Haida Gwaii besuchte, befragte er auch den Künstler Charles Edenshaw nach der Bedeutung eines Sujets auf einer Bentwood box. Edenshaw war damals der letzte Haida-Künstler mit einem umfangreichen geschichtlichen Wissen. Er gab bereitwillig Auskunft und erklärte Boas, dass es sich um den Raben handle (Raven travelling). Doch Boas verstand seine Worte nicht und nahm sie nicht ernst. Gemäss Bill MacLennan ist diese Reaktion auslegungsbedürftig. Die Europäer besaßen zu dieser Zeit kein Konzept für Abstraktion oder für abstrakte Kunst. Sowohl die europäische Kunst als auch das europäische Denken müssen nach seiner Ansicht nach vor dem Hintergrund einer Vergangenheit des Realismus gesehen werden,

während die Haida und andere First Nations zur damaligen Zeit bereits in abstrakten Formen dachten und dieses Denken auch in ihrer Kunst umsetzten. In Europa begann man erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts damit, die Kunst an der Nordwestküste oder jene von Afrika zu kopieren und abstrakte Bilder zu produzieren. Die Miniatur-Argillit-Wappenpfähle in Bild 293 messen 38-61 cm und stammen aus der Zeit vor 1882.



Bild 294: Charles Edenshaw, Haida (1839-1924)



Bild 295: Armreif, Silber, Ch. Edenshaw, 1879

Aus obigen Schilderungen wird begreiflich, weshalb Boas Edenshaws Aussagen ablehnte. Das Motiv machte für ihn einfach nicht den Eindruck eines Raben und es ähnelte auch nicht irgendetwas anderem, das ihm bekannt oder vertraut war. Also wie konnte das Motiv überhaupt etwas sein, etwas darstellen? Bill wies darauf hin, dass dieses arrogante, herablassende Verhalten typisch für die Anthropologen und die Menschen dieser Zeit war. Es wäre doch möglich, erzählte ich Bill, dass man von alten Wappenfählen, die sich auf Haida Gwaii befinden und an den Stränden und in den Wäldern verwesen, neue Kopien anfertigen könnte, bevor sie ganz zerfallen. Er erwiderte, dass diesbezüglich bereits Anstrengungen unternommen worden seien, dass es für die Haida selber aber wichtiger sei, nicht alte, sondern neue Wappenfähle herzustellen, und er erwähnte auch die Bemühungen von Richard Davidson in diesem Zusammenhang (siehe oben).¹⁷⁵

Dies führt zur eigentlichen Arbeit, mit der sich Bill MacLennan heute beschäftigt. Zusammen mit dem Sterben alter indianischer Künstler haben die staatlichen Verbote ja verhindert, dass die Indianer ihre Kultur pflegen und weitergeben können. Sie

¹⁷⁵ Zeitgenössische Bilddokumente belegen das. Von Randy Price, einem Haida-Künstler, der in der Comox-Reservation lebt und den ich seit meinem ersten Aufenthalt im Jahre 1984 kenne, erhielt ich 2010 eine Kopie eines Videos, auf dem eine Errichtung von Wappenfählen auf Haida Gwaii in der Gegenwart dokumentiert wird. Anmerkung des Autors.

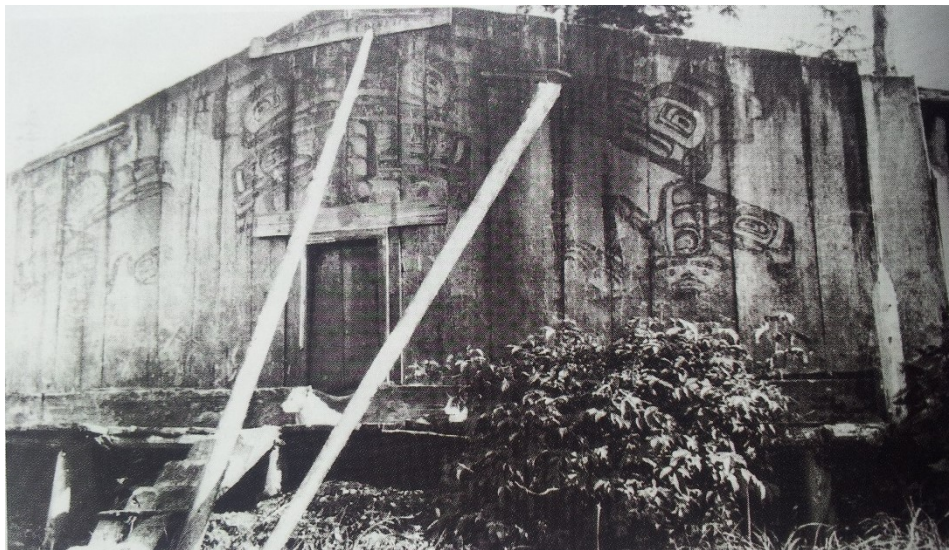
unterbrechen damit eine Kontinuität der Überlieferung des Wissens und Könnens und haben dem oralen System der Ausbildung indianischer Künstler einen irreversiblen Schaden zugefügt. Viele Artefakte sammelten sich so mit der Zeit an und die gemalten Sujets waren für einen Betrachter nur schwierig zu erkennen und noch schwieriger zu interpretieren. Auf diese Weise sahen sich Museen und Wissenschaftler mit der problematischen Aufgabe konfrontiert, eine Reihe von Sammlungen von Objekten zu studieren. So entstand das *Image Recovery Project* des Museums of Anthropology der University of British Columbia, das zur Unkenntlichkeit verblichene und verwaschene Bilder auf alten Artefakten wieder zum Vorschein bringen sollte. In diesem Zusammenhang werden High-Tech-Methoden benutzt, wie z.B. die Infrarot-Fotografie und die High-contrast light-method. Viele der Darstellungen sind auf diese Weise zum ersten Mal nach hundert Jahren wieder erkennbar geworden. Das Ergebnis war eine neue Datenbank an historischen Beispielen, vor allem von Bildern auf Kisten und Truhen, auf Schüsseln, Häuserfronten und anderen Artefakten.¹⁷⁶

Bill MacLennan hat zusammen mit Karen Duffek das Buch *The Transforming Image* herausgegeben. Im Unterschied zu Bill Holm, Jim Gilbert und Karin Clark, welche sich in ihren Büchern vor allem mit den Komponenten oder Elementen eines Sujets beschäftigen, also mit den Ovoids und den U-shapes des klassischen Formline Designs, befassen sich Bill MacLennan und Karen Duffek eher mit der Komposition als solcher, also mit dem Gesamterscheinungsbild einer bildlichen Darstellung. Bill erklärte mir, dass die Vorgehensweise grob zusammengefasst ein dreiteiliges Verfahren ist: Zuerst muss das eigentliche Design wieder zum Vorschein gebracht werden, dann müssen schwarze und rote Flächen, welche einem Motiv die Form geben, rekonstruiert werden und schliesslich wird das Design neu gemalt.

Im Mittelpunkt steht immer ein Artefakt, dessen Bemalung durch den Wind, den Sand oder das Salzwasser des Meeres verwaschen ist. Unter normalen Voraussetzungen kann eine Betrachtung auch deshalb erschwert sein, wenn Artefakte mit Öl, Fett oder Russ bedeckt sind. Durch *high contrast* light ist es dann möglich, das eigentliche Design wieder zum Vorschein zu bringen. Im nächsten Schritt verwendet man die Infrarot-Fotografie, um zu bestimmen, welche Flächen oder Umrisse einmal schwarz (primäres

¹⁷⁶ In der Kunstgeschichte sind Infrarotuntersuchungen bei der Restaurierung von Kunstgegenständen eine weit verbreitete Methode. Das Ziel ist es, die Einschränkungen des menschlichen Auges zu umgehen und Objekte für den Betrachter wieder sichtbar und interpretierbar zu machen. Internetquelle 225.

Formline Design) und welche rot (sekundäres Formline Design) gewesen sind. Dann bemüht sich ein indianischer Künstler, das Motiv auf Mylar, auf einen durchsichtigen Polyesterfilm, zu kopieren. Im weiteren Prozess wird ein neuer Objektträger herangezogen, z.B. eine neue Holzkiste, welche der ursprünglichen bezüglich Gestalt und Material ähnlich ist. Nun werden die Umriss des Sujets mittels Mylar und Pauspapier auf den neuen Untergrund gebracht. Im weiteren Verlauf werden die Umriss auf dem neuen Träger dann ausgefüllt, das heisst, die Flächen werden neu mit Farbe bemalt (B. MacLennan, K. Duffek, 2000, S. 6). Bild 296 veranschaulicht den beschriebenen Prozess an einem Beispiel.



1998
Paint, red cedar, 60.0 x 102.0 cm
Collection of Lyle Wilson



Bild 296: Rekonstruierte Hausfrontbemalung mit drei Raben. Haus von Chief Tom Brown

Diese akkurate Wiedergabe einstiger Motive auf Bentwood boxes etc. betrifft zwar die Rekonstruktion des äusseren, materiellen Bildes. Wie steht es jedoch mit dem mentalen Bild? Bill MacLennan sagte diesbezüglich, dass seit der Zäsur, verursacht durch die weisse Gesetzgebung, etwa die Zeitspanne dreier Generationen vergangen ist und

dass das damit verbundene kulturelle Erbe und das einstige Wissen unwiederbringlich verschwunden sind. Natürlich ist er dankbar, dass ihm diese Technologie zur Verfügung steht, so auch die *glass plate negatives* und die digitale Technologie, um frühere Designs zu rekonstruieren. Das ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass mit 95% Verlust der ursprünglichen Bevölkerung auch die Struktur des Wissens verschwunden ist. Das erschwert eine Interpretation der Bedeutung der Bilder ungemein. Die damalige Absicht der Engländer als neue Herren wird somit offensichtlich: eine Politik der Auslöschung der einheimischen Völker sollte verwirklicht werden. Und die prohibitiven Potlatch-Gesetze, sowie die Residential Schools sollten in diesem Zusammenhang ebenfalls ihren Beitrag leisten und zum Verlust kultureller Substanz beitragen, sodass sich nach Bill MacLennan eine Rekonstruktion des mentalen Bildes als unmöglich erweist (persönliches Interview, 10.06.2010).

5.4 Exkurs: Der Rabe als Tattoo

5.4.1 Allgemeines:

Eine Hauptaufgabe dieser Arbeit besteht im Aufzeichnen der Veränderungen des Formline Designs über die Zeit, wozu auch Tätowierungen gehören. Durch die Globalisierung und die verbesserten Transport- und Informationsmöglichkeiten löste sich die Homogenität von Kulturen immer mehr auf und die Permeabilität kultureller Grenzen nahm stetig zu. Dieser Vorgang hat heute zur Folge, dass in unserer Gesellschaft immer öfters fremde kulturelle Merkmale auftreten, zu denen auch das Tätowieren und das Piercing gehört. Interessant ist dabei, wie sich auch in den heutigen Industrie- bzw. Dienstleistungsländern eine ursprüngliche Funktion der Tattoos erhalten hat: Tattoos sind immer noch Kennzeichen der Zugehörigkeit, heute allerdings oft solche zu Subkulturen, Age Groups (Teenager) und Geheimgesellschaften. Man beobachtet sie als identitätsstiftende Merkmale bei der Mafia, bei Rockergruppen, wie den Hells Angels, und in Gefängnissen, wo sie „Klan“-Zugehörigkeiten markieren. Tätowierungen sind deshalb für das Selbstverständnis von Gruppen keinesfalls nur auf den polynesischen Raum beschränkt, wie man vielleicht denken könnte.

An der kanadischen Westküste wurden solche Körpertechniken früher jedoch bewusst als Identifikationsmittel eingesetzt, um die Klanzugehörigkeit und die sozialen Strata zu markieren. Die einstige Sozialstruktur der ansässigen Gesellschaften war meistens ein dreiteiliges System, bestehend aus Sklaven, Bürgerlichen und Adligen. Zu den Markern der Zugehörigkeit zur betreffenden Strata gehörten neben den Tattoos auch die Labrets

(Lippenpflocke), die v.a. die Adligen trugen und z.B. eine Häuptlingstochter beim jedem Sprechakt daran erinnerten, dass sie ein Mitglied der Oberschicht war und sich als Adlige an die betreffende Etikette zu halten hatte, wozu auch eine entsprechende Ausdrucksweise gehörte. Die Funktion von Tattoos als soziale Marker wird von Herbert Spencer belegt (H. Spencer, in: G. Mallery, 1972, S. 391). Eine andere Funktion von Tattoos in vorindustriellen Gesellschaften erwähnt C. N. Starcke, der in diesem Zusammenhang sagt, dass Tattoos in Klangesellschaften Verbindungszeichen waren (C. N. Starcke, in: G. Mallery, 1972, S. 392). Tattoos mit solchen Funktionen können einen so starken Zusammenhalt schaffen, dass sogar Fehden zwischen gleich tätowierten Mitgliedern eines Klans vermieden werden konnten.

Tattoos standen früher ebenfalls im Zusammenhang mit Übergangsriten, wie jenen zwischen Kindheit und Erwachsensein. Mit Tattoos konnte man seinen Mut zeigen und Tapferkeit beweisen, sowie die Fähigkeit, Schmerzen zu ertragen. Tattoos dienten nach Starcke auch dazu, Feinde in Schrecken zu versetzen und sie wurden als Sicherheitsmassnahme für das Überleben innerhalb des eigenen Gruppenterritoriums benutzt. Bezüglich der Bildhaftigkeit des Raben muss auch in diesem Zusammenhang angemerkt werden, dass sich das innere, kognitive Bild nicht vom äusseren, materiellen und sichtbaren Bild trennen lässt, denn die Bedeutungen von innerem und äusserem Bild korrespondieren und bedingen sich gegenseitig. Dass die Tätowierungen von Rabendesigns in der Zeit vor dem Kontakt mit den Weissen gleichzeitig mentale Symbole waren und, wie gesagt, als Identifikations- oder Erkennungszeichen der Familien- und Klanzugehörigkeit diente, bestätigt auch George Mercer Dawson in seinem Abriss über die Queen Charlotte Islands aus dem Jahre 1878 für die dort lebenden Haida (G. M. Dawson, *To the Charlottes*, 1993).

Mercer Dawson betont, dass die für die Tattoos verwendeten Muster vererbare Totemtiere, bzw. Klanwappen, waren, was konkret heisst, dass es sich bei einem Rabentattoo inhaltlich um ein- und dasselbe Tier handelte, wie ein Rabendesign in der übrigen zwei- und dreidimensionalen Kunst. Interessant war auch, wie die Tattoos mit den spezifischen Lebensumständen verknüpft waren. Vor einem Langhaus, in dem mehrere Familien wohnten, stand in der Regel ein Wappenpfehl, auf dem die crests aller darin lebenden Familien geschnitzt waren. Die Mitglieder des Hauses trugen auf dem Körper wiederum die eigenen Wappen tätowiert auf ihrer Haut. Wenn ein head man oder chief dem Haus vorstand, trug er alle Familienwappen des Hauses auf seinem Körper, was seine Verbindung zum Haus ausdrückte.

Mit den Wappen waren auch vererbare Rechte oder Ansprüche verbunden, die oft an Potlatches übertragen worden sind. Ferner erforderte es die Etikette, dass die Wappen als Tattoos an ganz spezifischen Körperbereichen getragen werden mussten. Zu diesen Körperzonen zählten Handrücken, Unter- und Oberarme, Knie und Oberschenkel, Brust und Rücken. Selbst die Farben waren früher vorbestimmt; in der Regel wurde die Farbe schwarz benutzt.

“The designs are often hereditary and represent the totem crest of the bearer, in the usual conventional style adopted by the coast Indians in their drawings. The front of each leg above the ankle and the back of each arm above the wrist are the places generally chosen, though the breast is also frequently covered with a design. The patterns are carefully and symmetrically drawn, of the usual bluish colour produced by the introduction of charcoal into punctures in the skin. In one instance, however, a red pigment had also been employed.” G. M. Dawson, 1993, S. 102.

Auch James Gilchrist Swan (1818-1900) hatte in dieser Zeit die Haida besucht und in den Jahren 1874 bis 1878 zwei Monographien geschrieben. Auch mit Swan lässt sich bestätigen, dass es sich beim Raben als Tattoo-Design um dieselbe Mythenfigur handelt, welche auch in Holz auf Wappenpfählen geschnitzt worden ist, weil die Haida Swan bestätigten, dass ein Motiv, als Tattoo auf der Haut dargestellt, mit dem entsprechenden Familienwappen, Mythen- und Legendentier inhaltlich und sinngemäss identisch war. Er beschreibt dies auch in eigenen Worten in der Monographie von 1874:

“By the custom which prevails among them, and seems to be a distinctive feature of this tribe, is that of tattooing their bodies with various designs, all of which are fanciful representations of animals, birds or fishes, either an attempt to represent in a grotesque form those which are known and commonly seen or their mythological and legendary creations.” J. G. Swan, 1874, S.3, S. 6.

Judith Lewin hebt hervor, wie schwierig es damals aber für Aussenseiter war, diese Tattoos zu interpretieren oder zu verstehen. Obwohl die Haida Swan erklärten, was die Bedeutung eines Tattoos war und er wusste, dass es eine Verbindung zur Mythologie gab, verstand er den tieferen Sinn nicht, denn darüber wurde mit einem Aussenseiter nicht gesprochen. (J. Lewin, 2009, S. 46f.). Bild 297 zeigt ein solches Haida-Raben-Tattoo, wie es früher auf die Brust tätowiert worden war.



Bild 297: Früheres Haida-Raben-Tattoo

“Almost all of the Indian women of the northwest coast have tattoo marks on their hands and arms, and some on the face; but as a general thing these marks are mere dots or straight lines having no particular significance. With the Haidas, however, every mark has its meaning; those on the hands and arms of the women indicate the family name.” J. G. Swan, in: G. Mallery, 1972, S. 404.

5.4.2 Einzelne Fallbeispiele:

5.4.2.1 Randy T.:

Wie haben sich Tattoos an der Nordwestküste gewandelt und wie präsentieren sie sich uns heute? Ich möchte dies anhand dreier zeitgenössischer Beispiele erläutern: In Kanada finden jährlich die National Aboriginal Days statt, welche in jeder grösseren kanadischen Stadt abgehalten werden und denen ich am 19. - 21. Juni 2010 in Vancouver und anschliessend auf Vancouver Island beiwohnte. In Vancouver fand die Eröffnungszereemonie am 19. Juni vor der Art Gallery am Robson Square statt. Neben Ansprachen, Gesängen und Tänzen stellten indianische Künstler ihre Kunstwerke aus. Darunter befand sich ein Indianer, der Kindern die Gesichter bemalte. Auf seinem rechten Arm bemerkte ich ein Rabentattoo. Ich fragte ihn nach seinem Namen und nach dem Grund, weshalb er dieses Tattoo trägt und welche Bedeutung es für ihn habe. Randy antwortete, dass der Rabe das Wappen seines Grossvaters sei. Befragt, ob denn die Klanzugehörigkeit nicht durch die Mutter vererbt werde, bejahte er und fügte hinzu, dass auch heute noch Matriarchalität bestehe und dieser Umstand zur Folge hat,

dass ihm seine Mutter die Mitgliedschaft zu den Klans des springenden Moorhuhns, des Killerwals und des Weidenröschens (engl. firewood, lat. *Epilobium*) vererbt habe. Der Rabe ist Randy also nicht vererbt worden und hat nach seinen eigenen Angaben daher auch keine spezielle Bedeutung für ihn; es ist einfach eines der Klanwappen und insofern Teil seiner Kultur. Tätowieren lassen hat er sich den Raben vor allem aus einem nostalgischen und moralischen Grund, weil seine Mutter ihm erzählt hat, dass der Rabe das Wappen seines Grossvaters war. Was deutlich ersichtlich ist, ist, dass Randy sich die Freiheit nahm, vom Zwang der strikten Vererbbarkeit der Wappen abzusehen. Dazu hätte er in früherer Zeit kein Recht gehabt. Auffällig ist ferner, dass sich Randy trotzdem in gewisser Hinsicht an die Etikette von einst gehalten hat, insofern er das Wappen als Tattoo an den dafür vorgeschriebenen Körperbereich platziert hat. Auch bezüglich der Gestaltung des Tieres achtete er darauf, dass schwarz für das primäre Formline Design, also für die äusseren Umrisse der Figur benutzt wurde. Was mir aber auf den ersten Blick auffiel, ist die Tatsache, dass die Figur (siehe Bild 298) eher mit einer für heute typischen Darstellung eines zweidimensionalen Kunstdruckes vergleichbar ist. Als sich Randy das Tattoo anbrachte, orientierte er sich also nicht an früheren Tattoos (siehe Bild 297), sondern an der zeitgenössischen zweidimensionalen Kunst, die für Museen und Galerien produziert wird. Das mentale Bild vom Raben richtete sich also in diesem Fall nicht an Tattoo-Vorlagen vergangener Zeiten aus, sondern war durch andere Darstellungen des Raben inspiriert. Wie Vorstellungen oder Ideen, also innere mentale Bilder bei der Realisierung materieller Bilder wichtiger sein können als historische Vorlagen, zeigt auch das nächste Beispiel.



Bild 298: Rabentattoo auf Oberarm von Randy T.

5.4.2.2 Peter Maffay:

Der deutsche Sänger, Komponist und Schauspieler Peter Maffay (*1949) trägt über sieben Tattoos auf seinem Körper. Für ihn sind sie gelebte Souvenirs, die er immer mit einem Menschen oder einem Erlebnis in Verbindung bringt; sie sind für ihn „Landkarten seiner Lieder und seiner Begegnungen“ (Internetquelle 226). Eines seiner sieben Tattoos stellt den Raben dar. Maffay sagt darüber, dass er dieses Tattoo 1995 von einem Mediziner in einer kanadischen Indianerreservation in British Columbia stechen liess. Seiner Vorstellung nach steht der Rabe für die Weite der Natur und die Fähigkeit, zwischen den Welten zu wandeln. Die Aussage, der Rabe sei ein Wanderer zwischen den Welten, stimmt zwar mit dem Bedeutungsgehalt des Raben in der Tricksterliteratur überein, beispielsweise mit der Äusserung von Claude Lévi-Strauss, der behauptete, dass der Rabe Vermittler zwischen Leben und Tod sei (C. Lévi-Strauss, 1963, S. 224).

Wenn ich aber das Tattoo genauer betrachte, bin ich mir nicht so sicher, dass es sich hier tatsächlich um einen Raben handelt. Meiner Meinung nach gleicht das Tattoo viel mehr einem Adler, bzw. einem Donnervogel, denn Rabe und Adler weisen signifikante Unterschiede auf, die an charakteristische und typische Merkmale der biologischen Tiere anknüpfen und an denen man die Tiere in der zwei- und dreidimensionalen Kunst auseinanderhalten kann. Am deutlichsten wird dies an einem Vergleich der Schnäbel und der Klauen beider Vögel ersichtlich. Der Rabe wird immer mit einem geraden und langen Schnabel dargestellt, der in einem leicht gewölbten Spitz endet. Falls das Tier zudem mit geöffnetem Schnabel dargestellt wird, wird auch oft dessen Zunge gezeigt und der Rabe hält in diesem Falle meistens eine ovale oder runde Scheibe im Schnabel, welche die Sonne darstellt (J. Gilbert/K. Clark, Volume 1, S. 77).

Diese üblichen Merkmale werden hier nicht gezeigt (siehe Bild 299). Maffays Tattoo weist vielmehr alle Merkmale eines typischen Adlers auf, dessen Schnabel kürzer und stärker gekrümmt ist und der sich typisch über das spitze Ende wölbt. Ferner stehen auch die Füße des Adlers oder des Donnervogels in einem starken Gegensatz zu jenen des Raben, weil erstere, früher wie heute, bei den meisten Künstlern als starke Klauen oder Krallen dargestellt werden, der Rabe hingegen in der Regel längliche Zehen aufweist (J. Gilbert/K. Clark, Volume 1, S. 127, 129). Der Mond, welcher der Vogel in Maffays Tattoo in den Fängen hält (siehe Bild 300), führte mich ebenfalls zu der Schlussfolgerung, dass es sich dabei um einen Adler handelt und zwar um jenen, der im Mythos vom Lichtraub dem Raben das gestohlene Licht abjagt.

Bei dieser Begegnung, von der es unterschiedliche Erzählvarianten gibt, die sich jedoch inhaltlich alle ähneln, liess der Rabe die Lichtkugel fallen, worauf diese in zwei Teile zerbrach. Während die eine Hälfte intakt blieb und schliesslich als Sonne ihren Platz am Himmel fand, zersplitterte die andere Hälfte und bildete daraus schliesslich den Mond und die Sterne.



Bild 299: Rabentattoo von Peter Maffay



Bild 300: Rabentattoo von Peter Maffay

Im Gegensatz zum obigen Beispiel von Randy T., wo sich das mentale Bild vom Raben zwar in etwa mit dem äusseren materiellen Bild deckt, weil sich beide Bilder auf den Raben beziehen, besteht in diesem Fall zwischen dem mentalen und materiellen Bild eine grössere Diskrepanz. Für Maffay stellt das Bild tatsächlich einen Raben dar,

während es sich in Wahrheit jedoch um einen Adler handelt, zumindest was das äussere Bild des Tattoos betrifft. Das bestätigten mir auch zahlreiche indianische Künstler in der Comox-Reservation auf Vancouver Island, wie der Haida Randy Frank, der Kwakwaka'wakw Tom Hunt und der Comox-Indianer Andy Everson:

"It isn't a raven but an eagle" Randy Frank, Haida, Comox-Reservation, 24.06.2011

"It is an eagle after my opinion" Tom Hunt, Kwakwaka'wakw, Comox-Reservation, 24.06.2011

"Yes, I would definitely say it is not a raven. I agree, probably an eagle with a crescent moon. The tail appendage looks like a hand, too" Andy Everson, Comox, Comox-Reservation, 25.06.2011

Aus ethnologischer Sicht ist diese Feststellung nicht bedenklich, sondern vielmehr interessant, weil die ideologische und moralische Bedeutung, welche Maffay mit dem Tattoo verbindet, schwerer wiegt, als dessen äussere Erscheinung. Im Gegensatz zum obigen Tattoo von Randy T. erkennt man hier ausserdem, dass sich der Künstler, der Maffay das Tattoo stach, an der heutigen Tattoopraxis orientierte; man versteht die Art und den Stil des Bildes auf den ersten Blick als ein Tattoo und nicht als Bild, das auf einem Druck oder auch in einem Museum ausgestellt werden könnte, wie in Randy's Fall. Ich möchte mit den Bildern 301-304 nochmals auf die frappanten Unterschiede der beiden obigen Beispiele zur Art und Weise der Tattoos in historischer Zeit hinweisen:

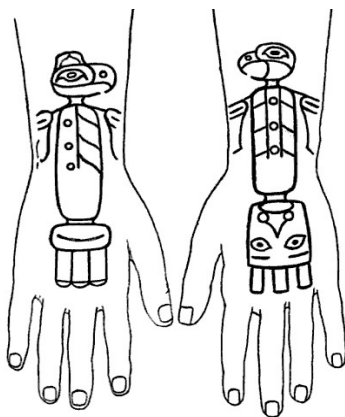


Bild 301: Zwei frühere Haida Donnervogel-Tattoos



Bild 303: Oolala Donnervogel

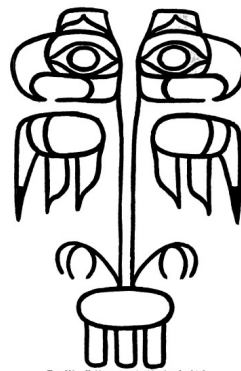


FIG. 222.—Haida tattoo, double thunder-bird.

Bild 302: Doppelköpfiger Haida-Donnervogel

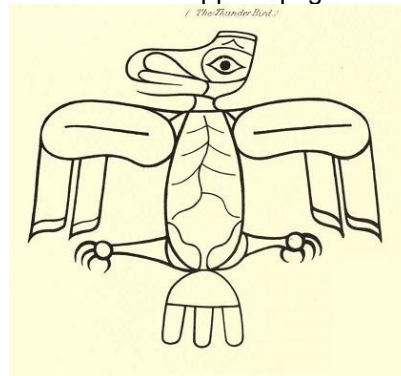


Bild 304: Haida Donnervogel

5.4.2.3 *Chris McDonald:*

Als letztes Beispiel eines Rabentattoos möchte ich jenes von Chris McDonald vorstellen, einem Angehörigen der Coast Salish, der im Youth Hostel HJ Jericho in Vancouver arbeitete, das zur Zeit meiner Feldforschung auch meine Herberge war. Chris ist ein Tattoo-Künstler, der seine Kunst vor allem nach Vorlagen und Besuchen im MOA (Museum of Anthropology, Vancouver) autodidaktisch erlernt hat. Mehrheitlich Coast Salish, was sein ethnischer Hintergrund betrifft, ist Chris auch in einer Region auf Vancouver Island geboren und aufgewachsen, wo früher Coast Salish Ethnien lebten (in Campbell River), bevor diese von den Kwakwaka'wakw nach Süden verdrängt wurden. Doch wie er mir im Interview bekannt gab, ist er auf weisse Art aufgewachsen und wusste deshalb lange nicht allzu viel über seine eigene Kultur. Über die frühere Kunst des Tätowierens befragt, gab er mir zur Antwort, dass die Farben, die man in alter Zeit benutzte, meistens nur schwarz und rot, ja manchmal auch nur schwarz allein gewesen seien, weil die rote Farbe nicht immer einfach herzustellen bzw. zu finden war. Negative Flächen, das zeigen obige Beispiele, liess man schon früher bei Tätowierungen einfach weg.

Während sich bezüglich der Auswahl der Farben für die Tattoos, die ich antraf, nicht viel über die Zeit verändert hat, bestehen bezüglich der einstigen Etikette des Tätowierens ziemliche Unterschiede. Dazu gehört etwa, dass früher an die Weitergabe von Tattoos Regeln und Rechte geknüpft waren, über deren Einhaltung streng gewacht wurde. Denn bei einem Muster handelte es sich ja um ein Wappenzeichen, das identitätsstiftende Bedeutung für die Lineage-, Klan- und Moietyzugehörigkeit hatte. Darüber hinaus waren die Muster auch religiös-mythologisch gesehen sinnstiftende Bedeutungsträger. Sie waren quasi heilige Zeichen. Was ist heute davon übriggeblieben, fragte ich Chris? Er antwortete, dass sich heute jedermann tätowieren lassen kann, was er will und dass auch Rechte bezüglich Wappen nicht mehr dieselbe Rolle spielen, wie einst. Auch dieser Sachverhalt geht ebenfalls deutlich aus den beiden oben geschilderten Beispielen hervor.

Chris besass ursprünglich keine besonderen Motive, sich tätowieren zu lassen. Und doch gibt er zu, dass er sich dadurch mehr „sich selber fühle“, eine Aussage, die beweist, dass etwas vom identitätsstiftenden Charakter der Institution Tätowierungen bis in die heutige Zeit überlebt hat. Ich hatte bei Chris das Gefühl, dass er mit der Darstellung der verschiedenen Tiere seiner Überzeugung, Angehöriger der First Nations von Kanadas Westküste zu sein, sichtbaren Nachdruck verleihen möchte.

Seine Tätowierungen sind bildhafter Ausdruck einer inneren Beschäftigung mit seiner Identität als Indianer der Gegenwart, die dadurch gekennzeichnet ist, dass strenge Heiratsregeln, wie Endogamierregeln und die Beachtung der Moieties, mehrheitlich weggefallen sind, dass heute gemischte Ehen zwischen Ethnien an der Tagesordnung sind und dass der weisse Anteil am Genpool der First Nations durch solche Mischehen immer grösser wird. Dieser Sachverhalt zeigt sich sowohl im inneren mentalen Bild eines Motivs, als auch im äusseren Bild eines Tattoos, und im zweiten Fall meine ich die Vermischung von Stilmerkmalen im Design von Chris McDonalds Tattoo. Die eingangs erwähnte Beschäftigung mit mehreren Kunststilen führte bei ihm zu einem Muster für ein Rabentattoo, wie dies Bild 305 zeigt. Das Bild verkörpert für mich eine Synthese verschiedener Kunststile und weist sowohl Merkmale der Kunstrichtung der mittleren als auch jene der nördlichen Küste auf (Kwakwaka'wakw- und Haida).



Bild 305: Chris McDonald: Raven-Tattoo-Design

Chris McDonalds jüngster Entwurf einer Kombination von Stilelementen ist jedoch keinesfalls wirtschaftlich motiviert, wie bei vielen anderen jungen Künstlern, sondern hat mit dem persönlichen Werdegang seiner eigenen Person und dessen Vorlieben zu tun, indem Chris im Laufe der Zeit all das aus den verschiedenen Stilen ausgewählt hat, was ihm persönlich am meisten zugesagt und entsprochen hat.

5.5 Weisse Künstler

Einleitung:

Nach den Statements von Galeristen und Museumskuratoren und dem Exkurs: Rabentattoos - möchte ich mich nun wieder der Kategorie von Personen widmen, die im Mittelpunkt dieses Buches stehen, Künstler. Während Galeristen und Kuratoren sich aufgrund ihrer Tätigkeit bezüglich der Mythengestalt des Rabenricksters v.a. mit dem mentalen Bild beschäftigen, ist bei einem weissen Künstler das äussere, materielle Bild zusätzlich von Bedeutung. Eine der Galerien an der Nordwestküste, welche sich auf das Ausstellen von zeitgenössischer indianischer Kunst an der pazifischen Nordwestküste spezialisiert hat, ist die Stonington Gallery in Seattle, Washington. Sie existiert seit 1979 und wurde mittlerweile zu einer wertvollen Quelle für Sammler indianischer Kunst weltweit. Gleich zu Beginn des Jahres 2014 legte sie mit einer Gruppenausstellung los, die den Namen „Thinking of Raven“ hiess und vom 6. bis 28. Februar 2014 dauerte.

“This exhibition explores the many facets of the Raven character, through works in myriad media by a varied group of artists. Some pieces depict Raven in a traditional way through carvings or two dimensional designs in formline. He is made magnificent and otherworldly in masks, totems and in paint, showing his powers as a supernatural creature. Other artists take a naturalistic approach in rendering Raven, showing him as we better know him in our own lives: a black bird that swoops, caws and pecks. But even in this more familiar guise, Raven retains his charisma, magnetism, and penchant for upending the status quo.” Persönliches Interview vom 12.02.2014 mit Sarra von der Stonington Gallery.

Es war dies eine Ausstellung, an der ausserordentlich viele weisse Künstler teilnahmen und die sich vor allem auf die visuelle Darstellung des Raben konzentrierte. Die verschiedenen Künstler leisteten mit den Kunstwerken ihren persönlichen Beitrag zu diesem Thema unter Verwendung unterschiedlichster Medien und Materialien, z.B. Glas, Kunstdrucke, Schmuck, Holz und Metall. Angesichts der Tatsache, dass der Rabe eine so altbekannte Legendenfigur an der kanadischen Westküste ist, beschäftigten sich die einzelnen Künstler mit der Frage, wer oder was denn der Rabe in unserer heutigen Welt sei und wo er für uns in der Populärkultur ersichtlich wird? Ihre visuellen Produkte sollen auch die Auseinandersetzung widerspiegeln, welches die Gründe oder Ursachen für die Zeitlosigkeit und Langlebigkeit dieses so bekannten Schelms sein könnten.

Ihre Werke sollten die gedankliche Beschäftigung der einzelnen Künstler mit der Frage wiedergeben, ob es sich beim Raben um einen Helden, oder eher um einen Schurken, Bösewicht und Gauner handelt, oder ob sich seine Charaktereigenschaften nicht vielmehr zwischen diesen beiden Polen einordnen lassen? Mit dieser Aufgabe sind die Künstler aufgefordert, auch unkonventionelle Ansätze zu verfolgen und dieses Thema von einer anderen, neuen Perspektive her zu betrachten. Es wurde denn auch von ihnen erwartet, dass sie ihre Gedanken auf eine kreative Art ausdrücken und dabei Wege beschreiten, welche ausserhalb des Bekannten und jenseits des Herkömmlichen sein dürfen (Internetquelle 227 und 228). Im Folgenden möchte ich auf drei Teilnehmer dieser Ausstellung näher eingehen, auf Kay Field Parker, Scott Jensen und Jerry Hill.

5.5.1 Kay Field Parker:



Bild 306: Mrs. Kay Field Parker

Die erste weisse Künstlerin, mit der ich mich befassen möchte, heisst Kay Field Parker. Parker ist eine ausgebildete Weberin und stammt aus Juneau, Alaska. 1989 studierte sie die Raven's Tail- und Chilkat-blanket-Technik bei Kathy Rado und später bei Cheryl Samuel, einer weissen Autorin, die zwei Bücher zu diesem Thema verfasste.¹⁷⁷ Seit 1990 ist sie auch die Präsidentin der Raven's Tail Weavers' Guild. Im Jahr 2003 recherchierte sie in der Sammlung des Alaska State Museums und begann anschliessend, gewobene Produkte, wie Tuniken, selber zu weben.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Kay Field Parker begann mit der Raven's Tail-Weberei als sie an der University of Alaska Southeast bei Dolores Churchill Kurse in Korbflechterei belegte und sah, dass bei Cheryl Samuel entsprechende Lehrgänge in Weberei angeboten wurden. Persönliches Interview mit K. F. Parker, 12.05.2014.

¹⁷⁸ Eine Tunika ist ein Kleidungsstück, das unmittelbar auf dem Körper getragen wird und vor allem in der römischen Antike bis im Mittelalter populär war. Die First Nations an der Nordwestküste kannten ebenfalls eine tunikaähnliche Bekleidung. Anmerkung des Autors.

Ein Stipendium (Rasmussen Foundation Grant) erlaubte ihr, diese Tuniken im Denver Art Museum und im Portland Art Museum zu begutachten und weiter zu studieren. Im Jahr 2011 erhielt sie ein weiteres Stipendium (Bill Holm Center Visiting Research Grant), das ihr ermöglichte, die Chilkat-Tuniken im Burke Museum zu untersuchen und ihr Wissen diesbezüglich weiter zu vertiefen. Seit 1994 lehrt sie selber die Raven's Tail-Technik in verschiedenen Städten Alaskas und an der University of Alaska Southeast. 2006 fand ihre erste eigene Ausstellung statt (Internetquelle 229).

Zu den letzten beiden Ausstellungen von Kay Field Parker gehörten einerseits „Playing with Lightning“, eine Veranstaltung, die im Juni 2013 im Alaska State Museum stattfand, wo sie neben ihren Werken auch ihre Webtechnik demonstrierte, und andererseits „Thinking of Raven“, die erwähnte Ausstellung, die im Februar 2014 in der Stonington Gallery in Seattle abgehalten worden ist. Parker hat drei Raven's Tail-Decken und verschiedene Tuniken im Stil des 18. Jahrhunderts angefertigt, ist aber mittlerweile dazu übergegangen, die dazugehörenden Accessoires, wie Hüte, Stirnbänder und Leggings auf eine neue Weise, zum Beispiel mit anderen Farben als früher, herzustellen, damit ihre Webereien auch heute im täglichen Leben getragen werden können (Internetquelle 230). Ich versuche in den folgenden Abschnitten den Wandel der Raven's Tail-Technik ein wenig näher zu beschreiben und zu erklären.

5.5.1.1 Der historische Hintergrund der Raven's Tail-Weberei:

Bezüglich der geschichtlichen Entwicklung der Raven's Tail-Decken möchte ich an das schon oben Gesagte anknüpfen. Die Raven's Tail-Weberei ist eine alte Kunstform der pazifischen Nordwestküste, welche ursprünglich aus der Korbflechterei der Tsimshian entstanden ist, als deren Frauen begannen, auch mit Wolle zu arbeiten.¹⁷⁹ Anfänglich nur weiss, wurden die Raven's Tail-Decken mit der Zeit mit abstrakten geometrischen Mustern verziert. Diese Muster begannen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als ornamentale Verzierungen zu dominieren und sind heute die typischen Erkennungsmerkmale für diese Art von Webereien. Als Farben herrschten neben schwarz und

¹⁷⁹ Bis heute ist diese Art von Weben eine Domäne der Frauen geblieben, was die Mehrzahl weiblicher Weberinnen heute beweist, ob sie nun weisser oder indianischer Herkunft sind. Die Tlingit selber sagen, dass die Raven's Tail-Weberei von den Tsimshian stammt. Wann genau dieser Zeitpunkt war, als die Tlingit und andere Ethnien, diese Kunst übernahmen, ist jedoch schwierig zu bestimmen. Sicher ist nur, dass Augenzeugenberichte von europäischen Reisenden existieren, welche bezeugen, dass Tlingit, Haida und Inuit am Prince William Sound im 18. und frühen 19. Jh. solche Decken trugen. I. M. Thom, 2009, S. 156, B. Holm, 1982, S. 40.

weiss auch gelb vor. Gelb wurde in der Regel lediglich für die Umrandung oder Bordüre verwendet.¹⁸⁰ Im späten 18. Jh. wurden die Decken dann durch die Entwicklung der *Chilkat-Webtechnik* abgelöst. Chilkat-Decken waren, wie die Raven's Tail-Decken, Symbole des Häuptlingsranges und haben sich ebenfalls von den Tsimshian aus nach Norden (Tlingit) und nach Westen (Haida) verbreitet. Wie extrem stark die Geschwindigkeit des Wandels seit dem Kontakt mit den Europäern zugenommen hat, zeigen die unterschiedlich verwendeten Medien. Nachdem die Frauen die Korbmuster auf Raven's Tail-Decken übertragen haben und diese von den Chilkat-Decken abgelöst worden sind, verdrängten sogenannte *Knopfdecken* aus Tuchstoffen und chinesischen Perlmutterknöpfen die Chilkat-Decken ab 1850 langsam als zeremonielle Umhänge (Ch. F. Feest, 2000, S. 311f.). Die Raven's Tail-Weberei ruhte danach beinahe 200 Jahre, bis sie Cheryl Samuel aus ihrem Schlummer erweckte.¹⁸¹ Durch die Publikation ihres Buches *The Raven's Tail* erfuhr diese Webtechnik in den 1980ern eine Wiederbelebung, als die Autorin begann, diese Technik auch zu lehren (Internetquelle 231).



Bild 307: Chilkat-Tunika



Bild 308: Tsimshian-Tänzer mit Raven's Tail-Decken

Während auf den Chilkat-Tuniken und -Decken neben Kreisen auch Figuren von Tieren im Formline Design dargestellt werden, wobei deren Körperteile klar erkennbar sind (Bild 307), ist die Dekoration auf ihren Vorgängern, den Raven's Tail-Decken (Bild 308), ursprünglich streng geometrisch gewesen. Die Muster waren rein abstrakter Natur und wie auf ihren Vorläufern, den Korbflechtereien aus Fichtenwurzeln, ist es schwierig, die Bedeutung und den Sinngehalt der Muster zu interpretieren.

¹⁸⁰ Dabei war weiss die natürliche Farbe der Bergziegenwolle, während schwarz und gelb aus Pflanzen hergestellt wurden, z.B. aus der kanadischen Hemlocktanne (*Tsuga canadensis*), aus Flechten (*Evernia vulpina*) und aus Urin. Ch. Samuel, 1987, S. 24.

¹⁸¹ Das bestätigt auch Kay Field Parker: "Raven's tail weaving was not done for about 200 years." Persönliches Interview mit K. F. Parker, 12.05.2014.

5.5.1.2 Die Namensgebung der Raven's Tail-Decken:

Für die Namensgebung der Raven's Tail-Decken in der Gegenwart war Cheryl Samuel ursächlich verantwortlich. Sie hat mit ihrer Faszination bezüglich der Weberei an der Nordwestküste und mit ihren zwei Büchern „The Chilcat Dancing Blanket“ (1982) und „The Raven's Tail“ (1987) das Interesse an der Webkunst wiedererweckt und zur Wiederbelebung dieser Kunstform enorm beigetragen. Da diese Art von Decken beinahe 200 Jahre lang nicht mehr gewoben wurde, war der ursprüngliche Name unbekannt und da Samuel keinen Namen für sie hatte, bezog sie sich auf George Thornton Emmons (1852-1945), einen amerikanischen Fotografen mit Schwerpunkt Visuelle Anthropologie, der zu Beginn des letzten Jahrhunderts die Tlingit und die Tahltan besuchte und 1903 und 1911 zwei Bücher über sie schrieb. In diesem Zusammenhang entdeckte Emmons 1889 auf der Hand dreier Tlingit-Frauen ein Tattoo-Muster, das sie als Raven's Tail bezeichneten (*Yeilh kuwu*) und das auch auf den Korbflechtereien und den Decken erschien (G. T. Emmons, 1991, S. 332). Der Name dieses Musters benutzte Samuel zur Bezeichnung der Decken, die fortan Raven's Tail oder Yeilh Kuwu hiessen.

Teri Rofkar, eine Tlingit-Weberin aus Alaskas, sagt, dass bezüglich dem Namen der Decken die ursprüngliche Bezeichnung vermutlich verloren ging, denn den Indianern wurde der Gebrauch ihrer eigenen Sprache ja unter Androhung von Strafe bis in die 1960er-Jahre verboten. Ihrer Meinung nach handelt es sich bei dem Buch von Cheryl Samuel und den darin enthaltenen Referenzen (Emmons, 1903/1911) um Material, das von Personen stammt, welche ausserhalb des kulturellen Kontextes stehen. Rofkar ist deshalb der Ansicht, dass dies nur ein weiteres Beispiel dafür sei, wie die Geschichte von den Eroberern geschrieben werde. Sie fügt hinzu, dass die Bezeichnung Raven's Tail in dem Zusammenhang entstanden sei, als Samuel ihr Buch geschrieben habe und mit Mitgliedern der First Nations zusammengearbeitet hatte. Dabei wurde die Decke aufgrund der langen Quasten bzw. Troddeln, welche wie Rabenfedern herunterhingen, Raven's Tail genannt. Als Samuel in ihrem Buch den Begriff Raven's Tail für diese Webtechnik benutzte, war sie sich nicht bewusst, dass damit auch Eigentumsrechte von Rabenklans betroffen sein könnten. Rofkar stammt hingegen vom Rabenklan ab und verfügt über die genannten Rechte und ist deshalb der Meinung, dass solche Publikationen, wie jene von Emmons und Samuel, mit Problemen der kulturellen bias und des Ethnozentrismus verbunden sein können, da sie von weissen Autoren stammen (persönliches Interview mit Teri Rofkar, 05./06.05.2014).

Ähnliche Aussagen machte auch Kay Field Parker:

„When Cheryl Samuel travelled the world to study the 15 remaining examples (some only drawings) and began teaching this technique, she gave the weaving patterns their names: Raven's Tail.“ Persönliches Interview mit Kay Field Parker, 12.05.2014.

Eine weitere Tlingit-Weberin, Clarissa Rizal, ist ebenfalls der Meinung, dass die Raven's Tail-Decken ursprünglich anders hiessen: Der Begriff Raven's Tail wurde nie dazu benutzt, um die gewobenen Decken zu bezeichnen, die heute Raven's Tail heissen. Auch Rizal bezeugt, dass die Bezeichnung Raven's Tail für die Decke auf Cheryl Samuel zurückgeht, welche in den 1980ern sowohl die Korbflechterei als auch die Webereitechnik lernte, unter anderem von der Tlingit-Weberin Ernestine Hanlon:

„Nachdem Samuel ein Buch über die Chilkat-Decken der Tlingit geschrieben hatte, entschied sie sich, ein weiteres Buch über diese weissen Decken zu schreiben, die mit schwarzen Mustern verziert waren. Samuel spürte, wie sie mit ihrem Beitrag zur Wiederbelebung dieser Technik beitrug und bezeichnete die Decken als Raven's Tail. Zu Beginn waren die Reaktionen von Ernestine Hanlon und weiteren alten Weberinnen sehr negativ, weil sie der Ansicht waren, dass eine Weisse nicht das Recht habe, Ansprüche gegenüber dieser alten Form des Webens geltend zu machen und erst recht nicht, eine Bezeichnung einzuführen, die es bis anhin für diese zeremoniellen Roben gar nicht gab. Während den letzten 30 Jahren starben jedoch viele dieser alten Weberinnen und die jungen Künstlerinnen haben sich bereits an die Bezeichnung *Raven's Tail* gewöhnt und hinterfragen den Ursprung des Namens nicht mehr“. Persönliches Interview mit Clarissa Rizal, 09.05.2014.

Eine persönliche Befragung der Autorin Cheryl Samuel hat ergeben, dass mittlerweile verschiedene Interpretationen bezüglich der Herkunft des Namens der Decken und der Bedeutung des Namens der Muster existieren und dass Weberinnen in der heutigen Zeit die Bezeichnung Raven's Tail à priori für den Stil dieser Weberei benutzen (persönliches Interview mit Cheryl Samuel, 08.05.2014).

Hinsichtlich der Rezeption dieser Form von Weberei bestätigt Robert Bringhurst die Übernahme der Raven's Tail-Decken bei den Haida. Bringhurst ist ein kanadischer Dichter, der viel Sprachmaterial, vor allem Mythen der Haida, übersetzte. Er wies 1994 darauf hin, dass das Weben von Rabendecken auch von den Haida übernommen wurde, die sie *sky- oder cloud blanket* nannten und dass die schwarzen Muster und Troddeln für die Haida stilisierte Wolken darstellten. Der Haida-Ausdruck dafür lautet: *qwiighaalgyaat* = cloud blanket (R. Bringhurst, 1994, S. 230). Dies führt über zur Beschreibung der einzelnen Muster auf den Raven's Tail-Decken.

5.5.1.3 Die einzelnen Muster auf Kay Field Parkers Raven's Tail-Decken:

Ob nun der ursprüngliche Name der Decken Raven's Tail hiess oder nicht, bleibt uns schliesslich verborgen und diese Unterscheidung wäre auch eher von kunsthistorischem Interesse. Aus ethnologischer Sicht ist dies weniger relevant und auch weniger interessant als die Tatsache, dass Menschen sich mit diesem Artefakt der materiellen Kultur der First Nations wieder begonnen haben, auseinanderzusetzen und ihm einerseits durch ihre Anfertigung und andererseits mit ihrer geistigen Auseinandersetzung eine neue Namensgebung verliehen haben und ihn dadurch auch mit neuen Bewusstseinsinhalten aufzufüllen oder aufzuladen begannen. G. T. Emmons entdeckte damals, dass viele Muster auf den Decken eine Ähnlichkeit mit der V-Form der Schwanzfedern des Raben aufweisen und dass der Rabe sich diesbezüglich, wie in Bildern 309 und 310, zu anderen Vögeln unterscheidet, deren Schwanzfedern nicht keilförmig sind, sondern einem Fächer gleichen (G. T. Emmons, 1911, S. 332).

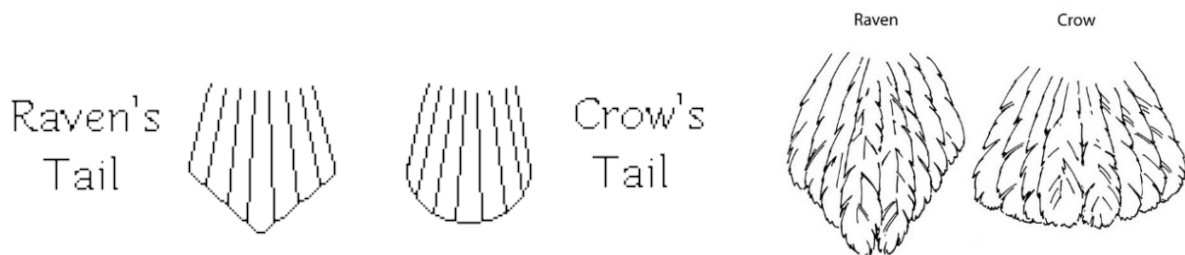


Bild 309: Schwanzfedern des Raben und der Krähe

Bild 310: Do.

Die Verwendung dieser V-Form in der Weberei wird von Emmons auch als *herring-bone-pattern* bezeichnet (Fischgrätmuster), denn eine fortgesetzte Benutzung der V-Form gleicht dem Skelett eines Fisches. Wenn man ein Fischskelett genauer betrachtet, gleicht dieses jedoch nicht einer reinen V-Struktur. Der Grund dafür sind die versetzt angeordneten Dornfortsätze an der Wirbelsäule, was das Ganze eigentlich als ein gebrochenes Zickzack-Muster erscheinen lässt, eine Variante, die in Kunstkreisen heute ebenfalls als V-Muster oder *herring-bone-pattern* angesehen wird.

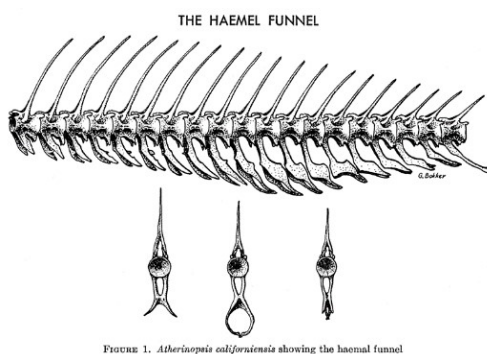


Bild 311: Fischskelett im Aufriss

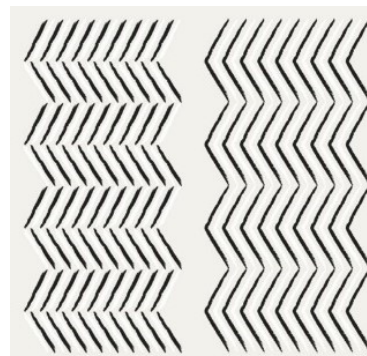


Bild 312: herring-bone patterns (Fischgrätmuster)

Die Tlingit verwendeten verschiedene Muster, welche die Raven's Tail-Decken stärker in eine Nähe zum Raben-trickster bringen und welche auch bereits in der Vorgängerin der Weberei, der Korbflechterei, ersichtlich sind (G. T. Emmons in: Michael Chibnik, 1903, S. 700). Eines dieser Muster wird bis heute von den Indianern *Raven's Tail* genannt. Es hat die Form eines Kreuzes (Internetquelle 232).

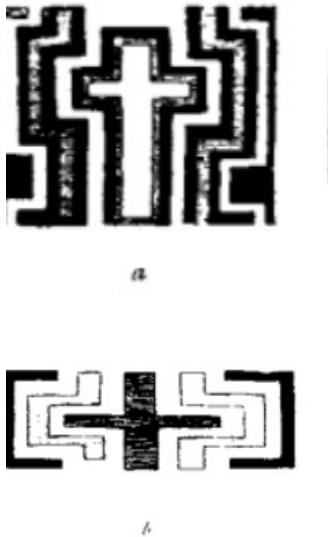


Bild 313: The Tail of the Raven



Bild 314: The Raven's Tail Pattern

Es ist dies eines von vielen Mustern, die in der Korbflechterei, und später auch in der Weberei, verwendet wurden, von denen sich Kay Field Parker aufgrund ihrer Zeitlosigkeit und Vielseitigkeit ihrer Anwendung angezogen fühlt. Kay Field Parker ist der Ansicht, sie webe einfach Muster, bei denen sie sich bezüglich dem Namen und der Form von Cheryl Samuel inspirieren liess. Sie stellt mit anderen Worten nicht bewusst den Raben dar und es ist heute auch nicht mehr nachvollziehbar, wie die alten Weberinnen früher die Muster interpretierten und welche Bedeutungsgehalte sie ihnen genau beimassen. Den Raben der Mythologie der First Nations kennt Parker zwar als Trickster und als mythologischer Erschaffer des Universums. Er hat er aber für sie lediglich die Stellung eines Mythenwesens innerhalb der betroffenen Kultur. Nach eigenen Angaben besitzt ihre Weberei keinerlei Verbindung zu einem bestimmten Glaubenssystem:

“My weaving has no connection to any belief system. My native artist friends are Raven or Eagle, they identify with that animal and are family to other's who identify with that animal and respect and follow the social requirements of that society. And many of these native friends are Christians who worship God and choose to emulate those beliefs as well.” Persönliches Interview mit Kay Field Parker, 12.05.2014.

Ein anderes Muster heisst *Lightning Pattern* (Bild 315). Es ist dies eines der vielen Fischgrätmuster, das schon auf den Raven's Tail-Decken (siehe oben, Bild 308) und den entsprechenden Accessoires früherer Kombinationen des 18. und 19.Jh. verwendet worden ist und nun wieder auf den Webereien von Kay Field Parker erscheint. Es ähnelt anderen Fischgrätmustern, wie beispielsweise dem *Raven Hood Pattern* (Bild 316).¹⁸²



Bild 315: Lightning pattern von Cheryl Samuel



Bild 316: Raven Hood und andere Fischgratmuster

Das Lightning Pattern, das aus verschachtelten Dreiecken besteht, wurde früher nicht in der Korbflechterei verwendet, was auch der Grund dafür ist, dass Emmons es in seinen Büchern nicht aufführt und wir deshalb auch keinen indianischen Namen dafür kennen. Belege für die frühe Existenz des Musters finden sich erst später auf den gewobenen Decken, die Captain James Cook auf seinen Reisen an die pazifische Nordwestküste von den Nuu-Chah-Nulth erworben hat und welche zwischen 1753-1800 in den Besitz des British Museums übergegangen sind (Internetquelle 233). Leider existieren von den erwähnten alten Raven's Tail-blankets noch keine Radiokarbonanalysen, weshalb man sich heute einig ist, dass die Herstellung dieser Decken frühestens ins 17. oder 18. Jh. zurückreicht.

Die Flechttechnik weist ein bedeutend höheres Alter auf. Gemäss Teri Rofkar sei die Flechterei ihres Dorfes auf Yakobi Island, Alaska, wo sie aufgewachsen ist, 11'000 Jahre alt (Aussage ihrer Grossmutter, von der sie die Kunst erlernte). Als Teil eines Forschungsprojektes des Sitka Tribes, hat Teri Rofkar geflochtene Körbe auf Baranof Island, Alaska, gefunden, bezüglich deren Altersbestimmung mittels der Kohlenstoffmethode konnte man immerhin ein Alter von 4'700 Jahren nachweisen (persönliches Interview mit Teri Rofkar, 05./06.05.2014).

¹⁸² Wie das Raven's Tail-Muster kennen andere Ethnien, wie die Haida, auch das Raven-Hood-Pattern. Sie bezeichnen es als *Xuuya dajing*. Internetquelle 232.

Die Bilder 317-320 zeigen das Lightning Pattern in ausgewählten Produkten und in der Interpretation von Kay Field Parker. Bild 317 zeigt ein Stirnband, Bild 318 zwei Leggings und bei den Bildern 319 und 320 handelt es sich um Hüte.



Bild 317: Lightning Raven's tail Headband \$500



Bild 318: Raven's tail Leggings, \$5'000



Bild 319: Lightning Ravenstail Hat, \$1'200



Bild 320: Ravenstail Hat, \$1'200

Wie ersichtlich wird, verwendet Parker in ihren Produkten auch blau, purpur, rot und andere Farben, dies eine Veränderung, die stark im Gegensatz zur Wahl der Farbgebung in der Vergangenheit steht. Befragt nach dem Grund, erklärte sie mir zuerst den Gebrauch der früheren Farben weiss, schwarz und gelb. Diese traditionellen Farben wählt sie dann, wenn sie eine Raven's Tail-Decke weben will und der Grund, den sie für die Wahl herkömmlicher Farben nennt, ist der Respekt gegenüber der Gewohnheit oder Sitte der früheren Weberinnen (Mrs. Parker benutzte in diesem Zusammenhang den problematischen Begriff „traditionell“. Persönliches Interview, 21.05.2014). Parker sagt, dass man auf diese Weise zum Ausdruck bringen wollte, dass der Kontrast der geometrischen Muster am effektivsten in den Farben schwarz und weiss wirke. Als Höhepunkt fügte man der Decke die genannte gelbe Bordüre hinzu, welche bewirkt, dass sich der Blick zwischen den Ornamenten und Verzierungen hin und her bewegt. Manchmal fügt sie jedoch bereits auch blau hinzu, eine Farbe, welche sonst eher für die später auftretenden Chilkat-Decken verwendet wurde.

Mrs. Parker fertigt jedoch auch andere Raven's Tail-Webereien an, die genannten Accessoires, welche in den Farben schwarz und rot gewoben werden (siehe Bilder 317-320) oder sie verwendet purpur und blau. Damit nimmt sie einerseits auf eine spätere Zeit Bezug, auf die Mitte des 19. Jh., als die Chilkat-Decken von den Button Blankets abgelöst worden sind, die ebenfalls die Farben schwarz und rot besaßen. Diese sogenannten Knopfdecken aus Tuchstoff und chinesischen Perlmutterknöpfen verdrängten die Chilkat-Decken ab 1850 langsam als zeremonielle Umhänge. Seit dem damaligen Zeitpunkt, als die Händler Knöpfe und Baumwolldecken zum Tausch anboten, entwickelten sich diese Knopfdecken auch als neue Komponenten oder Bestandteile des Zubehörs eines Tänzers und sind es bis heute geblieben. Andererseits hat die Farbwahl von Mrs. Parker damit zu tun, dass sie nicht nur Zeremonialzubehör anfertigen möchte, sondern auch Alltagsgegenstände, welche sich zum praktischen Gebrauch eignen und im täglichen Leben getragen werden können. Weil sie diese Farben auch im täglichen Leben antrifft, äussert sie sich bezüglich dem Wandel in der Kunst folgendermassen:

“I think that any living culture changes, based on whatever it experiences and the inspiration for that change comes from everywhere. Change is either embraced or discarded.” Persönliches Interview, 12.05.2014.

Interessant ist, dass die Webtechnik praktisch dieselbe geblieben ist wie vor 200 Jahren. Es gibt nach Aussagen von Mrs. Parker ihres Wissens keine neuen Methoden oder Verfahrensweisen, die sich von der einstigen Technik wesentlich unterscheiden würden. Zum Beispiel ist es eine Tatsache, dass man für die Herstellung einer Raven's Tail-blanket heute immer noch keinen Webrahmen benutzt.

“I thought that weaving my hats and purses in the round was new, but Bill Holm showed me a picture of a pair of dance leggings that are made from the sleeves of a tunic that were woven in the round.” Persönliches Interview, 12.05.2014.

Bezüglich dem Material sagt Mrs. Parker, dass früher die Wolle der Bergziege (*Oreamnos americanus*) verwendet worden sei, dass deren Beschaffung jedoch schon damals problematisch und schwierig gewesen sei und dass heute die meisten Weberinnen Merinowolle benützen, welche zwar nicht so weich wie die Bergziegenwolle, aber ihrer Meinung nach das weichste erhältliche Ersatzmaterial sei und sie fügt hinzu, dass jenen Weberinnen, denen es möglich ist, Bergziegenwolle zu erhalten, sogar wieder beginnen, diese zu benutzen:

“Ravenstail weaving can be done on wool or shredded cedar bark. The weavers used to use Mountain Goat, which is softer than the Merino wool that is used today. Some weavers that can get it are starting to use Mountain Goat wool.”
Persönliches Interview, 12.05.2014.

Die von ihr gewobenen Accessoires, wie die oben gezeigten Hüte, Leggings, Stirnbänder und Geldbeutel in der Raven's Tail-Technik waren früher Bestandteile der Bekleidung; heute sind sie käuflich erwerbbar Konsumgüter einer profanen säkularen Gesellschaft. Auch war der soziale Kontext, in dem diese Roben und Accessoires früher getragen wurden, ein anderer: der Rahmen war ein zeremonieller und der Träger war für gewöhnlich Angehöriger einer höheren sozialen Schicht. Cheryl Samuel beschreibt bezüglich dem sozioökonomischen Aspekt, dass das Tragen der Raven's Tail-Decken, inklusive der dazugehörenden Accessoires, Privileg der Reichsten unter der Adelsklasse war (Ch. Samuel, 1987, S. 8, 14). Christian F. Feest erwähnt diesbezüglich, dass die Tsimshian im Unterschied zu anderen Völkern an der Nordwestküste nicht drei, sondern vier soziale Klassen unterschieden; neben Sklaven, Bürgerlichen und Adligen gehörten zu den obersten Titelträgern die Klasse der Dorfhäuptlinge, welche eine vom übrigen Adel abgehobene Strata innerhalb der Oberschicht bildete (Ch. F. Feest, 2000, S. 312).

Im Prinzip hat sich bezüglich der soziokulturellen Stellung des Trägers heute nicht viel geändert; einst Privileg des obersten Adels sind es heute, angesichts der hohen Preise der Webereien wiederum eher die höheren sozialen Schichten, welche sich ein solches Produkt leisten können (Leggings in Bild 318: \$5'000). Gewisse Merkmale der weissen Gesellschaft ähneln frappant der Situation des früheren Erbadels der First Nations. Heutzutage wird die Mitgliedschaft und Zugehörigkeit zur Oberschicht ebenfalls meistens durch das Hineingeborenen sein kontiniert und der Reichtum ist ebenfalls oft vererbt, wie das seinerzeit in den indianischen Adelsfamilien der Fall war. Die Stratifizierung der Gesellschaft blieb also erhalten, die sozialen Schichten werden lediglich anders definiert.

Aber zurück zu den Mustern auf ihren Raven's Tail-Webereien. Mrs. Parker webt nicht nur für eine gehobene private Klientel, sondern ihre Kleidungsstücke oder Accessoires finden auch Eingang in Museen und Galerien. Um ein solches Beispiel, das eher ausgestellt und bestaunt als gekauft und getragen wird, handelt es sich im Fall der früher von Frauen getragenen Schürze (*apron*). Auf dem Beispiel in Bild 321 gebraucht Parker weitere Muster, wie beispielsweise das *Tattoo-* und das *Ancestor-Pattern*.



Bild 321: Heutiges Apron, K. F. Parker



Bild 322: Frühes Tattoo-Pattern (Emmons, 1903)

Im Bild 321 ist das *Tattoo Pattern* als sechs konzentrische Muster ersichtlich. Dieses Muster wurde früher sowohl auf Körben als auch auf den Raven's Tail-Decken verwendet. Das Muster, das im Bild als Bordüre das obere und untere Ende der Schürze umrandet, wird *Ancestors* genannt. Cheryl Samuel wirkte hier wiederum namensgebend, weil sich das Muster auf 10 der 15 übriggebliebenen Raven's Tail-Decken befindet. Bei den zwei Reihen von Mustern zwischen den 6 Tattoo Pattern handelt es sich wieder um das Lightning Pattern.

Emmons hält das Tattoo Pattern als eines der interessantesten Muster, weil es so ornamental ist und so häufig verwendet worden ist. Gleichzeitig erwähnt er, dass der Name auf den Brauch des Tätowierens bei den Tlingit hinweist, der bei dieser Ethnie ein Zeichen von Rang war. Dabei wurden vor allem der Handrücken, der Daumen und der daran anschließende Teil des Unterarms tätowiert. Emmons spricht auch von drei Linien oder Kreisen - ähnlich einem Armband - um das Handgelenk (G. T. Emmons, 1903, S. 273). Chisato O. Dubreuil hat eine verblüffende Analogie zwischen den Tattoos bei den Ainu in Japan und den Tattoos der Tlingit entdeckt, was mich angesichts der geografischen Nähe zwischen Ainu und Tlingit jedoch nicht gross verwundert. Im Falle der Ainu-Frauen setzte sich dieser Brauch des Tätowierens bis in die erste Hälfte des 20. Jh. hinein fort (Internetquelle 234).

Der Tsimshian Künstler William White knüpft an diesen Brauch an und trägt selbst das Tattoo Pattern auf seiner Hand (siehe Bild 324).¹⁸³

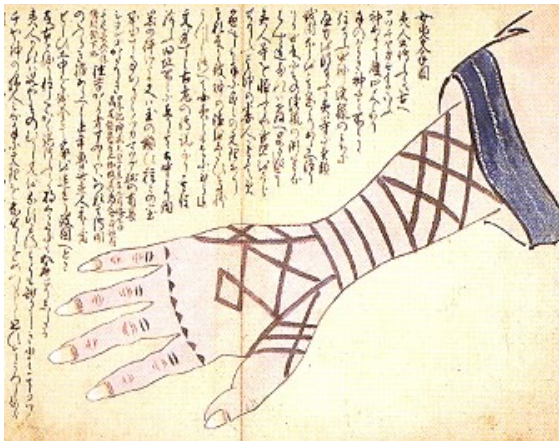


Bild 323: Tattoos einer Ainu frau



Bild 324: William White, Tattoo Pattern, Tsimshian

Abschliessend ist zu sagen, dass für Kay Field Parker die Freude am Weben neben der Verwendung all der vielen Muster auch noch einen kontemplativen und/oder meditativen Aspekt beinhaltet, den sie so umschreibt, dass das Weben Aufmerksamkeit erfordere, die keinerlei Beschäftigung mit persönlichen Problemen zulässt:

“The joy I get from weaving is compounded by its many facets; there is the yoga-aspect of concentrating solely on the weaving, which does not allow you to worry about other problems. There is the joy of seeing the design develop before your eyes and the way the geometric patterns force your eyes to dance around the weaving. And there is the tactile pleasure from your fingers as you immerse yourself in the softness of the wooly yarns that will bring your vision into the world.” Internetquelle 235.

¹⁸³ William White gehört dem Raben-Klan an und lebt in British Columbia. Bezüglich der Raven's Tail-Weberei bestätigt auch er, dass sie von den Tsimshian erfunden wurde und dass die Tsimshian ihren eigenen Namen dafür haben. Er sagt weiter, dass er diese Art von Weberei vor 20 Jahren von einem Indianer in Alaska erlernt habe und erklärt, dass die Tante seiner Mutter mit Punkten und Linien tätowiert war und grosse Lippenpflocke (*labrets*) trug. Damit sah sie äusserlich wie eine Tsimshian-Prinzessin von früher aus. Persönliches Interview mit William White, 06.07.2014

5.5.2 Scott Jensen:

Neben dieser sehr abstrakten Form einer Rabendarstellung gibt es auch weisse Künstler, die den Raben auf eine sehr konkrete Art wiedergeben. Scott Jensen ist einer dieser Künstler, der auf das Brauchtum der früheren Tlingit zurückgreift, indem er versucht, in der Form der Klukwan-Meisterschnitzer des späten 19. Jahrhunderts, die für ihren Sinn für Mystik und visuelle Poesie bekannt sind, anzuknüpfen.



Bild 325: Scott Jensen

Aufgewachsen an der Küste von Bellingham, Washington, spürte Jensen schon früh eine starke Verbindung zu den einheimischen Kulturen der pazifischen Nordwestküste. Dies verlieh ihm später die Motivation und die dazu notwendige Energie zu seinem künstlerischen Schaffen. Nach der Schule jobbte Scott zunächst zehn Jahre lang und sehnte sich jedoch später nach einer kreativeren Tätigkeit.

Ende der 1960-er Jahre gab es viele Künstler, die in seiner Gegend ihr Kunsthandwerk in Läden und auf Märkten verkauften und Scott entschied sich ebenfalls, Kunst zu produzieren. Im Jahre 1972 begann er eher zufällig mit der Schnitzerei, als er versuchte, einen Wappenpfahl im Nordwestküstenstil herzustellen. Dies war der Beginn einer Tätigkeit, die ihn seit diesem Zeitpunkt das weitere Leben begleiten sollte. Die nächsten 20 Jahre verbrachte Scott damit, die Kultur der Völker an der Nordwestküste zu studieren und sich die damit zusammenhängenden Kenntnisse und Fertigkeiten autodidaktisch anzueignen. In dieser Zeit wurde er einmal gefragt, ob er den Highschool Kids in Craig, Alaska, Kurse in Holzschnitzerei erteilen könnte. Damit begann seine Lehrtätigkeit. Scott lehrt seither in Indianerreservierungen, im Olympic Park Institute und im North Cascades Institute (WA, USA). Kurse in Holzschnitzerei bietet er auch im Zusammenhang mit Kreuzschiffahrten an. Diesbezüglich arbeitet er mit Bluewater Adventures in Vancouver zusammen. Im Jahr 2010 heiratete Scott Jensen seine Frau Courtenay. Das Ehepaar wurde von den Tlingit „adoptiert“, genauer gesagt vom Künstler Fred Fulmer. Scott und Courtenay wurde auf diese Weise auch die Mitgliedschaft in verschiedene Klans verliehen. Scott wurde in den Chookaneidi Eagle/brown bear clan aufgenommen und seine Frau Courtenay in den T'akdeintaan Raven/frog clan. Scott erhielt in diesem Zusammenhang auch einen indianischen Namen, Kadach'aak'u, was Schnitzer bedeutet (persönliches Interview, 11.06.2014).

5.5.2.1 Scott Jensen: Gedanken über die Kunst an der pazifischen Nordwestküste:

Der Rabe erscheint in Scott Jensens Kunstwerken deshalb, weil sich Scott bewusst ist, dass es sich beim Raben um eine zentrale Mythenfigur handelt und dem Raben auch sonst in den Gesellschaften der First Nations sehr grosse Bedeutung zukommt, etwa in der Sozialstruktur als Klan-Emblem. Mit seiner Adoption in die Tlingit-Gesellschaft durch Fred Sat kaa und Ivy Gunalshowaxeex Fulmer hatte der Rabe allerdings noch mehr Stellenwert für ihn erhalten (Internetquelle 236).

Für Scott handelt es sich bei der Kunst an der Nordwestküste um eine Form, die einen Realismus innerhalb der Abstraktheit darstellt, denn früher stellten die Menschen zwar realistische Dinge, wie Tiere und Pflanzen dar, mit denen sie seit Jahrhunderten eng zusammenlebten, aber die Künstler taten das auf eine eher abstrakte Weise. Weil sich Scott entschieden hat, einen Kunststil zu interpretieren, der eine fast 10'000jährige Geschichte aufweist, widerspiegeln die meisten seiner Darstellungen bildhaft Aspekte von Legenden oder Teilen davon. Mit dem Anfügen von Patina umgibt er das jeweilige Werkstück mit einem Hauch von Geschichte und Vergangenheit. Das hat auch einen bestimmten Grund: Scott ist der Ansicht, dass es sich bezüglich der Nordwestküstenkunst um eine Art visuelle Sprache handelt, die auf einer Reihe von Regeln beruht. Er ist der Meinung, dass er als Aussenstehender nicht wirklich dieses System des Formline Designs beeinflussen und weiterentwickeln kann, dessen Formen sich über Jahrhunderte entwickelt und verfeinert haben. Deshalb hat er sich entschieden, innerhalb dieser Kunstform zu arbeiten. Trotzdem ist sein Ziel aber, die Entwicklung voranzutreiben und innovativ zu sein:

“I can't improve on this system and so I work within the guidelines of this art.”

“My goal is to continue the evolution of Northwest Coast Art, being innovative within its tradition. In modern times it feels unattainable to connect to the old ways since they continue to change over time, but that is what makes it exciting, giving me inspiration and impetus to each new piece.” Internetquelle 237.

Scott bestätigt, dass die beiden obigen Äusserungen auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen mögen, denn beide Zitate befinden sich nahe beisammen auf der Homepage der Stonington Gallery. In Wahrheit handelt es sich dabei aber um Äusserungen, die aus unterschiedlichen Interviews stammen und über die Zeit hinweg zusammengefasst worden sind, weshalb sie nun in einem neuen Kontext stehen, indem sie sich ursprünglich nicht befanden.

Zu den beiden Zitaten äussert sich Scott folgendermassen: Er sagt, dass er damit ausdrücken wollte, dass das Formline Design, ein System, das sich über Jahrtausende entwickelte und das gemeinhin als Nordwestküstenkunst bezeichnet wird, seiner Ansicht nach nicht verbessert werden muss. Es wurde im Laufe der Zeit perfektioniert und funktioniert für den Zweck der Interaktion, für den es geplant wurde. Scott erläutert, dass mit dieser Kunstform oder visuellen Sprache die Absicht verbunden sei, kulturell relevante Informationen zu kommunizieren. Ein Künstler kann dabei durch seine eigenen Kreationen schöpferisch und inspirierend wirken und an der Entwicklung der Kunst teilnehmen, ohne dabei die Richtlinien oder Regeln des Formline Designs zu verletzen. Gleichzeitig fügt er hinzu, dass das Verständnis dieser Kunst selber wieder zum Wandel und zur Entwicklung beiträgt. Scott möchte damit also ausdrücken, dass jemand auch innovativ sein kann, wenn er sich innerhalb der Richtlinien des Formline Designs hält.

Willie Seaweed (1873-1967, Kwakwaka'wakw) und Charles Edenshaw (1839-1920, Haida) sind zwei bekannte Beispiele dafür. Scott erwähnt auch noch frühere, weniger bekannte Künstler, wie der Schnitzer Kadjisduaxtc aus Alaska, der vor 200 Jahren Wappenfähle für Häuptlinge schnitzte. Alle diese drei Künstler arbeiteten mit dem Formline Design und waren Meister im Beherrschen dieser "Sprache". Sie schufen Neues ohne wirklich von der herkömmlichen Kunstform abzuweichen und alle drei waren sie trotzdem auch innovativ. Scott ist der Ansicht, dass es möglich sei, einen bestimmten Maskentyp, beispielsweise die crooked beak masks von Willie Seaweed, als eine Kategorie von Masken zu betrachten und seine Masken mit Masken desselben Typs anderer Künstler zu vergleichen, die zeitlich vor- oder nachher erschaffen worden sind, um herausfinden, was sich geändert hat.

Wenn Scott eine alte Schnitzerei von der Nordwestküste betrachtet, möchte er versuchen, den Geist des Kunstwerkes zu erfassen. Er fühlt sich zwar von der Kunst jeglicher Völker angezogen, doch es ist der Geist einer Arbeit, der ihn in den Bann zieht und fasziniert und er möchte bei jedem Werk, das er erschafft, erreichen, dass dieser Geist in einer Schnitzerei zum Ausdruck kommt. Gleichzeitig ist er auch davon überzeugt, dass Kunst ein Spiegel der Zeit, der Kultur, des Glaubens, bzw. der Religion, und der Umwelt ist und dass ein Kunstwerk selbst über die Ursache oder Motivation Aufschluss geben kann, weshalb ein Künstler ein bestimmtes Werk erschaffen hat (persönliches Interview, 23.05.2014).

5.5.2.2 Ausgewählte Werke von Scott Jensen:



Bild 326: Zwei Bärenmasken von Scott Jensen

Bild 327: Bärenmaske, Tlingit, ca. 1820-1840

Tatsache ist, dass Scotts Werke früheren Schnitzereien stark ähneln und einem Betrachter teilweise als fast identische Kopien jener Tlingit-Meister des 19. Jahrhunderts erscheinen mögen (vergleiche Bild 326 mit Bild 327). Scott produziert nach eigenen Aussagen aber keine Kopien alter Vorlagen, sondern er folgt lediglich dem Stil innerhalb dieser Kunstrichtung (persönliches Interview, 07.06.2014).

In seiner Kunst erkennt Scott jedoch Aspekte, an die er aufgrund der zeitlichen Barriere zur Vergangenheit nicht mehr anknüpfen kann; Bedeutungsgehalte, deren Erklärung einem verschlossen bleiben und deren Interpretation unmöglich sind, weil uns diese zeitliche Lücke vom Erfassen des früheren Sinngehaltes trennt. Doch die Tatsache, dass Menschen, egal woher sie stammen und wann sie lebten, gewisse Bedürfnisse und Gefühle miteinander teilen, hilft Scott Jensen über diese Schwierigkeit hinweg und verschafft ihm die Möglichkeit, einen neuen Ausgangs- oder Anfangspunkt zu finden, von wo er als Künstler starten kann:

„...doch im gleichen Augenblick können wir uns vorstellen, um was es sich bei dieser Inspiration handelte und wir können versuchen zu verstehen, welches die Beweggründe oder Motive gewesen sein mögen, die einen Künstler dazu veranlassten, ein Artefakt auf diese bestimmte Art und Weise herzustellen.“
Persönliches Interview, 23.05.2014.

Ein erstes Werk ist Scott Jensens Maske „Raven paints his face“. Darin wird der Rabe teilweise als Tier und teils als Mensch dargestellt. Zahlreiche Legenden handeln von diesem Merkmal der Transformation und davon, wie der Rabe jegliche Gestalt annehmen kann, um zu dem zu gelangen, was er möchte. Zur Verdeutlichung dieses

Charakterzuges sei nochmals die Geschichte des Lichtraubes erwähnt, in welcher der Rabe das Licht, das sich in einer Truhe eines Häuptlings befand, stahl. Er verwandelte sich in eine Fichtennadel, die von der Häuptlingstochter beim Wasserholen verschluckt wurde. Durch die Schwangerschaft der Häuptlingstochter wurde er zum Enkel des Häuptlings und es gelang dem Raben auf diese Weise, den Häuptling auszutricksen.



Bild 328: Scott Jensen, Raven paints his face Bild 329: Detailansicht

„Raven paints his face“ entstand als Projekt, an dem Scott und seine Frau Courtenay zusammenarbeiteten. Courtenay, ebenfalls eine Künstlerin, hat sich darauf spezialisiert, Schmuck in der Form von Mikromosaiken herzustellen. Daneben webt sie auch Raven's Tail- und Chilkat-Decken. Die oben gezeigte Maske kam zustande, als die Stonington Gallery vor einigen Jahren eine Ausstellung mit Masken plante und sich das Ehepaar entschied, sich daran zu beteiligen, indem es gemeinsam ein Kunstwerk gestaltete. Ihr gemeinsamer Plan war, dass sich die Maske aus einer Schnitzarbeit mit eingefügten Intarsien zusammensetzen sollte. Da Courtenay die Raven's Tail-Muster auch für ihre Ringe benutzte, war die Idee, dass Scott die Maske schnitzte und diese so vorbereitete, dass Raum für die erwähnten Intarsien übrigblieb.

Scott liess sich bezüglich dem Design der Maske von einer Rabenlegende inspirieren, in der ein Tlingit-Kopfschmuck im Mittelpunkt steht. Dieser Kopfschmuck wurde aus roten Hahnen- und/oder Spechtfedern, gewobenen Fichtenwurzeln und aus Hermelinpelz hergestellt. Bei dem Kopfschmuck von Scott und seiner Frau handelt es sich also um eine visuelle Darstellung dieser Rabenmythe, die davon handelt, wie der Rabe an einem

Potlatch teilnahm. In diesem Zusammenhang wollte er sich auf das Fest vorbereiten und den erwähnten Kopfschmuck herstellen, bediente sich aber statt der erforderlichen Bestandteile anderer Dinge, wie Quallen und Seetang.¹⁸⁴

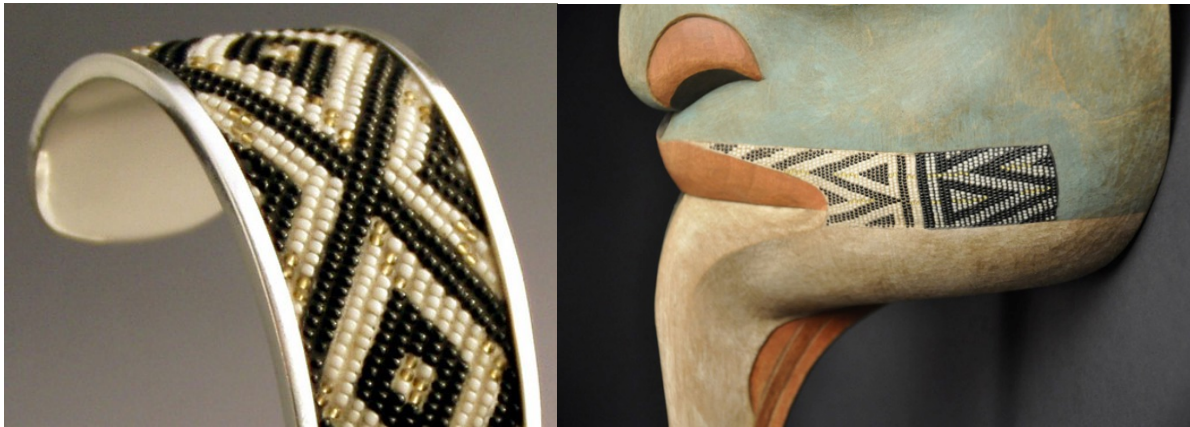


Bild 330: Ring im Raven's Tail-Design

Bild 331: Raven paints his face-mask

Ich möchte bei dieser Gelegenheit wieder einmal auf den inhärenten Witz und Humor der Rabenlegenden hinweisen, die prinzipiell nur dem Eingeweihten verständlich sind, aber manchmal, wie hier, aufgrund ihrer offensichtlichen Ironie auch für Aussenstehende begreiflich und nachvollziehbar werden: wurde nämlich für einen Kopfschmuck früher nur die kostbarsten und schönsten Materialien, die einem Künstler zur Verfügung standen, verwendet, verkehrt der Trickster in der Geschichte, welche durch die Maske visualisiert wird, normales Verhalten quasi ins Gegenteil und benutzt wertlose und hässliche Bestandteile, wie das in Wirklichkeit völlig undenkbar gewesen wäre.

Als das Ehepaar das Konzept der Maske ausarbeitete, stellte Scott sich vor, was der Rabe sonst noch hätte tun können, um sich für einen so bedeutungsvollen Anlass (das genannte Potlatchfest) fein zu machen. Er dachte an eine Gesichtsbemalung, da dies einem weitverbreiteten Brauch der Tlingit entspricht. Scott brachte leichte Vertiefungen an den Stellen des Gesichtes an, wo die „Bemalung“ aufgetragen werden sollte und danach applizierte Courtenay ihre Mikromosaikintarsien mit Glasperlen in die vorgesehenen Kerben. Ferner sollte die Maske den Raben praktisch vollständig transformiert in seiner menschlichen Form zeigen; doch eine Spur, ein Überrest seines Schnabels, sollte sichtbar bleiben. Das Ergebnis ist nach eigenen Angaben ein Original, welches nicht von früher übernommen wurde. Während die besprochene Maske eine

¹⁸⁴ Der Kopfschmuck ist denn auch unter dem Namen *jellyfish headdress* bekannt. Ein bildhaftes Beispiel des *jellyfish headdress* ist ersichtlich in Susan A. Kaplan und Kristin J. Barsness Buch „Raven's Journey“. S. A. Kaplan, K. J. Barsness, 1986, S. 71.

Anlehnung an den erwähnten *jellyfish headdress* und die entsprechende Rabenmythe ist, nimmt sie gleichzeitig Bezug auf eines der wichtigsten Merkmale des Tricksterraben, auf seine Rolle als Wandelwesen und Transformer (alle Informationen bezüglich der Raven paints his face-Maske stammen aus einem persönlichen Interview mit Scott Jensen vom 24.05.2014).

In einer anderen Schnitzerei, in einer Bentwood box (siehe unten, Bild 332) kommt dieses Rabenmerkmal des Wandlers und Transformers ebenfalls zum Ausdruck. Bentwood boxes gehören zu den aussergewöhnlichsten Gegenständen, die an der Nordwestküste entstanden sind. Kein anderes Volk auf der Erde erfand die Technik, aus einem einzigen Stück Holz mit Wasserdampf vier Seiten zu formen, um damit schlussendlich eine Kiste zu konstruieren. Die Inuit kannten zwar die Technik, ein Brett zu formen, doch arbeiteten sie nicht mit Schneidefugen oder Kerben, die man für gewöhnlich bei der Herstellung einer Bentwood box in den Ecken der Wände anbringt. Der Hauptgrund, weshalb die Inuit keine solchen Truhen herstellten, bestand im Problem der Beschaffung von genügend brauchbarem Holz. Zur Terminologie ist anzufügen, dass man bei einer solchen Kiste von einer Bentwood-box spricht, wenn die Höhe grösser ist als die Breite. Wenn umgekehrt die Breite grösser ist als die Höhe, wird der Begriff *chest* verwendet. Bentwood-boxes konnten unbearbeitet bleiben; oft wurden die Wände aber in Reliefschnitzerei verziert oder bemalt (oder beides). Früher waren diese Kisten Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens und in ihnen wurden Dinge gelagert oder es wurde in ihnen gekocht. Die Nahrung wurde dabei so zubereitet, indem zuerst mit heissen Steinen Wasser in den Kisten erhitzt wurde (H. Stewart, 1995, S. 84).

Das Kunstwerk in Bild 332 stammt aus den späten 1990er Jahren und ist Scott Jensens eigene Interpretation der berühmtesten aller Mythen, der Geschichte vom Lichtraub durch den Raben. Es handelt sich jedoch um eine Darstellung, die sich von jeder anderen Repräsentation unterscheidet, weil sie einen speziellen Teil der Mythe des Lichtraubes illustriert, den Scott vorher so noch nie bei einem anderen Künstler gesehen hat. Er bringt nämlich den Doppelcharakter - Rabe-Mensch - auf eine ganz spezielle Weise zum Ausdruck. Dies ist nach seinen eigenen Angaben ein weiteres Beispiel, um das oben Gesagte zu seinen eingangs erwähnten Zitaten zu unterlegen, dass es nämlich möglich ist, die Kunst weiter zu entwickeln und trotzdem innerhalb der Konventionen und des Brauchtums zu bleiben.



Bild 332: Scott Jensen, That two faced Raven box

Scott Jensen hat die Schnitzerei auf der Holztruhe so illustriert, dass der Rabe in menschlicher und tierischer Form gleichzeitig gezeigt wird, um darauf hinzuweisen, dass es sich um ein- und dieselbe Person, bzw. Kreatur, handelt. Die Figur steht auf einer Bentwood box, die den Behälter repräsentieren soll, indem sich das Licht vor seinem Diebstahl befand. Die Reliefschnitzerei zeigt auf der Vorderseite der Kiste die Sonne, auf der Hinterseite den Mond und am obigen und unteren Rand die Sterne. In die Hände der Menschenfigur hat Scott fünf winzige Diamanten gelegt, welche ebenfalls die Sterne symbolisieren, die das Erste war, das der Rabe aus der Kiste gestohlen hatte.

Zu den Rabendarstellungen, welche in der Ausstellung „Thinking of Raven“ in der Stonington Gallery im Februar 2014 ebenfalls zu sehen waren, gehörten auch zwei Rabenrasseln von Scott Jensen. Auch bezüglich dieser Kategorie von Artefakten - Rasseln - lehnt sich Scott ziemlich stark an die Art und Weise an, wie die Tlingit diese Gegenstände früher herstellten:

“The raven rattles I have carved are in the same form as the old rattles from the coast. As I understand the use of these rattles they are part of the regalia for a chief's dance. They are held upside down during the dance and are used in the same manner today.” Persönliches Interview, 06.06.2014.

Scott erwähnt in seinem Zitat auch, dass Rasseln als Bestandteile zum zeremoniellen Zubehör eines Häuptlings gehörten. George Thornton Emmons bestätigt diese Aussage in seinem Buch *The Tlingit Indians* durch zwei Reiseberichte aus dem Jahr 1787, einerseits von William Beresford und andererseits von Nathaniel Portlock, die sich damals beide am Sitka Sound befanden und Zeugen der musikalischen Darbietungen

der Tlingit waren (G. T. Emmons, 1991, S. 295f.).¹⁸⁵ Auch Cheryl Shearer weist auf den früheren Nutzen dieser Perkussionsinstrumente hin, deren exklusiver Gebrauch den Häuptlingen, Schamanen und Tänzern vorbehalten war, generell also höherrangigen Kategorien von Mitgliedern einer Gruppe (C. Shearer, 2000, S. 87).



Bild 333: Rabenrassel 1 von Scott Jensen



Bild 334: Rabenrassel 2 von Scott Jensen

Weil Scott vor allem an den früheren Tlingit-Stil Mitte des 19. Jahrhunderts anknüpft, muss man sich vor Augen halten, wie die Tlingit-Gesellschaft damals organisiert war, um zu verstehen, welche Rolle der Rabe darin spielte. Die Tlingit besaßen bekanntlich eine nördliche Gruppe, welche in Raben- und Adler-Klan geteilt war, während sich die übrigen Tlingit-Gruppen aus Raben- und Wolf-Klan als die beiden Hauptklans, respektive Moieties, zusammensetzten. Obwohl die frühere Sozialstruktur sich durch die Integration in den Nationalstaat Kanadas aufgelöst hat, ist ihre Bedeutung in der Gegenwart nicht ganz verloren gegangen.

Bei dem Raben auf den beiden Rasseln in Bild 333 und Bild 334 handelt es sich um dasselbe Tier, das in den Mythen als Schöpfer und Trickster fungierte und als Wappentier für den entsprechenden Klan ausgewählt wurde. Bezüglich der Rolle des Tricksters und Betrügers handelt es sich um Sinngehalte, welche dem Raben durch eine genaue Beobachtung des natürlichen Verhaltens durch die First Nations zugeschrieben worden sind. Der Rabe ist von Natur aus ein Schwindler und Täuscher. Beispielsweise vergräbt der Vogel Fressen in Scheinverstecken, sobald er sich durch

¹⁸⁵ 1785 machte sich eine Gruppe von Händlern, inspiriert durch James Cooks dritte Reise (1776-79), auf, um an der pazifischen Nordwestküste mit den Indianern Seeotterfelle einzuhandeln und diese in Canton (China) zu verkaufen, was typisch für diese Zeit der Handelsperiode von 1774-1849 war. Nathaniel Portlock war in diesem Zusammenhang Captain des Schiffes *King George*, George Dixon der Captain des Schiffes *Queen Charlotte*. William Beresford, ein Quäker, verfasste 1787 aus den Reiseberichten (in Form von 49 Briefen) ein Buch. Internetquelle 238.

Artgenossen beobachtet fühlt. Das führte wohl auch dazu, dass in der Sprache der Tlingit die Bedeutung des Wortes Rabe, als auch des Wortes Lügner, denselben Wortstamm, *yéil/yatee*, aufweisen. Die meistverbreitete Ansicht ist deshalb sowohl unter Indianern, als auch in der Tricksterliteratur, dass sich die Merkmale des Tricksters und die Rolle des Kulturhelden bei den Tlingit in einer einzigen Person - dem Raben - verbinden. Vertreter dieser Meinung sind beispielsweise auch Suzanne J. Crawford und Dennis F. Kelley (S. J. Crawford, D. F. Kelley, 2005, S. 704).

Anderer Ansicht ist jedoch Mike Miller. Miller ist der Meinung, dass sich bei genauerer Analyse der Geschichten in der Tlingit-Mythologie zwei Raben unterscheiden lassen. Einerseits wird darin Yehl erkennbar, „der grosse Rabe“, eine Art Schöpferfigur, der Besitzer des Tageslichts ist und den Lauf von Sonne, Mond und Sterne kontrolliert. Sein Enkel, „der kleine Rabe“, ist der bekannte Akteur vieler Trickstergeschichten, in denen er durch List die Gestirne stiehlt und den Leuten Streiche spielt. Er ist kindisch, egoistisch, schlau und immer hungrig (M. Miller, 2008, S. 64). Sarah De Capua weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass zwischen Rabe und Schöpfer unterschieden werden sollte. Man sollte nicht übersehen, dass der Rabe zwar manchmal im Begriff steht, als Erzeuger der Menschen gesehen zu werden. Doch er hat sie nicht wirklich erschaffen und obwohl er ihnen die Bräuche gebracht hat, sollte nicht vergessen werden, dass die Tlingit auch an einen Schöpfer glauben, der *Kah-shu-goon-yah* genannt wird. Ihm wird die Erschaffung der Erde als solche zugeschrieben, während dem Raben eher nachgesagt wird, Land und Gewässer so verändert und positioniert zu haben, wie sie uns heute erscheinen (S. De Capua, 2010, S. 27).

Diese feine Unterscheidung in drei ähnliche Wesen wird oft nicht gemacht. Wenn man aber einzelne Mythen vergleicht, wird jedoch deutlich, dass sich inhaltlich stärkere Brüche oder Unvereinbarkeiten offenbaren, wenn man nur von einem einzigen Wesen ausgehen würde. Man kann solche Ungereimtheiten jedoch mit der mythischen Vorzeit erklären, in der diese Legenden handeln, und allfällige Widersprüche lassen sich durch die Besonderheit dieser Geschichten beilegen, deren Handlungen weder an einen bestimmten Ort noch an eine bestimmte Zeit gebunden sind. Auch für die Akteure des Geschehens gilt, dass eine klare Zuschreibung einer bestimmten Gestalt sich oft angesichts des Fehlens klarer Grenzen als schwierig erweist. Um zum Thema der Rabenrassen zurückzukommen möchte ich auf zwei Museumsstücke aus dem 19. Jahrhundert hinweisen, wie sie in Bilder 335 und 336 gezeigt werden.



Bild 335: Raven Rattle, Tlingit, Burke Museum



Bild 336: Rattle, Tsimshian, Brooklyn Museum

Man nimmt an, dass Rabenrasseln ihren Ursprung bei den Tsimshian haben und dass sie sich von dort unter den First Nations an der ganzen Küste verbreitet haben. Sie entwickelten sich, wie bereits oben angetönt, vor allem zu Insignien der politischen, wirtschaftlichen und religiösen Stellung des Häuptlings und dessen vererbliches Amt verlieh ihm das Recht, diese Rassel zu benutzen. Rabenrasseln müssen aber ebenso als Artefakte im Besitz der Schamanen gesehen werden und standen somit im Begriff, als Symbole oder Zeichen zu fungieren und deren Würde und Macht zu verkörpern (Internetquelle 239).

Rabenrasseln ähneln sich in gewisser Hinsicht alle, weil in der Regel lediglich eine bestimmte Anzahl Figuren anthropomorpher und zoomorpher Gestalten abgebildet wird. Am auffälligsten ist sicherlich der Rabe, welcher der Rassel die allgemeine Form und ihren Namen verlieh und in dessen Bauch sich die Kiesel befinden, welche beim Schütteln das erwünschte Geräusch erzeugen. Auf dem Raben sitzend oder liegend, befindet sich meistens noch eine menschliche Gestalt, welche ein Schamane personifizieren soll. Dessen Zunge berührt für gewöhnlich die Zunge eines Frosches, welcher sich oft im Mund eines Wasservogels befindet. Je nachdem können weitere Frösche an den Füßen der Schamanenfigur dargestellt sein. Wie aus früheren Kapiteln hervorgeht, handelt es sich bei all den abgebildeten Tieren um Wesen, welchen eine erhöhte Transformationsfähigkeit zukommt, die wiederum in Wechselwirkung mit der Funktion dieser Tiere in Mythen steht. Am einfachsten wird das Gesagte am Beispiel des Lebenszyklus Frosch verständlich, dessen Metamorphose vom Wasseraufenthalt zum Land, bzw. zum Amphib, als Symbol für Transformation schlechthin steht. Scott erwähnt noch weitere Figuren, welche auf Rabenrasseln erscheinen können, wie etwa Falke, Habicht oder Kranich und dass an Stelle des Schamanen manchmal auch eine Figur erscheint, die einem Bär ähnelt (persönliches Interview, 07.06.2014).

Scott weist darauf hin, dass sich Rabenrasseln in zwei Unterkategorien einteilen lassen. Die Mehrzahl weist die erwähnte kranichähnliche Figur auf dem Rücken der Rassel auf, deren Haltung, wie in den Bildern 335 und 336, nach vorne gerichtet ist, deren Zunge jene der Figur des Schamanen berührt und wo ein Frosch oft Teil dieses Komplexes bildet. Auf der Bauchseite der Rassel, auf der Brust des Raben, ist dagegen oft ein Falke ersichtlich. Ein zweiter Typ von Rasseln zeigt die kranichähnliche Figur in Richtung des Griffes, rückwärts- oder zurückblickend (siehe Bild 337).



Bild 337: Haida Rabenrassel



Bild 338: Scott Jensen, crooked beak mask

Eine weitere wichtige Frage ist, welche Personen es sind, die bestimmen, welche Figuren auf einer Rabenrassel erscheinen müssen, damit man überhaupt von einer Rabenrassel sprechen kann. Scotts Antwort war, dass die Grundform einer Rassel, sowie die Figuren, welche darauf vorkommen, über die Zeit hinweg Standard geworden sind. Das bedeutet implizit, dass es sich nicht um eine einzelne Person oder Gruppe handelt, welche darüber bestimmt, was auf einer Rassel dargestellt werden muss. Auch bei vielen anderen Artefakten der materiellen Kultur der First Nations ist festzustellen, dass sich betreffend ihrem Aussehen Normen oder Richtlinien auf dieselbe Weise entwickelten. Wenn heute also jemand eine Rabenrassel schnitzen möchte, sind zwar Form und Charakter durch Sitte und Brauch vorbestimmt; es besteht aber für einen Künstler innerhalb dieses begrenzten Rahmens immer noch eine gewisse Möglichkeit für Kreativität. In einigen Ausnahmen setzt sich der Künstler auch über die Konventionen hinweg, was somit zu einer Veränderung der Kunst über die Zeit führt. Man weiss nicht genau, wo an der Küste die Rabenrasseln ihren Anfang hatten; Scott Jensen hörte schon einige Geschichten, weiss aber nicht um deren historische Richtigkeit (persönliches Interview, 22.06.2014).

Er fügt hinzu, dass Schamanen jedoch in den meisten Fällen eine andere Form von Rasseln benutzten als Rabenrasseln, sogenannte *oystercatcher-rattles*. Beim Oyster-

Catcher, der diesem Typ von Rasseln Name und Form verliehen hat, handelt es sich um den schwarzen Klippen-Austernfischer (*Haematopus bachmani*), um einen Vogel, der an der gesamten Westküste Nordamerikas vorkommt und sich vor allem von Austern und Muscheln ernährt (B. A. Andres, G. A. Falxa, 1995, S. 1-20). Die Bilder 339 und 340 zeigen ein Beispiel einer Austernfischerrassel von Scott Jensen.



Bild 339: Scott Jensen: Oystercatcher-Rattle

Bild 340: Do.

Scott arbeitet aber nicht nur im Tlingit-Stil. Als er zu Schnitzen begann, nahm er sich die Zeit, alle Stile, die an der Westküste anzutreffen sind, zu studieren. Er fertigt auch Kunstwerke im Haida-Stil an und während einem unserer Interviews teilte er mir mit, dass er gerade eine *crooked beak mask* der Kwakwaka'wakw für eine Ausstellung beendet habe (Bild 338). Was die Farben seiner Masken, Rasseln und anderer Schnitzereien betrifft, verwendet Scott oft rot und grün. Wie in früheren Kapiteln bereits angetönt, waren schwarz und rot eigentlich die ersten Farben, welche vom Gebiet der Kwakwaka'wakw entlang der Küste bis zur Lituya Bay, dem nördlichsten Tlingit-Dorf, gebraucht worden sind. Die Tlingit besaßen darüber hinaus das Mineral Seladonit (engl. Celadonite, frz. Wort *céladon* = jade- oder meergrün), aus dem sie eine blaugrüne Farbe herstellten. Das Mineral heisst auch Grünerde und entsteht infolge vulkanischer Aktivität, wie das für die pazifische Nordwestküste typisch ist (siehe Bilder 341 und 342).



Bild 341: Seladonit



Bild 342: Do.

Scott Jensen erwähnte in einem weiteren Interview vom 10.06.2014, dass das einzige Vorkommen dieses Minerals seiner Ansicht nach bei Sitka, Alaska, sei und verweist im Zusammenhang mit der Entdeckung dieser Fundstelle auf das Buch von John Reed Swanton (J. R. Swanton, 1909, S. 423).

Während rot aus Ocker hergestellt wurde liess sich schwarz aus unterschiedlichen Materialien produzieren, z.B. aus Kohle. Nach dem Kontakt mit den Europäern wurden weitere Farben, wie viele andere Dinge auch, durch den Handel mit den Weissen erworben. Der Grund, weshalb grün praktisch ausschliesslich auf Tlingit-Schnitzereien vorkommt, ist, dass es sich beim Seladonit um ein sehr wertvolles Gut handelt. Die Tlingit betrachteten das Mineral als so kostbar, dass sie es nur selten mit anderen First Nations gehandelt haben. Scott erzählt, wie er einmal ein Stück Seladonit nahe an der Grenze zu Washington und Oregon gefunden habe, das etwa 5x5 cm misst und welches er aufgrund der geringen Menge für spezielle Projekte aufspart.¹⁸⁶

Der Handel hat heute eine internationale Dimension erlangt und die Globalisierung hat dazu geführt, dass kulturelle Grenzen von Gesellschaften mittlerweile durchlässiger oder permeabler geworden sind. Was man früher unter einer Kultur verstand, konstruierte sich vor allem auf der Ebene einer ganzen Ethnie. Aber Wechselwirkungen zwischen Ethnien existierten in der Vergangenheit schon seit jeher, weshalb man auch nicht davon ausgehen kann, eine Ethnie sei jemals vollständig autark gewesen. Ein berühmtes Beispiel für diesen Mythos ist das Walliser Dorf Törbel: von diesem Dorf glaubten viele Leute irrtümlicherweise, dass es sich um eine während Jahrhunderten autarke Berggemeinde handle. Ein solcher Eindruck wird zum Teil heute noch vermittelt, so auch auf der Homepage der Bundesverwaltung: www.admin.ch, genauer gesagt auf jener des Bundesamtes für Kultur des Eidgenössischen Departementes des Innern.

Der amerikanische Ethnologe Robert McC. Netting hat die Geschichte dieses Bergdorfes analysiert und herausgefunden, dass Törbel zwar im Unterschied zu anderen Schweizer Dörfern seit dem Frühmittelalter bis ins 15. und 16. Jh. relativ selbständig und unabhängig war, was die wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse betrifft und nie in einem ernsthaften Abhängigkeitsverhältnis zu adligen Landherren stand, dem die Dorfbewohner Steuern zu entrichten hatten, dass man aber trotzdem nicht von Autonomie oder Autarkie sprechen darf, weil Törbel seit jeher in verschiedenster Weise

¹⁸⁶ Seladonit ist, was seine Oberflächenstruktur und Beschaffenheit betrifft, sehr weich. Das Mineral lässt sich diesbezüglich mit Talk vergleichen und weist auch eine ähnliche Härte auf: Mohs'sche Härteskala 1-2. J. Bauer, F. Trz, 1976, S. 21, 100.

mit der Aussenwelt sozioökonomische Kontakte aufrechterhielt. Robert McC. Netting konnte in seiner Analyse nachweisen, dass schon früh Ströme von Gütern und Dienstleistungen mit dem Ausland existierten, v.a. mit Italien durch den Salz- und Maishandel und mit Frankreich mittels dem Söldnerwesen (R. McC. Netting, 1981, S. 227f.).

Kulturelle Merkmale waren also früher auf der Gesellschaftsebene ausgeprägter und homogener. Heute verwendet man den Kulturbegriff dagegen auch für Mikrogruppen innerhalb einer Gesellschaft. Er lässt sich somit auf jegliche Gruppen anwenden, die sich in bestimmter Weise als zusammengehörig fühlen. Beispiele dafür sind etwa ein Jodlerchor in Japan, eine Rap band in Russland oder eine Flamencogruppe in der Schweiz. Das bedeutet im Zusammenhang mit der Kunst an der Nordwestküste und ihren Benützern oder Anwendern, dass es heute keine exklusiven Vorrechte von Häuptlingen, Schamanen und Tänzern mehr gibt. Heute hat sich der Kreis von Kunstschaffenden und Eigentümern von Artefakten - auch jener der beschriebenen Rabenrasseln - insofern erweitert, dass mittlerweile jedermann eine solche herstellen oder käuflich erwerben kann.

Und um wieder auf die zu Beginn dieses Unterkapitels erwähnten Mitglieder von Scott Jensens Workshops zurückzukommen, mit denen ich diesen Abschnitt beenden möchte, handelt es sich gerade bei ihnen meiner Meinung nach um eine solche kulturelle Mikrogruppe, weil diese in den mehrtätigen Veranstaltungen von Scott nicht nur Masken, Bentwood boxes, Löffel und Rasseln zu schnitzen lernt, sondern auch ein Gemeinschaftsgefühl entwickelt.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Der Freiheit der Teilnehmer sind nach Angaben des Organisators lediglich insofern Grenzen gesetzt, dass die Projekte nicht zu umfangreich geplant sein dürfen. Ein 3-Meter-hoher Wappenfahl, so Scott Jensen, würde den Rahmen eines solchen Workshops sprengen. Persönliches Interview, 07.06.2014.

5.5.3 Gerald (Jerry) Hill:

Ein anderer Künstler, der weder mit Textilien, wie K. F. Parker, noch mit Holz arbeitet, wie Scott Jensen, sondern als Medium vornehmlich Silber benutzt und Schmuck anfertigt, ist Jerry Hill. Jerry ist 1946 in Washington an der pazifischen Westküste



Bild 343: Jerry Hill

geboren und hat Eltern, deren Vorfahren aus New England stammen. Aufgewachsen ist er in der Stadt Seattle, Washington, am Puget Sound, British Columbia, und in Alaska. Als seine Eltern mit Jerry die Küste der Salish Sea in ihrer Jacht, einer 36 foot Monk, bereisten, machte Jerry die ersten Bekanntschaften mit Mitgliedern verschiedener First Nations. Die Nähe zu den indianischen Ethnien brachte ihn auch in Kontakt mit ihrer Kunst und Kultur. Als er sieben Jahre alt war, kaufte er sich sein erstes Messer und versuchte eine kleine indianische Maske zu schnitzen.

Mit 14 Jahren gewann Jerry den dritten Platz in einem Wettbewerb für künstlerisches Gestalten für Jugendliche. In der Highschool wagte er sich dann mit Hilfe eines Juweliers von Bainbridge Island (WA) zum ersten Mal daran, Schmuck herzustellen. Nach der Highschool studierte Jerry am Shoreline Community College Malerei mit John Heard, der später das betreffende Departement am Evergreen State College leitete. 1969 promovierte Jerry Hill mit einem associate degree, einem Universitätsgrad, der Studierenden nach Abschluss eines zweijährigen Studiums am Junior College verliehen wird. Nachdem Jerry Ende der 1960er-Jahre längere Zeit an der Arts and Crafts movement teilgenommen hatte,¹⁸⁸ kehrte er an die Universität zurück und studierte mit Bill Holm über ein Jahr die Kunst der First Nations, worüber Bill Holm verschiedene Bücher verfasst hat. Wie erwähnt, hat Holm unter anderem den damals neuen Begriff „Formline Design“ geprägt und mit seinem Buch „Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form“ (1965) viele indianische und nichtindianische Künstler für die Kunst der First Nations an der Westküste begeistern können, so auch Jerry Hill. Jerry betont ausdrücklich, welch grossen Einfluss Holms Analyse des Formline Designs in der Entwicklung, als auch im persönlichen Werdegang vieler Künstler gehabt hat (persönliches Interview, 01.06.2014).

¹⁸⁸ Der Ausdruck lehnt sich an das *Arts and Crafts movement* an, das von der Mitte des 19. Jh. bis etwa um 1920 dauerte. Es handelt sich dabei um eine britische Kunstbewegung im Produktdesign, die von John Ruskin inspiriert worden ist. O. L. Triggs, 2009, S. 150.

Jerrys Können wurde noch durch 22 Jahre Studium und Praxis des Schmuckproduzierens verbessert und verfeinert. Vor acht Jahren wollte Jerry seine Fähigkeiten und Kenntnisse in der Skulpturenherstellung und Metallverarbeitung erweitern und liess sich beim Pratt Fine Arts Center in Seattle in Bronze-, Aluminium- und Glasgiesserei ausbilden. Dort hat Jerry mit Norman Courtenay, dem Gründungsmitglied von Pratt Fine Arts, seine Fertigkeiten in Glasgiesserei vertieft und mit Jay Haavik seine Kenntnisse in der Holzverarbeitung und in der Silber- und Kupferschmiedekunst erweitert. Deshalb beinhalten seine Werke seit diesem Zeitpunkt vermehrt auch Metall- und Glasplastiken. Die Künstler, von denen er über die Jahre hinweg lernen konnte, lehrten Jerry nicht nur das Kunsthandwerk, sondern beeinflussten und formten auch seine Wertvorstellungen von der Kunst, sagt er. Zu den vielen Auftragsarbeiten, die Jerry bereits übernommen hat, gehörten auch schon das Sandstrahlen von Fensterfronten für Stockwerkbauten, sowie die Anfertigung gläserner Vordächer und Beleuchtungen für Eingangshallen und Speisesäle, wie z.B. für Eigenheime in Langley (WA). Durch seine Kunst versucht Jerry nach eigenen Angaben: „...die Magie, Würde und den Zauber unserer Welt zu widerspiegeln.“ Ein wenig Humor helfe ihm dabei, fixe Standpunkte und Haltungen zu relativieren und starren Einstellungen und Meinungen die Absolutheit abzusprechen (persönliches Interview, 04.06.2014).

Über all die Jahre hinweg konnte Jerry Hill schon etliche Werke produzieren - auch für berühmte Persönlichkeiten, - doch seine grösste Befriedigung und Genugtuung ist es, ein Lob von jemandem zu erhalten, dem seine Kunst Freude bereitet hat und er betont, dass es eine spezielle Ehre für ihn sei, wenn er von Mitgliedern der First Nations engagiert wird und im Zusammenhang mit wichtigen Anlässen, wie Hochzeiten und Geburtstagsfeiern, Aufträge erhält. So kam ihm einmal die Ehre zu, einige grössere Skulpturen für den Jamestown S'Klallam Tribe herzustellen und ferner die Beleuchtung für das Gebäude der betreffenden First Nation in Sequim (WA) zu installieren. Diese Lichanlage war eine spezielle Auszeichnung für ihn, weil sie seine Kunst in seiner eigenen Gemeinde repräsentiert. Die Beleuchtung besteht aus Kupfer, einem Metall, das schon vor Hunderten von Jahren an der Nordwestküste zwischen den Ethnien gehandelt und für zeremonielles Zubehör verwendet worden ist. Heute lebt Jerry Hill in Freeland (WA) und ist für die letzten 37 Jahre dankbar, einer Zeit, die ihm erlaubte, sich mit einer Tätigkeit zu beschäftigen, die ihn begeistert und die ihm Befriedigung und Genugtuung verschafft und es ihm auch erlaubt, von dem Leben zu können, was er gerne tut (Internetquelle 240, 241).

5.5.3.1 Ausgewählte Werke von Jerry Hill:

Auch Jerry Hill hat ebenfalls, wie Scott Jensen, die unterschiedlichen Stile, die man an der Westküste unterscheiden kann, studiert und was er produziert ist vor allem Silberschmuck. Bei jedem Kunstwerk überlegt er sich, in welchem Stil er das Schmuckstück gestalten will, entweder in jenem der Nuu-cha-nulth, Tsimshian, Haida, Tlingit, Bella Coola oder Kwakwaka'wakw. Natürlich spielen dabei auch kulturelle Gegebenheiten eine nicht untergeordnete Rolle für die Wahl eines Stils. Beispielsweise besitzen die Kwakwaka'wakw die erwähnte Hamatsa-Zeremonie, bei der mit den oben angesprochenen Kannibalenvögel-Masken getanzt wird. Der Titel des Schmuckstücks in Bild 344, „Hamatsa-Raben-Brosche“, beinhaltet in diesem Zusammenhang denn auch die notwendige Referenz auf den Kwakwaka'wakw-Stil.



Bild 344: Jerry Hill: Hamatsa-Raben-Brosche

Der Rabe symbolisiert gemäss Jerry, wie die anderen Monstervögel der Hamatsa-Zeremonie, den wilden und unzivilisierten Teil unserer menschlichen Natur und verkörpert gleichzeitig den uniniziierten Zustand eines Adepten. Die formelle Aufnahme in die secret society der Hamatsa fand früher in Form von Übergangsritualen junger Männer in die Altersklasse der Erwachsenen statt. Als Schmuck dargestellt kann sein Hamatsa-Rabe als das sichtbare Pendant zu dessen mythologischem Vorbild, sowie als Pendant zur entsprechenden Maske der Hamatsa-Tanzgesellschaft verstanden werden. Jerry Hill denkt über den Raben folgendes:

“Raven is one of the most important crest figures amongst all the coastal tribes. Raven is the transformer, trickster and teacher. Raven is quick, mischievous, curious and greedy. Various escapades in his life benefited mankind greatly. Raven brought us the blessings of fire, water, sun, moon, stars and he discovered all living things; humankind and all the world's creatures. He discovered the rising and ebbing of the tides, and the alterations of day and night. Raven is one of the two main clans for the Tlingit”. Internetquelle 242.

Dieses Statement klingt so überzeugend, dass ich Jerry fragte, inwiefern es sich hier wirklich um sein eigenes mentales Bild vom Raben handle und ob er wirklich daran glaubt, dass der Rabe der Menschheit das Feuer usw. gebracht habe, oder ob es sich lediglich um eine Referenz für den Besucher seiner Werke auf der Homepage der Stonington Gallery handle, die dem Betrachter eine Einsicht ins einstige Glaubenssystem der First Nations vermitteln soll? Jerry antwortete, dass manche Leute nur die Geschichte vom Lichtraub kennen würden oder mit der Tatsache vertraut sind, dass der Rabe bei den Indianern an der Westküste die Charaktereigenschaften eines Tricksters und Transformers habe. Es ist deshalb nur verständlich, dass für die meisten Zuschauer oder potenziellen Käufer das umfangreiche Pantheon der Mythologie der First Nations an der Westküste unbekannt ist und deshalb sollen solche Angaben helfen, bewusst zu machen, dass in der Mythologie auch anderen Tieren, wie dem Frosch, dem Biber und dem Wolf, ebenfalls eine wichtige Rolle zukommt.¹⁸⁹ Jerry ist sich bewusst, dass ein Käufer sich nicht in gleichem Masse mit der Mythologie der First Nations befassen kann oder will, wie etwa ein Künstler, ein Anthropologe oder ein Mitglied einer First Nation. Ferner fügt er hinzu, dass das obige Zitat zwar Elemente seiner Worte und seines Gedankengutes enthält, dass die Galerie aber seine Aussagen im Sinne der Promotion oder Werbung für seine Produkte erweitert habe. Bei jedem Verkauf eines Tieres in Silber fügt Jerry deshalb dem Stück noch einen Text hinzu, der dem Käufer über dessen Einbettung ins Pantheon der indianischen Religion Bescheid gibt.

Der Rabe, dessen Existenz in der Mythologie gründet, fordert, dass Jerry bezüglich seiner Antwort auf meine obige Frage zum Zitat an die Legenden anknüpft. Er glaubt, dass es sich bei den Rabenabenteuern zwar um historisch belegte Geschichten handelt, welche für die Westküstengesellschaften ebenso Wahrheit oder Gültigkeit (besessen) haben, wie die Mythen in anderen Religionssystemen, vergleichbar etwa mit dem Christentum, dem Judentum oder dem Islam, denn der Inhalt vieler Mythen dreht sich um Aspekte und Belange des menschlichen Lebens und erklärt Grundfragen, mit denen sich die Menschheit beschäftigt. Was Jerry aber nicht tut, ist an die Realität oder Echtheit der Ereignisse, wie sie in den Legenden geschildert werden, zu glauben. Die zentrale Rolle des Raben in den indianischen Kulturen, insbesondere in der Mythologie, erklärt also die Häufigkeit, mit welcher der Trickster auf Jerrys Schmuckstücken, wie Ohrenanhänger, Ringe, Gürtelschnallen und Anhänger für Halsketten, erscheint.

¹⁸⁹ Auch der Biber ist ein Transformer, indem er Seen und Teiche erschafft und dem Wolf kommt ebenfalls eine Transformerrolle zu, ähnlich wie dem Raben. Persönliches Interview, 22.06.2014.

Ich habe oben erwähnt, dass sich Jerry der Tatsache bewusst ist, dass seine Kunden den Raben unter Umständen lediglich als Trickster kennen und ihnen betreffend dessen Abenteuer vielleicht alleine die Geschichte vom Lichtraub bekannt ist. Mit seinen Online-Zitaten, wie dem folgenden, knüpft Jerry jedoch geschickt an dieses Vorwissen in einem potenziellen Käufer an und vermittelt ihm so weitere Informationen, welche den Leser darauf neugierig machen, wie der Künstler denn seine eigenen Vorstellungen von der Geschichte bildhaft umsetzt.

“In the beginning the whole world was dark. The Earth was bathed in darkness at first. Raven, stumbling around in the dark, heard of a chief in the sky who kept light in a box. This was an old man who had a box with a series of boxes nestled inside until there was a box so small it contained all the light in the universe. Raven, through his trickery, steals the light. He decided to transform himself into the man's grandson and coax the light from the old man. He succeeded, bringing the Sun, Moon and Stars out into the world. As he flies with the light, Eagle spies and pursues him. Raven, tiring, lightens his load by breaking off pieces and tossing them to the sky: the Stars. Eagle closes in, so Raven breaks off a larger piece: the Moon. Finally, exhausted, Raven releases the Sun.” Internetquelle 243.

Jerry stellt den Raben oft in einem Stadium der Transformation dar; dies in Anlehnung an den Inhalt einiger Legenden, in denen solche Verwandlungen oft vorkommen. Bei der Planung eines Schmuckstückes geht Jerry folgendermassen vor, dass er nach der Wahl einer bestimmten Mythe versucht, einen speziellen Teil der Geschichte zu finden, die er visuell darstellen möchte. Im Falle des „Raven's child pendant“ (siehe Bilder 345/346), die eine Episode der Geschichte des Lichtraubes visualisiert, erscheint ein Kindergesicht auf der Stirn des Vogels, das an den Jungen erinnern soll, der sich nach dem Diebstahl in seine tierische Form zurückverwandelt.



Bild 345: Jerry Hill, Raven's child pendant



Bild 346: Detailansicht

In anderen Schmuckstücken nimmt Jerry auf die erwähnte Episode am Ende der Geschichte Bezug, wie der Adler dem Raben die Beute abjagt und wie in diesem Kampf das Licht zerbricht und daraus die einzelnen Gestirne entstehen. Aus diesem Grund werden in den Schmuckstücken unten (Bilder 347-349) nicht nur die Sonne, sondern auch der Mond und dargestellt.



Bild 347: Raven holds the moon

Bild 348: Raven steals the light

Bild 349: Two Ravens and sun

In den Bildern 345 und 347 ist ersichtlich, wie Jerry für die Augen des Raben ebenfalls Paua-Stücke einsetzte. Das hat mich dazu veranlasst hat, näher auf die in seinem Silberschmuck benutzten Materialien einzugehen. Perlmutterreiche Schalen für das Hervorheben von Augen und Gelenken in der Form von Intarsien bei Tierdarstellungen zu verwenden ist eine Gepflogenheit, der sich indianische Künstler seit jeher bedienen. Schon früher verzierte man Holzschnitzereien mit Perlmutter. Allerdings benutzte man damals keine Paua-Muscheln aus Neuseeland, sondern Abalone-Muscheln der Nordwestküste Amerikas. Da diese von Kanada bis weit in den Süden vorkommen, hat man bis vor kurzem angenommen, sie seien früher von Kanada bis nach Kalifornien und Mexiko gehandelt worden, und zwar aus dem Grund, weil die südlicheren Exemplare - auf der Höhe von San Francisco - farbigeres Perlmutter enthalten als jene im Norden. Jerry erwähnte in diesem Zusammenhang ein Experiment mit einem ca. 17 Meter langen Kanu, um herauszufinden, ob es überhaupt möglich gewesen sei, zwecks Warentausch von Kanadas Westküste bis nach Kalifornien und Mexiko zu segeln und einen entsprechenden Güterverkehr zu etablieren. Nach dem positiven Ausgang des Experiments seien anfängliche Zweifel der Historiker bezüglich einem möglichen Tauschhandel zwischen weit entfernten Ethnien entkräftet worden.

Auf die Frage, weshalb er statt Abalone Paua verwende, ein Material, das von der Stuart Island in Neuseeland stammt, antwortete Jerry, dass früher so viel Abalone verwendet wurde, dass dieses Material mittlerweile selten geworden sei und dass man diese Muschel, bzw. Schnecke, unter Schutz gestellt hat. Er erwähnt, dass heute praktisch jeder weisse Künstler „Stuart Island Abalone“ verwende und stellte die rhetorische Frage: weshalb nicht auch er (persönliches Interview, 23.06.2014)?

Als die First Nations in Kontakt mit neuen Materialien, wie Silber- oder Goldmünzen, Perlmutter, bearbeitetem Kupfer und Stahl kamen, begannen sie diese neuen Ressourcen auch aus dem Grund zu benutzen, weil diese neuen Rohstoffe ihnen für die Erfüllung ihrer Zwecke, Vorhaben und Absichten als geeignet erschienen. Dazu gehört auch Argillit, der vor dem Kontakt mit den Weissen vorwiegend für die einheimische Pfeifenherstellung benutzt wurde und seither vielfältig für Schnitzereien und Schmuckstücke Anwendung fand. Jerry verweist im Zusammenhang mit dem Gebrauch neuer Materialien auf den Haida-Künstler Robert Davidson, der in seinem Buch erwähnt, wie indianische Künstler sich auch aus ganz rationalen Motiven, wie etwa aus Überlebensgründen, an die Nachfrage des Marktes angepasst haben.

Jerry Hill produziert immer nur eine bestimmte Anzahl seiner Silberringe und -anhänger. Eine begrenzte Auflage seiner Schmuckstücke zu erzeugen war eine Idee, zu der er durch den Kwakwaka'wakw-Künstler Tony Hunt inspiriert worden ist, als dieser in den 1970er-Jahren Fingerringe in kleiner Stückzahl produzierte. Auch die steigende Popularität der indianischen Kunstwerke und der Trend, diese in kleiner Auflagezahl auf dem Markt anzubieten, bewog Jerry, seine Kunst in limitierten Serien anzufertigen und zu verkaufen.



Bild: 350: Jerry Hill, Raven steals the light, spoon pendant



Bild 351: Fossil Walrus Ivory

Eine andere Form der Darstellung der Geschichte vom Raben, der das Licht stiehlt, wird in Bild 350 gezeigt. Für den obigen Raven-Spoon-Anhänger benutzte Jerry neben 14-karätigem Gold und Kobaltglas zwei weitere Materialien, die im Gegensatz zu den ersten beiden, bereits früher in der materiellen Kultur auf Schnitzereien Anwendung fanden, nämlich Bergziegenhorn und Elfenbein aus Walrosszähnen oder Stosszähnen des Narwales. Jerry fasziniert die Verwendung schon in früherer Zeit gebrachter Materialien oder Medien und er ist angetan von der Möglichkeit, diese in einem neuen Kontext zu visualisieren, respektive optisch zur Schau zu stellen.

Während es ihm bezüglich dem ersten Medium möglich war, Bergziegenhorn einzutauschen als er noch in Alaska lehrte, handelt es sich hinsichtlich dem zweiten Medium, Elfenbein, ähnlich wie bei Abalone, um ein geschütztes Gut, was ihn dazu zwang, auch diesbezüglich auf ein Material auszuweichen, das dem gewollten ähnlichsieht, jedoch legal ist. Er fand eine Lösung in der Benutzung fossiler Walrosszähne. Der obige Raven-Spoon-Anhänger nimmt insofern Bezug zur Geschichte des Lichtraubes, indem der Rabe, der aus Bergziegenhorn angefertigt wurde, das gestohlene Licht in Form eines Goldringes im Schnabel hält. Die Flucht des Raben aus dem Häuptlingshaus wird insofern wiedergegeben, als dass die schwarze Farbe des Löffels darauf hinweisen soll, wie der Rabe im Rauchloch steckenblieb und durch den Russ des Feuers versengt worden ist.

Andererseits besteht eine Verbindung zur Mythe darin, dass das Gesicht des Knaben aus fossilisiertem Walrosszahn auf den Anfang der Geschichte hinweist, in welcher der Rabe als Kind in der Häuptlingsfamilie aufwächst. Zur Veranschaulichung des im Löffel benutzten Ersatzmaterials für Elfenbein ist in Bild 351 eine Schnitzerei von Jerry Hill mit einem fossilisierten Walrosszahn gezeigt. Mit einem weiteren Zitat auf der Homepage der Stonington Gallery macht Jerry Hill den Betrachter auf eine andere Geschichte aufmerksam, dem Erscheinen oder Kommen der Menschen ins Dasein der Welt. Es leitet gleichsam über zu anderen Silberarbeiten von ihm, die sich mit dem Abenteuer beschäftigen, wie der Rabe die ersten Menschen entdeckte - in einer Muschel am Strand von Rose Spit auf Haida Gwaii:

“The great flood had finally receded, and Raven was restless. Taking to the air, he called out petulantly to the empty sky. To his delight, he heard an answering cry. At first he saw nothing, but as he scanned the beach, he spied a gigantic clamshell half-buried in the sand. He looked more closely and saw that the shell was full of creatures cowering in fear of his enormous shadow.” Internetquelle 244.



Bild 352: Raven finds man



Bild 353: Raven finds man

Jerry bekennt, dass ihn die zitierte Herkunftssage, bzw. der obige Ursprungsmythos, zum Motiv, verwirklicht im Anhänger und in den Ohrenringen, ersichtlich in den Bildern 352 und 353, inspiriert habe.¹⁹⁰ In seinem dreiteiligen Schmuckstück interpretiert Jerry die Geschichte nach eigenen Angaben mit Ironie und einer Prise schwarzen Humors. Bei der menschlichen Figur zuunterst in der Komposition handelt es sich um eine Frau, weil Jerry einen Bezug zur früheren Matriarchalität dieser Gesellschaften herstellen wollte, die in der Zeit der ersten Kontakte mit den Weissen im späten 18. Jh. noch intakt war. Wie dem Betrachter gewahr wird, kann sich die Figur gerade noch am Muschelrand festhalten. Dies ist eine weitere Anspielung an die Vergangenheit, auf die Zeit der zweiten Hälfte des 19. Jh., als die Europäer mit der Einführung von Pocken die indianische Bevölkerung absichtlich infizierten, so dass bis 1920 nur noch 5% am Leben war. In diese Zeit gehören auch die restriktiven Gesetze der Regierung, die den Indianern die Ausübung ihrer Bräuche verboten, sowie der Beginn der Residential Schools, in denen die Kinder der indianischen Sprache und Religion entfremdet wurden. Das knappe Anhaften der Figur soll dieses verzweifelte Festklammern der Indianer an ihren Bräuchen und Sitten darstellen. Jerrys Schmuckstück widerspiegelt also, wie durch die repressiven Praktiken von Staat und Kirche, aber auch durch das erdrückende Gewicht der Massen neuer Siedler, die das Land überschwemmten, ihr Leben und Kultur einst an einem seidenen Faden hingen (persönliches Interview, 25.06.2014).

¹⁹⁰ Andere Mythen wären Gründungsmythen, welche z.B. die Gründung von Orten beschreiben und ätiologische Mythen, welche die Ursachen eines Brauches erklären. Internetquelle 245.

Indem das Kunstwerk auch noch eine dritte zeitliche Dimension einbezieht, nämlich die Gegenwart, umfassen Anhänger und Ohringe eigentlich drei geschichtliche Perioden. Zum Gegenwartsbezug ist folgendes zu sagen: Die erwähnte Prekarität der Kultur der Indianer ist heute immer noch vorhanden, auch wenn der soziopolitische Hintergrund für die einzelnen Ethnien durch eine liberalere Gesetzgebung erträglicher geworden ist. Mit der Muschel, die so flexibel am Raben befestigt ist, dass sie hin- und herschwingen kann, will Jerry in einer ziemlich extensiven, aber nichtsdestotrotz auch zeitgemässen Interpretation der Mythe diese Gefährdung zum Ausdruck bringen, in der sich die indianischen Küstenkulturen auch heute noch befinden. Indem die Menschenfigur nur locker mit der Muschel verbunden ist, soll visuell auch der Gedanke zum Ausdruck gebracht werden, dass sich die Indianer weiterhin stark auf das eigene Brauchtum besinnen sollen, wenn sie den Bezug dazu nicht wieder verlieren wollen.

Ich wollte von Jerry ferner wissen, inwiefern er es bewerkstelligt, diese komplexe Interpretation dem Betrachter oder Käufer zu vermitteln und sicherzustellen, dass der Inhalt seiner Botschaft den Empfänger erreicht und auch von ihm verstanden wird. Was ist, wenn dieser die Bedeutung nicht auslegen kann, weil ihm ein gründlicheres Wissen über die Mythologie oder fundierte geschichtliche Kenntnisse fehlen? Seiner Meinung nach verlangt Jerry von einem Zuschauer kein Vorwissen, um seine Kunst zu verstehen oder wertzuschätzen. Ein solches kann sicher hilfreich sein, sagt er, doch möchte er, dass ein Betrachter eine Beziehung schafft, die über das Verständnis der dargestellten Mythe und der betroffenen Kultur hinausgeht. Jerry geht von dem Formline Design aus und möchte, dass der Betrachter dieser Tatsache gewahr wird und dann aus Neugierde mehr über die Nordwestküstenkunst und -kultur erfahren möchte, auch wenn er bisher noch nicht so vertraut damit ist.

Jerry Hill ist der Ansicht, dass diese Kunst wertvolle Informationen liefert, die dem Menschen guttut, insofern, weil die Kunst der Nordwestküste inhaltlich und auch durch ihre Form eine enge Naturverbundenheit ausdrückt. Bei vielen Leuten ist vor allem das Fernsehen heute der einzige Bezug zur Aussenwelt und auch sonst sind Menschen heute oft durch eine Vielzahl digitaler Medien nur indirekt mit der Wirklichkeit verknüpft. Weil die Berieselung durch das Fernsehen aber meistens einer Konsumation von Nahrung mit wenig geistigem Gehalt gleichkommt, versuchte Jerry Hill vor allem bei der Erziehung seiner eigenen Kinder durch einen starken Bezug zur Natur darauf zu achten, dass sich bei ihnen ein enges und intimes Verhältnis zu Pflanzen und Tieren entwickelt (persönliches Interview, 26.06.2014).

Wie gehen andere Künstler mit dieser Frage um? Der Haida Robert Davidson beispielsweise verlangt vom Zuschauer ebenfalls keinerlei Vorwissen als Bedingung, eine Schnitzerei oder ein Kunstdruck wertschätzen zu können, denn er möchte, dass seine Bilder über eine eigene innere Kraft verfügen und für sich alleine sprechen: "I want my images to have their own strength, so that a person does not have to have any knowledge about Northwest Coast art to appreciate them" (Internetquelle 246). Davidson betont, dass die Haida zwar keine Schrift besaßen und kein Wort für Kunst kannten; trotzdem waren ihre Dörfer durchdrungen mit Kunst. Und anstelle einer Schrift wurden Masken, Trommeln, Rasseln, Bentwood boxes und Wappenfähle als Medien benutzt, um Botschaften und Informationen zu senden, respektive um Wissen weiterzugeben. Davidson weist darauf hin, wie es gerade mit Wappenfählen möglich war, den ganzen Familienstammbaum, bzw. die genealogischen Verhältnisse visuell darzustellen und ebenso die Geschichten, welche mit den einzelnen Lineages verbunden waren. Bei Davidson ist die Absicht oder der Zweck seiner Schöpfungen aber vor allem jener, die Haida-Kultur wieder zu beleben; bei Jerry Hill natürlich nicht.



Bild 354: Jerry Hill: Raven finds man

Eine weitere Darstellung der Geschichte, wie der Rabe dem Menschen ins Dasein verhalf, ist in Bild 354 ersichtlich, deren Äusseres mich an Bill Reids Plastik „*Raven and the first men*“ erinnert. Jerry sagte darauf, dass praktisch jeder Künstler, welcher Nordwestküstenkunst macht, durch Bill Reid inspiriert worden sei. In diesem Fall handle es sich aber um seine eigene Idee. Ferner sei die Skulptur eine Klingel, denn wenn man auf das untere Ende des Rabenflügels drücke, ertöne eine Glocke. Jerry kannte Bill Reid von Galeriebesuchen her. Die Menschheit ist hier durch einen einzelnen Fuss symbolisiert, der aus der Muschel ragt.

Jerrys Interpretation der Geschichte ist sehr allgemein. Die Botschaft seiner Plastik besteht darin, dass wir alles Leben auf der Welt wertschätzen sollten, dies angesichts der Verwandtschaft aller Lebewesen miteinander. In diesem Zusammenhang weist er darauf hin, dass die Bonobos, eine Zwergschimpansenart, zu 98,7% dasselbe Erbgut haben wie wir Menschen (persönliches Interview, 27.06.2014).

Zusammenfassung

Ergebnisse

Allgemeines:

Der Forschungsgegenstand meiner Dissertation war die Beschreibung des zeitlichen Wandels und der geografischen Unterschiede des Formline Designs und des Trickster-Konzeptes. Ich versuchte dabei auch zu erklären, weshalb der erwähnte Wandel stattfindet; d.h. ich wollte die Veränderungen auch begründen. Die Forschungsfrage, die dabei im Mittelpunkt stand, war, ob das Formline Design und das Trickster-Konzept heute noch zeitgemäss seien? Ferner ging ich von der Hypothese aus, dass das Formline Design und das Trickster-Konzept eine identitätsstiftende Funktion ausüben. Inwiefern hat sich das bestätigt?

Heutige Künstler beschäftigen sich u.a. mit der Frage, wer oder was denn der Rabe in unserer heutigen Welt sei und wo er für uns in der Populärkultur ersichtlich wird. Welches sind aber die Gründe oder Ursachen für die Zeitlosigkeit und Langlebigkeit dieses so bekannten Schelms? Nach wie vor kann man davon ausgehen, dass es sich auch bei der zeitgenössischen Kunst an der pazifischen Nordwestküste - wie bei jener von früher - um eine religiös motivierte handelt, weil deren Sujets und Motive in der Mythologie gründen. Heute hat sich deren Interpretation jedoch stark gewandelt. Stand einst die religiöse Auseinandersetzung mit Mytheninhalten als Hauptsache im Vordergrund, bildet die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Problemen sozialer, politischer und wirtschaftlicher Natur, d.h. die Beschäftigung mit Landrechten oder mit Fragen der Umweltproblematik in den visuellen Darstellungen indianischer Künstler eine stärkere Rolle. Indianische Gegenwartskünstler wollen dem heutigen Betrachter mitteilen, dass die First Nations ebenfalls im 21. Jahrhundert angekommen sind und zeigen das in ihren Werken, indem sie z.B. digitale Medien in ihren Kunstdrucken abbilden oder Cellphones, Laptops und iPhones in ihren Schnitzereien integrieren. Auch der gewandelte räumliche Kontext, in dem sich ihre Kunstwerke befinden, wie Galerien, Museen, Universitäten, Krankenhäuser oder ein Flughafen, wird von vielen Künstlern als neue Herausforderung angesehen, sich mit der unmittelbaren Umwelt auseinanderzusetzen.

Betreffend dem Formline Design habe ich die Feststellung gemacht, dass verschiedene zeitgenössische Künstler, wie Don Yeomans, deutlich ihren Unmut hinsichtlich dem Formline Design äussern. Ihrer Meinung nach ist unklar, ob dieses Konzept sowohl für zwei- als auch für die dreidimensionale Kunst anwendbar sei. Der Grund für diese Unklarheit liegt in der mangelhaften Definition des Begriffes „Formline Design“, welche 1965 von Bill Holm geprägt wurde. Die Bezeichnung Formline Design hat auch schon zu Verwirrungen geführt, weil Holms Definition das Konzept dem Leser als ein zweidimensionales Konstrukt vermittelt. Es wird dabei nicht berücksichtigt, dass ein indianischer Künstler dieselben Prinzipien auch für dreidimensionale Werke verwendet. Autoren, wie Doreen Jensen und Museumskuratoren, wie Bill McLennan, kritisieren, dass bis anhin noch niemand darauf hingewiesen hat, dass eine Verbindung zwischen der zwei- und dreidimensionalen Kunst der pazifischen Nordwestküste besteht. Auf dieses Argument bin ich auch schon in meinen Interviews gestossen und ich habe herausgefunden habe, dass es sich bei den Wappen auf den Button blankets um dieselben crests, wie jene auf den Wappenpfählen, Bentwood boxes und Kunstdrucken handelt.

Ich wollte mit diesem Buch die Verwirrung bezüglich dem Begriff Formline Design aufklären. Ich habe bewiesen, dass das Konzept des Formline Designs nicht nur für zwei-, sondern auch für die dreidimensionale Kunst Anwendung findet und dass das Gesagte auch für die Zwischenform, die Reliefs, zutrifft. Auch handelt es sich bei den dabei verwendeten Motiven immer um dieselben Bilder und ihr semantischer Gehalt ist mit jenen ihrer mythischen Pendants identisch. Ich möchte es deshalb als meinen Verdienst betrachten, auf die Verwandtschaft in der zwei- und dreidimensionalen Kunst an der pazifischen Nordwestküste hingewiesen zu haben. In visuellen Darstellungen handelt es sich bezüglich der Struktur und den Prinzipien der Formline um ein und dasselbe Konzept. Ob es sich nun um Kunstdrucke, um Schnitzereien oder um Panels handelt; die Prinzipien oder Regeln der Formline sind in allen drei Fällen identisch. Ich habe auch die Entdeckung gemacht, dass diese Identität über die einzelnen Elemente oder Bestandteile der Formline, wie dem Ovoid und der U-Form, hinausgeht und auch ganze Sujets (v.a. Tiere) betrifft. Meine Feststellung war, dass sich das Formline Design als solches in den letzten 200 Jahren sehr wenig verändert hat. Nicht die Form, sondern der Inhalt, d.h. die Themen, mit denen sich die einzelnen Künstler beschäftigen, haben sich verändert.

Kuratoren anthropologischer Museen, wie Bill McLennan und Karen Duffek und Galeristen, wie Michael Robinson bestätigen dies, indem sie z.B. vom berühmtesten Gegenwartskünstler - Bill Reid - sagen, dass dieser alles andere verändert hat, aber nicht das Formline Design. Bill Reid unterstützte dieses Konzept zeitlebens und benutzte es auch in seinen zwei- und dreidimensionalen Werken. Reids Verdienst war kunsthistorisch gesehen also eher jener eines Erneuerers und Innovators, weil es ihm gelang, das Interesse des Publikums auf seine neuen Ideen bezüglich der Kunst der Haida zu lenken und wie diese Kunst in der heutigen Zeit neuinterpretiert werden kann. Er war ausserdem ein brillianter Denker und Autor, aber sein Beitrag zum Wandel der Prinzipien des Formline Designs ist bescheiden. Es ist erstaunlich, welchen Einfluss Museumsanthropologen und Kunsthistoriker, wie Bill Holm und dessen Buch über das Formline Design (1965) auf das mentale Bild in den Köpfen der Menschen hatte, indem es dazu beitrug, dass die Kunst der First Nations in den Augen der Öffentlichkeit als etwas Statisches betrachtet wurde. Die Konsequenz davon ist, dass ein heutiger Betrachter oder Museumsbesucher bezüglich seiner Ansicht von authentischer indianischer Kunst dazu geneigt ist, sich auf solche Konventionen, wie dem Formline Design, abzustützen, dessen Abwesenheit einem potenziellen Käufer Unechtheit suggeriert.

Bezüglich der Beantwortung meiner Frage, inwiefern zur Produktion von indianischer Kunst das Konzept des Formline Designs heute noch notwendig und zeitgemäss ist, muss man hinsichtlich dem Alter der einzelnen Künstler etwas differenzieren. Gewisse indianische Gegenwartskünstler der älteren Generation, wie Don Yeomans kritisieren das Konzept des Formline Designs. Yeomans gibt beispielsweise zu, dass er kein grosser Fan dieses Konzeptes sei. Als Grund dafür gibt er an, dass es sich dabei um einen Entwurf für die Vorgehensweise in der Kunst handle, der in der weissen Kultur entwickelt worden sei. Das Formline Design wird jedoch nicht nur kritisiert, es gehört vor allem bei den arrivierteren und bekannteren Künstlern der älteren Generation immer noch zum Repertoire eines indianischen Schnitzers oder Malers und die meisten älteren Gegenwartskünstler, wie Bill Reid und Don Yeomans etc. sind der Meinung, dass es sich beim Formline Design um eine Art Sprache handelt, die, falls beherrscht, einen Künstler befähigen, sich in jeglicher Hinsicht ausdrücken zu können. Sie sind der Ansicht, dass das Formline Design heute immer noch ein relevantes Konzept für die Ausdrucksweise sei. Yeomans Meinung ist, dass die Prinzipien der Haida-Kunst Regeln gleichen, die mit einem visuellen Dialekt von Formen verglichen werden können.

Es sind also vor allem die jüngeren Künstler, welche das Experiment wagen und sich getrauen, vom Formline Design abzusehen oder sich davon zu entfernen. Ein erstes Beispiel dafür ist der Kwakwaka'wawk Sonny Assu (*1975). Seine Werke lassen erkennen, dass sich Sonny auf den Weg begibt, sich dem Formline Design endgültig zu entledigen, denn die dafür typischen U-Forms und Ovoids sind nur noch ansatzweise anzutreffen und haben nicht mehr die Funktion strukturgebender Elemente. Dadurch verändert Sonny die Wahrnehmung im Betrachter hinsichtlich des Verständnisses der heutigen Kunst der First Nations an der pazifischen Nordwestküste.

Ein zweites Beispiel ist der Tlingit Nicholas Galanin (*1979). Er ist der Meinung, dass die Kunst, um lebendig zu bleiben, kreativ und flexibel sein sollte und dass sie nicht an gewisse Formen verhaften sollte, denn sonst bestünde die Gefahr, dass sie erstarrt. Galanin bearbeitet Holz mit der Kettensäge und er meint, dass kultureller Wandel auch Wandel in der Kunst bedeuten muss. Er bezeichnet sich selber als *chainsaw artist*. Kunst mit der Kettensäge steht in einem starken Kontrast zur früheren Kunst an der Nordwestküste. Das „Schnitzen“ mit einer mit Benzin betriebenen Motorsäge widerspiegelt seiner Meinung nach die heutige Philosophie der Wirtschaft, dass sich aller Aufwand sofort in Geld auszahlen muss und dieses Effizienzdenken ist untrennbar mit dem Markt verbunden. Indem den Kunstwerken, hergestellt mit der Kettensäge, die Finesse des Formline Designs von einst fehlt, sollen solche Artefakte - dazu gehören natürlich auch Darstellungen des Tricksterraben - auch die Kälte und Anonymität des heutigen Kunstmarktes zum Ausdruck bringen, auf dem die indianische Kunst angeboten wird und die bereit ist, von der Masse konsumiert zu werden. Galanin kritisiert, wie heute Kunst auf romantisierte Weise dem Käufer angeboten wird, blindlings auf, seiner Meinung nach, veraltete ästhetische Werte ausgerichtet, sodass sie seiner Ansicht nach im Konservatismus gefangen ist. Die rauhen, wenig bearbeiteten Oberflächen seiner Werke konfrontieren den Betrachter mit der Frage, ob solche Kunst trotzdem noch als indianische erkannt wird, auch wenn das für sie typische Formline Design nur noch rudimentär vorhanden ist.

Als drittes Beispiel sei der Haida Michael Nicholl Yahgulanaas genannt, der mit seiner Kunstform - Haida-Manga - etwas schaffen will, das dem japanischen Kunstmarkt entspricht. Yahgulanaas ist nicht gewillt ist, die alten Formen des Formline Designs zu wiederholen, sondern er hat das Bestreben, vorwärts zu gehen und etwas Neues zu erschaffen. Man kann feststellen, dass auf seinen Bildern das Formline Design ebenfalls beinahe verschwunden ist.

Zusammenfassung:

Kapitel 1: Der südliche Stil des Formline Designs:

Die Coast Salish waren keine Klangesellschaft und es existierten deshalb auch keine Wappen und Wappenpfähle, wie bei den nördlichen Gruppen. Die materielle Kultur der Ethnien, die zu diesem Konglomerat von Völkern gehörte, war durch eine Introvertiertheit und Verhaltenheit gekennzeichnet, deren Ursache im Glauben und im religiösen Kult gesucht werden müssen. Artefakte waren eher Ausdruck der persönlichen Beziehung zum spirituellen Bereich als dass sie Ausdruck sozialer Phänomene waren, wie im Norden der Küste. Die Kunst der Coast Salish wurde in der Vergangenheit weniger öffentlich zur Schau gestellt, sondern besass mehr privaten Charakter. Zur darstellenden Kunst der Coast Salish werden heute vor allem der Spinnwirtel und die beiden Masken Sxwayxwey und Tal gezählt.

Bei den Coast Salish-Gesellschaften knüpfen Künstler in ihren Werken an früher verwendete Formen des Formline Designs an, wie an die negativen Formline-Elemente Trigons und Crescents, weil sie sich damit als Mitglieder einer Coast Salish-Kultur identifizieren und diese Informationen auch an den Betrachter vermitteln wollen. Zu demselben Zweck dient auch der Gebrauch eines Artikels aus der früheren materiellen Kultur, des Spinnwirtels, der in stilisierter Form sehr oft als Grundfläche herangezogen wird. Was sich beweisen liess, war die Tatsache, dass die für den südlichen Stil typischen Merkmale des Formline Designs, wie die Halbmonde (crescents), Kreise und Trigone, sich sowohl auf den früheren Spinnwirteln, als auch auf den frühen Sxwayxwey-Masken nachweisen liessen. Diese negativen Formline-Elemente wurden dazu benutzt, um Motive, wie jene des Raben, visuell erkennbar zu machen. Dieses Vermächtnis weit zurückliegender Verwendung - sowohl negativer Formline-Elemente, als auch des Rabenmotivs - stellen für einen heutigen Künstler Beweggründe und Anknüpfungspunkte dar, um sich als Coast Salish-Künstler zu identifizieren und diese Information auch an den Betrachter weiterzugeben.

Charles W. Elliott zählt, zusammen mit den nachfolgenden Künstlern, zu einer kleinen Auswahl ausgesuchter Kunstschafter aus der immensen Anzahl der heutigen Coast Salish-Artisten, welche versuchen, nach der produktionslosen Zäsur eine kulturelle Kontinuität in Gang zu setzen. Charles W. Elliott steht dabei gleichzeitig für andere Künstler der ersten Generation, wie Simon Charlie, welche nach der Zeit der Prohibition begannen, dezidiert im Stil der Coast Salish zu arbeiten und die südliche Variante des

Formline Designs trotz den Klischees anzuwenden, welche in den Köpfen von Touristen und Käufern vorhanden waren.

Die Positionierung einer Skulptur verdient besondere Beachtung, weil der Standort, an dem ein Kunstwerk gezeigt wird, Einfluss auf unsere Wahrnehmung hat. Ihr kommt gleicherweise strategische Bedeutung zu. Durch geschicktes Platzieren im öffentlichen Raum können nämlich ganz gezielt weitere Assoziationen im Publikum beabsichtigt sein. So können etwa durch die Zurschaustellung einer Skulptur im Spinnwirtelmotiv an einer Rechtsfakultät einer Universität juristische Thematiken aufgegriffen werden, oder durch das Aufstellen von Wappenfählen an einem Flughafen kann auf die Anerkennung der Identität oder auf territoriale Ansprüche einer Ethnie hingewiesen werden, weil sich zum Beispiel der Flughafen auf einstigem Stammesgebiet befindet. Andere Erzeugnisse der früheren Coast Salish-Kultur, wie etwa die Sxwayxwey- und die Tal-Maske, eignen sich weniger gut als der Spinnwirtel für einen Künstler, weil eine Maske selber schon ein Bild ausdrückt und weniger gut als eine leere Projektionsfläche genutzt werden kann.

Charles W. Elliott will durch die Platzierung von Kunst im öffentlichen Raum vor allem die kulturelle Identität der Coast Salish in der Gesellschaft visuell sichtbar machen. Er glaubt, dass die Benutzung oder Verwendung von Konzepten aus der früheren Kunst, wie z.B. der *welcome figure*, für die Coast Salish-Kunst sehr wertvoll sei. Dadurch werde die Kunst in einen gegenwärtigen, aktuellen Zusammenhang gebracht, was auch dazu führen soll, dass die Indianer nicht weiter als Abzeichen gelten, sondern von einer breiteren Bevölkerungsschicht in ihrer Identität als Volk mit eigener Kultur anerkannt werden sollen.

Elliotts politisches Engagement zur Visualisierung der Ethnizität ist jedoch nicht sein einziges Anliegen. Im Vordergrund anderer Werke standen auch schon primär pazifistische Zwecke, wie der Weltfriede, bzw. die Einheit und Harmonie zwischen allen Menschen. Oder es stehen ökologische Anliegen bei ihm im Mittelpunkt, wie in seinem Bild „The Message“ (2000). Diese Bilder zirkulieren innerhalb der Gesellschaft als visuelle Informationsträger und mitunter entfalten sich eigenartige Dynamiken, wie dass ein Motiv von Elliott 11 Jahre später als Logo für eine Konferenz für den Schutz der Meere wiederauftaucht. Weil es sich in diesem Fall bei der Society for Conservation Biology um eine internationale Organisation handelt, ist es möglich, dass der betreffende Bild-Text eines solchen Logos in einer digitalisierten, globalisierten Welt als neue Form von tokens kursieren kann.

Susan A. Point gehört, wie Charles W. Elliott, zur älteren Generation von Coast Salish-Meisterschnitzern, die ihr Wissen und ihre Fertigkeiten bezüglich der Coast Salish-Kunst autodidaktisch erwarben. Auch sie bedient sich in ihrer Kunst öfters des Spinnwirtel-designs und ähnlich wie Elliott verwendet auch diese Künstlerin die Form des Spinnwirtels in ihren Reliefs zum Zweck, im Betrachter eine Assoziation mit der Coast Salish-Herkunft ihres Werkes und ihrer Person herzustellen.

Mit dem Raben, dargestellt in südlichen Formline-Elementen, knüpft Point zwar motivisch an die frühere Kunst an. Doch während die Bildinhalte auf früheren Spinnwirteln stark mit dem Schutzgeistglauben und der Visionssuche zu tun hatten, ersetzt Point den Schwerpunkt der Interpretation in ihren Werken durch die Diskussion mit aktuellen Problematiken. In ihren Schnitzereien verarbeitet Point zeitgenössische gesellschaftliche Thematiken, wie die Umweltzerstörung oder sie befasst sich mit dem Umweltschutz. Ferner ist es ihr möglich, mit ihren Spinnwirteln, alleine durch deren geschickte Positionierung an geeigneten Örtlichkeiten, wie an einem Flughafen, ähnlich wie Charles Elliott, einen Diskurs um territoriale Ansprüche der Musqueam-First Nation in Gang zu setzen.

Manchmal schlägt Susan Point die Brücke zur Vergangenheit auch durch andere Motive, wie in ihrem Werk „People Amongst the People“, wo ein stilisierter Hauspfosten die früheren Tragbalken eines einstigen Langhauses imitiert. Die Skulptur steht im Stanley Park auf früherem Boden der Squamish und stellt thematisch einerseits eine Verarbeitung mit der Geschichte der in Vancouver ansässigen Coast Salish-Völker dar, bzw. mit der althergebrachten Coast Salish-Architektur. Zu den Ursachen und Beweggründen von Susan Point gehört in diesem Werk aber auch die Darstellung des Wandels einzelner kultureller Merkmale, so etwa in ihrer Beschäftigung mit alten Webmustern, mythologischen Wesen und Konzepten aus der früheren Geisteswelt der Coast Salish.

Susan Point ist als Künstlerin auch eine Akteurin auf dem Kunstmarkt und steht im Spannungsfeld von Museen und Galerien, von denen unterschiedliche, ja oft gegensätzliche Dynamiken ausgehen. Private Auftraggeber richten sich bei ihrer Nachfrage nach Kunst oft an Museen aus, welche sich so in der Position befinden, die Nachfrage beim Kunden hinsichtlich eines tendenziell konservativen Kunststils einer früheren Epoche (19. Jh.) zu beeinflussen, während Galerien den Künstlern eher die Möglichkeit geben, avantgardistische Kunst zu produzieren.

Der Comox-Künstler **Andy Everson** steht repräsentativ für eine Vielzahl von Coast Salish-Künstlern der jüngeren Generation. Andy benutzt für seine Kunst, bei der es sich mehrheitlich um Bilder im Siebdruckverfahren handelt, den Computer und elektronische Bildverarbeitungsprogramme, ein Phänomen, das auf den aktuellen Stand der Technologie verweist und auf die Tatsache, dass heute die Verwendung von Computern unter Künstlern üblich ist. Das Siebdruckverfahren seiner Kunstdrucke, das aufgrund der geringen Auflagezahlen seiner Werke zur Anwendung kommt, ist das Giclée-Verfahren. Zu diesen innovativen Technologien gesellen sich digitale Plattformen, bzw. die Benutzung neuer sozialer Medien, wie Facebook, Google, Twitter, Xing und LinkedIn. Der Grund dafür ist, wie gesagt, dass Künstler meistens als Freelancer arbeiten und darauf angewiesen sind, stets erreichbar zu sein und um sich als Self Entrepreneure auf dem Arbeitsmarkt anbieten zu können.

Trotz des technologischen Wandels ist sich Andy bewusst, dass der alte Brauch von Besitzrechten bezüglich Bildmotiven auch in der Gegenwart für einen Künstler immer noch eine Relevanz haben kann und er weiss, dass er das Recht, ein bestimmtes Tier darzustellen, vorweisen können muss, will er nicht in Kauf nehmen, dass Streitigkeiten auf Seiten der Künstlergemeinschaft und in der Verwandtschaft vorprogrammiert sind. Auch hier spielt aber das soziale Umfeld wieder eine wesentliche Rolle, denn ob Andy Kunst für einen zeremoniellen Kontext, wie ein Potlatch macht, ist nicht dasselbe, wie wenn er einen Siebdruck für den Kunstmarkt herstellt. Dieser unterschiedliche Kontext hat auch Auswirkungen auf die Verfahrensweisen oder die Herstellung seiner Kunstdrucke. Für Kunst anlässlich formeller Zeremonien benutzt er frühere Vorgehens- und Verfahrensweisen, während er den Computer benutzt, wenn er Kunst für den Verkauf produziert, weil er dann von solchen kulturellen Zwängen befreit ist. Der Zweck, den Kunst beabsichtigt, hat also ebenfalls einen grossen Einfluss auf die Herstellungsart und das Aussehen des Endproduktes.

Andys Anwendung des Formline Designs ist ein Mischstil. So verwendet er neben den typischen Formline-Elementen, wie dem Ovoid, U- und der S-Form, auch Formen, welche typisch für den südlichen Stil sind, wie Halbmonde und Trigone. Das hat seinen Grund darin, dass er auch gemischter Abstammung ist, was seine ethnische Herkunft angeht. Andys Verwendung des Formline Designs hat zur früheren Anwendung eine starke Änderung erfahren, indem er begonnen hat, Landschaften und Silhouetten in seine Werke zu integrieren. Das bedeutet, dass er das Formline Design nicht mehr vorwiegend für ein Motiv, wie ein Tier, verwendet, sondern für die Erzeugung einer

Landschaft. Er tut dies einerseits, weil er durch Roy Henry Vickers Landschaften inspiriert worden ist, aber auch aus der Überzeugung, dass Landschaften Teile des Comox-Territoriums sind und Menschen verbinden können. Dass Andy sich seiner Comox-Wurzeln bewusst ist, zeigt sich v.a. in seiner Serie von Bildern mit olympischen Disziplinen, die in starker Anlehnung an den Stil des südlichen Formline Designs produziert worden sind und wo er auch bewusst Coast Salish-Motive, wie den Spinnwirtel, wählte, um auf seine Abstammung als Mitglied einer Coast Salish-Gruppe hinzuweisen.

Ein Beispiel eines Künstlers der jüngeren Generation ist auch **Maynard Johnny**, Mitglied der Penelakut First Nation. Als indianischer Künstler sieht sich Maynard mit der Aufgabe konfrontiert, althergebrachte Kunstformen ins 21. Jahrhundert zu übertragen, aus dem Grund, eine kulturelle Kontinuität mit der materiellen Kultur der Vergangenheit herzustellen. Maynard Johnny benutzt in seinen Werken oft die Spinnwirtelform, so z.B. in seinem berühmtesten Werk „Flight-AP“, worauf man seine Rabendarstellungen als Präsentation des kulturellen Vermächtnisses der Penelakut verstehen kann. Die visuelle Wiedergabe von Mythen mit zeitgemässen Medien spielt in Maynards Kunst eine grosse Rolle, dies aus dem Grund, weil Legenden seiner Meinung nach wesentlich für den Fortbestand und die Lebendigkeit einer Kultur sind.

Aber der Spinnwirtel ist keineswegs das einzige Medium, welches diesen Bezug zur Vergangenheit erbringen kann. Maynard bedient sich auch der Panelform, einem überlieferten Konzept, das z.B. in Potlatches als bemalte Holzplatte den Hintergrund für die Tänzer im Langhaus bildete. Und andere seiner Werke machen den Link zur Coast Salish-Kultur symbolisch mittels einem Paddel, weil Paddels und Kanus früher unentbehrliche Bestandteile dieser auf das Meer ausgerichteten Ethnien waren. Panels, Paddels und Spinnwirtel sind also nicht nur „Leinwand“ oder Projektionsfläche in Maynards Kunst; diese Gegenstände dienen auch als Gefässe kollektiver Erfahrungen und Erinnerungen und lassen es problemlos zu, einen Link zur Vergangenheit herzustellen. Bezüglich der Spinnwirtelform ist zu sagen, dass diese mittlerweile derart bekannt ist, dass sie sowohl auf Visitenkarten und auf Lotterielosen auftaucht, auf Prospekten oder auf T-Shirts erscheint oder auf Papiertüten in der Gesellschaft zirkuliert.

Kapitel 2: Das Formline Design an der Westküste Vancouvers:

Das Formline Design an der Westküste Vancouvers ist stark mit dem südlichen Stil des Formline Designs verwandt. Auch hier dominieren negative Formline-Elemente, wie Trigons und Crescents, welche für die Gesamterscheinung eines Bildes konstitutiv sind. Auch hier haben Hauptelemente, wie das Ovoid, eine ovale, oft sogar eine runde Form. Exklusive Merkmale, die diese Variante vom südlichen Stil des Formline Designs unterscheiden, sind die Benutzung des Quadron-Stars und von breiten Augenbrauen, prominenter Hakennase und breiter Lippen, wenn Gesichter von Menschen dargestellt werden. Auch die Art der räumlichen Ausrichtung der Objekte, so dass leere Flächen erlaubt sind, und die Absicht, Tiefe bzw. Perspektiven zu verwirklichen, ist speziell für das Formline Design an der Westküste Vancouvers typisch. Die Begründung, weshalb sich so deutliche Merkmale bis heute erhalten haben, hat sehr wahrscheinlich mit der geografischen Isolation dieser Ethnien zu tun.

Was diesen Stil an der Westküste Vancouver Islands von den Varianten des Formline Designs im Norden der Westküste unterscheidet, ist, dass aufgrund der Verwendung der ovalen und runden Formen Spannungszustände innerhalb eines Formline-Elements weitgehend fehlen. Auch stehen die Figuren im West Coast Art Style oft auf kantigen oder eckigen Sockeln, auf Karos und Vierecken, die auch für die Darstellung von Wolken, Meer und Felsen benutzt werden. Die stark naturalistischen oder konkreten Darstellungen sind für über 2'000 Jahre bezeugt, und obwohl Wandel immer eine Realität war, ist dieser erst seit dem späten 19. Jh. deutlicher sichtbar, wo er sich als Einfluss der nördlichen Küste durch mehr Gespanntheit und Straffheit bemerkbar macht. Dieser Einfluss geht auf eine Zeit zurück, in der die verschiedenen Gruppen der Nuuchah-nulth stärker in sozioökonomischem Austausch mit Gruppen des Nordens gestanden haben. Der Rückgriff auf Merkmale des West Coast Art Styles in Werken heutiger Künstler hat die Ursache darin, dass auch hier Identifikationsgründe eine Rolle spielen, sich nicht nur als Indianer auszuweisen, sondern sich als Mitglied einer ganz bestimmten Ethnie erkennen zu geben.

Wie im ersten Kapitel, war ich auch bezüglich der West Coast Art Style-Richtung des Formline Designs gezwungen, angesichts der Vielzahl von Künstlern eine Auswahl zu treffen.

Von den Vertretern der älteren Jahrgänge zeitgenössischer Künstler habe ich **Art Thompson** ausgewählt, weil er vielen anderen Indianern nicht nur ein Mentor und Vorbild war, sondern auch noch das Leid und die Demütigungen in den Residential Schools miterleben musste. Trotz diesen Erfahrungen, oder gerade wegen diesen Erfahrungen, setzte sich Art gerichtlich Zeit seines Lebens für seinesgleichen ein, damit den Betroffenen Gerechtigkeit widerfähre. Dabei entwickelte er einen Kämpfergeist, der sich nicht nur auf rechtliche Belange bezog, sondern sich auch auf den Bereich der Kunst ausgedehnt hat. Art setzte alle seine Energien ein, um der Kunst der Nuu-chah-nulth zu Ansehen verleihen. Die Kunst ermöglichte es ihm auch, seine negativen Erlebnisse, die er in der Vergangenheit machte, in etwas Schönes zu transformieren und somit spielte die Kunst für Art Thompson eine nicht zu unterschätzende Rolle im Heilungsprozess seines Lebens. Die eigenen Erfahrungen, zusammen mit der Tatsache, dass diese Variante des Formline Designs lange vernachlässigt worden ist, waren der Grund, dass sich Art dafür einsetzte, dass der West Coast Art Style als eigenständige Richtung mehr Geltung erlangt. Damit ebnete er für jüngere Künstler der heutigen Generation den Weg und machte es einfacher für sie, sich in dieser Kunstrichtung zu betätigen.

Art Thompsons zweidimensionale Werke sind stark mythologisch geprägt, also davon, Legenden der Nuu-chah-nulth visuell darzustellen. Art kombinierte das Formline Design mit einer erzählerischen Darstellungsweise und er gelangte so zu einem narrativen Kunststil. So stellt beispielsweise sein Kunstdruck *Raven stealing wind* ein Teil einer längeren Mythe dar, die eigentlich von der Entstehung des Lichtes handelt. Das Arbeiten mit den negativen Formline-Elementen kommt auch in Arts Schmuckstücken zum Ausdruck, wie in seinem silbernen Raven Pin, wo Organe, wie Augen und Gelenke des Raben, erst durch die Kombination von Crescents und Trigons erkennbar werden. Auch in seinem letzten Bild, in: *Memory of Art Thompson*, erkennt man klar, wie das Gesicht der Person Art Thompsons gemäss den Merkmalen des Formline Designs der Nuu-chah-nulth gestaltet ist und breite Augenbrauen, eine grosse Hakennase und zwei breite Striche als Lippen aufweist. Die Ursache für das akribische Festhalten an diesen Merkmalen sehe ich in seinem Streben, sich durch Kunststudien die Eigenheiten und Merkmale des Nuu-chah-nulth-Stiles anzueignen und zu verinnerlichen.

Zu den Erfahrungen, welche zur Art und Weise beitrugen, wie Art Thompson vom Formline Design Gebrauch gemacht hat, gehört auch die Zusammenarbeit mit den beiden Nuu-chah-nulth-Künstlern Joe David und Ron Hamilton, sowie jene mit dem

weissen Künstler Duane Pasco. Arts dezidiertes Festhalten an den beschriebenen Merkmalen des West Coast Art Styles, wie des Quadron-Star-Elements in seinem Bild *The right handed painter*, kann meiner Meinung nach damit erklärt werden, dass Art Thompson, zusammen mit Joe David, Ron Hamilton und Tim Paul, Mitglied und Begründer einer Kunstbewegung war, welche sich für die Wiederbelebung und den Erhalt des Nuuchahnulth-Stils eingesetzt hat. Dem Festhalten an dieser Variante liegt ferner die Überzeugung zugrunde, dass Art glaubte, mittels Kunst seinem Volk Selbstvertrauen und Stärke zurückgeben zu können. Er sah, wie es beispielsweise möglich war, durch die Anfertigung eines Kopfschmuckes, also mittels der Tätigkeit als Künstler, den eigenen Leuten den Stolz und die Würde zurückzugeben, die man ihnen genommen hatte. Deshalb erachtete er es als ein höheres Anliegen, mit seiner Kunst Widerstand zu leisten, respektive zu zeigen, dass die weisse Gesellschaft sein Volk nicht vernichten konnte.

Verglichen mit den älteren Vertretern ist die Anzahl der jüngeren Nuuchahnulth-Mitgliedern, welche sich künstlerisch betätigen, um einiges grösser. Sicher hat dies mit dem Wandel der Gesellschaft zu tun. Der Wegfall prohibitiver Gesetze schaffte seit den 1960er-Jahren ein liberaleres Klima, also günstigere rechtliche Rahmenbedingungen, in denen es den Indianern wieder möglich geworden ist, Kunst zu produzieren. Neben dem Aspekt Recht darf auch jener der Technologie als Erklärungsgrund nicht vergessen werden, denn die Entwicklung der Medien, bzw. deren Demokratisierung, ist ein Faktor, der es einer Person zunehmend erlaubt, ein Leben als Künstler anzustreben. Was den Aspekt Wirtschaft betrifft, so ist zu sagen, dass vor allem in Westkanada, was die Kunst der First Nations angeht, sich in den letzten 50 Jahren einiges geändert hat. Es hat sich eine eigentliche Kunstszene entwickelt und auf dem Kunstmarkt an der pazifischen Westküste buhlen sich sowohl Galerien und Museen als auch private Auftraggeber um die Gunst und Werke der verschiedenen indianischen Kunstschaaffenden. Das leitet über zu Patrick Amos.

Auch bezüglich der jüngeren Generation musste ich eine Auswahl treffen und so entschied ich mich für Patrick Amos, Moy Sutherland und Alexander Swiftwater McCarty. Auf die vielen anderen Talente, deren Namen in Kunstkreisen bereits geläufig sind und deren Bekanntheit in der Zukunft sicher noch zunehmen wird, konnte ich hier aus Platz- und Zeitgründen nicht eingehen, so z.B. auf Tom Patterson (1962), William Kuhnley Jr. (1967), Sandford Williams (1967), Lisa David (1969), Douglas David (1971), Ivan Thomas (1973) und Tom Paul (1979).

Patrick Amos produziert neben Masken und Reliefs Kunstdrucke, womit er repräsentativ für eine Vielzahl von Künstlern steht, welche sich diesem relativ neuen Medium bedienen. Der Print ist mittlerweile aufgrund der Anerkennung und Würdigung der indianischen Kunst in der Öffentlichkeit zum Brotverdienst vieler Künstler geworden und seine hohen Auflagezahlen ermöglichen es, dass Drucke zum erschwinglichen Haushaltsgut avanciert sind. In diesem Zusammenhang bedient sich Patrick Amos dem kompletten Arsenal der West Coast Art Style-Formline-Elemente, was ihn damit auch als visual artist und Vertreter der Nuuchahnulth identifiziert. Ersichtlich wird das durch den Gebrauch der Trigons und Crescents z.B. in seinem Druck *Fisherman*. Darin benutzt er neben den negativen Formline-Elementen auch die von den Nuuchahnulth-Künstlern exklusiv benutzten Quadrant-Stars und er folgt auch dem Usus der typischen Augenbrauen, sowie der grossen Nasen- und breiten Lippenform in Darstellungen von Personen.

Während das bisher Gesagte mit Ethnizitätsfragen erklärt werden kann, stellt sich jedoch die Frage, worin die Gründe dafür liegen, dass Patrick mit gewissen Bräuchen bricht, wie etwa für das primäre Formline Design nicht mehr schwarz und für das sekundäre Formline Design nicht mehr rot zu verwenden. Während dem Laien der Gebrauch von rot für das primäre und blau für das sekundäre Formline Design wahrscheinlich unbemerkt bleibt, stellt diese Innovation für den Insider und Experten vermutlich eine kapriziöse Interaktion mit den Gepflogenheiten der Vergangenheit dar. Und trotzdem stellt er sich als Betrachter vermutlich dieselbe Frage, die der Künstler womöglich mit seinem Werk in den Raum stellen wollte, nämlich: "Wohin soll der Weg der Kunst hingehen?" Für mich gibt der Künstler gleich selber die Antwort. Das heutige Formline Design soll von der eher berechenbaren und konformistischen Anwendung von Farben und Formen absehen und auch zeitgenössische Kunstkonzepte oder gegenwärtige Kunstformen, wie solche der farblichen Gegensätze, integrieren, wie das durch den Rot-Grün-Kontrast im Bild *Lady Octopus and Raven* zum Ausdruck gelangt ist.

In **Moy Sutherlands** Werk wiederum wird ersichtlich, welche Veränderungen das Formline Design im Zusammenhang mit dem wirtschaftlichen und politisch-rechtlichen Wandel innerhalb der Gesellschaft erfahren kann. Anhand seiner eigenen Person als freischaffender selbständiger Künstler (*freelancer*) und mittels seiner konkreten Situation als Mitglied einer First Nation ist dieser Versuch der Auseinandersetzung mit einer veränderten Gesellschaft in seiner Kunst deutlich erkennbar. Das Bestreben und die Absicht eines indianischen Künstlers, heute in der Manier des Nuu-chah-nulth-Formline Designs an Mytheninhalte anzuknüpfen und Legendenstränge und -motive visuell in Schnitzereien zu vermitteln, konfrontieren den Künstler des öfteren mit den konkreten wirtschaftlichen Interessen seines Auftragsgebers. So auch Moy Sutherland. Indem indianische Kunst sich mit der Zeit immer mehr zur l'art pour l'art entwickelt hat und heute in einem extrem hohen Grad zu einer kommerziellen Ware geworden ist, erfordert diese veränderte Situation von ihm als visual artist eine immer grössere Flexibilität und Anpassungsfähigkeit an die Wünsche des Auftraggebers, was sich mitunter in Änderungen seitens der Wahl der Farbe eines Sujets ausdrückt oder in der Visualisierung von Motiven, die der Künstler unter Umständen sonst nicht oder nicht so darstellen würde (vor allem in den Werken: *Octopus holding Raven* und *Raven and moon* ersichtlich). Die politischen Anliegen, mit denen sich Moy Sutherland in seiner Kunst ebenfalls beschäftigt, widerspiegeln einen bis in die Gegenwart andauernden Kampf der Ahousaht First Nation mit der Gliedstaatenregierung British Columbias und der Bundesregierung Kanadas, der sich einerseits um Fragen der Ressourcennutzung und Landstreitigkeiten dreht, bei dem aber auch Probleme der Identität und der Autonomie (*self-governance*) das Thema sind. Im Prinzip handelt es sich um das alte Problem der Assimilationspolitik, den Indianern das Land wegzunehmen und sie zu weissen Staatsbürgern zu machen. Der Grund, respektive die Ursache, weshalb Moys Verarbeitung des Themas der Selbstregulierung als ein falsches Versprechen seitens der kanadischen Regierung in seiner Maske *The Negotiator* dem Betrachter so neuartig, ungewohnt und vielleicht auch provokativ erscheint, liegt darin, weil sie im Zusammenhang mit der Ausstellung *Continuum: Vision and Creativity on the Northwest Coast* entstanden ist, welche von den Beteiligten innovative und kreative Lösungen für ihre eigenen Visionen abverlangte. Moy Sutherland verarbeitete das Thema der Landabtretung, indem er metaphorisch auf den Umstand hinwies, dass das Konzept der Selbstregierung eine Illusion sei, welche sein Volk bereits zwei Millionen Dollars gekostet habe.

Der Grund, weshalb **Alexander Swiftwater McCarty** Künstler geworden ist, hat mit einem Schlüsselerlebnis als Teenager zu tun, mit der Möglichkeit, ein Modell eines Ozette-Dorfes für ein Museum herzustellen. Dieser Einblick in die Vergangenheit und Geschichte des eigenen Makah-Volkes war für Alex so prägend, dass sich seither diese gemachten Erfahrungen in seinen Werken widerspiegeln. Als Künstler mit Lehrerdiplom erteilt Alex Kunstunterricht an Schulen und lehrt auch das Pacific Northwest Native Design. Dieser Umstand ist mitunter ausschlaggebend, dass sich dem Betrachter das Formline-Design auf die uns bekannte Art des Westcoast Art Stiles darstellt.

Die Informationen, die Alex mit seiner Kunst mitteilen will, drückt er mit der typischen Simultanperspektive aus, bei der Körper gleichzeitig aus mehreren Blickrichtungen erfasst und abgebildet werden. Diesen Umstand will er auch metaphorisch verstanden wissen. Er will dem Betrachter mitteilen, dass Menschen generell lernen sollten, Dinge aus unterschiedlichen Gesichtspunkten zu betrachten. Alex Anwendung des Formline Designs ist ambivalent: vor allem wenn er Schnitzereien produziert arbeitet er klassisch, auf herkömmliche oder konventionelle Art und Weise. Eher zeitgenössisch und innovativ und an Experimenten interessiert ist er im Rahmen seiner zweidimensionalen Werke, den Kunstdrucken. Ausschlaggebend dafür ist die Tatsache, dass Schnitzereien ein Medium sind, mit dem die Makah schon seit Jahrhunderten vertraut sind, während der Kunstdruck ein relativ junges Medium ist.

Die wichtigste Botschaft von Alex ist allerdings, mit seiner Kunst das eigene kulturelle Erbe zu schützen und weiterzugeben. Alex setzt Makah-Legenden vom Rabenrickster visuell um, und er ist der Meinung, dass das Rabenmotiv ihm dabei geholfen habe, das Ziel der Bewahrung und Erhaltung seines kulturellen Erbes zu verwirklichen. Und dabei müssen nicht alleine die Mythen und Legenden der Grund der Inspiration sein; auch Naturstudien an diesem Vogel haben ihm schon Motive für seine Reliefs geliefert. Interessant ist sein Spiel mit den Medien; obwohl der Wappenpfahl eigentlich primär bei den nördlichen Klangesellschaften vorkommt, wo die abgebildeten Tiere vor allem die Zugehörigkeit zur Gruppe ausdrücken, verwendet Alex Wappenpfähle als künstlerisches Medium, um Geschichten visuell wiederzugeben, wie *die Geschichte vom Raben und dem Bären*, die erklärt, wieso der Rabe eine heisere Stimme hat und die als moralische Lektion den Rat beinhaltet, nicht zu stehlen. Damit knüpft er an eine Gewohnheit an, mit der bereits der Haida-Künstler Charles Edenshaw im 19. Jh. begann, dessen Werk stark von der Darstellung von Mythen geprägt war.

Es gelang Alex McCarty auch schon, die Innen- und Aussenwände öffentlicher und privater Institutionen, wie Universitäten, Museen und Krankenhäuser mit seinen Malereien zu schmücken und mit diesen Murals seinem Anliegen, für die eigene Kultur zu werben und sie einem grösseren Publikum zugänglich zu machen, nachhaltigen Ausdruck zu verleihen. Die Wände von Museumseingängen und von Colleges wurden so zu Projektionsflächen nicht nur für explizite Botschaften, wie sie den Inhalten seiner Gemälde und Reliefs zu entnehmen sind (Rabengeschichten visuell darzustellen), sondern auch für implizite Botschaften, wie dem Wunsch, das eigene kulturelle Erbe zu ehren, speziell, das Formline Design des West Coast Art Styles.

Auch wenn Alex Murals keine Graffitis sind und auch wenn seine Wandmalereien nicht gleichzeitig Schriftzüge tragen, wie jene Graffitis indianischer Mitglieder der urbanen HipHop/Rap-Jugendkultur, kann man davon ausgehen, dass auch bei seinen Werken das Konzept einer Synthese zum Ausdruck kommt, von dem W. J. T. Mitchell in seinem Buch *Picture Theory* ausgeht, dass nämlich zwischen Bild und Text eine untrennbare Beziehung existiert. Diese Verschmelzung von Bild und Text zeigt sich besonders deutlich bei einem Merkmal, das im Zusammenhang mit Graffitis, als Style-Writing bezeichnet wird, also in der Benutzung von Schrift, Buchstaben und Zahlen.

Die Benutzung von Schrift innerhalb einer indianischen Graffiti in der Stadt zeichnet dabei den Maler oder Sprayer in einem solchen Fall als Vertreter der HipHop-Bewegung aus, während die Verwendung des Rabenmotivs gleichzeitig auf die indianische Identität des Beteiligten hinweist. Solche Hybridformen haben das Ziel, die Öffentlichkeit darüber zu informieren, dass die indianische Identität auch Teil der urbanen Kultur geworden ist und die Stadt Begegnungsort für indianische Künstler aus Ost- und Westkanada sein kann. Darüber hinaus werden solche Ausdrucksformen indianischer Graffiti, welche auch schon Gegenstand musealer Ausstellungen geworden sind, nicht nur zum Ausdruck von Identitätsfragen, sondern können auch auf politische Anliegen hinweisen, wie auf Landrechtsfragen oder auf andere Probleme der First Nations. Auf Alex bezogen, kann im Prinzip ähnliches gesagt werden; auch für ihn können die eigenen Murals die Funktion haben, ihm bei der Neuentdeckung und Reinterpretation seiner eigenen Identität als Mitglied einer First Nation zu helfen.

Kapitel 3: Das Formline Design der mittleren Küste:

Das Formline Design an der mittleren Küste bezieht sich vor allem auf die Gruppen der Kwakwaka'wakw. Erste Veränderungen in dieser Variante des Formline Designs sind erst gegen Ende des 18. Jh. formulierbar. Deutlich wurden die Ethnien der mittleren Küste in der Mitte des 19. Jh. von jenen des Nordens beeinflusst, wodurch das Formline Design der Kwakwaka'wakw, welches vorher figürlicher und konkreter war, ab ca. 1850 abstrakter wurde. Zusätzlich wurde durch den stärkeren Kontakt mit den Weissen und die intensiven Handelsbeziehungen mit ihnen weiterer Wandel induziert. Ergebnis war die Rezeption neuer Technologien, Materialien und Farben in der Kunst der First Nations, so dass Artefakte aus der Übergangszeit von 1876 bis 1951, verglichen mit jenen des 19. Jh. deutliche Neuerungen aufweisen. Neue Technologien, wie die Benutzung von Zirkeln, führten zu genaueren Kreisen, was das *Ovoid* betrifft, sowie zu einer Vielfalt neu verwendeter *Farben* auf den Masken, sichtbar etwa in den Werken von Charlie James und Willie Seaweed. Nach dem Ende der Prohibitionszeit ist ersichtlich, wie versucht wird, auf verschiedene Weise an frühere Bräuche und Konventionen anzuknüpfen, wie an die Weitergabe der Kunst innerhalb von Künstlerfamilien. Eines der bekanntesten Beispiele bei den Kwakwaka'wakw ist der Hunt-Klan.

Ein Artefakt stand früher in einem engen Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Kontext so dass bei der Betrachtung dessen soziale Eingebundenheit berücksichtigt werden muss. Diesbezüglich ist zu sagen, dass der Eigentümer einer Holzmaske oder eines Wappenfahles sich früher viel stärker mit den darauf abgebildeten Wappen identifizierte, weil mit einer Schnitzerei auch Ansprüche und Rechte verbunden waren. Neben dieser psycho-sozio-legalen Komponente ist erwähnenswert, dass auch andere gesellschaftliche Aspekte, wie die politische und religiöse Bedeutung eines Werkes wichtig waren. Alle diese genannten Formen sozialer Einbettungen existieren in gewisser Weise auch heute noch, doch sie haben in der Gegenwart neue Sinngehalte bekommen. Ein Grund für diesen Bedeutungswandel ist die Emanzipierung oder die Loslösung eines Kunstwerkes vom Ort, an dem sich ein Artefakt ursprünglich befand und gebraucht wurde. Ein Medium, wie ein *soulcatcher*, der im Zusammenhang mit den Commonwealth Games benutzt wird, wird zu einem Gefäß für neue Erfahrungen, die sich neu interpretieren lassen. Der Wandel der Gesellschaft stellt einen Künstler in der Regel vor neue politische, rechtliche und soziale Gegebenheiten und konfrontiert ihn mit einer neuen Problematik, mit der er sich auseinandersetzen hat und zu der er mit seiner visuellen Verarbeitung einen eigenen Beitrag leisten möchte.

Beim ersten zeitgenössischen Künstler, mit dem ich mich auseinandersetzte, handelt es sich um **Richard Hunt**. Dass sich Richard bei seiner Interpretation des Formline Designs im Kwakwaka'wakw-Stil stark an die Konventionen seiner Vorfahren anlehnt und sich im weitesten Sinn am Stil von Mungo Martin, Willie Seaweed und Henry Hunt ausrichtet, hat sicher den Grund darin, dass er in einen Klan hineingeboren worden ist, dessen Mitglieder unzählige Künstler umfasst und deren Abstammung sich bis zu den ersten Kontakten der Indianer mit den Weissen zurückführen lassen. Diese Verpflichtung zur Konvention ist die Ursache, die sich sowohl auf die Verwendung herkömmlicher Werkzeuge auswirkt, als auch auf die dargestellten Bilder, deren Motive den Mythen der Kwakwaka'wakw folgen und deren Inhalte nur jene Wappen betreffen, auf die Richard Hunt kraft Geburt und Abstammung den Anspruch hat, sie auch visuell wiederzugeben.

Umso bemerkenswerter erscheint, dass der Einfluss von Grossanlässen, wie die Commonwealth Games im August 1994, den Hintergrund dafür bilden, die das Schaffen eines Künstlers verändern können. Die Eingebundenheit in einen solchen Event beeinflusste diesen indianischen Künstler etwa hinsichtlich der Verwendung neuer Materialien und neuer Formen, wie das am Beispiel des *Queen's Baton* von Richard Hunt geschehen ist. Die Beteiligung von Indianern am Sport-Event auf früherem indianischem Boden hat bewirkt, dass das Thema, unter dem die Games standen, zu einem Artefakt geführt hat, in dem verschiedene kulturelle Merkmale der drei wichtigsten einheimischen Ethnien miteinander verschmolzen sind, der Coast Salish, Kwakwaka'wakw und der Nuuchah-Nulth. Als Symbol der Beteiligung dieser Völker, die einst miteinander verfeindet waren, entstand der Baton als Gemeinschaftswerk. Das innere Bild, d.h. die Idee des *Soulcatchers*, lieferte in diesem Rahmen den Slogan, unter dem der Sport-Event gestanden hatte, nämlich: *Catch the spirit!* Die Idee des Olympischen Fackellaufes war dagegen massgebend für das äussere Bild des Batons in der Form eines Stafettenstabes. Dabei überlagerte sich die ikonografische Gestaltung des Batons zusätzlich mit der äusseren Form eines früheren *soulcatchers*.

Richard Hunt ist durch seine Auszeichnungen von Regierungschefs dafür bekannt geworden, dass er mit seiner Kunst das Erbe der Kwakwaka'wakw schützen möchte. Das ist der Beweggrund dafür gewesen, dass ihn die britisch-königliche Münzanstalt Englands mit der Herstellung eines Motives für eine *Gedenkmünze* beauftragt hat, denn diese versteht sich ebenfalls als Wahrerin nationalen Kulturgutes.

Für **Wedlidi Speck** seinerseits stellt sich eine grundsätzlich andere Situation dar. Seine Art und Weise zu malen ist von einer Freiheit geprägt, die davon zeugt, dass er unabhängig von Galerien und Museen arbeitet. Museen gelten eher als Bewahrerinnen des Erbes und wirken oft konservatorisch, während Galerien oft als Motor der Innovation funktionieren. Beide Institutionen üben auf Künstler hinsichtlich ihres produktiven Schaffens für gewöhnlich einen grossen Einfluss aus. Sich als Akteur in diesem Spannungsfeld zu befinden und diesen Erwartungen durch die eigene Eingebundenheit in den Kunstmarkt, bzw. in die Kunstszene, ausgesetzt zu sein, darf nicht übersehen werden und bildet meiner Ansicht nach einen beachtlichen Unterschied, etwa zur Person Richard Hunts. Ferner sind die Inhalte von Wedlidis Werken meiner Meinung nach auch durch seine zusätzlichen Tätigkeiten geprägt, welcher er neben seiner Leidenschaft als Künstler auch noch ausübt. Wedlidis Beschäftigung als Therapeut bei Suchtproblemen ist meiner Meinung nach ein Grund, der dazu führt, dass er Mythen psychologisch auslegt, was wiederum die Ursache für die Wahl seiner Bildinhalte ist.

Dass die Psychologie in Wedlidis Leben einen grossen Stellenwert hat, ist eine Ursache dafür, dass er Mytheninhalte psychologisch auslegt und dass er sie visuell so umsetzt, dass sie mit Begriffen der analytischen Psychologie, wie „Schatten“ und „Archetyp“, vereinbar sind. Wedlidi Specks weitere Berufe als Geschichtenerzähler und Lehrer stehen ebenso ursächlich mit dem Ergebnis seiner Produktionen in Zusammenhang (*Wappenpahl bei der Lake Trail School*). Ferner begründet meiner Ansicht nach Wedlidis persönliches mentales Bild vom Raben als Kulturheld, Schöpfer und Trickster unbewusste als auch bewusste Beweggründe, das Formline Design auf seine ganz eigene Weise zu interpretieren. So ist Wedlidi z.B. der Meinung, dass der Rabe uns beim Versuch, an dem uns Bekannten festzuhalten, hilft, das Leben als aus ständigem Wechsel und fortwährenden Übergängen bestehend zu sehen.

Schliesslich beeinflusst die eigene Ansicht zur Kunst Wedlidis Schnitzereien und Malereien ebenfalls. Er ist der Meinung, dass die Kunst die Kraft hat, positiven Wandel herbeizuführen und dass sie dazu beitragen kann, das herrschende wissenschaftliche Weltbild mit seinem analytischen Denken zu verändern und dem Menschen zu ermöglichen, den verlorenen Sinn für Ganzheit und Zusammengehörigkeit mit der Natur wieder zu finden. Wedlidi ist der Meinung, dass die einstige Verbundenheit der Menschen mit der Erde gut war, denn dieses Konzept der Verwandtschaft von allem war das Fundament im Denken seiner Ahnen und die Basis ihrer Existenz.

Corrine Hunts Kunst unterscheidet sich insofern stark von anderen Künstlern, als dass sie davon überzeugt ist, dass indianische Kunst nicht nur an den Wänden von Galerien und Museen hängen, sondern wieder Teil des täglichen Lebens werden sollte, wie das einst der Fall war. Früher befanden sich Malereien und Schnitzereien meistens auf Alltagsgegenständen und dieser Gedanke beeinflusste Corrine und ist in ihrer Kunst durchwegs sichtbar, indem sie ihre Produkte nicht nur schön, sondern auch praktisch gestaltet. Sie produziert Schmuck und designt Möbel und andere Einrichtungsgegenstände, weil sie der Meinung ist, Kunst darf nicht l'art pour l'art sein, sondern sollte wieder gelebt werden.

Bei der Betrachtung von Corrine Hunts Olympiamedaillen sind die Gründe für die veränderte Darstellung des Formline Designs sicherlich in den neuen Materialien (den verschiedenen Edelmetallen) und in den neuen Technologien zu suchen (Digitalisierung der Bilder). Gerade die Verwendung des Computers ermöglichte es ihr erst, ein Bild in 615, bzw. 315 Einzelmuster zu zerlegen und so 930 individuell verschiedene Medaillen herzustellen. Faszinierend ist dabei, welchen Wandel das Formline Design dabei erfahren hat. Die einzelnen Medaillen bilden lediglich Ausschnitte oder Details eines Motives dar und ermöglichen es dem Betrachter nicht, ein bestimmtes Tier zu erkennen (Schwertwal/Rabe). Erst mit dem Vertrautwerden der hinter den Medaillen stehenden Idee ist es möglich, dem Einzelbild Sinn und Bedeutung zu verleihen und das den Einzelwerken zugrundeliegende Konzept zu verstehen.

Ähnlich verhält es sich auch mit Corrines Metallsulpturen. Auch hier kommt zum Ausdruck, dass die Ursache des veränderten Formline Designs darin besteht, dass neue Materialien, wie Stahl und Aluminium verwendet und dass neue Technologien, wie die Verwendung des Lasers, angewendet wurden. Das führt schliesslich dazu, dass ein Motiv im Formline Design produziert, dem Betrachter wie ein aus Metall gestanzter Scherenschnitt erscheint. Dass Corrine Hunt dabei nicht von ähnlichen Konzepten anderer Künstler inspiriert worden ist, ist umso interessanter festzustellen, denn es scheint, dass ich wirklich Zeuge der Tatsache geworden bin, dass sich Kunst immerzu fortentwickelt und zwar in der Art, dass sich durch die Anwendung neuer Medien, Materialien und Technologien auch ganz neue Genres oder Kategorien von Kunst entstehen, die es in der Vergangenheit nicht gab. Jüngere Künstler klinken sich quasi in diese neuen Kunstgenres ein, indem sie sich dieser neuen Ausdrucksformen bedienen und werden dadurch Bestandteil eines neuen Diskurses in der Kunstszene. Ein solcher Künstler der jüngsten Generation ist auch Sonny Assu.

Sonny Assus Auseinandersetzung mit dem Formline Design widerspiegelt die Konfrontation mit seiner gemischten Herkunft und zu diesem Zweck studierte er auch die Werke von älteren Kwakwaka'wakw-Künstlern, wie Bill Henderson. In seinen eigenen Werken kommt das Streben zum Ausdruck, die Kunst der indianischen Nordwestküstenkulturen als Teil der aktuellen, zeitgenössischen Kunst zu verstehen. Sonny Assu ist es gelungen, einen neuen Ansatz des Formline Designs zu entwickeln. Dieser neue Ansatz verwendet er, um Konzepte, die seiner indianischen Vergangenheit entstammen, in einem aktuellen Kontext auszudrücken. Assu beschäftigt Themen, wie Landfragen und die geschichtliche Erfahrung der First Nations. Ein Schwerpunkt in seinem Schaffen ist die Bearbeitung des Themas Konsumgüter.

Sonny Assu befasst sich etwa mit der Frage, in welchem Verhältnis sozialer und wirtschaftlicher Reichtum und die Konsumkultur zur persönlichen Identität stehen. Dabei bedient er sich Gegenständen, die zur heutigen Populärkultur gehören und verwendet ihre äussere Form als ikonografische Inspiration seiner Bilder. Gebrauchsgüter, wie iPads, iPhones, Laptops, und Luxusgüter werden zu Bestandteilen seiner Kunstwerke und eines veränderten Formline Designs. Die Formline-Elemente Ovoid und U-Form werden dabei verwendet, um auf die Formen und Muster hinzuweisen, wie sie auf heutigen Gebrauchsgegenständen oder Luxusgütern vorkommen. Die typischen Formline-Elemente sind zwar z.T. noch sichtbar, verlieren aber ihre herkömmliche Struktur und Funktion und erhalten dafür einen neuen Sinn.

In gewissen Werken ist erkennbar, wie Sonny Assu sich vom Formline Design endgültig verabschiedet. Im Werk *Coke Salish*, das im Gegensatz zu Corrine Hunts Beitrag der Medaillen eine Kritik an den Olympischen Winterspielen 2010 in Vancouver darstellt, dient dem Betrachter als Anknüpfungspunkt ans Thema lediglich noch ein Schriftzug. In der Installation *1884-1951* setzt sich Sonny kritisch mit den Themen Landraub und Genozid auseinander und arbeitet diese geschichtlich auf, indem er Woldecken der Hudsons Bay Company verwendet, die im Kopf des Betrachters Assoziationen an die koloniale Vergangenheit wecken. Und in seiner *Breakfast Series* beschäftigt er sich nochmals mit der Vergangenheit, aber eher auf eine ironisch-sarkastische Weise, weil er der Meinung ist, dass dieses makabre Thema dem Betrachter nur mit einer gewissen Portion Humor vermittelt werden kann. Durch seine Werke veränderte Sonny Assu sicher am deutlichsten von allen Künstlern die Grenzen und Normen der Wahrnehmung im Betrachter hinsichtlich des Verständnisses des Formline Designs und der heutigen Kunst der First Nations an der pazifischen Nordwestküste.

Kapitel 4: Das Formline Design an der nördlichen Küste:

Der nördliche Stil des Formline Designs entspricht dem Namen Formline Design am ehesten, weil in dieser Richtung der Form und den Umrissen der abgebildeten Motive mit positiven Formline-Elementen konkrete Gestalt verliehen wird. Das ist der Grund, weshalb Motive, wie Tiere und Menschen, im Unterschied zu den südlicheren Stilen, einen stark abstrakten Charakter aufweisen. Die einzelnen Elemente dieser Formline-Variante sind oft fast rechtwinklig oder quadratisch, was beim wichtigsten Element, dem Ovoid, am einfachsten nachvollziehbar ist, das dem Betrachter oftmals beinahe rechteckig erscheint. Des Weiteren ist die Benutzung des zur Verfügung stehenden Raumes so organisiert, dass keine freien Flächen um ein Motiv zugelassen werden und keine leere Stellen offenbleiben.

Zu den Prinzipien dieses nördlichen Stils gehört das Konzept der kontinuierlichen Formlinie, die anschwillt und dünner wird, während sie einer bestimmten Gestalt die Umrisse verleiht. Das Ovoid und die U-Form sind auch bei dieser Variante des Formline Designs die wesentlichsten Bestandteile, mit denen Augen, Ohren und Rumpf von Tieren dargestellt werden. Das Grundelement Ovoid besitzt im nördlichen Stil jedoch einen konvexen Oberteil und einen konkaven Unterteil, wodurch eine starke innere Spannung entsteht, die generell für diesen nördlichen Stil charakteristisch ist. Zusätzlich finden in diesem Stil neben primären und sekundären Formline-Elementen auch tertiäre Elemente - viel häufiger als in südlicheren Richtungen - Anwendung, aus dem Grund, um ungewollte freie Flächen aufzufüllen. Dies wird durch die Verwendung von S-Shapes oder modifizierten U-Shapes erreicht oder durch L-Shapes, bei denen es sich eigentlich um abgeschnittene U-Shapes handelt.

Während eine gewisse Rechteckigkeit der Sujets und eine gewisse Stilisierung, respektive Abstraktheit den verschiedenen Varianten des nördlichen Formline Designs generell attestiert werden kann, handelt es sich bei der Balance und der Symmetrie um zwei weitere Merkmale oder Kriterien, welche für die einzelnen Richtungen dieses Stiles nicht in gleicher Weise verallgemeinert werden können. Balance und Symmetrie besitzen nicht überall dieselbe Bedeutung und sind etwa in der Haida-Kunst wichtiger als in derjenigen der Tlingit. Allgemeingültig ist dagegen die Tatsache, dass die Elemente der Formlinie sowohl in der zweidimensionalen Kunst (z.B. in Kunstdrucken und Malereien) als auch in der dreidimensionalen Kunst (z.B. in Schnitzereien, Reliefs und Skulpturen) vorkommen und dass sie in beiden Kategorien identisch sind.

Was die Haida-Kunst betrifft, so ist bezüglich dem Wandel des Formline Designs zu sagen, dass sich wesentliche Veränderungen v.a. im Zeitraum der 1860er und -70er-Jahre vollzogen haben, als Haida-Maler den nördlichen Kunststil anderer Ethnien rezipierten und das Haida-Formline Design dadurch abstrakter geworden ist. **Bill Reid** hatte selber keinen grossen Einfluss auf die Veränderung des Formline Designs, weil er, was sein Schaffen betrifft, vor allem der Weiterführung des Erbes von Charles Edenshaw verpflichtet war. In diesem Zusammenhang war Bill Reid v.a. von den Argillit-Schnitzern Mitte des 19. Jh. inspiriert und den Figuren-Ensembles in ihren Panel-Pipes. Sein Beitrag zum Wandel der Prinzipien des Formline Designs bleibt deshalb bescheiden. Bill war ein Goldschmied und Bildhauer, ausgebildet im Stil und der Fassung der westlichen abendländischen Art und Weise und zum Ansatz in seiner Kunst gehörte, dass er einen Dialog zwischen dem Erbe der europäischen Kunst und dem kulturellen Vermächtnis der Haida zustande brachte. Als ehemaliger Nachrichtensprecher verfügte Bill Reid über die notwendigen Beziehungen und Verbindungen zu Medien, speziell zum Film und dem Fernsehen und diese benutzte er auch vorteilhaft, um seinen Einfluss zu vergrössern, so dass andere, ebenfalls talentierte Künstler, oft im Schatten seiner Berühmtheit standen. Obwohl Bill Reid sich auch der Produktion von zweidimensionalen Kunstdrucken und der Illustration von Kinderbüchern widmete, machte er sich v.a. mit seiner dreidimensionalen Kunst am Ende seines Lebens einen Ruf, wobei er monumentale Skulpturen herstellte und dabei nicht nur klassische Materialien, wie Rotzeder (*Raven and the First Men*) verarbeitete, sondern auch Medien benutzte, die zu seiner Zeit neuartig waren, wie Glas, Edelmetalle oder Bronze (*Mythic Messenger* und *The Spirit of Haida Gwaii*). Bill Reids Verdienst, kunsthistorisch gesehen, war v.a. jene eines Erneuerers und Innovators und die Tragweite und Bedeutung seines Oeuvres bestand hauptsächlich darin, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf die Haida-Kunst zu lenken und diese Kunstform zu stimulieren und unter den indianischen Künstlern der jüngeren Generation populär zu machen, sowie den Markt für indianische Kunst zu stärken. Bill Reid setzte das Konzept von Charles Edenshaw fort, Haida-Legenden visuell wiederzugeben und er war davon überzeugt, dass Mythen durch eine Neuinterpretation mittels heutiger Techniken und neuer Materialien trotz der kulturellen Kluft und der zeitlichen Distanz auch den Betrachter des 20. bzw. 21. Jh. ansprechen können. Der räumliche Kontext, in den eine Skulptur eingebettet ist, kann dabei die Symbolik eines Kunstwerks nachhaltig beeinflussen, wie dies im Falle von *The Spirit of Haida Gwaii* geschehen ist, das zu einem Gefäss für die kanadische Identität wurde.

Don Yeomans, wie Bill Reid ein Haida-Künstler, vergleicht die Formline mit einem visuellen Dialekt von Formen, die sich darum drehen, wie man am besten innerhalb dieses Dialektes kommuniziert. Die Prinzipien des Ovoids und der U-Shape sind für ihn wie eine Grammatik, die, einmal begriffen, nicht mehr länger das Hauptaugenmerk für einen Künstler darstellen soll. Für Don Yeomans ist die Formline deshalb auch nur am Anfang in der Planungsphase eines Kunstwerkes relevant, weil der anschliessende Schaffensprozess in der Folge spontan entsteht und abläuft. Don Yeomans ist aber aus dem Grund kein grosser Anhänger dieses Konzeptes, weil schon der Begriff verwirrend sei und das Konzept die Illusion erzeuge, dass die Wirklichkeit in Teile aufgebrochen werden könne. Für Yeomans hat die Formline eher die Bedeutung einer Trennung zwischen Menschen mit Sachverstand und solchen, die inkompetent sind, das heisst, dass jenen Künstlern, die fachkundig von der Formline Gebrauch machen, seiner Ansicht nach ein Arbeitsgerät mit unbegrenztem Potenzial zur Verfügung steht. Obwohl Yeomans in seinen Werken, wie *Raven Frog Panel*, in mannigfacher Weise auf frühere Identitätsmerkmale der Haida hinweist, welche im Betrachter Assoziationen an die einstige Lebensweise dieser First Nation wecken, geht es ihm nicht in erster Linie darum, dass eine Skulptur aussieht wie im 19. Jahrhundert, denn sein Wunsch ist Gegenwartskunst zu produzieren. Weil vieles davon, was er macht, Auftragswerke sind, richtet sich Yeomans auch stark nach den Bedürfnissen der Kunden. Die Integration von Ideen und Vorstellungen der Kunden, die in ein Kunstwerk fliessen, geht bis zur Bedeutung der darin dargestellten Tiere. Dass bei der Umsetzung einer Idee ältere Rohstoffe oft neueren Materialien Platz machen und konventionelle Herstellungsweisen High-Tech-Methoden weichen, ist für Don Yeomans Einstellung zur Kunst ebenfalls vereinbar.

Wie alte Haida-Künstler einst die enge Verbundenheit mit der Natur in ihrer Kunst visuell zum Ausdruck brachten, setzen sich Yeomans Schnitzereien ebenfalls mit der Umwelt auseinander, wie z.B. in *Celebrating Flight*, einer Skulptur im Flughafen Vancouver, die mittels chinesischen Schriftzeichen auch den Dialog zwischen westlichen und östlichen Kulturen integriert. Mit dieser Geste will Yeomans auf die interkulturelle Verbundenheit hinweisen, sowie auf die Bedeutung des Flughafens als multikulturellen Treffpunkt. Yeomans will in seiner Kunst auch ausdrücken, dass die First Nations ebenfalls in der heutigen Kommunikations- und Informationsgesellschaft des 21. Jh. angekommen sind. Deshalb integrierte er im Wappenpfeil *Where Cultures meet* Elemente, welche für die Gegenwart stehen, nämlich ein Cellphone, ein Laptop und ein MP3-Player.

Während Don Yeomans sich stark auf die Produktion von Wappenpfählen und das Medium Holz konzentriert, drückt sich der Tsimshian-Künstler **Roy Henry Vickers** mit einer Vielzahl von Medien aus, zu denen neben dem Malen und Zeichnen auch das Verfassen von Büchern, die Schnitzerei, Geschichten zu erzählen und sogar der Film gehören. Für Roy bedeutet künstlerischer Ausdruck Kommunikation und dabei gehört die Malerei zu seinem primären Medium, sich zu artikulieren. Der Grund, weshalb er die übrigen Medien beibehalten möchte, ist, dass er damit Dinge erklären kann, die sich mit einem Bild nicht ausdrücken lassen und dass andere Medien Dimensionen in sich tragen, welche das Malen nicht besitzt. Eine seiner Botschaften ist, dem Betrachter zu vermitteln, welche erstaunliche und unglaublich komplexe Kunstform seine Vorväter besaßen, die anderen Kunstformen auf der Welt in nichts nachsteht. Dabei scheut der Künstler auch nicht davor, digitale Formen der Bildverarbeitung zu benutzen.

Neben der Tatsache, dass die wichtigsten Formline-Elemente, Ovoid und U-Form, in den nördlichen Stilen eckig und kantig sind, fördern rechteckige Grundflächen, wie eine entsprechende Leinwand oder die Seiten einer Bentwood box noch zusätzlich diesen Eindruck von Stilisierung und Abstraktheit. Deutlich kommt dies in Vickers Kunstdruck *Raven* zum Ausdruck, welcher in einem starken Gegensatz zum Formline Design des Südens steht, wo die Formline Elemente runden Charakter haben und die Grundfläche eines Kunstdruckes ebenfalls oft rund ist und Spinnwirtelgestalt aufweist. Nicht immer verwendet Roy Henry Vickers aber schwarz für die primäre Formline, sondern auch rot, wie in seinem Panel *King Salmon House Front*, einer Holztafelung, die im Flughafen Vancouver im Zusammenhang mit dem Kunstkonzept „Land, Meer und Himmel“ gesehen werden muss.

Dieses Relief soll dem Lachs Respekt und Ehrerbietung erweisen, welcher früher das Grundnahrungsmittel der First Nations war, und für die primäre Formlinie rot zu wählen beruht dabei nicht auf einer Laune von Vickers, sondern ist eine Gepflogenheit, welche als geschichtlicher Brauch bis weit in die Vergangenheit zurückreicht. Die beiden Wappenpfähle *Raven House Posts*, die sich ebenfalls am Flughafen Vancouver befinden, stehen ihrerseits ausserhalb des Flughafengebäudes einem amerikanischen Starbucks Coffee Shop gegenüber. Amerika soll in diesem Zusammenhang, in Abgrenzung von Kanada, Konsumgesellschaft, Kapitalismus und Ausschluss der First Nations verkörpern. Als Aushängeschild der kanadischen Identität sollen Vickers Wappenpfähle Kanada mit Kultiviertheit assoziieren und das mentale Bild eines Landes vermitteln, das die First Nations integriert.

Der Tsimshian-Künstler **David Albert Boxley** ist der Auffassung, dass auch für ihn das Formline-System entscheidend für das Wesen und die Eigenart der Kunst an der pazifischen Nordwestküste sei. Mit seinem Stil verpflichtet sich Boxley stark dem Tsimshian-Erbe. Das wird in seinen Werken deutlich, z.B. in seinen Transformationsmasken, in denen gezeigt wird, wie die Wesen der Mythen sich in andere Gestalten verwandeln. Damit knüpft der Künstler an eine alte Konvention der Tsimshian an. Auch im Werk *Young Raven Mask* greift Boxley dadurch, dass er Legenden als Vorbild für seine Kunst benutzt, auf die Überlieferung zurück, dass Tsimshian-Kunstwerke früher grundsätzlich religiös motiviert gewesen sind. Der Grund, weshalb Boxley das tut ist, weil er möchte, dass heutige Künstler mit diesem Brauch fortfahren und dass er diese Kunst damit für die zukünftigen Generationen bewahren will.

Auch bei seinen Wappenfählen, die Boxley oft als Auftragswerk für die mehrheitlich weisse Käuferschicht in Kommissionsarbeit anfertigt, handelt es sich im Prinzip um eine alte Sitte, denn die Schnitzerei als Auftragswerk existierte schon früher. Nicht nur, dass Auftragswerke keine Neuheit darstellen, auch die gegenseitige Beeinflussung oder Vermischung von Stilrichtungen war schon in der Vergangenheit Realität. Dieses Phänomen hat einfach durch den Kontakt und den Einfluss mit der weissen dominanten Kultur seit dem 19. Jahrhundert eine Geschwindigkeit erfahren, die vor der Begegnung mit den Europäern undenkbar gewesen wäre.

Wappenfähle, von denen früher fünf Kategorien unterschieden wurden, waren einst visuelle Anzeiger einer Vielzahl soziokultureller Merkmale, deren Funktion und typischer Aussagegehalt im Zusammenhang mit dem Ort, an dem die Pfähle standen, gesehen werden sollte. Durch den Kauf einer vorwiegend weissen Klientel und ihrer Platzierung in einem anderen soziokulturellen Kontext, erhalten Wappenfähle heute auch einen ganz neuen Sinngehalt. Wappenfähle erschienen seit dem Ende des 19. Jh. auch auf Weltausstellungen. Heute sind Themenparks, wie die Mystery Lodge in Knott's Berry Farm in Kalifornien oder das Walt Disney Worlds Epcot-Center in Florida ihre natürliche Fortsetzung in der Gegenwart. Wappenfähle werden damit Teil unserer heutigen Unterhaltungsindustrie und Spasskultur, in der sie zu Bestandteilen von Themenparks werden und als Freizeiterlebnis für Familien mit Kinder konsumierbar sind. Während an früheren Weltausstellungen Wappenfähle aber noch im Zusammenhang mit bestimmten Kulturen gestanden sind, knüpfen die heutigen Themenparks lediglich an bestehende Stereotypen in den Köpfen von Menschen an und fördern diese Klischees noch, bis sie zu inhalts- und bedeutungslosen Gefässen, sogenannten empty signifiers, werden.

Dempsey Bob ist ein Tlingit-Künstler. Mit seiner Skulptur *The Story of Fog Woman and Raven* aus gelber Zeder emanzipierte er die Akteure einer alten Mythe und befreite sie von der klassischen Bedeutung hinsichtlich der Sozialstruktur der Tlingit. Er löste die Akteure von ihrer einstigen Bindung hinsichtlich ihrer Funktion als Indikatoren der Klanzugehörigkeit, sowie von ihrer früheren Darstellungsweise auf Wappenfählen. Bob wählte diese Rabengeschichte aus dem Grunde aus, weil die Lachsbestände an der Westküste abnehmen.

Seit dem ersten Jahrzehnt des 21. Jh. arbeitet Dempsey Bob aber auch mit einem neuen Medium, mit Bronze, einer harten Kupfer-Zinn-Legierung. Der Grund, weshalb er das tut ist, dass diese Tätigkeit eine neue Herausforderung für ihn darstellt, nachdem er über Jahre ausschliesslich Holz benutzte. Auch er erkennt die Notwendigkeit, dass sich die Kunst verändern muss und dieser Wandel bezüglich den Werkstoffen hilft ihm, die Kunst seines Volkes der Gegenwart anpassen zu können, damit sie lebendig bleibt. Dempsey Bob ist sehr stolz auf das Erbe seiner Vorväter, welche das Formline Design entworfen haben, weil sie damit grossartige Kunstwerke produzierten und weil es sich dabei um ein Konzept handelt, das in seiner Heimat entstanden und von Indianern entwickelt worden ist. Er ist der Ansicht, dass das Formline Design die Grundlage der Kunst an der Nordwestküste ist, weil grundsätzlich die meisten Kunstwerke von Indianer auf der Formline aufbauen. Bob vergleicht die Formline deshalb ebenfalls mit einer Sprache, die, wenn sie von einer Person beherrscht wird, dem Betreffenden erlaubt, alles ausdrücken zu können, was er will.

Durch die globale Öffnung der Kunst gegenüber anderen kulturellen Einflüssen der Welt wurde ein Phänomen ermöglicht, das seit den 1980ern als Postmoderne bezeichnet wird. Es bedeutet dies für die Kunst die Vereinigung künstlerischer Designs mit anderen Formen der Ästhetik. Für die indianische Kunst der pazifischen Nordwestküste meine ich damit die Verbindung des Formline Designs mit anderen visuellen Überlieferungen und ikonografischen Brauchtums. Bei Dempsey Bob ist dieses Phänomen in seinen von der Kunst der Maori, der Maya und in von der europäischen Kunst inspirierten Werken festzustellen. Sichtbarer Ausdruck dieser Kunststile sind seine Bronze- und Holzmasken, die in Begegnungen mit Künstlern und in gemeinsamen Ausstellungen ihren Ursprung haben. Auf dem westkanadischen Kunstmarkt sind noch weitere solcher Fusionen postmoderner Art zu beobachten, die Elemente der visuellen Kultur verschiedener Länder verkörpern, wie das Phänomen der Haida Manga, in denen die kanadische Kunst der Nordwestküste mit japanischen Manga-Comics verschmilzt.

Eugene Alfred ist ebenfalls ein Tlingit-Künstler, der von Dempsey Bob, seinem Mentor, gewisse ikonografische Merkmale der Darstellung übernommen hat, wie den reduzierten Gebrauch des Formline Designs und die neuartigen Betrachtungswinkel seiner Sujets. Auch für ihn ist die Formline wie eine Sprache: wenn man sie beherrscht, kann man sich damit ausdrücken. Was die Veränderung der einzelnen Formline-Elemente über die Zeit hin betrifft, wie z.B. das Ovoid und das U-Shape, so wandeln sich diese gemäss Eugene Alfred nur wenig, denn seiner Ansicht nach waren die Formline-Elemente praktisch unverändert über Jahrtausende in Gebrauch.

Eugene Alfred beschäftigt sich konzeptionell zu einem grossen Teil mit Kunstdrucken und Masken, deren Inhalte religiös motivierte Visualisierungen von Mytheninhalten sind. Seine Werke wollen also erklären, wie gewisse Phänomene, z.B. das Licht, ins Dasein kamen oder sie geben Bescheid über den Ursprung von einzelnen Tieren, wie z.B. den Lachs. Doch die Vielschichtigkeit und Komplexität der Mythen bringt es mit sich, dass diesen Legenden auch moralische Lektionen inhärent sind, die Eugene Alfred ebenfalls visuell mitteilen will. Diese werden dem Betrachter dadurch vermittelt, indem anhand von moralischen und ethischen Verfehlungen des Raben auf menschliche Schwächen hingewiesen wird. Doch Eugene Alfred ist auch von anderen Kulturen inspiriert als von Vertretern der Nordwestküste. Vor allem seine Holzskulpturen zeigen mit ihrer Eleganz, Ruhe und ihrem Gleichgewicht einen Einfluss von Japan und zeigen Alfreds Liebe zur japanischen Malerei. Und nicht immer dominieren in Alfreds Werken die Darstellung legendarischer Szenen und die Bewahrung kultureller Werte.

Neben herkömmlichen Rabengeschichten sind in seinen Werken v.a. zwei Problemkreise zumindest ebenso deutlich, erstens die Visualisierung des von Indianern in den Missions- oder Boardingschools erlittene Unrecht, weil er mit solchen Werken darauf hinweisen möchte, dass man dieses Leid und Ungerechtigkeit nicht vergessen darf. Zweitens kreist seine Kunst auch um die Verarbeitung des Themas der Zerstörung der natürlichen Umwelt, dies aus dem Grunde, weil ein deutlicher Rückgang des Lachses auch im Yukon sichtbar ist. Die Motivation für ein solch leidenschaftliches Engagement für den Umweltschutz und die Erhaltung der natürlichen Ressourcen ist bei Eugene Alfred sicher teilweise durch seinen ethnischen Hintergrund zu erklären, denn als Indianer ist seine Einstellung zur Natur sicherlich geprägt von einem alten Wissen um die Verbundenheit und Vernetztheit der Prozesse in der natürlichen Umwelt. Seine Sensibilisierung für Umweltprobleme hat bei Eugene Alfred aber noch weitere Gründe, wie die Ausübung seiner Zweittätigkeit, dem Beruf eines Wildhüters.

Kapitel 5: Trickster und Formline Design als Akkulturationsphänomene:

Die Rezeption des Tricksters als wissenschaftlicher Forschungsgegenstand hat 1954 in der Interpretation der Wakdjunkaga-Mythen der Winnebago durch Paul Radin seinen Anfang genommen. Unzählige Formen der Rezeption und Interpretationen von Mythen- und Legendenfiguren sind seither erfolgt. Altgermanische Mythenfiguren, wie Loki, europäische Fabelfiguren, wie Reineke Fuchs und Till Eulenspiegel, aber auch das altgriechische Pantheon erweiterten das, was man in der Literatur mittlerweile als Tricksterbild kennt. Zu dieser Rezeption gehören so unterschiedliche, ja gegensätzliche Konzepte, wie die westafrikanische Anansi der Ashanti (Tricksterspinne), als auch die japanische Gottheit Susanoo.

Wenn mit weissen Menschen über ihr inneres Bild vom Trickster gesprochen wird, fällt einem auf, dass vor allem die Ironie dieser Gestalt bekannt ist und dass Leute dieses Konzept deshalb oft in Verbindung mit anderen Konzepten bringen, welche ebenfalls das Gegenteil von dem umschreiben, was eigentlich normal ist. Das können bei **Elisabeth Storino** Assoziationen, wie die *Kontras* und die *Dog Society* bei den Lakota sein, Symbolfiguren der Emanzipationsbewegung, wie *Lilith*, oder das *Dog-wagging-the-tail-scenario*. Weil der Trickster so fundamentale Phänomene verkörpert, wie die Gegensätzlichkeit, wird er von manchen Personen auch als überzeitliches Symbol für jegliche Dualitäten angesehen. Für andere steht er wiederum in einer engen Nähe zum Bereich des Religiösen und sie erkennen im Trickster ein Bindeglied zur magischen Welt, der im Dienst religiöser Spezialisten, wie Medizinmänner oder Schamanen stand und ihnen half, zwischen dem Diesseits und der jenseitigen Welt zu vermitteln, so z.B. bei **Eric Anderson**.

Auch Galeristen und Kuratoren haben das Bild des Kulturheros-Trickster-Transformers rezipiert. Deshalb war die Frage, welche im fünften Kapitel im Vordergrund stand, die, wie ihr Bild von dieser Mythenfigur aussieht und wie sie es, im Falle weisser Künstler, mit Hilfe des Formline Designs visualisieren. Das mentale Bild der Galeristen und Kuratoren bezieht sich diesbezüglich v.a. auf ihre eigenen Vorstellungen vom Charakter dieser Mythenfigur und es ist auffällig, dass neben dem Charakterzug des Schelms auch seine Gegensätzlichkeit und Ironie bekannt war. Weil auch weisse Galeristen und Kuratoren sich mit dem Trickster-Konzept auseinandergesetzt haben, machte in meiner Arbeit die Unterscheidung der Fremd- und Eigenzuschreibung keinen grossen Sinn und ist unbrauchbar geworden.

Galeristen, wie **Michael Robinson**, vertreten unter anderem die Meinung, dass der Trickster an der pazifischen Nordwestküste aus dem folgendem Grunde als Rabe dargestellt wurde, weil sich während den letzten 10'000 Jahren eine kontinuierliche Beziehung zwischen First Nations und Tier entwickelt habe. Den Wandel in der visuellen Darstellung des Raben erklärte sich Robinson denn auch mit der Anpassung dieser Fischer, Jäger und Sammler zur heutigen Wirtschaftsweise, respektive mit dem Verlust einer aufs Meer ausgerichteten Ökonomie, sowie mit der grösseren Mobilität der First Nations, als auch mit ihrer Eingebundenheit in eine arbeitsteilige Industrie- und Dienstleistungsgesellschaft, in deren Folge sie die Nähe und die Beziehung zu der sie umgebenden Natur grösstenteils verloren und aufgegeben haben. Der Charakterzug des mythischen Raben als Verwandler einer unwirtlichen Natur in eine dem Menschen angenehme Welt bringt es mit sich, dass Robinson, aber auch andere Galeristen, wie **Gary Wyatt**, diesen Aspekt als dominanter erkennen und den Raben vor allem als ein Akteur des Wandels sehen. Wieder andere Galeristen, wie **Tory Mellard**, betrachten hinsichtlich gewissen Charaktermerkmalen eine Übereinstimmung zwischen Tier und Mensch als charakteristisch. Dieses Phänomen der Identifikation entspricht einem menschlichen Bedürfnis, dass spezifische Eigenschaften eines Tieres, hier des Raben, sich durch gewisse Praktiken auf den Menschen übertragen lassen, was heute dazu geführt hat, dass man von Schmuck - gestaltet in der Rabenform - denkt, dass die Eigenschaften Klugheit und Kreativität auf den Träger übergehen.

Während Galeristen, wie Michael Robinson, im Trickster eher einen Transformer erblicken, befassen sich Kuratoren, wie **Bill McLennan**, viel deutlicher mit dem materiellen, äusseren, sichtbaren Bild. Bill McLennan beschäftigt sich mit der Wiederherstellung von Bildern früherer indianischer Artefakte. Aber trotz der grossen Erfolge mittels der Anwendung von High-Tech-Methoden, wie der Infrarot-Fotografie und der High-contrast light-method, weist dieser Kurator gleichzeitig darauf hin, dass aufgrund des Verlustes der indianischen Bevölkerung ein Grossteil der Wissensstruktur verschwunden ist, was eine Interpretation der Bedeutung der wiedererlangten alten Bilder erschwert und eine Rekonstruktion - vor allem des mentalen Bildes von früher - fast unmöglich macht. Gerade weil das Wiedererstarken der Kunst der First Nations noch eine zarte junge Pflanze ist, verwirklichen nach Meinung anderer Kuratoren, wie **Karen Duffek**, gewisse indianische Künstler ihre Vision, dass die Kunst lebendig bleiben müsse und dass sie kreativ und flexibel sein sollte, heute zu entschlossen, weil in ihren Bildern das klassische Formline Design beinahe oder ganz verschwunden ist.

Weisse Künstler beschäftigen sich natürlich am stärksten mit dem sichtbaren Bild des Rabentricksters. In Auseinandersetzung mit diesem Thema befassen sie sich u.a. mit der Frage, wer oder was denn der Rabentrickster in unserer heutigen Welt sei? Mittels gemeinsamer Foren, wie digitalen Plattformen und Ausstellungen in Galerien tauschen sie sich heute auch zu solchen Fragen aus. Das ist beispielsweise im Falle der Ausstellung „Thinking of Raven“ geschehen. Ich machte die Feststellung, dass im Unterschied zu Mitgliedern der First Nations, bei denen der Trickster eine viel ganzheitlichere Bedeutung besitzt, weisse Künstler oftmals nur von Teilaspekten der indianischen Kunst fasziniert sind und dass ihre Werke dem Betrachter so erscheinen, als ob sie etwas für sie Passendes herauspicken.

So ist etwa **Kay Field Parker** von alten indianischen Webtechniken begeistert, und sie ist bestrebt, mit ihrer Kunst an die Raven's-tail-Technik anzuknüpfen, obwohl es sich diesbezüglich um eine Ausdrucksmöglichkeit handelt, die keine grosse Verbindung zum Formline Design und zum Raben aufweist. Andere weisse Künstler, wie **Scott Jensen**, sind von den Masken und Skulpturen früherer Meisterschnitzer des späten 19. Jh. derart beeindruckt, dass sie in ihrer Kunst auf das einstige Brauchtum zurückgreifen und es auf bestmögliche Art kopieren. **Jerry Hill**, der vor allem Silberschmuck herstellt und der sich in einer seiner Bronzeskulpturen an Bill Reids Plastik „Raven and the first men“ herangewagt hat, gestaltete seine Skulptur in der Form einer Glocke. Inhaltlich knüpft dieses Werk nur noch thematisch an das Erscheinen der Menschheit an und die Botschaft seiner Bronze liegt denn auch viel mehr darin, dass alle Menschen auf der Erde miteinander verwandt sind.

Während indianische Künstler an der pazifischen Nordwestküste den Raben mit verschiedenen sozialen Bereichen verknüpfen und in der Tricksterfigur des Raben v.a. eine schöpferähnliche Figur erblicken, erlaubt die Unabhängigkeit einer weissen Person vom soziokulturellen Kontext der First Nations bezüglich der Interpretation viel mehr Freiheiten. Es liess sich feststellen, dass **weisse Künstler** viel weniger auf einen einzigen Kunststil verhaftet sind und im Unterschied zu indianischen Künstlern eher mit den verschiedenen Varianten des Formline Desings experimentieren als Mitglieder der First Nations. Ferner konnte ich feststellen, dass weisse Künstler viel schneller bereit waren, die Tricksterfigur inhaltlich mit ganz anderen Bereichen zu verknüpfen als mit der Religion, der Sozialstruktur und der Mythologie. Aus demselben Grund - weil auch weisse Künstler sich des Formline Designs bedient haben - ist das Emisch-Etisch-Konzept auch für diese Kategorie von Personen hinfällig und überflüssig geworden.

Internetquellen

Forschungsplan

1 <http://www.ebay.de/itm/WERBUNG-ANTIK-SCHILD-INDIANER-JUGENDSTIL-ART-DECO-LUXUS-/200628974242>

Datum der letzten Einsichtnahme: September 2012

2 Jutta Göricke. In: Süddeutsche Zeitung, 26.03.2008 - Quelle: Perlentaucher.

<http://www.perlentaucher.de/feuilletons/2008-03-26.html>

Datum der letzten Einsichtnahme: September 2012

3 Qualitative, Quantitative and *Mixed Methods Approaches* to Research and Inquiry. Kimberly A. Galt, Pharm.D., Ph.D. (c). August 26, 2009. © 2008 Kimberly Galt

http://spahp2.creighton.edu/OfficeOfResearch/share/sharedfiles/UserFiles/file/Galt_SPAHP_Methods_Presentation_082609.pdf

Datum der letzten Einsichtnahme: September 2012

4 Qualitative Methoden der Kultur- und Sozialanthropologie. Ernst Halbmayer und Jana Salat. Institut für Kultur- und Sozialanthropologie. Universität Wien.

<http://www.univie.ac.at/ksa/elearning/cp/qualitative/qualitative-full.html>

Datum der letzten Einsichtnahme: September 2012

Generelle Vorbemerkungen

5 Royal BC Museum, 675 Belleville Street, Victoria, BC Canada, V8W 9W2, Tel: (250) 356-RBCM (7226), Toll Free: 1-888-447-7977, Fax: (250) 387-5674, Email: reception@royalbcmuseum.bc.ca

<http://tools.pacificclimate.org/rbcmuseum/index.cgi?parm=cedar&time=base&scenario=medium&resolution=2>

Datum der letzten Einsichtnahme: Oktober 2012

6 The 27th Annual Faculty Lecture. University of Washington. Bill Holm: The Exploration of Northwest Coast Indian Art, 1774-2003. Burke Meseum. University of Washington, Seattle. Washington.

<http://www.uwtv.org/video/player.aspx?mediaid=16212697>

Datum der letzten Einsichtnahme: Oktober 2012

7 www.dict.cc

<http://www.dict.cc/?s=Aufsicht+%5BKameraperspektive%5D>

Datum der letzten Einsichtnahme: Oktober 2012

Kapitel 1

1.1 Einleitung

8 BAIRD, Jill, Elizabeth L. Johnson

2002 Musqueam weavers: their stories: Musqueam weaving through the personal stories of weavers. UBC Museum of Anthropology. Vancouver. S. 1.

<http://www.moa.ubc.ca/pdf/sourcebooks/Weavers-Sourcebook.pdf>

Datum der letzten Einsichtnahme: 12.01.2013.

9 LOUGHRAN-DELAHUNT, Isa

1996 A funktional analysis of northwest coast spindle whorls. A Thesis Presented to The Faculty of Western Washington University. S. 3, S. 64

<http://www.jdlh.palo-alto.ca.us/doc/spindles96/spindles96.pdf>

Datum der letzten Einsichtnahme: November 2012

10 WOOD, Kristin

2006 Coast Salish Spindle Whorl: From Practical Use to Present Day Art. COMM 4843: Anthropology of Northwest Native Peoples. Professor Forrest Inslee. S. 1f.

<http://faculty.washington.edu/dianm/Whorl.pdf>

Datum der letzten Einsichtnahme: 11.01.2013.

11 Spinnwirtel der T'sou-ke (Coast Salish). Am 18.11.1998 ging das Wirtel in den Besitz des Museum of Anthropology der University of British Columbia über. Frances M. Richardson war die Donatorin des Wirtels. Frühere Besitzer waren Thomas R. Richardson und Mrs. McVicker. Das Spindel wurde im Distrikt Metchosin gefunden, einer Gemeinde, die auf dem früheren Territorium der T'sou-ke liegt.

http://www.rrnpilot.org/items/27091#?record_stack=data_source_tab

Spindle Whorl: Item number Nbz899 from the MOA: University of British Columbia

Datum der letzten Einsichtnahme: 24.01.2013.

12 Spindle whorl with salmon and raven design. Mit freundlicher Genehmigung des Smithsonian National Museum of the American Indian. Was den geschichtlichen Hintergrund des Wirtels angeht, weiss man, dass er von Lieutenant George T. Emmons gesammelt wurde, der 1852-1945 lebte und zwischen 1881-1899 für die US Navy im Dienste war. Im Jahr 1928 kaufte das Museum of American Indian ihm den Wirtel ab, womit er in dessen Besitz übergang.

[http://www.nmai.si.edu/searchcollections/item.aspx?irn=170493&catids=1&objtypeid=Weaving tools/equipment|Spindle whorl&src=1-4](http://www.nmai.si.edu/searchcollections/item.aspx?irn=170493&catids=1&objtypeid=Weaving%20tools/equipment|Spindle%20whorl&src=1-4)

Datum der letzten Einsichtnahme: 06.01.2013.

13 THOM, Brian

2003 Intangible Property within Coast Salish First Nations Communities, British Columbia. Presented at the WIPO North American Workshop on Intellectual Property and Traditional Knowledge, Ottawa, September 9, 2003. S. 7f.

<http://www.hulquminum.bc.ca/pubs/paper-wipo.pdf>

Datum der letzten Einsichtnahme: 25. Januar 2013.

14 The Canadian Encyclopedia.

Northwestcoast Native Art (article). Marjorie M. Halpin (author)

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/northwest-coast-native-art>

Datum der letzten Einsichtnahme: 26.02.2013.

15 USGS Scientist Shows Evidence for 300-Year-Old Tsunami to Participants in International Tsunami Training Institute

<http://soundwaves.usgs.gov/2007/10/outreach3.html>

Datum der letzten Einsichtnahme: 07.03.2013.

1.2 Charles W. Elliott

16 <http://aff.cowichan.net/?elliott-charles,225>

Datum der letzten Einsichtnahme: 20.05.2013

17 <http://www.salishweave.com/artists/charles-elliott>

Datum der letzten Einsichtnahme: 08.08.2013

18 <http://www.victoriaairport.com/permanent-art-collection>

Datum der letzten Einsichtnahme: 08.08.2013

19 Aus dem Online Magazin "The Ring" – Ausgabe: October 18, 1996.

<http://ring.uvic.ca/96oct18/nativelaw.html>

Datum der letzten Einsichtnahme: 09.08.2013

20 University of Victoria's Art Gallery, the Maltwood Gallery

http://www.maltwood.uvic.ca/newmis/index.php?id=12825&artifact_action=info

Datum der letzten Einsichtnahme: 09.08.2013

21 <http://www.victoriaairport.com/permanent-art-collection>

Datum der letzten Einsichtnahme: 09.08.2013

22 http://www.maltwood.uvic.ca/newmis/index.php?artist_id=179&artist_action=info

Datum der letzten Einsichtnahme: 09.08.2013

23 Hudson Mack von den ANewsVanIsland, gemäss einer Fernsehsendung vom 05. Mai 2011.

<http://www.youtube.com/watch?v=1gGDBEI-6wI>

Datum der letzten Einsichtnahme: 10.08.2013

24 [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:6qxBSyV-](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:6qxBSyV-NjYJ:maps.fphlcc.ca/node/18+Charles+Elliott+Vancouver+Island&cd=2&hl=de&ct=clnk&gl=ch&source=www.google.ch)

[NjYJ:maps.fphlcc.ca/node/18+Charles+Elliott+Vancouver+Island&cd=2&hl=de&ct=clnk&gl=ch&source=www.google.ch](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:6qxBSyV-NjYJ:maps.fphlcc.ca/node/18+Charles+Elliott+Vancouver+Island&cd=2&hl=de&ct=clnk&gl=ch&source=www.google.ch)

Datum der letzten Einsichtnahme: 17.08.2013

25 <http://www.cathedralgrove.eu/text/07-Totem-Websites-5.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme: 17.08.2013

26 <http://www.conbio.org/about-scb/who-we-are>

Datum der letzten Einsichtnahme: 18.08.2013

1.3 Susan A. Point

27 Quintana Gallery: Artists Biographies: Susan Point

<http://quintanagalleries.com/htmls/artists/pages/Artists-1192.shtml>

Datum der letzten Einsicht: 17.03.2013.

28 Coastal Peoples Fine Arts Gallery: Susan Point

<https://www.coastalpeoples.com/index.php?mpage=product&pid=22&searched=1>

Datum der letzten Einsicht: 04.04.2013.

29 Interview mit Susan Point

<https://www.youtube.com/watch?v=m0UKIByA3dU>

Datum der letzten Einsicht: 06.04.2013.

30 Das grosse Kunstlexikon von P.W. Hartmann: L'art pour l'art

http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_5361.html

Datum der letzten Einsichtnahme: 07.04.2013.

31 Spirit Wrestler Gallery: Zitat von Susan Point.

<http://www.spiritwrestler.com/Templates/SP-CSA-09.html>

Datum der letzten Einsichtnahme: 13.04.2013.

32 Shaun Peterson (Qwalsius): Coast Salish design elements

<http://www.youtube.com/watch?v=Kc3K-MyH3xg>

Datum der letzten Einsichtnahme: 28.05.2013.

33 Arctic Raven Gallery: Susan Point

http://www.arcticravengallery.com/susan_point/susan_point.html

Datum der letzten Einsichtnahme: 28.05.2013.

34 Spirit Wrestler Gallery: Zitat von Susan Point.

http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?products_id=3409

Datum der letzten Einsichtnahme: 21.04.2013.

35 Meade Design Group: The Salish Weave Collection.

http://meadedesigngroup.blogspot.ch/2012_01_01_archive.html

Datum der letzten Einsichtnahme: 22.04.2013.

36 Interview mit Susan Point: Susan Point, Coast Salish carver at the 2010 Olympics.

<http://www.youtube.com/watch?v=RMRQTrOqi3Y>

Datum der letzten Einsichtnahme: 22.04.2013.

37 City of Vancouver: Public Art Registry: Susan Point

http://app.vancouver.ca/PublicArt_net/ArtworkDetails.aspx?ArtworkID=481&Neighbourhood=&Ownership=&Program

Datum der letzten Einsichtnahme: 22.04.2013.

1.4 Andy Everson

38 <http://www.andyeverson.com/andy.html>

Mit freundlicher Genehmigung von Andy Everson, Bilder und Text zu verwenden. 04. Juni 2010.

Datum der letzten Einsicht: 11.05.2013.

39 <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Comox01.png>

The image is in the public domain and was released by the copyright holder. Permission is granted to copy, distribute and/or modify this map since it is based on free of copyright images.

Datum der letzten Einsicht: 24.04.2013.

40 <http://www.youtube.com/watch?v=Kc3K-MyH3xg>

Luke Marston Coast Salish Artist. A brief overview of two dimensional shapes used in Coast Salish design of Natives of the Pacific Northwest Coast Art tradition.

Datum der letzten Einsicht: 02.05.2013.

41 <http://www.southerncrossreview.org/18/trickster.htm>

Helen Lock: Transformations of the Trickster. 2002. S.1.

Datum der letzten Einsicht: 03.05.2013.

42 Online-Ausgabe des Artikels „Der Heilige Bär“ von Bruce Barcott:

<http://www.nationalgeographic.de/reportagen/der-heilige-baer?page=3>

Datum der letzten Einsicht: 06.05.2013.

1.5 Maynard Johnny Jr.

43 http://www.pacificeditions.ca/gallery_art.php?artist=20

Datum der letzten Einsichtnahme: 20.05.2013

44 <http://www.lattimergallery.com/artistbio.php?a=224>

Datum der letzten Einsichtnahme: 20.05.2013

45 <http://www.stoningtongallery.com/artists.php?artType=0>

Datum der letzten Einsichtnahme: 20.05.2013

46 <http://www.alcheringa-gallery.com/artists.html/v1/view/v3/54/v8/full/>

Datum der letzten Einsichtnahme: 20.05.2013

47 <http://aff.cowichan.net/?johnny-maynard,56>

Datum der letzten Einsichtnahme: 20.05.2013

48 <http://nativenorthwest.com/maynardjohnnyjr.html>

Datum der letzten Einsichtnahme: 14.05.2013

49 <http://www.redruggallery.co.uk/limited-edition-prints-animalsandwildlife.asp>

Datum der letzten Einsichtnahme: 13.06.2013

50 Stonington Gallery: Maynard Johnny, Jr. Flight - AP

http://www.stoningtongallery.com/artwork_view.php?refer=search.php&searchTerm=Maynard&archive=&artType=&topic=&page=&id=3981

Datum der letzten Einsichtnahme: 20.05.2013

51 http://www.alcheringa-gallery.com/collection.html/v1/artwork_details/v7/1963/v6/1/v8/MAYnard/

Datum der letzten Einsichtnahme: 20.05.2013

52 <http://klha.at/papers/1932-Triebhandlungen.pdf>

Online-Version von Konrad Lorenz, Betrachtungen über das Erkennen der arteigenen Triebhandlungen der Vögel. In: Journal für Ornithologie 80(1): 50-98. S. 81f. 1932.

Datum der letzten Einsichtnahme: 31.05.2013.

53 http://www.timeandspace.lviv.ua/files/session/Nora_105.pdf

Online-Version von Pierre Nora, Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory. S. 9. University of California Press. 1989.

Datum der letzten Einsichtnahme: 01.06.2013.

54 <http://www.facebook.com/#!/pages/Maynard-Johnny-Jr-Coast-Salish-Artist/319969068331?fref=ts>
<https://twitter.com/donhova73>

Datum der letzten Einsichtnahme: 20.05. 2013

Kapitel 2

2.1 Einleitung

55 Sprachportal der Nuuchahnulth First Nations

<http://www.firstvoices.com/fr/Nuuchahnulth>

Datum der letzten Einsichtnahme 01.07.2014

56 Nuuchahnulth tribal council

<http://www.nuuchahnulth.org/tribal-council/welcome.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 01.07.2014

57 Übersicht und Einteilung der Wakashan-Sprachgruppe

<http://depts.washington.edu/wl2/languages.html#endangerment>

Datum der letzten Einsichtnahme 01.07.2014

58 Sprecher des Nuuchahnulth nach Kanada-Zensus 2011

<http://www.ethnologue.com/language/nuk>

Datum der letzten Einsichtnahme 01.07.2014

59 Begriffe: Raven und Son of Raven im Nuuchahnulth-Idiom

<http://www.firstvoices.com/en/Nuuchahnulth/word-query-results?q=raven&btn=Search&archive=Nuuchahnulth&lang=en>

Datum der letzten Einsichtnahme 06.07.2014

60 Begriffe: Schöpfer/Gott gemäss Nelson Keitlah, einem Nuu-chah-nulth Elder.

<http://www.nuuchahnulth.org/tribal-council/welcome.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 06.07.2014

61 Malahas von Micha F. Lindemans, Encyclopedia Mythica, created 2000.

<http://www.pantheon.org/articles/m/malahas.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 30.08.2013

62 Andakout von Gerald Musinsky, Encyclopedia Mythica, created 1997, last modified 2004.

<http://www.pantheon.org/articles/a/andaokut.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 30.08.2013

63 David Warfield, Mythology 101: Episode 8, created 2013.

<http://community.vfs.com/arcade/2013/07/mythology-101-episode-8/>

Datum der letzten Einsichtnahme 31.08.2013.

2.2 Art Thompson

64 Offizielle Seite der Ditidath First Nation

<http://www.ditidaht.ca/who-we-are/ditidaht-history/>

Datum der letzten Einsichtnahme 13.08.2014

65 Departement of Indian Affairs and Northern Development

http://pse5-esd5.aicn-inac.gc.ca/fnp/Main/Search/FNRegPopulation.aspx?BAND_NUMBER=662&lang=eng

Datum der letzten Einsichtnahme 13.08.2014

66 Biografie Art Thompsons

http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?artists_id=211

Datum der letzten Einsichtnahme 13.08.2014

67 Biografie Art Thompsons

<https://www.cedarhilllonghouse.ca/artist/art-thompson>

Datum der letzten Einsichtnahme 14.08.2014

68 Raven, seagull and the coming of light.

<http://prezi.com/9tlhqdj5fffx/the-nootka/>

Datum der letzten Einsichtnahme 13.08.2014

69 Biografie Art Thompsons

<http://www.lattimergallery.com/details.php?id=3238>

Datum der letzten Einsichtnahme 18.08.2014

70 Online Exhibit of Rare Art Thompson Works: "The Spirit of Regeneration"

<http://www.cedarhilllonghouse.ca/blog/cedar-hill-long-house-announces-online-exhibit-rare-art-thompson-works>

Datum der letzten Einsichtnahme 18.08.2014

71 Turtle Island Native Network. Spotlight on traditional and contemporary art. The story of number 511.

<http://www.turtleisland.org/culture/culture-athompson.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme 25.08.2014

72 Homepage: Alcheringa-Gallery

<http://www.alcheringa-gallery.com/about-us>

Datum der letzten Einsichtnahme 15.08.2014

73 Homepage: Spiritwrestler-Gallery

<http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?cPath=69>

Datum der letzten Einsichtnahme 15.08.2014

2.3 Patrick Amos

74 Coastal Peoples, Fine Arts Gallery, Vancouver, Canada

<http://www.coastalpeoples.com/index.php?mpage=artist&aid=288>

Datum der letzten Einsichtnahme 07.01.2015.

75 Alcheringa Gallery, Victoria. Bio Patrick Amos

<http://www.alcheringa-gallery.com/artists.html/v1/view/v3/30/v8/full/>

Datum der letzten Einsichtnahme 04.09.2014

76 Lattimer Gallery, Vancouver. Bio Patrick Amos

<http://www.lattimergallery.com/artistbio.php?a=3>

Datum der letzten Einsichtnahme 04.09.2014

77 Coastal Arts online Gallery, Bio Patrick Amos

<http://www.coastalarts.net/site/artist/amos.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 04.09.2014

78 Steinbrueck Native Gallery, Seattle. Bio Patrick Amos

<http://www.steinbruecknativegallery.com/469336/>

Datum der letzten Einsichtnahme 04.09.2014

79 Native First Nations People of Nootka Sound B.C. The History of the Mowachaht/Muchalaht People
<http://www.kayakcrusades.ca/locations/mowachaht.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme 30.08.2014

80 Inglis, R. (2009). Vancouver Island's West Coast - Coastal Waters: Mowachaht- Muchalaht.
http://www.royalbcmuseum.bc.ca/exhibits/journeys/english/water_3_2a.html

Datum der letzten Einsichtnahme 31.08.2014

81 Census, Aboriginal Affairs and Northern Development Canada: Mowachaht/Muchalaht
http://pse5-esd5.ainc-inac.gc.ca/fnp/Main/Search/FNRegPopulation.aspx?BAND_NUMBER=630&lang=eng

Datum der letzten Einsichtnahme 30.08.2014

82 Legende Nr. 16, United Indians of All Tribes Foundation
<http://eastsideindianed.org/Legend16December.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme 03.10.2014

83 Elektronisches Anmeldeformular, US Department of Education
<http://eastsideindianed.org/Images/EligibilityForm2.jpg>

Datum der letzten Einsichtnahme 03.10.2014

2.4 Morris (Moy) Sutherland

84 Homepage of the Ahousaht First Nation
<http://www.ahousaht.ca/Home.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 04.08.2014

85 Angaben über den Lebenslauf von Moy Sutherland
<http://www.alcheringa-gallery.com/moy-sutherland.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 05.08.2014

86 Angaben über den Lebenslauf von Moy Sutherland
<http://www.sunspirit.ca/artistMSutherland.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 05.08.2014

87 Steinbrueck Native Gallery
<http://www.steinbruecknativegallery.com/469175/>

Datum der letzten Einsichtnahme 05.08.2014

88 Bruce Byfield

<http://brucebyfield.com/author/brucebyfield/>

Datum der letzten Einsichtnahme 17.09.2014

89 Kommentar von Bruce Byfield über Moy Sutherlands Beitrag der Ausstellung Continuum.

<http://brucebyfield.com/tag/moy-sutherland/>

Datum der letzten Einsichtnahme 17.09.2014

2.5 Alexander Swiftwater McCarty

90 Homepage der Washington Post. Northwest Tribe Struggles to Revive Its Language Project a Challenge for Klallam, Others as Native Speakers Age. Bericht vom 31. März, 2003.

[http://www.ling.unt.edu/~montler/Klallam/Northwest%20Tribe%20Struggles%20to%20Revive%20Its%20Language%20\(washingtonpost_com\).htm](http://www.ling.unt.edu/~montler/Klallam/Northwest%20Tribe%20Struggles%20to%20Revive%20Its%20Language%20(washingtonpost_com).htm)

Datum der letzten Einsichtnahme 01.09.2014.

91 U.S. Department of the Interior. Bureau of Indian Affairs. Office of Tribal Services, American Indian Population and Labor Force Report 2005, S. 32.

<http://www.bia.gov/cs/groups/public/documents/text/idc-001719.pdf>

Datum der letzten Einsichtnahme 01.09.2014

92 U.S. Department of the Interior. Bureau of Indian Affairs. Office of Tribal Services, American Indian Population and Labor Force Report 2003, S. 28.

<http://search.usa.gov/search?affiliate=indianaffairs&query=2003&sa.x=0&sa.y=0>

American Indian Population and Labor Force Report 2003

Datum der letzten Einsichtnahme 01.09.2014

93 Northwest Tribal Art. Gallery Of Fine American Native Arts. Seattle, Washington.

<http://www.northwesttribalart.com/artists.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 03.09.2014.

94 Blog: Hilltop Tacoma

<http://hilltoptacoma.com/2011/06/15/makah-artist-alex-mccarty-at-b2-gallery/>

Datum der letzten Einsichtnahme 02.09.2014

95 Blog von Erik Gauger 2014. Notes from the road. "The artist and the whale hunter."

http://www.notesfromtheroad.com/pacificnorthwest/neath_bay4.htm

Datum der letzten Einsichtnahme 03.09.2014

96 NOAA, West Coast Region. Chronology of Major Events Related to Makah Tribal Gray Whale Hunt.
http://www.westcoast.fisheries.noaa.gov/protected_species/marine_mammals/cetaceans/chronology.html

97 The Spokesman-Review. Makah Tribe marked last whale hunt on Saturday.
<http://www.spokesman.com/stories/2014/may/18/makah-tribe-marked-last-whale-hunt-on-saturday/>

Datum der letzten Einsichtnahme 03.09.2014

98 Center for Science & Culture: Questions about Intelligent Design.
<http://www.discovery.org/csc/topQuestions.php#questionsAboutIntelligentDesign>

Datum der letzten Einsichtnahme 31.08.2014

99 IDEA Intelligent Design and Evolution Awareness Center
Intelligent Design Theory in a Nutshell, Pdf-Version, 2004
<http://www.ideacenter.org/stuff/contentmgr/files/393410a2d36e9b96329c2faff7e2a4df/miscdocs/intelligentdesigntheoryinanutshell.pdf>

Datum der letzten Einsichtnahme 08.10.2014

100 National Gallery of Canada Artist Interview: Corey Bulpitt and Larissa Healey
<https://www.youtube.com/watch?v=iPvoDLEhxQ0>

Datum der letzten Einsichtnahme 14.09.2014

101 Accueil Portail Québec: Beat Nation: Art, Hip Hop and Aboriginal Culture. 17.10.2013 - 05.01.2014
<http://qgov.newswire.ca/gouvqc/communiqués/GPQE/Octobre2013/16/c4553.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 15.09.2014

Kapitel 3

3.1 Einleitung

102 Kwakwaka'wakw U'mista cultural society, Alert Bay, British Columbia, Canada
<http://www.umista.ca/kwakwakawakw/tribes.php>

Datum der letzten Einsichtnahme 26.09.2014

103 New World Encyclopedia, Kwakwaka'wakw
<http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Kwakwaka%27wakw>

Datum der letzten Einsichtnahme 27.09.2014

104 The Canadian Encyclopedia Online
<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/haisla-kitamaat/>

Datum der letzten Einsichtnahme 28.09.2014

105 The Haisla First Nation

<http://haisla.ca/community/who-are-the-haisla/>

Datum der letzten Einsichtnahme 28.09.2014

106 Die geografische Verbreitung der Kwakwaka'wakw

http://www.clarku.edu/~jborgatt/bg_kwakiutl.htm

Datum der letzten Einsichtnahme 02.10.2014

107 Teaching Eleanor Roosevelt Glossary

<http://www.gwu.edu/~erpapers/teaching/glossary/progressive-era.cfm>

Datum der letzten Einsichtnahme 07.10.2014

108 U.S. Department of State. Archive.

<http://2001-2009.state.gov/r/pa/ho/time/ip/108646.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme 07.10.2014

109 „Aaron Glass und Aldona Jonaitis: “The Totem Pole: Material Transformation of a Cultural Icon”

Essay beruhend auf ihrem Buch: “The Totem Pole: An Intercultural History“, University of Washington Press. Washinton. 2010.

<http://www.materialworldblog.com/2010/10/the-totem-pole-material-transformation-of-a-cultural-icon/>

Datum der letzten Einsichtnahme 06.10.2014

110 Blog: Doug Cranmer, a man with a history, by Mindy Ogden

<http://www.moa.ubc.ca/blog/?p=2182>

Datum der letzten Einsichtnahme 19.10.2014

111 ABC Book World, aboriginal authors: Gloria Cranmer

http://www.abcbookworld.com/view_author.php?id=7445

Datum der letzten Einsichtnahme 17.10.2014

112 The Canada Site. Totem Pole Carver Charlie James

http://thecanadasite.com/art/art42_cjames.html

Datum der letzten Einsichtnahme 17.10.2014

113 David Neel Studio: Charlie James

<http://www.davidneel.com/charlie-james-a-13.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 19.10.2014

3.2 Richard Hunt

114 Historica Canada, Henry Hunt, article by Carol Sheehan

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/henry-hunt>

Datum der letzten Einsichtnahme: 21.10.2014.

115 Homepage: Richard Hunt: Lebenslauf

<http://www.richardhunt.com>

Lebenslauf mit freundlicher Genehmigung von Richard Hunt persönlich, vom 14.12.2012.

Datum der letzten Einsichtnahme: 23.12.2012

116 Homepage: Stanley C. Hunt

<http://www.stanleyhunt.com>

Datum der letzten Einsichtnahme: 22.10.2014

117 Homepage von Richard Hunt

<http://www.richardhunt.com/about-richard.aspx>

Datum der letzten Einsichtnahme 30.10.2014

118 „The Queen's Baton Relay, the tradition continues“

<http://qbr.melbourne2006.com.au/?s=tradition>

Datum der letzten Einsichtnahme: 12.05.2011

119 Todd Falkowsky, Ontario College of Art and Design (OCAD)

<http://www.canadiandesignresource.ca/officialgallery/symbols/the-queens-baton/>

Datum der letzten Einsichtnahme: 14.05.2011

120 Homepage: I-Hos-Gallery

<http://www.ihosgallery.com/history.html>

Datum der letzten Einsichtnahme: 17.05.2011

121 Prof. Dr. Till Förster. 2010. Was heisst hier echt? Ansichten einer verspäteten Debatte über afrikanische Kunst.

http://about-africa.ilov.de/messen_auktionen_galerien/vortraege/AMG-2010IB-2d.php

Datum der letzten Einsichtnahme 16.05.2011

122 Zitat von Richard Hunt.

<http://www.richardhunt.com/galleries/prints-and-originals/raven-and-sisiutl.aspx>

Datum der letzten Einsichtnahme 02.11.2014.

123 Zitat von Richard Hunt.

<http://www.richardhunt.com/galleries/prints-and-originals/welcome-figure.aspx>

Datum der letzten Einsichtnahme 02.11.2014.

124 Homepage von Colonial Acres Coins

<http://www.colonialacres.com/product/4058/2005-300-welcome-figure-totem-pole-gold-coin>

Datum der letzten Einsichtnahme 03.11.2014.

125 Homepage des Royal Mint Museums, England.

<http://www.royalmintmuseum.org.uk/coins/index.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 03.11.2014.

3.3 Wedlidi Speck

126 Mid Island Gifts (Gift Shop des Flughafens Comox), 30. Juli 2011.

http://www.midisland.shawbiz.ca/pages/sv_artists.htm

Datum der letzten Einsichtnahme 05.11.2014

127 Jack Hirose & Associates Inc., Healing and treating Trauma, Addictions and Related Disorders

<http://www.jackhirose.com/speaker/wedlidi-speck/>

Datum der letzten Einsichtnahme 05.11.2014

128 Canadian Indians Challenge Fish Farms in Court.

Artikel in der New York Times vom 14. September 2003 von Clifford Krauss.

<http://www.nytimes.com/2003/09/14/world/canadian-indians-challenge-fish-farms-in-court.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 04.11.2014

129 *Raven Story* von Wedlidi Speck, Mittwoch, 22. Dezember 2010.

<https://www.facebook.com/wedlidi.speck>

Mit freundliche Genehmigung des Künstlers

Datum der letzten Einsichtnahme September 2011

130 Homepage der Spirits of the West Coast Art Gallery Inc.

https://www.spiritsofthewestcoast.com/symbol/the_sisiutl_or_sea_serpent/

Datum der letzten Einsichtnahme 09.11.2014

3.4 Corrine Hunt

131 Homepage der I-Hos-Gallery, Comox, Vancouver Island

<http://ihosgallery.com/collections/corrine-hunt>

Datum der letzten Einsichtnahme 10.11.2014

132 Homepage der Artina's Hand Crafted Canadian Jewellery

<http://artinas-jewellery.com/artists/corrine-hunt/>

Datum der letzten Einsichtnahme 10.11.2014

133 Artikel: Paralympic Medals Designed to Inspire

http://www.oandp.com/articles/NEWS_2009-10-23_02.asp

Datum der letzten Einsichtnahme 11.11.2014

134 Website of the Olympic Movement. Artikel: Olympic Truce Wall Unveiled at Olympic Village

<http://www.olympic.org/news/olympic-truce-wall-unveiled-at-olympic-village/76829>

Datum der letzten Einsichtnahme 13.11.2014

135 The 2010 Vancouver winter Olympic and Paralympic medal designs

<http://www.blokeish.com/2009/11/2010-vancouver-winter-olympic-paralympic-medal-designs/>

Datum der letzten Einsichtnahme 13.11.2014

136 DOSB (Deutscher Olympischer Sportbund) Artikel: "Verlängerung zum Thema: Die Spiele von Vancouver und die First Nations"

<http://www.dosb.de/en/dasgrueneband/verlaengerung/archiv/zum-thema-die-spiele-von-vancouver-und-die-first-nations/>

Datum der letzten Einsichtnahme 12.11.2014

137 CBC News-Artikel: "2010 Vancouver Olympics' mascots inspired by First Nations creatures"

<http://www.cbc.ca/news/canada/british-columbia/2010-vancouver-olympics-mascots-inspired-by-first-nations-creatures-1.680853>

Datum der letzten Einsichtnahme 12.11.2014

138 Website von Skulptur.net

<http://www.skulptur.net/was-ist-eine-skulptur/unterschied-zwischen-skulptur-und-relief/>

Datum der letzten Einsichtnahme 18.11.2014

3.5 Sonny Assu R. L.

139 Webpage von Sonny Assu

<http://sonnyassu.com/pages/biography>

Datum der letzten Einsichtnahme 21.11.2014

140 Webpage der National Gallery of Canada: Sonny Assu

http://www.gallery.ca/en/see/collections/artist_work.php?iartistid=42793

Datum der letzten Einsichtnahme 21.11.2014

141 Website der Henry M. Jackson School of International Studies, University of Washington.

Artikel von Katie Bunn-Marcuse: Canadian First Nations Artist in Residence at U.W. Burke Museum.

<http://www.jsis.washington.edu/canada/newsletter/2012oct/center.shtml>

Datum der letzten Einsichtnahme 25.11.2014

142 Webpage von Sonny Assu

<http://sonnyassu.com/images/ipotlatch-5000-ancestors-in-your-pocket>

Datum der letzten Einsichtnahme 23.11.2014

143 Website von: "Vancouver is awesome"

Artikel von Anne Cottingham: The Opening - Sonny Assu, 09. Juni 2011.

<http://vancouverisawesome.com/2011/06/09/the-opening-sonny-assu/>

Datum der letzten Einsichtnahme 23.11.2014

144 Webpage der National Gallery of Canada

http://www.gallery.ca/en/see/collections/artist_work.php?iartistid=42793

Datum der letzten Einsichtnahme 24.11.2014

145 Website von: „Canadian Art“

Artikel von Tanya Harnett: Sugar and Grit: Sonny Assu Mixes Cultures, 30. Oktober 2014.

<http://canadianart.ca/features/2014/10/30/sonny-assu-complex-mix-of-cultures/>

Datum der letzten Einsichtnahme 24.11.2014

146 Interview von Crystal Baxley mit Sonny Assu im Frühling 2011.

<http://contemporarynativeartists.tumblr.com/post/6030123932/sonny-assu-laich-kwil-tach-kwakwakawakw>

Datum der letzten Einsichtnahme 02.01.2015

147 The Works Art & Design Festival. The Largest Art & Design Festival in North America.

<http://theworksfest.wordpress.com/>

Datum der letzten Einsichtnahme 25.12.2014

Kapitel 4 4.1 Einleitung

148 "It's official, it's Haida Gwaii". In: QCI (Queen Charlotte Islands) Observer, 11.12.2009

<http://www.haidagwaiiobserver.com/Article.aspx?Id=4228>

Datum der letzten Einsichtnahme 18.02.2015

149 „Census reveals massive population loss on Haida Gwaii“. In: Haida Gwaii Observer, 16.02.2015

<http://www.haidagwaiiobserver.com/Article.aspx?Id=5328>

Datum der letzten Einsichtnahme 18.02.2015

150 „History of the Haida Nation“

<http://www.haidanation.ca/Pages/history/haidanation.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 28.02.2015

151 David Morgan.com

http://www.davidmorgan.com/scrimshaw.html?cPath=30_205

Datum der letzten Einsichtnahme 19.02.2015

152 „Off the Wall“. Bruce Byfield's blog

<http://brucebyfield.com/category/gwaai-edenshaw/>

Datum der letzten Einsichtnahme 19.02.2015

153 "Charles Edenshaw retrospective at the McMichael", by Miriam King, QMI Agency, 17.07.2014

<http://www.bradfordtimes.ca/2014/07/17/charles-edenshaw-retrospective-at-the-mcmichael>

Datum der letzten Einsichtnahme 19.02.2015

154 galts'ap - Tsimshian-English Dictionary

http://web.unbc.ca/~smalgyax/Dict_E/55066cea-2423-447b-ad13-15557882cebf.htm

Datum der letzten Einsichtnahme 19.02.2015

155 Canadian Museum of History

<http://www.historymuseum.ca/cmhc/exhibitions/tresors/treasure/232eng.shtml>

Datum der letzten Einsichtnahme 24.02.2015

156 Alaska Native Knowledge Group. Tlingit Tribes, Clans and Clan Houses.

<http://ankn.uaf.edu/ANCR/Southeast/TlingitMap/>

Datum der letzten Einsichtnahme 25.02.2015

157 „Inland Tlingit“. In: The Canadian Encyclopedia

<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/inland-tlingit/>

Datum der letzten Einsichtnahme 25.02.2015

4.2 William Ronald (Bill) Reid

158 BC Names/GeoBC entry "Skidegate 1 (Indian reserve)

<http://apps.gov.bc.ca/pub/bcgnws/names/64779.html>

Datum der letzten Einsicht 01.03.2013.

159 VCM (Virtual Museum Canada), The Raven's call

http://theravenscall.ca/en/who/life_story/elder

Datum der letzten Einsicht 01.03.2013.

160 Blog: Stop BC Arts Cuts & Increase Funding to the National Average!

<https://stopbcartscuts.wordpress.com/2009/11/25/could-we-ever-know-each-other-in-the-slightest-without-the-arts/>Datum der letzten Einsicht 03.03.2013.

161 Bill Reid Foundation. Preserving the art and perpetuating the legacy of Bill Reid.

<http://www.billreidfoundation.ca/banknote/raven.htm>

Datum der letzten Einsicht 03.03.2013.

162 VCM (Virtual Museum Canada), The Raven's call

http://theravenscall.ca/en/who/life_story/middle_years/2

Datum der letzten Einsicht 04.03.2013.

163 Native Online: Bill Reid

<http://www.nativeonline.com/billreid.html>

Datum der letzten Einsicht 05.03.2013.

164 Bill Reid Foundation

<http://www.billreidfoundation.ca/banknote/bear.htm>

Datum der letzten Einsicht 05.03.2013.

165 Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver

<http://www.billreidgallery.ca/About/BillReidFoundation.php>

Datum der letzten Einsicht 08.03.2013.

166 Bill Reid Foundation

<http://www.billreidfoundation.ca/banknote/mythic.htm>

Datum der letzten Einsicht 09.03.2013.

167 Prof. Dr. Till Förster: Was heißt hier echt? Eine Debatte über afrikanische Kunst, 2010.

http://about-africa.ilov.de/messen_auktionen_galerien/vortraege/AMG-2010IB-2d.php

Datum der letzten Einsicht 13.04.2015.

4.3 Don Yeomans

168 American Museum of Natural History: Haida. Zitat Don Yeomans

<http://www.amnh.org/exhibitions/past-exhibitions/totems-to-turquoise/contemporary-artists/haida>

Datum der letzten Einsichtnahme: 15.03.2015

169 Stonington Gallery, Seattle, Washington, Don Yeomans, Bio

<http://www.stoningtongallery.com/artistselect.php?fn=Don&ln=Yeomans&artist=38&artType=0&topic=bio>

Datum der letzten Einsichtnahme: 15.03.2015

170 Alcheringa Gallery, Don Yeomans, Bio

<http://www.alcheringa-gallery.com/don-yeomans.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 15.03.2015

171 Douglas Reynolds Gallery, Don Yeomans, Bio

<http://douglasreynoldsgallery.com/don-yeomans>

Datum der letzten Einsichtnahme 15.03.2015

172 Coastal Peoples Fine Arts Gallery, Don Yeomans, Bio

<http://www.coastalpeoples.com/index.php?mpage=artist&aid=78>

Datum der letzten Einsichtnahme 15.03.2015

173 Forton® MG - VF-812 Additive For Alpha Gypsum

http://www.smooth-on.com/Forton-Products-Fo/c1404_1406/index.html

Datum der letzten Einsichtnahme 16.03.2015

174 Douglas Reynolds Gallery: Raven Frog Panel

<http://www.douglasreynoldsgallery.com/raven-frog-panel>

Datum der letzten Einsichtnahme 16.03.2015

175 Zitat des Künstlers Don Yeomans. Moving Images Distributions.

http://movingimages.ca/store/products.php?making_haida_totem

Datum der letzten Einsichtnahme 17.03.2015

176 YVR (Vancouver International Airport) tour map (Pdf-file)

[Self-guided Explorer Tour @YVR \(NEW!\)](#)

Datum der letzten Einsichtnahme 17.03.2015

177 Film „The McMichael Totem Pole“.

<https://www.youtube.com/watch?v=Tr2dcJhvpBE>

Datum der letzten Einsichtnahme 17.03.2015

178 Film „Don Yeomans, Where Cultures Meet“

<http://www.mcmichael.com/collection/donyeomans.cfm>

Datum der letzten Einsichtnahme 18.03.2015

4.4 Roy Henry Vickers

179 Archives Governor General of Canada

<http://www.orderofbc.gov.bc.ca/>

<http://www.gg.ca/document.aspx?id=14940&lan=eng>

<http://archive.gg.ca/honours/search-recherche/honours-desc.asp?lang=e&TypeID=orc&id=5951>

Datum der letzten Einsichtnahme 20.03.2015.

180 Roy Henry Vickers

<http://books.google.ch/>

Datum der letzten Einsichtnahme 22.03.2015.

181 Roy Henry Vickers, Eagle Aerie Gallery, Tofino (Westküste Vancouver Island)

<http://www.royhenryvickers.com/>

Datum der letzten Einsichtnahme 22.03.2015.

182 Roy Henry Vickers, Eagle Aerie Gallery, Tofino (Westküste Vancouver Island)

http://www.royhenryvickers.com/rhv_media

Datum der letzten Einsichtnahme 25.03.2015.

183 "Raven", 2003. Van Dop Gallery, New Westminster, Metropolregion Vancouver

http://www.vandopgallery.com/artists/dsp_artwork.php?ArtworkID=431

Datum der letzten Einsichtnahme 25.03.2015

184 YVR Vancouver International Airport, About Us, Facts & Stats

<http://www.yvr.ca/en/about/facts-stats.aspx>

Datum der letzten Einsichtnahme 29.03.2015

185 Roy Henry Vickers, Eagle Aerie Gallery. The Making of a Roy Henry Vickers Print - Trailer

<http://www.royhenryvickers.com/movie-trailer>

Datum der letzten Einsichtnahme 01.04.2015.

186 Roy Henry Vickers, Eagle Aerie Gallery. The Silkscreen Process

http://www.royhenryvickers.com/rhv_media

Datum der letzten Einsichtnahme 01.04.2015.

187 Roy Henry Vickers, Eagle Aerie Gallery, Solstice 1999

<http://www.royhenryvickers.com/prints/product/402>

Datum der letzten Einsichtnahme 01.04.2015

4.5 David Albert Boxley

188 HistoryLink.org. The Free Online Encyclopedia of Washington State History

http://www.historylink.org/index.cfm?DisplayPage=output.cfm&File_Id=5658

Datum der letzten Einsichtnahme 05.04.2015

189 Spiritwrestler Gallery

http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?artists_id=643

Datum der letzten Einsichtnahme 04.04.2015

190 Quintana Galleries

http://quintanagalleries.com/htmls/featured_artists/david_boxley.shtml

Datum der letzten Einsichtnahme 05.04.2015

191 Homepage von David Albert Boxley

http://www.davidboxley.com/about_david.shtml

Datum der letzten Einsichtnahme 05.04.2015

192 Sm'algyax Living Legacy Talking Dictionary

<http://web.unbc.ca/~smalgyax/>

Datum der letzten Einsichtnahme 09.04.2015

193 Royal BC Museum Victoria BC

<http://www.preview-art.com/previews/06-2007/tsimshian.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 07.04.2015

194 Homepage von David Albert Boxley

http://www.davidboxley.com/gallery_totems.shtml

Datum der letzten Einsichtnahme 09.04.2015

195 Homepage von David Albert Boxley

<http://www.davidboxley.com/commissions.shtml>

Datum der letzten Einsichtnahme 09.04.2015

196, 197 Alaska Native Medical Center

<http://anmc.org/patients-visitors/craft-shop/>

<http://anmc.org/about-us/>

Datum der letzten Einsichtnahme 09.04.2015

4.6 Dempsey Bob

198 British Columbia Achievement Foundation

<http://www.bcachievement.com/firstnationsart/recipients.php>

Datum der letzten Einsichtnahme 14.04.2015

199 JuneauEmpire.com: Southeast sagas: Chief Johnson remembered

http://juneauempire.com/stories/092403/nei_sesaga.shtml#.VS5vmZWJjX5

Datum der letzten Einsichtnahme 15.04.2015

200 Neue Zürcher Zeitung vom 24.01.2003, Seite 45

Reifes Angebot, unausgereifter Name, Neues «Nordamerika Native Museum» im Seefeld

<http://zeitungsarchiv.nzz.ch/neue-zuercher-zeitung-vom-24-01-2003-seite-45.html?hint=65020990>

Datum der letzten Einsichtnahme 15.04.2015

201 Tages Anzeiger vom 24.01.2001

„Nicht nur Kindermuseum“

<http://www.tagesanzeiger.ch/service/archiv/>

Datum der letzten Einsichtnahme 15.04.2015

202 Stadt Zürich Allgemein, Medienmitteilung vom 23. Januar 2003. Vom Indianermuseum zum NONAM

https://www.stadt-zuerich.ch/internet/mm/home/mm03/jan_03/mm_4.html

Datum der letzten Einsichtnahme 15.04.2015

203 Tages Anzeiger online: 27.07.2012: Walliser beten für den Gletscher

<http://www.tagesanzeiger.ch/panorama/vermishtes/Walliser-beten-fuer-den-Gletscher/story/31501391>

Datum der letzten Einsichtnahme 19.04.2015

204 Persönliche Aussage von Dempsey Bob

http://www.dempseybob.com/Artist_Statement/artist_statement.shtml

Datum der letzten Einsichtnahme 18.04.2015

205 Homepage der Equinox Gallery

<http://www.equinoxgallery.com/exhibitions/>

Datum der letzten Einsichtnahme 17.06.2015

206 Bruce Byfield, Blog vom 15.06.2014: Dempsey Bob's „North“ exhibit

<http://brucebyfield.com/tag/dempsey-bob/>

Datum der letzten Einsichtnahme 17.04.2015

207 British Columbia First Nations Totem Pole unveiled in New Zealand by master carver Dempsey Bob

http://www.canadainternational.gc.ca/new_zealand-nouvelle_zelande/highlights-faits/TotemPoleUnveiled-DevoilementMatTotemique-Oct2010.aspx?lang=en

Datum der letzten Einsichtnahme 19.04.2015

208 Gillian McMillan, Blog vom 13.04.2014: Dempsey Bob's „North“ exhibit

<http://www.gillianmcmillan.com/blog/2014/06/13/dempsey-bob-north/>

Datum der letzten Einsichtnahme 19.04.2015

209 Maori Art Market. New Zealand's internationally acclaimed Maori Art Event

<http://www.maoriartmarket.com/past-markets-g-169.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 23.04.2015

4.7 Eugene Alfred

210 World Culture Encyclopedia: Tlingit

<http://www.everyculture.com/North-America/Tlingit-Kinship.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 20.04.2015

211 Diattaart Blog. Tlingit Arist of the moment.

<https://diattaart.wordpress.com/tag/tlingit/>

Datum der letzten Einsichtnahme 20.04.2015

212 Company Listing Canada: Garfinkel Publications Inc.

http://www.companylisting.ca/Garfinkel_Publications_Inc/default.aspx

Datum der letzten Einsichtnahme 22.04.2015

213 Homepage Eugene Alfred

<http://eugenealfred.com/about-eugene/>

Datum der letzten Einsichtnahme 26.04.2015

214 Douglas Reynolds Gallery: Eugene Alfred

<http://www.douglasreynoldsgallery.com/eugene-alfred>

Datum der letzten Einsichtnahme 26.04.2015

215 Kunsthaus Zürich: Ausstellung „Monet, Gauguin, van Gogh-Inspiration Japan“ vom 20.02.-10.05.2015
<http://www.kunsthhaus.ch/de/ausstellungen/aktuell/inspiration-japan/>
Datum der letzten Einsichtnahme 26.04.2015

216 The National Academy of Sciences: Developing a Research and Restoration Plan for Arctic-Yukon-Kuskokwim (Western Alaska) Salmon. Pdf-Version, S. 73ff.
<http://www.nap.edu/catalog/11180.html>
Datum der letzten Einsichtnahme 29.04.2015

Kapitel 5

217 Die Welt: Als Bill Clinton 1998 den Irak bombardieren liess
<http://www.welt.de/geschichte/article119852891/Als-Bill-Clinton-1998-den-Irak-bombardieren-liess.html>
Datum der letzten Einsichtnahme: 01.10.2014.

218 <http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,479343,00.html>
Datum der letzten Einsichtnahme: 01.03.2014.

219 http://www.quickdict.de/show.php/137117_en-de_Northwestern-Crow.html
Datum der letzten Einsichtnahme: 27.12.2012.

220 http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?artists_id=987
Datum der letzten Einsichtnahme: 06.03.2014.

221 Dieter Jüdt: "Schwertwal, Frosch und Menschenfresser"
<http://www.jitter-magazin.de/brian-jungen-prototypes.php>
Datum der letzten Einsichtnahme: 05.04.2014.

222 <http://www.aadnc-aandc.gc.ca/eng/1100100014557/1100100014563>
Datum der letzten Einsichtnahme: 10.04.2014

223 <http://donsmaps.com/pacificnwartefacts.html>
Datum der letzten Einsichtnahme: 11.04.2014

224 <http://mauideals.org/lahaina-scrimshaw/#.U0ZXdsE6kql>
Datum der letzten Einsichtnahme: 11.04.2014

225 <http://erhaltung.eu/untersuchung/infrarot-untersuchung/>
Datum der letzten Einsichtnahme: 13.04.2014

226 „Wandler zwischen den Welten“. Peter Maffay blickt mit "Tattoos" auf 40 Jahre Karriere zurück.
07.06.2011 von der Webseite:

<http://www.akuma.de/peter-maffay/wandler-zwischen-den-welten/artist,p19088,671,magazine.html>

Datum der letzten Einsichtnahme: 04.03.2014.

227 <http://www.stoningtongallery.com/previous.php>

Datum der letzten Einsichtnahme: 18.04.2014.

228 Press release, upcoming exhibit, "Thinking of Raven", group exhibit, Feb. 2014. Stonington Gallery:
December 2013.

<http://us6.campaign-archive1.com/?u=c64b556c714a2c294b2eaf806&id=dbc6621c16&e=6ae4a15525>

Datum der letzten Einsichtnahme: 18.04.2014.

229 http://www.burkemuseum.org/bhc/past_grants

Datum der letzten Einsichtnahme: 30.04.2014

230

http://museums.alaska.gov/documents/press_releases/3_29_13_Parker_Joseph_exhibits_opening.pdf

Datum der letzten Einsichtnahme: 30.04.2014

231 <http://teriokar.com/gallery/ravens-tale/>

Datum der letzten Einsichtnahme: 04.05.2014

232 Xaayda Kil Glossary. Skidegate Haida Immersion Programm (2015), Volume L-Z, S. 105, 106, 271

<http://sd50.bc.ca/wp-content/uploads/2012/12/MZship-xaayda-kil-glossary-2013-June-07b.doc>

Datum der letzten Einsichtnahme: 25.06.2015

233 Raven's tail Decke, Nuu-chah-nulth, Länge 155cm, 1783-1800 (Erwerb).

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=537963&partId=1&object=23941&page=3

Datum der letzten Einsichtnahme: 19.05.2014

234 Chisato O. Dubreuil: The Ainu and Their Culture: A Critical Twenty-First Century Assessment. In: The Asia-Pacific Journal: Japan Focus.

http://www.japanfocus.org/site/make_pdf/2589

Datum der letzten Einsichtnahme, 18.05.2014.

235 http://museums.alaska.gov/online_exhibits/kay_parker_interview.html

Datum der letzten Einsichtnahme: 02.05.2014

236 Aus einem Interview mit Scott Jensen auf seiner eigenen Homepage.

<http://www.speakingcedar.com/>

Datum der letzten Einsichtnahme: 24.05.2014

237 Aus einem Interview mit Scott Jensen. Stonington Gallery.

<http://www.stoningtongallery.com/artistselect.php?fn=Scott&ln=Jensen&artist=15&artType=0&topic=bio>

Datum der letzten Einsichtnahme: 24.05.2014

238 Mapping the Pacific Coast. Coronado to Lewis and Clark.

<http://www.mappingthepacificcoast.com/gallery/in-the-wake-of-captain-cook/plate-32/>

Datum der letzten Einsichtnahme: 26.06.2015

239 Tsimshian-Rattle, Brooklyn Museum

http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/132835/Raven_Rattle#

Datum der letzten Einsichtnahme: 07.06.2014

240 Jerry Hill. Stonington Gallery, Bio.

<http://www.stoningtongallery.com/artistselect.php?fn=Jerry&ln=Hill&artist=185&artType=0&topic=bio>

Datum der letzten Einsichtnahme: 03.06.2014

241 Jerry Hill. Eigene Homepage, Bio.

http://jerryhilldesigns.com/about_jerry.html

Datum der letzten Einsichtnahme: 03.06.2014

242 Zitat von Jerry Hill, Stonington Gallery.

http://www.stoningtongallery.com/artwork_view.php?refer=artistselect.php&topic=works&artType=0&id=2756

Datum der letzten Einsichtnahme: 21.06.2014

243 Zitat von Jerry Hill, Stonington Gallery.

[http://www.stoningtongallery.com/artwork_view.php?refer=search.php&searchTerm=Jerry hill&archive=&artType=&topic=&page=&id=4264](http://www.stoningtongallery.com/artwork_view.php?refer=search.php&searchTerm=Jerry%20hill&archive=&artType=&topic=&page=&id=4264)

Datum der letzten Einsichtnahme: 22.06.2014

244 Zitat von Jerry Hill, Stonington Gallery.

[http://www.stoningtongallery.com/artwork_view.php?refer=search.php&searchTerm=Jerry hill&archive=&artType=&topic=&page=&id=3042](http://www.stoningtongallery.com/artwork_view.php?refer=search.php&searchTerm=Jerry%20hill&archive=&artType=&topic=&page=&id=3042)

Datum der letzten Einsichtnahme: 26.06.2014

245 Begriffserklärung: Ätiologie

<http://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/aetiologie-3/ch/83c4da5ccda4e4b1ad21053ca61af159/>

Datum der letzten Einsichtnahme: 26.06.2014

246 Robert Davidson's Creative Spirit

<http://www.motherjones.com/media/2013/11/robert-davidson-haida-gwaii-art?page=1>

Datum der letzten Einsichtnahme 26.06.2014.

Bildverzeichnis

Einleitung

Generelle Vorbemerkungen

Bild 1

Vermuteter Künstler: *Kadyisdu.axch'*, Tlingit, *Kiks.ádi* clan. Wirksam: spätes 18. Jh. – frühes 19. Jh.

Titel: *Yéil X'eenh* (Raven Screen). Beschreibung: Screen der Tlingit, Gaanax.teidi clan, Klukwan village, Frog House. Medium: Fichte (Gattung: *Picea*), Gemälde. Gegenwärtiger Standort: Seattle Art Museum.

Geschichte des Objekts: Geschenk von John H. Hauberg. Quelle des Fotos: Joe Mabel.

Genehmigung: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Raven_screen_detail_01.jpg

Datum der letzten Einsichtnahme: 12.03.2013.

Bild 2

Siehe Literaturverzeichnis H. Stewart (1979), S. 21.

Bild 3

<http://www.birds.cornell.edu/pfw/Members/PhotoGallery05/MiscFeederVisitorPhotos.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme: 12.03.2013.

Bild 4

Siehe Literaturverzeichnis H. Stewart (1979), S. 23.

Bild 5

Siehe Literaturverzeichnis J. Gilbert, K. Clark, Volume 1 (2005), S. 55.

Bild 6

Siehe Literaturverzeichnis J. Gilbert, K. Clark, Volume 1 (2005), S. 15.

Kapitel 1

1.1 Einleitung

Bild 7: Salish Sea area mit Gebiet der Coast Salish.

Siehe Literaturverzeichnis N. McNutt (2008), S. 8.

Bild 8: Linguistische Einteilung der drei Untergruppen der Coast Salish.

http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Carte_populations_salish_de_la_cote.png&filetimestamp=20080105044517

Datum der letzten Einsichtnahme: 20.01.2013.

Bild 9: Frau der Musqueam (Coast Salish).

http://en.wikipedia.org/wiki/File:WHORL_WOMAN.gif

Datum der letzten Einsichtnahme: 29.05.2013.

Bild 10: Mrs. Helen Jimmy. Foto: Barbara Lane. 1949.

http://ibike.org/ibike/salish/essay/images/2011/IMG_0938.JPG

Datum der letzten Einsichtnahme: 18.01.2013.

Bild 11: T'sou-ke Nation

http://en.wikipedia.org/wiki/T'sou-ke_Nation

Datum der letzten Einsichtnahme: 04.01.2013.

Bild 12: Spinnwirtel der T'sou-ke. Photographed by Derek Tan. UBC Museum of Anthropology.

<http://collection-online.moa.ubc.ca/collection-online/search/item?category%5Bculture%5D%5B0%5D=711728&row=3>

Datum der letzten Einsichtnahme: 05.01.2013.

Bild 13-15: Spindle whorl with salmon and raven design.

Mit freundlicher Genehmigung des Smithsonian National Museum of the American Indian, Washington DC.

[http://www.nmai.si.edu/searchcollections/item.aspx?irn=170493&catids=1&objtypeid=Weavingtools/equipment|Spindle whorl&src=1-4](http://www.nmai.si.edu/searchcollections/item.aspx?irn=170493&catids=1&objtypeid=Weavingtools/equipment|Spindle%20whorl&src=1-4)

Datum der letzten Einsichtnahme: 06.01.2013.

Bild 16: Verbreitungsgebiet der Cowichan.

<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Cowichan.png&filetimestamp=20110402121728>

Datum der letzten Einsichtnahme: 06.01.2013.

Bild 17: Spinnwirtel der Cowichan. Coast Salish. 19. Jh.

Siehe Literaturverzeichnis, B. McLennan, K. Duffek (2000), S. 39.

Bild 18: Sxwayxwey-Maske der Comox auf Vancouver Island (Coast-Salish). American Museum of Natural History, New York, Katalognummer 16/4724 A.

<http://anthro.amnh.org/north>

Datum der letzten Einsichtnahme: 11. Februar 2013.

Bild 19: Tänzer der Cowichan (Coast-Salish) mit Sxwayxwey-Maske. Foto von Edward S. Curtis.

<http://www.encore-editions.com/masked-dancer-cowichan>

Datum der letzten Einsichtnahme: 10. Februar 2013.

Bild 20: Sxwayxwey-Maske der Salish, 19. Jh. Clark University, Wocester, Massachusetts, USA.

<http://www.clarku.edu/~jborgatt/nwcmasks.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme: 10. Februar 2013.

Bild 21: Tal-Maske der Coast-Salish. Collected at Church House, B.C. before 1938, height 25cm.

Siehe Literaturverzeichnis W. C. Sturtevant (1990), S. 449.

Ursprüngliche Quelle: Smithsonian Museum of North American Indians. Heye-Foundation. Katalognummer 90/1939.

Bild 22: Tal-Maske der Coast-Salish. Smithsonian National Museum of North American Indians. 4220 Silver Hill Road. Suitland, Maryland, USA. Benutzung des Bildes mit freundlicher Genehmigung von Heather A. Shannon. Photo Archivist. Archive Center. Cultural Resources Center. 26.02.2013.

Zeit der Herstellung: Gemäss Tori Cranner (Kurator) am 23.03.2013, wahrscheinlich frühes 20. Jh.

Quelle: Mrs. Edward Lipsett, Material: Holz, Kultur: Comox. Beschreibung: Die Maske war früher dunkler. Jetzt sind nur noch Spuren roter und grüner Farbe erhalten.

1.2 Charles W. Elliott

Bild 23: Charles W. Elliott

<http://mission-blue.org/2011/05/charles-w-elliott-the-artist-behind-the-imcc2-logo/>

Datum der letzten Einsichtnahme: 07.07.2013

Bild 24: Charles E. Elliott

<http://www.youtube.com/watch?v=1gGDBEI-6wI>

Datum der letzten Einsichtnahme: 07.07.2013

Bild 25: Früheres Verbreitungsgebiet der Saanich-Gruppen

<https://en.wikipedia.org/wiki/File:Saanich.png>

This image is in the public domain and was released by the copyright holder. Permission is granted to copy, distribute and/or modify this map.

Datum der letzten Einsichtnahme: 06.07.2013

Bild 26: Sul Sul Tan, Spindle Whorl #2, Message

<http://www.victoriaairport.com/permanent-art-collection>

Datum der letzten Einsichtnahme: 08.08.2013

Bild 27: Totem Pole outside the airport of Victoria

<http://www.youtube.com/watch?v=1gGDBEI-6wI>

Datum der letzten Einsichtnahme: 09.08.2013

Bild 28: Detailansicht der Rabenfigur

<http://www.youtube.com/watch?v=1gGDBEI-6wl>

Datum der letzten Einsichtnahme: 09.08.2013

Bild 29: Unity Pole vor dem Polizeihauptquartier der Stadt Victoria, Seitenansicht

<http://www.cathedralgrove.eu/text/07-Totem-Websites-5.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme: 17.08.2013

Bild 30: Unity Pole vor dem Polizeihauptquartier der Stadt Victoria, Frontalansicht

<http://www.landmarkspublicart.ca/Artwork/290>

Datum der letzten Einsichtnahme: 17.08.2013

Bild 31: Logo für das IMCC2: The Message

<http://www.conbio.org/mini-sites/imcc2011>

Datum der letzten Einsichtnahme: 18.08.2013

1.3 Susan A. Point

Bild 32: Susan A. Point.

Mit der Berechtigung der Quintana Galleries, Indigenous Art, von Jessica am 14.03.2013.

<http://www.quintanagalleries.com/htmls/artists/pages/Artists-1192.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme: 16.03.2013.

Bild 33: Früheres Territorium und Verbreitungsgebiet der Musqueam und heutige Reservationen.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Musqueam>

Datum der letzten Einsicht: 30.12.2012

Bild 34: Ravens & Moon von Susan A. Point.

<http://www.gallerieswest.ca/reviews/%22transcendence%2C%22-opens-september-16%2C-2006%2C-coastal-peoples-fine-arts-gallery%2C-vancouver/>

Datum der letzten Einsichtnahme: 17.03.2013.

Bild 35: Ravens & Moon von Susan A. Point.

<https://www.coastalpeoples.com/index.php?mpage=product&pid=22&searched=1>

Datum der letzten Einsichtnahme: 17.03.2013.

Bild 36: Ravens & Moon von Susan A. Point.

<http://lh6.ggpht.com/-uiNkNdmwKeQ/TwDhjSPEeSI/AAAAAAAAAHyo/1MS4ZwVebwY/s1600-h/image%25255B9%25255D.png>

Datum der letzten Einsichtnahme: 17.03.2013.

Bild 37: Raven's song von Susan Point.

<http://www.spiritwrestler.com/Templates/SP-CSA-09.html>

Datum der letzten Einsichtnahme: 13.04.2013.

Bild 38: Raven von Susan Point

http://www.maltwood.uvic.ca/newmis/index.php?id=4859&artifact_action=info

Datum der letzten Einsicht: 28.05.2013.

Bild 39: Arctic Eclipse Spindle Whorl von Susan Point.

http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?cPath=2_98&products_id=3409

Datum der letzten Einsicht: 21.04.2013.

Bild 40: Arctic Eclipse Spindle Whorl von Susan Point.

http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?cPath=2_74&products_id=5404

Datum der letzten Einsicht: 21.04.2013.

Bild 41: Coast-Salish-Gateway by Susan A. Point im Stanley Park.

Die Benutzung des Foto erfolgt mit Genehmigung von Leonard's Blog: 06.01.2013 und 24.04.2013.

<http://blog.scentedleaf.com/2010/09/indian-totem-poles-and-coast-salish.html>

Datum der letzten Einsichtnahme: 22.04.2013.

Bild 42: Detailansicht eines Hauspfostens.

Von mir persönlich im Stanley Park aufgenommen, am 13.06.2010.

Bild 43: Willkommensfiguren

<http://de.wikipedia.org/wiki/Musqueam>

Datum der letzten Einsichtnahme: 22.04.2013.

Bild 44: Pfahl im Inneren eines Musqueam-Hauses.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Musqueam>

Datum der letzten Einsichtnahme: 22.04.2013.

Bild 45: People amongst the People.

http://app.vancouver.ca/PublicArt_net/ArtworkDetails.aspx?ArtworkID=481&Neighbourhood=&Ownership=&Program

Datum der letzten Einsichtnahme: 23.04.2013.

Bild 46: "People Amongst the People", Detail.

Von mir persönlich im Stanley Park aufgenommen, am 13.06.2010.

1.4 Andy Everson

Bild 47: Andy Everson.

Siehe Internetquelle 1.

Bild 48: Früheres Comox-Gebiet und die heutigen Reservationen.

Siehe Internetquelle 2.

Bild 49: Joining formline U shapes to ovoid formline.

Siehe Literaturliste J. Gilbert, K. Clark, Volume 1 (2001), S. 59.

Bild 50: Split U-Shape.

Siehe Literaturliste J. Gilbert, K. Clark, Volume 1 (2001), S. 44.

Bild 51: Basic Salmon Head Design.

Siehe Literaturliste J. Gilbert, K. Clark, Volume 1 (2001), S. 66.

Bild 52: Sunset Summit (2009).

Siehe Internetquelle 1.

Bild 53: Raven (2010).

Siehe Internetquelle 1.

Bild 54: Coast Salish design elements.

Siehe Internetquelle 3.

Bild 55: Confessions to the moon (2006).

Siehe Internetquelle 1.

Bild 56: Stories, (2007).

Siehe Internetquelle 1.

Bild 57: Transcendence (2008).

Siehe Internetquelle 1.

1.5 Maynard Johnny Jr.

Bild 58

Maynard Johnny Jr.

Mit freundlicher Genehmigung von Tim Strang, Marketing and Operations Manager von der Hill's Native Art Gallery am 09.11.2012. Hill's Native Art, 165 Water Street (Gastown), Vancouver, BC.

<http://www.hillsnativeart.com>

Datum der letzten Einsichtnahme: 19.05.2016.

Bild 59

Maynard Johnny Jr.

Mit freundlicher Genehmigung von Tim Strang, Marketing and Operations Manager von der Hill's Native Art Gallery am 09.11.2012. Hill's Native Art, 165 Water Street (Gastown), Vancouver, BC.

<http://www.hillsnativeart.com>

Datum der letzten Einsichtnahme: 19.05.2016.

Bild 60

Verbreitungsgebiet der Penelakut Nation. This image is in the public domain.

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Penelakut.png>

Datum der letzten Einsichtnahme: 13.12.2012.

Bild 61

Beispiele von crescents und trigons

Siehe Literaturverzeichnis J. Gilbert, K. Clark (2005), Volume 1, S. 24.

Bild 62

Beispiele von ovoids im nördlichen Stil

Siehe Literaturverzeichnis C. Shearar (2000), S. 130.

Bild 63

Flight - AP

"The Gathering, Contemporary Northwest Coast Native Art, 2011" (Kunstkalender). Mit freundlicher Genehmigung von Larry Garfinkel von der Garfinkel Publications am 16.06.2011.

Bild 64

Flight - AP

<https://www.facebook.com/pages/Maynard-Johnny-Jr-Coast-Salish-Artist/319969068331>

Datum der letzten Einsichtnahme: 25.06.2013.

Bild 65

Raven's Transformation

Mit freundlicher Genehmigung von Tim Strang, Marketing and Operations Manager von der „Hill's Native Art“ Gallery am 14.11.2012. Hill's Native Art, 165 Water Street (Gastown), Vancouver, BC.

<http://www.hillsnativeart.com>

Datum der letzten Einsichtnahme: 19.05.2016.

Bild 66

Moon Catcher

Mit freundlicher Genehmigung von Tim Strang, Marketing and Operations Manager von der „Hill's Native Art“ Gallery am 14.11.2012. Hill's Native Art, 165 Water Street (Gastown), Vancouver, BC.

<http://www.hillsnativeart.com>

Datum der letzten Einsichtnahme: 19.05.2016.

Bild 67

In Raven's Hands

Mit freundlicher Genehmigung von Tim Strang, Marketing and Operations Manager von der „Hill's Native Art“ Gallery am 09.11.2012. Hill's Native Art, 165 Water Street (Gastown), Vancouver, BC.

<http://www.hillsnativeart.com>

Datum der letzten Einsichtnahme: 19.05.2016.

Bild 68

Raven Before & After Paddle

Mit freundlicher Genehmigung von Melanie Zavediuk am 16.11.2012. Melanie Zavediuk, Director of the Inuit Gallery of Vancouver Ltd., 206 Cambie Street, Vancouver, BC Canada V6B 2M9.

Tel 604.688.7323, Toll Free 1-888-615-8399, Fax 604.688.5404

melanie@inuit.com www.inuit.com

Datum der letzten Einsichtnahme: 19.05.2016.

Kapitel 2 2.1 Einleitung

Bild 69: Nuu-chah-nulth-Ethnien an der Westküste Vancouver Islands

<http://de.wikipedia.org/wiki/Nuu-chah-nulth#mediaviewer/Datei:Nootka01.png>

Datum der letzten Einsichtnahme 01.07.2014

Bild 70: Split-U bzw. Trigon

<http://www.youtube.com/watch?v=Kc3K-MyH3xg>

Bericht von Shaun Peterson über Coast Salish design elements

Datum der letzten Einsichtnahme 02.07.2014

Bild 71: Circles bzw. Crescent. Detailansicht von Dylan Thomas Werk *No Boundry*

http://www.alcheringa-gallery.com/collection.html/v1/artwork_details/v7/2908/v6/1/v8/Dylan%20Thomas/

Datum der letzten Einsichtnahme 02.07.2014

Bild 72: Trignons und Crescents. Bericht von Shaun Peterson über Coast Salish design elements.

<http://www.youtube.com/watch?v=Kc3K-MyH3xg>

Datum der letzten Einsichtnahme 02.07.2014

Bild 73: Das Innere eines Potlatch-Hauses im Dorf Ahaswinis (Port Alberni), ca. 1906

Siehe Literaturverzeichnis B. McLennan, K. Duffek (2000), S. 12.

Bild 74: Detailansicht des Wandschirms, Mitte 19. Jh.

Siehe Literaturverzeichnis B. McLennan, K. Duffek (2000), S. 13.

Bild 75: Wolf der Ditidaht

Siehe Literaturverzeichnis J. Gilbert, Vol. 2 (2007), S. 123.

Bild 76: Nuu-Chah-Nulth-Reh

Siehe Literaturverzeichnis J. Gilbert, Vol. 2 (2007), S. 143.

Bild 77: Nootka Mask (Nuu-chah-nulth), West Coast of Vancouver Island, ca. 1820-70, Alder, paint, human hair, Fenimore Art Museum

<http://www.pinterest.com/treesparks/spirits-that-inhabit-my-land/>

Datum der letzten Einsichtnahme 03.07.2014

Bild 78: Makah Mask, Neah Bay, Washington, ca. 1850-1880, Alder, paint, human hair, Fenimore Art Museum

<http://collections.fenimoreartmuseum.org/items/show/972>

Datum der letzten Einsichtnahme 03.07.2014

Bild 79: Nootka Mask (Clayoquath), West Coast of Vancouver Island, 1897, wood, pigment, plant fiber, metal, American Museum of Natural History

<http://anthro.amnh.org/north>

Datum der letzten Einsichtnahme 03.07.2014

Bild 80: Wolf mask, Nootka (Clayoquoth), Vancouver Island, West Coast, Wood, Pigment, Cloth, Metal, String, Acquisition year: 1897 (expedition), American Museum of Natural History

<http://anthro.amnh.org/north>

Datum der letzten Einsichtnahme 04.07.2014

Bild 81: lessLIE: Spindle wHOLE, 2011

http://www.alcheringa-gallery.com/exhibit.html/v1/artwork_details/v7/2184/v5/105/

Datum der letzten Einsichtnahme 04.07.2014.

Bild 82: Rabenmaske der Nuu-Chah-Nulth, 19. Jh.

http://www.geschichteinchronologie.ch/am-N-prim-nations/Prestel_museum-Zuerich/ENGL/12-wood-carving-NW-coast-and-Hopi-Iroquois.html

Datum der letzten Einsichtnahme 04.07.2014.

Bild 83: Rabenmaske der Nuu-Chah-Nulth, 19. Jh., Burke Museum, Wood, Paint, Black, Red, Feathers

<http://collections.burkemuseum.org/ethnology/display.php?ID=54614>

Datum der letzten Einsichtnahme 04.07.2014.

Bild 84: Innenseite eines Nuu Chah Nulth-Hauses im Jahr 1778. Stich nach einem Bild des Künstlers John Webber (Mitglied der Cook-Expedition, 1776-79).

Siehe Literaturverzeichnis A. D. McMillan, E. Yellowhorn (2004), S. 217.

2.2 Art Thompson

Bild 85: Art Thompson

<http://www.turtleisland.org/images/thompson.jpg>

Datum der letzten Einsichtnahme 13.08.2014

Bild 86: Früheres Territorium der Ditidaht und heutige Hauptreservation

<http://de.wikipedia.org/wiki/Ditidaht>

Datum der letzten Einsichtnahme 13.08.2014

Bild 87: Raven stealing wind, \$200

<https://www.cedarhillonghouse.ca/artist/art-thompson?page=3>

Datum der letzten Einsichtnahme 13.08.2014

Bild 88: Art Thompson, Raven Pin, 1985, Länge: 5 cm

<http://www.alcheringa-gallery.com/catalogsearch/result/index/?p=2&q=Art+Thompson>

Datum der letzten Einsichtnahme 18.08.2014

Bild 89: Courting Ravens (1990)

http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?cPath=48&products_id=4948

Datum der letzten Einsichtnahme 24.08.2014

Bild 90: Our Beginnings (1997), \$600

http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?cPath=3_12&products_id=588

Datum der letzten Einsichtnahme 24.08.2014

Bild 91: Right Handed Painter, 1994

http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?products_id=7490

Datum der letzten Einsichtnahme 20.08.2014

Bild 92: Jim Gilbert, Raven the Artist, 1999

<http://www.ravenpublishing.com/orderform.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme 20.08.2014

Bild 93 und 94: Raven the Artist, Vol. 1, 1999, Raven the Artist, Vol. 2, 2007

<http://www.ravenpublishing.com/orderform.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme 20.08.2014

Bild 95: In Memory of Art Thompson, 1948-2003

http://www.alcheringa-gallery.com/collection.html/v1/artwork_details/v7/837/v6/1/v8/

Datum der letzten Einsichtnahme 15.08.2014

2.3 Patrick Amos

Bild 96: Patrick Amos

<http://www.alcheringa-gallery.com/artists.html/v1/view/v3/30/>

Datum der letzten Einsichtnahme 29.08.2014

Bild 97: Ehemaliges Territorium der Mowachaht-Muchalaht und heutige Reservation

<http://de.wikipedia.org/wiki/Mowachaht-Muchalaht>

Datum der letzten Einsichtnahme 30.08.2014

Bild 98: Fisherman, 1990

<http://www.alcheringa-gallery.com/fisherman-4910.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 01.10.2014

Bild 99: Lady Crow & Raven, 1998

http://www.pacifieditions.ca/gallery_art.php?artist=14&print=1

Datum der letzten Einsichtnahme 01.10.2014

Bild 100: Rituelles Amulett der Tsimshian

Siehe Literaturverzeichnis A. Bridgewater, G. Bridgewater (2005), S. 45f.

Bild 101: Raven Moon

<http://www.coghlanart.com/patamos1.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme 07.10.2014

Bild 102: Moon with Ravens

<http://www.coghlanart.com/patamos1.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme 07.10.2014

Bild 103: Raven wind

<http://www.coghlanart.com/patamos1.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme 07.10.2014

Bild 104: Raven

<http://www.coghlanart.com/patamos1.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme 07.10.2014

Bild 105: Lady Octopus and Raven, 1999

<http://www.alcheringa-gallery.com/lady-octopus-and-raven.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 02.10.2014

2.4 Morris (Moy) Sutherland

Bild 106: Moy Sutherland

<https://www.cedarhilllonghouse.ca/artist/moy-sutherland>

Datum der letzten Einsichtnahme 04.08.2014

Bild 107: Früheres Territorium der Ahousaht (grün) und heutige Reservation (orange)

http://en.wikipedia.org/wiki/Ahousaht_First_Nation#mediaviewer/File:Ahousaht.png

Datum der letzten Einsichtnahme 04.08.2014

Bild 108: Octopus holding Raven: 58cm Höhe, 35 x 35cm Breite, 185 Intarsien

<https://www.facebook.com/profile.php?id=100000597170354>

Datum der letzten Einsichtnahme 08.08.2014

Bild 109: Moy Sutherland, Octopus holding Raven

Mit freundlicher Genehmigung von Moy Sutherland vom 18.09.2014

Ursprüngliche Quelle: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100000597170354>

Datum der letzten Einsichtnahme 19.09.2014

Bild 110: Raven and moon, 2013

Mit freundlicher Genehmigung von Moy Sutherland. Ursprüngliche Quelle

<https://www.facebook.com/profile.php?id=100000597170354>

Datum der letzten Einsichtnahme 21.09.2014

Bild 111: Raven and moon, 2014

Mit freundlicher Genehmigung von Moy Sutherland. Ursprüngliche Quelle

<https://www.facebook.com/profile.php?id=100000597170354>

Datum der letzten Einsichtnahme 21.09.2014

Bild 112: The Negotiator, Moy Sutherland, 2008-2009

Siehe Literaturverzeichnis M. Sutherland in: P. Watson (2009), S. 26.

2.5 Alexander Swiftwater McCarty

Bild 113: Alexander Swiftwater McCarty

<http://evergreen.edu/faculty/instructor/mccartya>

Datum der letzten Einsichtnahme 09.08.2014

Bild 114: Früheres Territorium der Makah und heutige Reservationen

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Makah.png>

Datum der letzten Einsichtnahme 31.08.2014

Bild 115 und 116: Alexander McCarty: Raven dropping a clam on a rock (relief), 2006

http://artisttrust.org/index.php/award-winners/artist-profile/alexander_swiftwater_mccarty

http://www.notesfromtheroad.com/pacificnorthwest/neh_bay4.htm

Datum der letzten Einsichtnahme 31.08.2014

Bild 117: Götterfigur auf Reittier. Mythischer Held, der auf seinem himmlischen Gefährt, dem Flügellöwen Singha, reitet. Holz, Bali, frühes 20.Jh., Museum der Kulturen Basel

<http://www.mkb.ch/sonderausstellungen/bali/d/einblicke.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme 31.08.2014

Bild 118: Die geflügelte Sonne bei den Sumerern

<https://zombiewoodproductions.wordpress.com/tag/die-geflugelte-sonne/page/2/>

Datum der letzten Einsichtnahme 31.08.2014

Bild 119: Raven, Bear and Salmon Totem Pole, 2010. Mit freundlicher Genehmigung von Alex McCarty vom 10.09.2014. Ursprüngliche Quelle: <http://www.northwesttribalart.com/store.html>

Datum der Letzten Einsichtnahme 10.09.2014

Bild 120: Alex McCarty, Evergreen State College (TESC) Longhouse Mural, Olympia, Washington, 2009

<https://www.facebook.com/alexmccartymakahart>

Datum der letzten Einsichtnahme 11.09.2014

Bild 121: Detailansicht mit Rabe und Orca

<http://www.evergreen.edu/admissions/home#virtualtour>

Datum der letzten Einsichtnahme 11.09.2014

Bild 122: Alex McCarty, Makah Museum Mural, 2013

<https://www.facebook.com/alexmccartymakahart>

Datum der letzten Einsichtnahme 11.09.2014

Bild 123: Alex McCarty, Tacoma General Hospital Mural Project 2013/14

<https://www.facebook.com/alexmccartymakahart>

Datum der letzten Einsichtnahme 11.09.2014

Bild 124: "...and the Raven brought the light into the world..." Granville Island, Vancouver

<https://www.flickr.com/photos/vancouverblueeyedgueropartdeux/2669821084/>

Datum der letzten Einsichtnahme 14.09.2014

Bild 125: Orca. Galerie: *The Power Plant*, Toronto

<http://mixedbagmag.com/2013/02/beat-nation-the-power-plant/>

Datum der letzten Einsichtnahme 14.09.2014

Kapitel 3 3.1 Einleitung:

Bild 126: Wakash-Sprecher

<http://www.chaz.org/CWS/Background/Geography.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 29.09.2014

Bild 127: Die Ethnien der heutigen Kwakwaka'wakw

http://www.umista.org/masks_story/en/ht/images/intro/mapLg.jpg

Datum der letzten Einsichtnahme 29.09.2014

Bild 128: Kwakwaka'wakw-Dorf, 1880

Ein Foto des Dorfes Xumtaspi-Nawittl auf Hope Island, B.C.

Ursprüngliche Quelle: American Museum of Natural History/Dept of Library Services/42298

<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/kwakiutl/>

Datum der letzten Einsichtnahme, 05.10.2014

Bild 129: Kwakwaka'wakw-Dorf, 1918

Eine Nahaufnahme von Johnny Scows Haus im Jahr 1918.

Ursprüngliche Quelle: Royal British Columbia Museum, Ethnology Division/2452

<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/kwakiutl/>

Datum der letzten Einsichtnahme, 05.10.2014

Bild 130: Ovoids und inner Ovoids, kombiniert mit U-Form
Siehe Literaturverzeichnis, B. Reid (2009), S. 192.

Bild 131: Dan Cranmer

http://www.umista.org/masks_story/en/ht/introductions.html

Datum der letzten Einsichtnahme 17.10.2014

Bild 132: Willie Seaweed

http://classes.yale.edu/02-03/anth500a/image_galleries/Boas/fi/0000000a.htm

Datum der letzten Einsichtnahme 17.10.2014

Bild 133: Charles (Charlie) James

<http://www.davidneel.com/charlie-james-a-13.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 17.10.2014

Bild 134: Mungo Martin

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/c/c2/Mmartinpubdom5.JPG>

Datum der letzten Einsichtnahme 17.10.2014

Bild 135: Charlie James, Hamatsa-Masken. David Neel Studio

<http://www.davidneel.com/charlie-james-a-13.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 19.10.2014

Bild 136: Willie Seaweed, Hamatsa-Maske, ca. 1940. Seattle Art Museum

<http://www1.seattleartmuseum.org/eMuseum/code/emuseum.asp?style=browse¤trecord=1&page=search&profile=objects&searchdesc=Number%20is%202006.6&searchstring=Number/,/is/,/2006.6/,/0/,/0&newvalues=1&newstyle=single&newcurrentrecord=1>

Datum der letzten Einsichtnahme 19.10.2014

Bild 137: Crooked-beak, Maske 19. Jh., Künstler unbekannt

http://en.wikipedia.org/wiki/Kwakwaka'wakw#mediaviewer/File:Crooked_Beak_of_Heaven_Mask.jpg

Datum der letzten Einsichtnahme 19.10.2014

3.2 Richard Hunt

Bild 138: Richard Hunt

Mit freundlicher Genehmigung von Richard Hunt vom 14.12.2012

<http://www.richardhunt.com/news.aspx>

Datum der letzten Einsichtnahme: 14.12.2012

Bild 139: Do.

<http://www.richardhunt.com/about-richard.aspx>

Datum der letzten Einsichnahme: 21.10.2014

Bild 140: Einstiges Territorium der Kwaguł und heutige Reservationen (orange)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kwakiutl.png>

Datum der letzten Einsichnahme: 13.12.2012

Bild 141: Kelly Shopland (Tochter von April und Douglas Shopland) mit dem Baton, 1994.

Eigene Aufnahme vom 23.06.2010, Comox Reservation auf Vancouver Island.

Bild 142: Ein Soulcatcher der Tlingit, hergestellt durch Mitglieder der Raben moiety und des Deisheetaan clan. Material: Bärenknochen und Abalonemuschel. The foto is in the public domain.

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Soulcatchertlingit.jpg>

Datum der letzten Einsichnahme: 14.12.2012

Bild 143: The Queen's Baton, Vorderansicht

Eigene Aufnahme vom 23.06.2010. Comox Reservation auf Vancouver Island.

Bild 144: The Queen's Baton, Hinteransicht (Replica), XV Commonwealth Games

http://www.ebay.com/itm/XV-Commonwealth-Games-QUEEN-BATON-Replica-NATIVE-Art-Eagle-w-Stand-/281451360116?pt=Vintage_Sports_Memorabilia&hash=item4187ceef74

Datum der letzten Einsichnahme: 22.10.2014

Bild 145: Detailaufnahme des Raben von der Vorderseite des Batons

Eigene Aufnahme vom 23.06.2010. Comox Reservation auf Vancouver Island.

Bild 146: Mid coast art style circular eyeball

Siehe Literaturverzeichnis, J. Gilbert, K. Clark, Volume 1 (2001), S. 92.

Bild 147: Raven and Sisiutl

<http://www.richardhunt.com/galleries/prints-and-originals/raven-and-sisiutl.aspx>

Datum der letzten Einsichnahme 02.11.2014

Bild 148: Welcome Figure

<http://www.richardhunt.com/galleries/glass,-giclee,-bronze,-art-cards-and-frames/welcome-figure.aspx>

Datum der letzten Einsichnahme 02.11.2014

Bild 149: Welcome Figure

<http://www.richardhunt.com/galleries/prints-and-originals/welcome-figure.aspx>

Datum der letzten Einsichnahme 02.11.2014

Bild 150: 30\$ Silver Coin - Totem Pole, 2005

<http://www.allnationsstampandcoin.com/coins/05totem.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 03.11.2014

Bild 151: 300\$ Gold Coin - Totem Pole, 2005

http://www.ebay.co.uk/itm/2005-300-14KT-GOLD-COIN-TOTEM-POLE-QUANTITY-SOLD-948-BOX-CERTIFICATE-/151140413532?pt=US_Canadian_Coins&hash=item2330abb05c

Datum der letzten Einsichtnahme 03.11.2014

Bild 152: Silver Coin-Pendant, Clinton Work

<http://coppermoongallery.ca/JewelleryPage.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 03.11.2014

3.3 Wedlidi Speck

Bilder 153: Wedlidi Speck

<http://www.jackhirore.com/speaker/wedlidi-speck/>

Datum der letzten Einsichtnahme 04.11.2014

Bild 154: Wedlidi Speck

<http://denmanislandwritersfestival.com/past-festivals/>

Datum der letzten Einsichtnahme 04.11.2014

Bild 155: Raven returns the sun, ca. 1990

<https://www.facebook.com/wedlidi.speck>

Mit freundliche Genehmigung des Künstlers

Datum der letzten Einsichtnahme September 2011

Bild 156: Raven and the sun, 1996

<https://www.facebook.com/wedlidi.speck>

Mit freundliche Genehmigung des Künstlers

Datum der letzten Einsichtnahme September 2011

Bild 157: Raven, sun and Sisiutl, 1996

<https://www.facebook.com/wedlidi.speck>

Mit freundliche Genehmigung des Künstlers

Datum der letzten Einsichtnahme September 2011

Bild 158: Lake Trail Middle School

Eigene Aufnahme in Comox, Vancouver Island, vom 23.06.2010

Bild 159: Totem Pole at Lake Trail School

Eigene Aufnahme in Comox, Vancouver Island, vom 23.06.2010

Bild 160: Detail

Eigene Aufnahme in Comox, Vancouver Island, vom 23.06.2010

3.4 Corrine Hunt

Bild 161: Corrinne Hunt

<http://www.ayaoptical.com/>

Datum der letzten Einsichtnahme 10.11.2014

Bild 162: Do.

<http://www.ironcladart.ca/competition/prizes.php>

Datum der letzten Einsichtnahme 10.11.2014

Bild 163: Einstiges Territorium der Kwaguł und heutige Reservationen (orange)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kwakiutl.png>

Datum der letzten Einsichtnahme: 10.11.2014

Bild 164: Wellenform der Medaille

http://www.oandp.com/articles/NEWS_2009-10-23_02.asp

Datum der letzten Einsichtnahme 13.11.2014

Bilder 165-167: Medaillen mit Rabendesign. Alle Bilder mit freundlicher Genehmigung von Melanie Zilic Sales (17.03.2010). KEYSTONE, Grubenstrasse 45, CH-8045 Zürich. <http://www.keystone.ch>

Datum der letzten Einsichtnahme 11.11.2014

Bild 168: Designvorlage

<http://www.mint.ca/store/mint/learn/-the-design-4500008#.VGHIXZUtDX5>

Datum der letzten Einsichtnahme 11.11.2014

Bild 169: Bentwood-Box-Muster mit Schwertwal

<http://www.mint.ca/store/mint/learn/-the-design-4500008#.VGHIXZUtDX5>

Datum der letzten Einsichtnahme 11.11.2014

Bild 170: Wappenpfafl mit Rabendesign

<http://www.mint.ca/store/mint/learn/-the-design-4500008#.VGHIXZUtDX5>

Datum der letzten Einsichtnahme 11.11.2014

Bild 171: Inukshuk als Logo

<http://www.nativelegalupdate.com/2010/02/articles/inuit-inukshuk-symbolizes-vancouvers-olympics-but-whos-cashing-in/>

Datum der letzten Einsichtnahme 12.11.2014

Bild 172: Inukshuk der Inuit

<http://www.nativelegalupdate.com/2010/02/articles/inuit-inukshuk-symbolizes-vancouvers-olympics-but-whos-cashing-in/>

Datum der letzten Einsichtnahme 12.11.2014

Bild 173: Corinne Hunt, Raven

<https://www.facebook.com/corrinehuntedesigner>

Datum der letzten Einsichtnahme 18.11.2014

Bild 174: Robert Davidson, Eagle Calling

<http://www.coastalartbeat.ca/?m=201410>

Datum der letzten Einsichtnahme 18.11.2014

Bilder 175-177: Windlichter: "Raven steals the Light", "Eagle", "Human Portrait Figure"

<http://www.alcheringa-gallery.com/raven-steals-the-light-candle-wrap.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 18.11.2014

3.5 Sonny Assu R. L.

Bild 178: Sonny Assu

<http://www.thecord.ca/idle-know-more/>

Datum der letzten Einsichtnahme 20.11.2014

Bild 179: Do.

<http://www.ecuad.ca/about/news/152367>

Datum der letzten Einsichtnahme 20.11.2014

Bild 180: Territorium der Lekwiltok und heutige Reservationen (orange)

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Lekwiltok.png>

Datum der letzten Einsichtnahme 20.11.2014

Bild 181: Sonny Assu am Burke Museum 2012. Website der Henry M. Jackson School of International Studies, University of Washington, Canadian Studies Center, October Report, 2012.

Artikel von by Katie Bunn-Marcuse: Canadian First Nations Artist in Residence at U.W. Burke Museum.

<http://www.jsis.washington.edu/canada/newsletter/2012oct/center.shtml>

Datum der letzten Einsichtnahme 25.11.2014

Bild 182: Potlatch v2 10'000 Ancestors in Your Pocket

<http://sonnyassu.com/images/ipotlatch-10000-ancestors-in-your-pocket>

Datum der letzten Einsichtnahme 23.11.2014

Bild 183: i Hamatsa Dancer

<http://sonnyassu.com/images/ihamatsa-dancer>

Datum der letzten Einsichtnahme 23.11.2014

Bild 184: i Potlatch Ego

<http://sonnyassu.com/images/ipotlatch-ego>

Datum der letzten Einsichtnahme 25.11.2014

Bild 185: Sonny Assu, Status Update, 2011

Webpage der National Gallery of Canada

http://www.gallery.ca/en/see/collections/artist_work.php?iartistid=42793

Datum der letzten Einsichtnahme 23.11.2014

Bild 186: Photo: Porsche Museum

http://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g187291-d257371-i111062240-Porsche_Museum-Stuttgart_Baden_Wuerttemberg.html#111062240

Datum der letzten Einsichtnahme 23.11.2014

Bild 187: Coke Salish

<http://sonnyassu.com/images/coke-salish>

Datum der letzten Einsichtnahme 24.11.2014

Bild 188: 1884 - 1951

<http://sonnyassu.com/images/1884-1951-1>

Datum der letzten Einsichtnahme 23.11.2014

Bild 189: Breakfast Series, 2006: Webpage der National Gallery of Canada

http://www.gallery.ca/en/see/collections/artist_work.php?iartistid=42793

Datum der letzten Einsichtnahme 25.12.2014

Bild 190: Sonny Assu, When Raven became Spider, Embrace

<http://sonnyassu.com/images/when-raven-became-spider-embrace>

Datum der letzten Einsichtnahme 25.12.2014

Bild 191: Spiderman: Marvel Movies, SpidermanPromo3-TASM2.png

<http://marvel-movies.wikia.com/wiki/File:SpidermanPromo3-TASM2.png>

Datum der letzten Einsichtnahme 25.12.2014

Kapitel 4 4.1 Einleitung

Bild 192: Haida-Rabenrassel, Mitte des 19. Jh.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Haida_\(Volk\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Haida_(Volk))

Ursprüngliche Quelle: Honolulu Museum of Art, accession 384.1

Datum der letzten Einsichtnahme 18.02.2015

Bild 193: Wolfmaske der Haida, 1880

[http://de.wikipedia.org/wiki/Haida_\(Volk\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Haida_(Volk))

Ursprüngliche Quelle: Ethnologisches Museum Berlin-Dahlem

Datum der letzten Einsichtnahme 18.02.2015

Bild 194: Haida-Dorf auf Haida Gwaii, 1890er Jahre

<http://discoveringourstory.wisdomoftheelders.org/history-of-the-haida-tribe>

Datum der letzten Einsichtnahme 18.02.2015

Bild 195: Haida Village on Haida Gwaii, 1890's (Skidegate)

<http://discoveringourstory.wisdomoftheelders.org/history-of-the-haida-tribe>

Datum der letzten Einsichtnahme 18.02.2015

Bild 196: Charles Edenshaw und Schnitzereien

http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Edenshaw Alle Rechte vorbehalten. Public Domain Canada

Ursprüngliche Quelle: Canadian Museum of Civilization, 2001-95, CD2001-330-009

Bild 197: The Blind Halibut Fisherman, 1904

Die Schale wurde 1960-62 von Joyce Collison und A. M. Budinich für das MOA (Museum of Anthropology) der UBC (University of British Columbia) gekauft und befindet sich seit diesem Zeitpunkt in dessen Besitz. Die verwendeten Medien sind Argillit und Elfenbein. Die Masse betragen 10,8 cm x 27,4 cm x 16,2 cm. Nachdruck mit freundliche Genehmigung von Nancy Bruegeman, Collections Manager des MOA vom 13.08.2009.

Bild 198: Der Denker Rodins

http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Denker

Datum der letzten Einsichtnahme 19.02.2015

Bild 199: Der blinde Halibutfischer Charles Edenshaws

Charles Edenshaw (attr.), *Platter*, c. 1904, argillite, ivory, 16.2 x 27.4 x 10.8 cm, Collection of Museum of Anthropology, The University of British Columbia, Vancouver, A7048

<http://projects.vanartgallery.bc.ca/edenshaw/the-story-of-the-blind-halibut-fisherman/>

Datum der letzten Einsichtnahme 19.02.2015

Bild 200: Maske der Tsimshian (19. Jh.) aus der Sammlung Claude Lévi-Strauss. Musée du quai Branly (Musée du Louvre). Nach einem Foto von Marie-Lan Nguyen. Freigegeben für den öffentlichen Gebrauch. Nachdruck mit Genehmigung der Fotografin.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Tsimshian>

Datum der letzten Einsichtnahme 20.02.2015

Bild 201: Maske der Tsimshian (19. Jh.) aus der Sammlung Claude Lévi-Strauss. Musée du quai Branly (Musée du Louvre).

<http://www.quaibrantly.fr/fr/collections/promenades-a-la-carte/claude-levi-strauss-objets-de-la-collection.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 20.02.2015

Bild 202: Familie mit button blankets, 19. Jh

<https://www.tumblr.com/search/button%20blanket>

Datum der letzten Einsichtnahme 24.02.2015

Bild 203: Mrs. Morrison, Tsimshian, 1972

Quelle: Clothing, Masks and Weaving of the First Nations of the Pacific Northwest

<http://donsmaps.com/images29/buttoncloak.jpg>

Datum der letzten Einsichtnahme 24.02.2015

Bild 204: Adlige Tsimshian, ca.1900

Les Tsimshian

www.webdepot.umontreal.ca

Datum der letzten Einsichtnahme 24.02.2015

Bild 205 Tsimshian Chilcat blanket

Canadian Museum of History

<http://www.historymuseum.ca/cmhc/exhibitions/aborig/tsimsian/womba01e.shtml>

Datum der letzten Einsichtnahme 24.02.2015

Bild 206: Chilcat-Decke der Tlingit, 19. Jh.

Siehe Literaturverzeichnis D. W. Penney (1996), S. 229.

4.2 William Ronald (Bill) Reid

Bild 207: Bill Reid, 1952

http://theravenscall.ca/en/who/life_story/young_man

Datum der letzten Einsichtnahme 28.02.2015

Bild 208: Bill Reid, 1972

http://theravenscall.ca/en/who/life_story/intro/1

Datum der letzten Einsichtnahme 28.02.2015

Bild 209: Haida Gwaii

http://en.wikipedia.org/wiki/Haida_Gwaii

Datum der letzten Einsichtnahme 01.03.2015

Bild 210: Kanadische 20\$-Note, 2004

Bank of Canada. Bank note series, 1935 to present. \$20 Note, Background Information

<https://www.flickr.com/photos/bankofcanada/5556155234>

Datum der letzten Einsichtnahme 01.03.2015

Bild 211: Raven and the First Men

http://en.wikipedia.org/wiki/Raven_Tales#mediaviewer/File:Raven_and_the_First_Men,_left_side.jpg

Datum der letzten Einsichtnahme 01.03.2015

Bild 212: Variante in Onyx

Eigenes Bild, Bill Reid Gallery, 09.06.2010

Bild 213: Variante in Gold

Blog Buckdogpolitics: "RCMP Recovers Some Bill Reid Gold Art Pieces", 09.06.2008

http://buckdogpolitics.blogspot.ch/2008_06_01_archive.html

Datum der letzten Einsichtnahme 03.03.2015

Bild 214: Xhuwaji, 1988/90

<http://de.slideshare.net/mswilsonri/canadian-artists>

Datum der letzten Einsichtnahme 05.03.2015

Bild 215: Augenpartie „Raven and the First Men“, The Bill Reid Foundation

<http://www.billreidfoundation.ca/banknote/raven.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme 05.03.2015

Bild 216: Augenpartie, nördlicher Stil

Siehe Literaturverzeichnis J. Gilbert, K. Clark (2001), S. 90.

Bild 217: Mythic Messenger, 1984

<http://www.billreidfoundation.ca/index.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme 08.03.2015

Bild 218: "The Spirit of Haida Gwaii", Gipsmodell im Canadian Museum of Civilization in Gatineau

<http://theravenscall.ca/en/art/gallery/sculpture/289>

Datum der letzten Einsichtnahme 08.03.2015

Bild 219: The Spirit of Haida Gwaii, "The Black Canoe"

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bill_Reid_Haida_Gail_01.jpg

Datum der letzten Einsichtnahme 08.03.2015

Bild 220: The Spirit of Haida Gwaii, "The Jade Canoe"

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:RK_0908_9604_Spirit_of_Haida_Gwaii_the_Jade_Canoe.jpg

Datum der letzten Einsichtnahme 08.03.2015

4.3 Don Yeomans

Bild 221: Don Yeomans

<http://seachangeseafoodsandgifts.ca/our-art/>

Datum der letzten Einsichtnahme 15.03.2015

Bild 222: Don Yeomans: Totem Pole featuring MP3 player at the McMichael

<https://www.youtube.com/watch?v=Tr2dcJhpbvBE>

Datum der letzten Einsichtnahme 15.03.2015

Bild 223: Raven Frog Panel, 2007

<http://www.douglasreynoldsgallery.com/raven-frog-panel>

Datum der letzten Einsichtnahme 16.03.2015

Bild 224: Kopfring eines Schamanen, American Museum of Natural History, Aquisition 1869-1890

<http://www.amnh.org/exhibitions/permanent-exhibitions/human-origins-and-cultural-halls/hall-of-northwest-coast-indians/haida/ceremonial-regalia/head-ring-of-cedarbark-worn-by-a-shaman-16-275>

Datum der letzten Einsichtnahme 03.05.2015

Bild 225: Celebrating Flight: Tourism Vancouver

<http://www.insidevancouver.ca/2010/12/04/vancouver-international-airports-stunning-art-greets-all-visitors/>

Datum der letzten Einsichtnahme 17.03.2015

Bild 226: Celebrating Flight

Erhalten von Rita Beiks, Art Programm Manager, YVR (Vancouver International Airport) am 16.06.2010 mit freundlicher Genehmigung.

Bild 227: McMichael-Pole, 2009 in der McMichael Collection, Ontario

<http://www.mcmichael.com/collection/donyeomans.cfm>

Datum der letzten Einsichtnahme 18.03.2015

4.4 Roy Henry Vickers

Bild 228: Roy Henry Vickers, Eagle Aerie Gallery, Tofino (Westküste Vancouver Island)

<http://www.royhenryvickers.com/photos>

Datum der letzten Einsichtnahme 20.03.2015

Bild 229: "Raven", 2003. Van Dop Gallery, New Westminster, Metropolregion Vancouver

http://www.vandopgallery.com/artists/dsp_artwork.php?ArtworkID=431

Datum der letzten Einsichtnahme 25.03.2015

Bild 230: King Salmon House Front, ca. 1990

Erhalten von Rita Beiks (Art & Architecture Staff, Airport Vancouver) vom 18.06.2010.

Bild 231: Raven House Posts, ca. 1990

Erhalten von Rita Beiks (Art & Architecture Staff, Airport Vancouver) vom 18.06.2010.

Bild 232. Titelseite des Buches „Raven brings the light“, 2013

http://www.royhenryvickers.com/gift_shop/product/573

Datum der letzten Einsichtnahme 01.04.2015

Bild 233: Weget and the Crescent Moon, 1996

<http://www.royhenryvickers.com/paintings/product/638>

Datum der letzten Einsichtnahme 01.04.2015

Bild 234 Weget Moon, 2013

<http://www.royhenryvickers.com/prints/product/590>

Datum der letzten Einsichtnahme 01.04.2015

Bild 235: Solstice, 1999

<http://www.royhenryvickers.com/prints/product/402>

Datum der letzten Einsichtnahme 01.04.2015

4.5 David Albert Boxley

Bild 236: Quintana Galleries.

http://quintanagalleries.com/htmls/featured_artists/david_boxley.shtml

Datum der letzten Einsichtnahme 03.04.2015

Bild 237: B.C. Government. Natural Resource Industries. Metlakatla First Nation.

<http://www2.gov.bc.ca/gov/topic.page?id=2C1C2677EA874E28A3F564234011BE52>

Datum der letzten Einsichtnahme 04.04.2015

Bild 238: Young Raven Mask. Homepage von David Albert Boxley

http://www.davidboxley.com/gallery_masks.shtml

Datum der letzten Einsichtnahme 07.04.2015

Bild 239: Raven mask, ca. 1863. Royal BC Museum Victoria BC

<http://www.preview-art.com/previews/06-2007/tsimshian.html>

Datum der letzten Einsichtnahme 07.04.2015

Bild 240, 241: Raven and Bright Cloud Woman Transformation Mask, 2000

http://quintanagalleries.com/htmls/featured_artists/david_boxley/pages/db14003.shtml#

Datum der letzten Einsichtnahme 08.04.2015

Bild 242: Raven & Frog Totem, Portland, Oregon

http://www.davidboxley.com/gallery_totems.shtml

Datum der letzten Einsichtnahme 09.04.2015

Bild 243: 20ft Totem pole, Alaska Native Medical Center, Anchorage

http://www.davidboxley.com/gallery_totems.shtml

Datum der letzten Einsichtnahme 09.04.2015

Bild 244: Totem Pole at Epcot, Disney World, Florida

http://www.waymarking.com/waymarks/WM1BA9_Totem_Pole_at_Canada_Pavilion_Epcot_Disney_World_FL

Datum der letzten Einsichtnahme 10.04.2015

Bild 245: Weltausstellung, 1893 Chicago

<http://www.firstnations.eu/fisheries/kwakwakawakw-kwakiutl.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme 10.04.2015

Bild 246: Weltausstellung, 1905, Portland, Oregon

<http://www.cathedralgrove.eu/text/07-Totem-Websites-1.htm>

Datum der letzten Einsichtnahme 10.04.2015

4.6 Dempsey Bob

Bild 247: Dempsey Bob

<http://www.amnh.org/exhibitions/past-exhibitions/totems-to-turquoise/contemporary-artists/tlingit>

Datum der letzten Einsichtnahme 13.04.2015

Bild 248: Dempsey Bob

<http://convocation.athabascau.ca/about/HRpast.php>

Datum der letzten Einsichtnahme 13.04.2015

Bild 249: Fog Woman and Raven, 2007

Erhalten von Rita Beiks am 18.06.2010. Rita Beiks ist Art Program Manager bei der Flughafen Vancouver YVR art foundation. Foto mit Erlaubnis zum Gebrauch.

Bild 250: Chief Johnson Pole

http://www.sitnews.us/Kiffer/Tourism3/122910_tourism_pt3.html

Datum der letzten Einsichtnahme 15.04.2015

Bild 251: Replika des Pfahls

http://www.tripadvisor.de/Attraction_Review-g31030-d2284494-Reviews-Chief_Johnson_Totem_Pole-Ketchikan_Alaska.html

Datum der letzten Einsichtnahme 15.04.2015

Bild 252: Nathan Jackson Pole

<http://images.topin.travel/medium/47/m16874469e5c1e9347.jpg>

Datum der letzten Einsichtnahme 15.04.2015

Bild 253: Rabe

Eigene Aufnahme, Flughafen Vancouver, 11.07.2010

Bild 254: Fog Woman

Eigene Aufnahme, Flughafen Vancouver, 11.07.2010

Bild 255: künstlicher Bach

Eigene Aufnahme, Flughafen Vancouver, 11.07.2010

Bild 256: Lachse aus Glas

Eigene Aufnahme, Flughafen Vancouver, 11.07.2010

Bild 257: Raven Bronze. Inuit Gallery of Vancouver

<http://inuit.com/search?q=DEmpsey+Bob>

Datum der letzten Einsichtnahme 17.04.2015

Bild 258: Shark mask. Inuit Gallery of Vancouver

<http://inuit.com/search?q=DEmpsey+Bob>

Datum der letzten Einsichtnahme 17.04.2015

Bild 259: The Messenger, 2000

Siehe Literaturverzeichnis A. Shelton (2009), S. 56.

Bild 260: Eagle Mask, 2001

<http://equinoxgallery.com/artists/dempsey-bob/art/90491>

Datum der letzten Einsichtnahme 07.05.2015

Bild 261: Frog Dance Staff, 2013

<http://equinoxgallery.com/artists/dempsey-bob/art/24290>

Datum der letzten Einsichtnahme 07.05.2015

Bild 262: Eagle and Bear Peple, 2013

<http://equinoxgallery.com/artists/dempsey-bob/art/23918>

Datum der letzten Einsichtnahme 07.05.2015

4.7 Eugene Alfred

Bild 263: Homepage Eugene Alfred

<http://eugenealfred.com/>

Datum der letzten Einsichtnahme 24.04.2015

Bild 264: Pacific Editions Limited (Gallery in Victoria), Eugene Alfred: Raven's Light

http://www.pacificeditions.ca/gallery_art.php?artist=23&print=2

Datum der letzten Einsichtnahme 24.04.2015

Bild 265: Pacific Editions Limited (Gallery in Victoria), Eugene Alfred: Raven

http://www.pacificeditions.ca/gallery_art.php?artist=23&print=4

Datum der letzten Einsichtnahme 24.04.2015

Bilder 266/267: Raven steals the Sun, Moon and the Stars, 2006

Besuch des NONAM, Zürich, 14.07.2010.

Persönlich aufgenommene Bilder

Bild 268: Raven bringing salmon back

<http://eugenealfred.com/raven-bringing-salmon-mask/>

Datum der letzten Einsichtnahme 26.04.2015

Bild 269: Bear and Raven Mask

<http://eugenealfred.com/bear-and-raven-mask/>

Datum der letzten Einsichtnahme 26.04.2015

Bild 270: Homepage Eugene Alfred: Raven Brings Salmon

<http://eugenealfred.com/paintings/>

Datum der letzten Einsichtnahme 21.04.2015

Bild 271: Homepage Eugene Alfred: Salmon's Journey

<http://eugenealfred.com/paintings/>

Datum der letzten Einsichtnahme 21.04.2015

Bild 272: Homepage Eugene Alfred: Mother Earth Cry

<http://eugenealfred.com/sculptures/>

Datum der letzten Einsichtnahme 21.04.2015

Kapitel 5 5.1 Einleitung

Bild 273: Ahinga

Foto mit freundlicher Genehmigung des Fotografen Brian P. Bower. Datum: 03.02.2011.

Bild 274: Michael Robinson

<http://www.straight.com/arts/bill-reid-gallery-gets-new-executive-director?mobile=1>

Datum der letzten Einsichtnahme: 27.12.2012.

Bild 275: Gary Wyatt

http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?artists_id=987

Datum der letzten Einsichtnahme, 06.03.2014

Bild 276: Jim Hart in der Bill Reid Gallery.

Foto von LaTiesha Fazka mit freundlicher Genehmigung vom 09.04.2011.

Douglas Reynolds Gallery, Granville Street, Vancouver.

Bild 277: White Raven, Jim Hart (Haida), \$ 40'000

Eigene Aufnahme, Douglas Reynolds Gallery am 12.06.2010.

Bild 278 und 279: Detailansichten der Skulptur

Eigene Aufnahmen, Douglas Reynolds Gallery am 12.06.2010.

Bild 280: Raven steals the light, Red and Yellow Cedar, Bradley Hunt (Heiltsuk), \$ 20'000

Eigene Aufnahme, Douglas Reynolds Gallery am 12.06.2010.

Bild 281: Rabenrassel von George Pennier (Chehalis)

Eigene Aufnahme, Douglas Reynolds Gallery am 12.06.2010.

Bild 282: Gambling Sticks

<http://www.museevirtuel-virtualmuseum.ca/edu/ViewLoitLo.do%3Bjsessionid=617964429923081F3266B2E8FC641A68?method=preview&lang=EN&id=9959>

Datum der letzten Einsichtnahme: 30.03.2014

Bild 283: Raven's tail blanket, Titelbild von Cheryl Samuels Buch: The Raven's Tail

<http://ravenstail.com/wp-content/uploads/2010/02/10-Ravens-Tail.jpg>

Datum der letzten Einsichtnahme: 30.03.2014

Bild 284: Chilcat blanket, Titelbild von Cheryl Samuels Buch: The Chilcat Dancing Blanket

<http://ravenstail.com/wp-content/uploads/2010/02/9-Chilcat-Dancing-Blanket.jpg>

Datum der letzten Einsichtnahme: 30.03.2014

Bild 285: Charles Edenshaw: Blind Halibut Fisherman

Schale in Argillit und Elfenbein, ca. 1904, 16.2cm x 27.4cm x 10.8 cm, Collection of Museum of Anthropology, The University of British Columbia, Vancouver, Nummer A7048.

<http://projects.vanartgallery.bc.ca/edenshaw/the-story-of-the-blind-halibut-fisherman/>

Datum der letzten Einsichtnahme: 06.04.2014.

Bild 286: Michael Nicoll Yahgulanaas, Haida: Bone Box (2007)

Holz, Kupfer, Acryl, Metall (2007)

Eigene Aufnahmen, MOA (Museum of Anthropology), 08.06.2010.

Bild 287: Michael Nicoll Yahgulanaas, Haida: Bone Box (2007)

Detailaufnahme mit Rabe

Eigene Aufnahme, MOA (Museum of Anthropology), 08.06.2010.

Bilder 288, 289: Nicholas Galanin: Raven and the First Immigrant

Continuum: Vision and Creativity on the Northwest Coast

Exhibition: June 20, 2009, The Bill Reid Gallery

<https://www.flickr.com/photos/galanin/3505389028>

Datum der letzten Einsichtnahme, 05.05.2016.

Bild 290: Nicholas Galanin: Raven and the First Immigrant

The Beat: Aboriginal Art on Canada's Pacific Coast. Digital Newsletter, March 2016.

<http://www.coastalartbeat.ca/new-culture/attachment/4467774/>

Datum der letzten Einsichtnahme, 05.05.2016.

Bild 291: Ivory charm of crouched shaman riding raven, Tlingit, Alaska. Hearst Museum, Berkeley.

<http://pahma.berkeley.edu/delphi/>

Bild 292: Ivory amulet, Tlingit, carved and pierced whale tooth with abalone shell inlay ca. 1840-1860. 3,3 inches long. Ursprung/Herkunft: Skinner's March 25, 2000; Ron Nasser, Inc.

<http://www.northwestcoastindian.com/ivory4.html>

Datum der letzten Einsichtnahme: 10.04.2014

Bild 293: Vier Wappenpfahlmodelle aus Argillit mit Raben, Haida, vor 1882, Höhe: 38 – 61cm

Verwendung des Fotos mit freundlicher Genehmigung von Dr. Peter Bolz, Ethnologisches Museum Berlin vom 03.09.2009.

Bild 294: Charles Edenshaw, Haida (1839-1924)

Verwendung des Fotos mit freundlicher Genehmigung von Mrs. Louise Renaud vom CMC 31.12.2009.

Canadian Museum of Civilization, 2001-95 CD2001-330-009

Bild 295: Armreif, Silber, Ch. Edenshaw, 1879

Verwendung des Fotos mit freundlicher Genehmigung von Mrs. Louise Renaud vom CMC 31.12.2009.

Canadian Museum of Civilization, VII-B-103 a CD95-479-093

Bild 296: Rekonstruierte Hausfrontbemalung mit drei Raben. Haus von Chief Tom Brown

Siehe Literaturverzeichnis B. MacLennan, K. Duffek (2000), S. 76.

Bild 297: Früheres Haida-Raben-Tattoo

Siehe Literaturverzeichnis. In: Mallery, Garrick (1972), S. 401.

Bild 298: Rabentattoo auf Oberarm von Randy T.

Eigenes Foto vom Vancouver National Aboriginal Day, 19.Juni, 2010.

Bild 299: „Rabentattoo“ von Peter Maffay: „Ich trage meine Musik auf der Haut“, 04.06.2011

<http://www.bild.de/BILD/unterhaltung/leute/2010/01/27/peter-maffay/ich-trage-meine-musik-in-form-von-tattoos-unter-der-haut.html>

Datum der letzten Einsichtnahme: 04.03.2014.

Bildrechte: Mit freundlicher Genehmigung von Albert Luppert vom 16.06.2011. Maffay Management. Büro Peter Maffay, Klenzestrasse 1, 82327 Tutzing, Deutschland. Telefon: 08158 - 93 05 0, Fax: 08158 - 93 05 45, e-mail: info@redrooster.de

Bild 300: „Rabentattoo“ von Peter Maffay

Quelle: © BILD-Zeitung / Dominik Butzmann

Bildrechte: Mit freundlicher Genehmigung von Christina Berendt vom 04.07.2011, Axel Springer AG, BILD-Fotoverkäufe, Axel-Springer-Straße 65, D-10888 Berlin, Germany, fotoservice@bild.de

Bild 301: Zwei frühere Haida Donnervogel-Tattoos

Siehe Literaturverzeichnis, G. Mallery, S. 398.

Bild 302: Doppelköpfiger Haida-Donnervogel

Siehe Literaturverzeichnis, G. Mallery, S. 401.

Bild 303: Oolala Donnervogel

Siehe Literaturverzeichnis, J. G. Swan (1874), Plate 4.

Bild 304: Haida Donnervogel

Siehe Literaturverzeichnis, J. G. Swan (1874), Plate 7.

Bild 305: Chris McDonald: Raven-Tattoo-Design

The use of this picture by Gilbert Rüegg has been approved by the artist Chris McDonald on the 17.06.2010.

Bild 306: Mrs. Kay Field Parker

http://www.burkemuseum.org/bhc/past_grants

Burke Museum, Seattle, Washington.

Datum der letzten Einsichtnahme: 30.04.2014

Bild 307: Cheryl Samuel mit Bill Holm, der eine Sea Bear Chilkat-Tunika trägt.

<http://ravenstail.com/bio/>

Datum der letzten Einsichtnahme: 30.04.2014

Bild 308: Tsimshian-Tänzer mit Ravenstail-Decken

<http://www.weavingtoday.com/blogs/weaving-today/archive/2010/12/08/dances-with-wools.aspx>

Datum der letzten Einsichtnahme: 30.04.2014

Bild 309: Schwanzfedern des Raben und der Krähe

<http://www.shades-of-night.com/aviary/difs.html>

Datum der letzten Einsichtnahme: 01.05.2014

Bild 310: Schwanzfedern des Raben und der Krähe

http://naturemappingfoundation.org/natmap/facts/crow_vs_raven.html

Datum der letzten Einsichtnahme: 01.05.2014

Bild 311: Fischskelett im Aufriss

http://content.cdlib.org/view?docId=kt7000057k&brand=calisphere&doc.view=entire_text

Datum der letzten Einsichtnahme: 02.05.2014

Bild 312 herringbone patterns (Fischgrätmuster)

<http://thecuttingclass.com/post/4023208713/herringbone>

Datum der letzten Einsichtnahme: 02.05.2014

Bild 313: The Tail of the Raven.

Siehe Literaturverzeichnis Ch. Samuel (1987), S. 22.

Siehe Literaturverzeichnis G. T. Emmons (1903), S. 272.

Bild 314: The Raven's tail pattern

Siehe Literaturverzeichnis O. T. Mason (2012), S. 190 und plate 71.

Bild 315: Lightning pattern von Cheryl Samuel

<http://ravenstail.com/gallery-2/projects> (Cheryl Samuel's homepage)

Datum der letzten Einsichtnahme 16.05.2014

Bild 316: Raven Hood und andere Fischgrätmuster ("Fish flesh pattern", "The intestine of the sooty song-sparrow" und "The mouth of the woodworm").

Siehe Literaturverzeichnis C. Samuel (1987), S. 21ff.

Siehe Literaturverzeichnis G. T. Emmons (1903), S. 268.

Bild 317: Diamond to Lightning Raven's tail Headband

Mit freundlicher Genehmigung der Stonington Gallery, Seattle, Washington vom 12.02.2014.

<http://www.stoningtongallery.com/search.php>

Datum der letzten Einsichtnahme: 01.05.2014

Bild 318: Lightning Raven's tail Leggings

Mit freundlicher Genehmigung der Stonington Gallery, Seattle, Washington vom 12.02.2014.

<http://www.stoningtongallery.com/search.php>

Datum der letzten Einsichtnahme: 01.05.2014

Bild 319: K. F. Parker, Purple & Black, Lightning Ravenstail Hat, \$1'200

Mit freundlicher Genehmigung der Stonington Gallery, Seattle, Washington vom 12.02.2014.

<http://www.stoningtongallery.com/search.php>

Datum der letzten Einsichtnahme: 03.05.2014

Bild 320: K. F. Parker, Light & Dark Blue, Lightning Pattern Ravenstail Hat, \$1'200

Mit freundlicher Genehmigung der Stonington Gallery, Seattle, Washington vom 12.02.2014.

<http://www.stoningtongallery.com/search.php>

Datum der letzten Einsichtnahme: 03.05.2014

Bild 321: Apron von Kay Field Parker

Bildquelle: von Kay Field Parker mit freundlicher Genehmigung am 15.05.2014 erhalten.

Bild 322: Tattoo pattern

Siehe Literaturverzeichnis, C. Samuel (1987), S. 23.

Siehe G. T. Emmons (1903), S. 273.

Bild 323: Tattoos einer Ainufrau.

Chisato O. Dubreuil: The Ainu and Their Culture: A Critical Twenty-First Century Assessment. In: The Asia-Pacific Journal: Japan Focus.

http://www.japanfocus.org/site/make_pdf/2589

Datum der letzten Einsichtnahme, 18.05.2014.

Bild 324: William White, Tatroo pattern, Tsimshian

Mit freundliche Genehmigung von William White vom 06.07.2014

<https://www.facebook.com/william.white.16906>

Datum der letzten Einsichtnahme, 06.07.2014.

Bild 325: Scott Jensen

<http://www.stoningtongallery.com/artistselect.php?fn=Scott&ln=Jensen&artist=15&artType=0&topic=bio>

Datum der letzten Einsichtnahme, 23.05.2014.

Bild 326: Zwei Bärmasken von Scott Jensen

Mit freundlicher Genehmigung der Stonington Gallery, Seattle, Washington vom 12.02.2014.

http://www.stoningtongallery.com/artwork_view.php?refer=artistselect.php&topic=archive&artType=0&id=3823

http://www.stoningtongallery.com/artwork_view.php?refer=artistselect.php&topic=archive&artType=0&id=3544

Datum der letzten Einsichtnahme: 30.05.2014

Bild 327: Bärmaske, Tlingit, 1820-1840

Siehe Literaturverzeichnis Ch. F. Feest (2000), S. 235.

Bild 328: Scott Jensen, Raven paints his face in collaboration with Courtenay Lipson

Mit freundlicher Genehmigung der Stonington Gallery, Seattle, Washington vom 12.02.2014.

<http://www.stoningtongallery.com/search.php>

Datum der letzten Einsichtnahme: 29.05.2014

Bild 329: Do. Detail.

Mit freundlicher Genehmigung der Stonington Gallery, Seattle, Washington vom 12.02.2014.

<http://www.stoningtongallery.com/search.php>

Datum der letzten Einsichtnahme: 29.05.2014

Bild 330: Ring im Raven's tail Design von Courtenay Denise Lipson

<http://www.cdjewelry.com/index.php?cid=1007>

Datum der letzten Einsichtnahme: 29.05.2014

Bild 331: Raven paints his face-mask in collaboration with Courtenay Lipson

Mit freundlicher Genehmigung der Stonington Gallery, Seattle, Washington vom 12.02.2014.

<http://www.stoningtongallery.com/search.php>

Datum der letzten Einsichtnahme: 29.05.2014

Bild 332: Scott Jensen, That two faced Raven box

Mit freundlicher Genehmigung von Scott Jensen vom 24.05.2014.

Bild 333: Rabenrassel 1 von Scott Jensen

http://www.stoningtongallery.com/artwork_view.php?refer=artistselect.php&topic=archive&artType=0&id=2241

Mit freundlicher Genehmigung der Stonington Gallery, Seattle, Washington vom 12.02.2014.

Datum der letzten Einsichtnahme: 07.06.2014

Bild 334: Rabenrassel 2 von Scott Jensen

http://www.stoningtongallery.com/artwork_view.php?refer=artistselect.php&topic=archive&artType=0&id=330

Mit freundlicher Genehmigung der Stonington Gallery, Seattle, Washington vom 12.02.2014.

Datum der letzten Einsichtnahme: 07.06.2014

Bild 335: Raven Rattle, Tlingit, Burke Museum

<http://collections.burkemuseum.org/ethnology/display.php?ID=62858>

Datum der letzten Einsichtnahme: 07.06.2014

Bild 336: Rattle, Tsimshian, Brooklyn Museum

http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/132835/Raven_Rattle#

Datum der letzten Einsichtnahme: 07.06.2014

Bild 337: Haida Rabenrassel

<http://www.firstpeople.us/american-indian/photographs/a-haida-shamans-rattle.html>

Datum der letzten Einsichtnahme: 11.06.2014

Bild 338: Scott Jensen, crooked beak mask

Mit freundlicher Genehmigung von Scott Jensen vom 07.06.2014

Bild 339/340: Scott Jensen: Oystercatcher-rattle

http://www.stoningtongallery.com/artwork_view.php?refer=artistselect.php&topic=archive&artType=0&id=2819

Datum der letzten Einsichtnahme: 10.06.2014

Bild 341: Seladonit

<http://www.mindat.org/photo-254449.html>

Datum der letzten Einsichtnahme: 11.06.2014

Bild 342: Seladonit

<http://www.mindat.org/photo-180550.html>

Datum der letzten Einsichtnahme: 11.06.2014

Bild 243: Jerry Hill

<http://www.stoningtongallery.com/artistselect.php?fn=Jerry&ln=Hill&artist=185&artType=0&topic=bio>

Datum der letzten Einsichtnahme: 03.06.2014

Bild 344: Jerry Hill: Hamatsa-Raben-Brosche

http://www.stoningtongallery.com/artwork_view.php?refer=artistselect.php&topic=works&artType=0&id=3037

Datum der letzten Einsichtnahme: 21.06.2014

Bild 345: Jerry Hill, Raven's child pendant

Mit freundlicher Genehmigung von Jerry Hill am 22.06.2014.

Bild 346: Do., Detailansicht

Mit freundlicher Genehmigung von Jerry Hill am 22.06.2014.

Bild 347: Raven holds the moon Sterling Silver, Paua, \$390

<http://www.stoningtongallery.com/search.php>

Datum der letzten Einsichtnahme: 22.06.2014

Bild 348: Raven steals the light Ring, Sterling Silver, 14K Gold

<http://www.stoningtongallery.com/search.php>

Datum der letzten Einsichtnahme: 22.06.2014

Bild 349: Two Ravens holding the sun, Pendant Sterling Silver, 14K Gold, \$200

<http://www.stoningtongallery.com/search.php>

Datum der letzten Einsichtnahme: 22.06.2014

Bild: 350: Jerry Hill, Raven steals the light, spoon pendant

<http://www.stoningtongallery.com/search.php>

Datum der letzten Einsichtnahme: 26.06.2014

Bild 351: Jerry Hill: Fossil Walrus Ivory

Mit freundlicher Genehmigung von Jerry Hill vom 23.06.2014.

Bild 352: Raven finds man, Anhänger

<http://www.stoningtongallery.com/search.php>

Datum der letzten Einsichtnahme: 25.06.2014

Bild 353: Raven finds man, Ohrenringe

<http://www.stoningtongallery.com/search.php>

Datum der letzten Einsichtnahme: 25.06.2014

Bild 354: Jerry Hill: Raven finds man

Mit freundlicher Genehmigung von Jerry Hill vom 26.06.2014.

Kartenverzeichnis

Karte 1

SWANTON, J. R. et al.

2000 The Indian Tribes of North America. Smithsonian Institute. Washington. In: GEO EPOCHE Nr. 4, S. 178. Das Magazin für Geschichte. Die Indianer Nordamerikas. Gruner und Jahr. Hamburg.

Karte 2

WYATT, Victoria

1994 In: Der Grosse Bildatlas „Indianer“. Kapitel: Die Nordwestküste, S. 155. Orbis Verlag.

Karte 3

BANCROFT-HUNT, Norman, Werner Forman

1988 Totempfahl und Maskentanz. Die Indianer der pazifischen Nordwestküste. S. 21. Atlantis Verlag. Luzern und Herrsching.

Karte 4

SUTTLES, Wayne, William C. Sturtevant

1990 Handbook of North American Indians. Volume 7. Northwest Coast. Seite ix. Smithsonian Institution. U.S. Government Printing Office. Washington D.C.

Karte 5

Encyclopædia Britannica, Inc.

Northwest Coast Indian: location. Map/Still. Britannica Online.

<http://kids.britannica.com/comptons/art-136415>

Datum der letzten Einsichtnahme: 29.05.2013.

Literaturverzeichnis

ALFOLDY, Sandra

2012 The Allied Arts: Architecture and Crafts in Postwar Canada.
McGill-Queen's Press. Montreal. Quebec.

ALFRED, Agnes

2004 Paddling to Where I Stand. Agnes Alfred, Qwiqwasutinuxw Noblewoman.
UBC Press. Vancouver. B.C.

ALFRED, Gerald Taiaiake

2004 My Grandmother, She Raised Me Up Again. A tribute to the memory of Art
Tsaqwassupp Thompson. In: CELÁNEN: A Journal of Indigenous Governance,
February/2004. Volume 1, No. 1.

ANDERSON, Atholl et al.

2014 Tangata Whenua: An Illustrated History. Bridget Williams Books.
Wellington. Neuseeland.

ANDRES, Brad A., Gary A. Falxa

1995 Black Oystercatcher: *Haematopus Bachmani*. In: Poole, A. & Gill, F.
(Eds.). The birds of North America, No. 155. Philadelphia: The Academy of Natural
Sciences, and Washington, D.C.: American Ornithologists' Union.

Available online at: <http://bna.birds.cornell.edu/bna/>; accessed 6 April 2014. Butler, R. &
Golumbia, T. 2008.

APPIAH, Anthony

2007 Der Kosmopolit: Philosophie des Weltbürgertums. Verlag C.H.Beck.
München.

ARIMA, Eugene Y.

1983 The west coast people: The Nootka of Vancouver Island and Cape
Flattery. Special publication. British Columbia Provincial Museum. Victoria. B.C.

ARNDT, Horst

2014 Wärmeschutz und Feuchte in der Praxis: Funktionssicher und energiesparend bauen. Beuth Verlag GmbH. Berlin.

ARNOLD, Rolf, Philip Gonon

2006 Einführung in die Berufspädagogik. Verlag Barbara Budrich. Opladen.

ASSMANN, Jan

2007 Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. Verlag C. H. Beck. München.

ASSOCIATES, James-Christen

1977 We-Gyet wanders on. Legends of the Northwest. Hancock House Publishers Ltd. Toronto. Canada.

ATLEO, E. Richard

2004 Tsawalk. A Nuu-chah-nulth Worldview. UBS Press. Vancouver. B.C.

AUGAITIS, Daina, Lucille Bell and Nika Collison

2008 Raven Travelling: Two Centuries of Haida Art. Vancouver Art Gallery. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

BABCOCK ABRAHAMS, Barabra

1975 A tolerated margin of mess: The Trickster and his tales reconsidered. In: Journal of the Folklore Institute. 11/3. Bloomington.

BABENDERERDE, Antje

2004 Der Gesang der Orcas. Arena Verlag. Würzburg.

BANCROFT-HUNT, Norman, Werner Formann.

1988 Totempfahl und Maskentanz. Die Indianer der pazifischen Nordwestküste. Atlantis Verlag. Luzern und Herrsching.

BANCROFT-HUNT, Norman

1997 Native Americans. Quantum Books Ltd. London.

BANK OF CANADA

2006 The Art and Design of Canadian Bank Notes. Bank of Canada/Banque du Canada (Verlag). Ottawa. Ontario.

BARBEAU, Marius

1953 Haida Myths. Illustrated in argillite carvings. National Museum of Canada. Ottawa.

BARCOTT, Bruce

2011 Der heilige Bär. In: National Geographic. Heft 08. Verlag National Geographic Deutschland. Hamburg.

BARMAN, Jean

2007 Stanley Park's Secret: The Forgotten Families of Whoi Whoi, Kanaka Ranch and Brockton Point. Harbour Publishing Company. Madeira Park, B.C.

BARNETT, Homer Garner

2001 The Coast Salish: of British Columbia. Ursprünglich publiziert 1955. University of Oregon Press. Eugene. Oregon.

BASSIL-MOROZOW, Helena

2015 The Trickster and the System. Identity and agency in contemporary society. Routledge. New York.

BAUER, Jaroslav, František Tvrz

1976 Der Kosmos-Mineralienführer. W. Keller & Co. Stuttgart.

BELL, Catherine, Val Napoleon

2008 First Nations Cultural Heritage and Law. Case Studies, Voices, and Perspectives. UBC Press. Vancouver. B.C.

BELL, Catherine, Robert K. Paterson

2009 Protection of First Nations Cultural Heritage. Laws, Policy and Reform. UBC Press. Vancouver. B.C.

BELSHAW, John

2009 Becoming British Columbia: A Population History. UBC Press. Vancouver. B.C.

BERG, Tanja, Uwe Danker

2006 Graffiti das etwas andere Medium in der Gedenkstättenarbeit. In: Birgit Dörner und Kerstin Engelhardt: Arbeit an Bildern der Erinnerung. Lucius Verlag. Stuttgart.

BERLIN, Brent, Paul Kay

1991 Basic Color Terms. Their Universality and Evolution. University of California Press. Berkeley and Los Angeles. California.

BERNHARDT, Reinhold, Klaus von Stosch

2009 Komparative Theologie. Interreligiöse Vergleiche als Weg der Religionstheologie (Beiträge zu einer Theologie der Religionen. Band 7. Theologischer Verlag. Zürich.

BERRY John W. et al.

2011 Cross-Cultural Psychology: Research and Applications. University Press Cambridge. Cambridge.

BETSCHON, Stefan

2014 Auf dem Jahrmarkt der Eitelkeiten. Kameras für Selbstdarsteller. In: NZZ vom 23.Oktober 2014. Neue Zürcher Zeitung AG, Postfach 8021, Zürich.

BETSCHON, Stefan

2014 Jonglieren mit Identitäten. In: NZZ vom 23.Oktober 2014. Neue Zürcher Zeitung AG, Postfach 8021, Zürich.

BIERHORST, John

1988 Die Mythologie der Indianer Nordamerikas. München.

BINNEY, Ruth

2006 Nature's Ways. Lore, Legend, Fact and Fiction. David and Charles. Cincinnati.

BLACKSTOCK, Michael D.

2001 Faces in the Forest: First Nations Art Created on Living Trees. McGill-Queen's University Press. Montreal. Québec.

BLECHSCHMIDT, Jürgen

2013 Papierverarbeitungstechnik. Carl Hanser Verlag. München.

BLONSKY, Marschall

1985 Roman Jakobson: Dear Claude, Cher Maître. In: On Signs. The Johns Hopkins University Press. Baltimore. Maryland.

BOAS, Franz

1897 The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians; Based on Personal Observations and on Notes Made by Mr. George Hunt, U.S. Government Printing Office. Washington, D.C.

BOAS, Franz

1898 Traditions of the Thompson River Indians of British Columbia: Introduction. The American Folklore Society. Boston and New York.

BOAS, Franz, Henry W. Tate

1916 Tsimshian Mythology. Verlag G. P. O. Washington. D.C.

BOAS, Franz

1940 Race, language, and culture. University of Chicago Press. Chicago.

BOAS, Franz

1970 Myths of the Nootka. In: Tsimshian Mythology, S. 900-913. Thirty-first Annual Report of the U.S. Bureau of Ethnology, Smithsonian Institution, Washington. Originally edited in 1916. Johnson Reprint, New York.

BOAS, Franz

1974 Legends of the Nutka (Nootka). In: Indian Legends of the North Pacific Coast of America, S. 188-192. Unpublished manuscript, translated by Dietrich Bertz for the British Columbia Indian Language Project, Victoria. (originally published as Indianische Sagen von der Nord-Pacifischen Küste Amerikas, Berlin, 1895).

BOAS, Franz

1989 A Franz Boas Reader. The Shaping of American Anthropology, 1883-1911. The University of Chicago Press. Chicago.

BOAS, Franz

1990 In: Handbook of North American Indians. Volume 7: Northwest Coast. S. 87. William C. Sturtevant (Editor). U.S. Government Printing Office, Washington, D.C.

BOAS, Franz

1992 Indianische Sagen von der Nord-Pacifischen Küste Amerikas von Franz Boas. Nachdruck der Ausgabe von 1895. Mit einem Nachwort von Michael Dürr. Holos Verlag. Bonn.

BOAS, Franz, George Hunt

2005 The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians. This Replica is originally published in 1897. Adamant Media Corporation. Washington.

BOB, Tanya

2000 The art Goes Back to the Stories: An Exhibition on the Work of Dempsey Bob, Tahltan/Tlingit Artist. Vancouver: Museum of Anthropology. In: The Museum of Anthropology at the University of British Columbia. 2009. Edited by Anthony Shelton. Douglas & McIntyre. Vancouver.

BOEHM, Gottfried

1994 Die Wiederkehr der Bilder. In: Was ist ein Bild? Hrsg. von Gottfried Boehm. Fink. München.

BOLZ, Peter / Richard Kelly

1992 Indianerklischees. In: Stiftung Preussischer Kulturbesitz (Hrsg.). Amerika 1492–1992 – Neue Welten, neue Wirklichkeiten (Ausstellungskatalog). Berlin.

BOSE, Lisa

2011 Black Beauty der Vogelwelt. In: Ornis. Zeitschrift des Schweizer Vogelschutzes SVS/BirdLife Schweiz. Swissprinters St. Gallen AG. St. Gallen. Schweiz.

BOUCHARD, David, Andy Everson

2007 I am Raven. MTW Publishers. Vancouver. B.C.

BOUCHARD, Randy, Franz Boas, Dorothy Kennedy, Dietrich Bertz

2007 Indian Myths & Legends from the North Pacific Coast of America: A Translation. Talon Books. Vancouver. B.C.

BRABANT, Augustin Joseph, Charles Lillard

1977 Mission to Nootka, 1874-1900. Reminiscences of the West Coast of Vancouver Island. Gray's Publishing Ltd. Sidney. B.C.

BREDNICH, Rolf Wilhelm

1997 Die Spinne in der Yucca-Palme. Sagenhafte Geschichten von heute. Verlag C. H. Beck. München.

BRIDGEWATER, Allan, Gill Bridgewater

2005 Totempfähle und Masken selbst machen. Verlag Th. Schäfer. Hannover.

BRINGHURST, Robert

1994. In: Brain Swann. Coming to Light. Contemporary Translations of the Native Literatures of North America. Random House. New York.

BRINGHURST, Robert

2000 Nine Visits to the Mythworld. Douglas & McIntyre Ltd. Vancouver. B.C.

BROKENSHERE, Doug

1993 Washington State Place Names from Alki to Yelm. Caxton Printers Ltd. Caldwell.

BROWN, Steven Clay

1998 Native Visions: Evolution in Northwest Coast Art from the eighteenth through the twentieth century. Seattle Art Museum. Seattle.

BRUCHAC, Joseph

2003 Our stories remember. American Indian History, Culture, and Values through Storytelling. Fulcrum Publishing. Golden. Colorado.

BRUGGMANN, Maxmilian, Peter Gerber

1987 Indianer der Nordwestküste. U. Bär Verlag. Zürich.

BUDD, Robert

2005 The Story of the Country: Imbert Orchard's Quest for Frontier Folk in B.C., 1870-1914. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirement of the degree of Master of Arts in the Department of History. University of Victoria. B.C.

BURNS, Robert B.

2000 Introduction to research methods. Sage Publications. London.

CAMPBELL, Chris Rabich

1989 A Study of Matrilineal Descent from the Perspective of the Tlingit NexA'di Eagles. In: Arctic, Bd. 42. Nr. 2, Juni 1989. Arctic Institute of North America. University of Calgary. Calgary. Alberta.

CAMPBELL, Lyle

1997 American Indian languages: The historical linguistics of Native America. Oxford University Press. New York.

CARAWAY Caren

1982 Northwest Indian Designs. Stemmer House. Gilsum, New Hampshire.

CARLSON, Roy L. Carlson

1983 Change and Continuity in Northwest Coast Art. Pp. 199-205. In: Indian Art Traditions of the Northwest Coast. Roy L. Carlson, ed. Archaeology Press, Simon Fraser University. Burnaby, B.C.

CERUTTI, Herbert

2002 Warum Vögel singen. In: Tierisches Zürich, Die „Züri-Reihe“ der Zürcher Kantonalbank. Zürichsee Druckereien AG. Stäfa.

CHEYFITZ, Eric

2013 The Columbia Guide to American Indian Literatures of the United States since 1945. Columbia University Press. New York.

CHIBNIK, Michael

1903 American Anthropologist Volume 5, Issue 4. Edited by Michael Chibnik. American Anthropological Association: George Thornton Emmons. The Basketry of the Tlingit. Memoirs of the American Museum of Natural History. New York.

CHRISTIE, Jessica Joyce

2009 4. Origin narratives, places and concepts among the ‚Namgis‘, a Kwakwaka'wakw group in British Columbia, Canada. In: Landscapes of origins in the Americas. Creation narratives linking ancient places and present communities. University of Alabama press. Tuscaloosa.

CHRISTIE, Nancy

2002 Households of Faith: Family, Gender and Community in Canada, 1760-1969. McGill-Queen's University Press. Montreal.

CLUTESI, George

1994 Son of Raven, Son of Deer. Fables of the Tse-Shaht People. Erstaufgabe 1967. Clutesi Agencies Limited. Sidney, B.C.

CODERE, Helen

1990 Kwakiutl, in: William C. Sturtevant. Handbook of North American Indians. Volume 7. Northwest Coast. Smithsonian Institution. Washington. D.C.

COLE, Douglas

1995 Captured Heritage. The Scramble for Northwest Coast Artifacts. UBC Press. Vancouver. B.C.

COLLINS, June M.

1994 North American Indian Anthropology: Essays on Society and Culture. Edited by Raymond J. DeMallie and Alfonso Ortiz. University of Oklahoma Press. Norma, Oklahoma.

COLSON, Elizabeth

1953 The Makah Indians: A Study of an Indian Tribe in Modern American Society. University of Minnesota Press. Minneapolis.

CORDELL, Linda S. et al

2009 Archaeology in America. An Encyclopedia. Greenwood Press. Westport. Connecticut.

COULMAS, Florian

1992 Die Wirtschaft mit der Sprache. Suhrkamp. Frankfurt am Main.

CRAWFORD, Suzanne J., Dennis F. Kelley

2005 American Indian Religious Traditions. An Encyclopedia. Library of Congress Cataloging in Publication Data. ABC-Clio, Inc. Santa Barbara.

CROW, Thomas, Thomas E. Crow

1999 The Intelligence of Art. The University of North Carolina Press. Chapel Hill.

CRYER, Beryl Mildred, Chris Arnett

2007 Two houses half-buried in sand: oral traditions of the Hul'q'umi'num' Coast Salish of Kuper Island and Vancouver Island. Talonbooks. Vancouver. B.C.

- CURTIS, Edward S.
2005 Die Indianer Nordamerikas. TASCHEN GmbH. Hohenzollernring. Köln.
- CZUCHRA, Waldemar
2010 UML in logistischen Prozessen: Graphische Sprache zur Modellierung der Systeme. Vieweg + Teubner Verlag. Springer Fachmedien. Wiesbaden.
- DAENZER, Denise, Tina Wodiunig
1996 Prestel-Museumsführer. Indianermuseum der Stadt Zürich. Darin: Michael Palomino, Kapitel 12, Holzschnitzerei an der Nordwestküste sowie bei Hopi und Irokesen. Prestel-Verlag; München. New York.
- DARNELL, Regna
1994 Collected Works of Edward Sapir. Mouton de Gruyter & Co. Berlin.
- DAVIDSON, Robert
1993 Eagle of the Dawn. A Catalogue published to accompany an exhibition at the Vancouver Art Gallery. University of Washington Press. Seattle.
- DAWSON, George Mercer
1993 To the Charlottes. George Dawson's 1878 Survey of the Queen Charlotte Islands. Edited by Douglas Cole and Bradley Lockner. UBC Press. University of British Columbia. Vancouver. B.C.
- DE CAPUA, Sarah
2010 The Tlingit. Marshall Cavendish Benchmark. Tarrytown. New York.
- DEMALLIE, Raymond J., Alfonso Ortiz
1994 June M. Collins, Kinship, Social Class, and Religion of Northwest Peoples. In: North American Indian Anthropology: Essays on Society and Culture. University of Oklahoma Press, Norman.

DIAMOND, Beverly et al.

1994 Visions of Sound: Musical Instruments of First Nation Communities in Northeastern America. University of Chicago Press. Chicago.

DOMBROWSKI, Theo

2012 Secret Beaches of the Salish Sea: The Southern Gulf Islands. Heritage House Publishing Company Ltd. Toronto.

DOREEN, Jansen, Polly Sargent

2011 Robes of Power: Totem Poles on Cloth. University of British Columbia Press. Vancouver. B.C.

DOTY, William, G.

1993 A lifetime of trouble-making: Hermes as trickster. In: W. J. Hynes/W. G. Doty, Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticisms. The University of Alabama Press. Tuscaloosa.

DOUGLAS; Mary, Baron Isherwood

2003 The World of Goods. Towards and Anthropolgy of Consumption. Earlier publications: 1979, 1986. Routledge. London.

DOWELL, Bethany Judith

2013 Welcome to the WSANEC Nation: TEMOSENTHUT's Artworks at the Victoria International Airport as Markers of Territory. A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts. Available in the McPherson Library, University of Victoria. Victoria. B.C.

DRENGSON, Alan, Duncan Taylor

2009 Wild Foresteing: Practicing Nature's Wisdom. New Society Publishers. Gabriola Island. B.C.

DRESCH, Paul, Wendy James & David Parkin.

2000 Methodology and history in Anthropology. Volume 7. Anthropologists in a wider world. Darin: N. J. Allen, Chapter 12, The Field and the desk. Choices and Linkages, S. 243ff. Berghahn Books. Oxford.

DREW, Leslie

1999 Haida, Their Art and Culture. Hancock House. Surrey.

DRUCKER, Philip

1950 Culture Element Distribution: 26. The Northwest Coast. Anthropological Records 9:3. University of California.

DRUCKER, Philip

1951 The Northern and Central Nootkan Tribes. Bureau of American Ethnology Bulletin 144. Government Printing Office. Washington, D.C.

DRUCKER, Philip

1955 Indians of the Northwest Coast. McGraw-Hill Book Company, Inc. New York.

DRUCKER, Philip

1965 Cultures of the North Pacific Coast. Chandler Publishing Company. San Francisco.

DRUCKER, Philip, Robert Fleming Heizer

1967 To Make My Name Good: A Reexamination of the Southern Kwakiutl Potlatch. S. 160ff. University of California Press. Berkeley and Los Angeles.

DUFF, Wilson, Eugene Newton Anderson

1996 Bird of Paradox. The Unpublished Writings of Wilson Duff. Hancock House. Surrey. B.C.

DUFFEK, Karen

1983 Lecture of Bill Reid at the Museum of Anthropology British Columbia, 24. February 1982. In: Karen Duffek, "Authenticity" and the Contemporary Northwest Coast Indian Art Market. BC Studies, no. 57, Spring 1983.

DUFFEK, Karen

1986 Bill Reid: Beyond the Essential Form. The University of British Columbia Press. Vancouver. B.C.

DUFFEK, Karen, Charlotte Townsend-Gault

2004 Bill Reid and Beyond: Expanding on Modern Native Art. Douglas & McIntyre Ltd. Vancouver. B.C.

DUNN, John Asher

1995 Sm'algyax: A Reference Dictionary and Grammar for the Coast Tsimshian Language. Sealaska Heritage Foundation. Juneau. Alaska.

EGELHAAF-GAISER, Ulrike et al.

2011 Kultur der Antike. Transdisziplinäres Arbeiten in den Altertumswissenschaften. Verlag Antike e.K. Berlin.

EILENSTEIN, Harry

2011 Totempfähle - auf fünf Kontinenten: von der Steinzeit bis heute. BoD - Books on Demand. Norderstedt.

ELIADE, Mircea

1987 Iconography. Native American Iconography. In: The Encyclopedia of Religion. Volume 7. Macmillan. New York.

ELLIOTT, Dave Sr.

1983 Saltwater People. Edited by Janet Poth. Saanichton, BC: School District No. 63. Saanich, B.C.

ELLIS, Donald Grant

2007 Tsimshian treasures. The remarkable journey of the Dundas collection. Donald Ellis Gallery. New York.

EMBER, Carol R., Melvin Ember

2004 Medical Anthropology. Health and illness in the world's cultures. Kluwer Academic/Plenum Publishers. New York.

EMMONS; George Thornton

1903 The Basketry of the Tlingit. Knickerbocker Press. Albany. New York.

EMMONS, George Thornton

1911 The Tahltan Indians. Anthropological Publications of the University of Pennsylvania Museum. Philadelphia.

EMMONS; George Thornton, Frederica de Laguna

1991 The Tlingit Indians. Neuauflage des Buches von 1906. University of Washington Press. Seattle.

ENGLISH, John et al.

2011 Canada's Entrepreneurs. From the Fur Trade to the 1929 Stock Market Crash. University of Toronto. Toronto.

ENGLISH, Gord et al.

2014 First Nation Mold Remediation Case Study: Tsartlip First Nation. In: Publications and Reports. Canada Mortgage and Housing Corporation (CMHC). Montreal, Ottawa.

ERMERT, Karl, Andreas Grünewald Steiger, Sabine Dengel

2011 Was können wir dafür? Über Kultur als gesellschaftliche Instanz. Wolfenbütteler Akademie-Texte, Band 47. Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel. Books on Demand GmbH, Norderstedt.

EVERETT, Deborah, Elayne L. Zorn

2008 Encyclopedia of Native American Artists. Greenwood Press. Westport. Connecticut.

EWING, Susan

2005 Ten rowdy ravens. Alaska Northwest Books. Portland. Oregon.

FATZER, Gerhard

1984 Coyote-Geschichten. Geschichten der nordamerikanischen Indianer. Eschweiler.

FAUSER, C.

1947 Luft, Licht, Wasser. Volksgesundheit. Jahrbuch 1947. Verlag: Schweiz. Verein für Volksgesundheit. Zürich.

FEDJE, Daryl W., Rolf Mathewes

2005 Haida Gwaii: Human History and Environment from the Time of Loon to the Time of the Iron People. UBC Press. Vancouver. B.C.

FEEST, F. Christian

2000 Kulturen der nordamerikanischen Indianer. Könnemann. Köln.

FEEST, Christian F., Norman Feder

2001 C. F. NewCombe in: Studies in American Indian art: a memorial tribute to Norman Feder. European Review of Native American Studies. University of Washington Press. Washington, DC.

FELLMANN, Ferdinand

1991 Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey. Rowohlt Verlag. Reinbek.

FENGLER, Jörg

2002 Handbuch der Suchtbehandlung. Beratung, Therapie, Prävention. Ecomed. Landsberg/Lech.

FIEDERMUTZ - LAUN, Annemarie, F. Pera, E.T. Peuker, F. Diederich

2002 Michael Diederich: Der „Röntgenblick“ – Beispiele aus der traditionellen Kunst Nordasiens und der amerikanischen Nordwestküste. In: Zur Akzeptanz von Magie, Religion und Wissenschaft. Ein medizinethnologisches Symposium der Institute für Ethnologie und Anatomie, Westfälische Wilhelms. Lit Verlag. Münster.

FLICK, Uwe

1995 (a) Triangulation. 2. Auflage. Eine Einführung. Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden.

FLICK, Uwe

1995 (b) Triangulation. Handbuch Qualitative Sozialforschung. Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen. Beltz Verlag. Weinheim.

FLICK, Uwe

2000 Triangulation. Qualitative Forschung. Ein Handbuch. rowohlt's enzyklopädie. Reinbek bei Hamburg.

FLICK, Uwe

2004 Triangulation. Eine Einführung. Verlag für Sozialwissenschaften Wiesbaden.

FLICK, Uwe

2005 Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. 3. Vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Hamburg.

FLICK, Uwe

2009 An Introduction to Qualitative Research. Edition 4. SAGE Publication. Ltd. London. England.

FLOCH, Jean-Marie

2000 Visual Identities. Continuum Studies. In: Semiotics. New York.

FORKEY, Neil S.

2012 Canadians and the Natural Environment to the Twenty-First Century. Kapitel 5: Aboriginal Canadians and Natural Resources: An Overview. University of Toronto Press. Toronto.

FÖRSTER, Till

2009 Neue Medien - Neue Wege. Imagination und das Leben der Bilder in Afrika. Universität Basel.

FORTESCUE, Michael

1998 Language Relations Across the Bering Strait: Reappraising The Archaeological And Linguistic Evidence. Bookcraft Ltd. Midsomer Norton.

FRIEDBERG, Arthur L., Ira, S. Friedberg

2009 Gold Coins of the World. From ancient times to the present. 8th edition. The Coin & Currency Institute, Inc. New Jersey.

GALLOWAY, Brent, Douglas

2009 Dictionary of Upriver Halkomelem, Band 141, Ausgabe 1. University of California Press. Berkeley and Los Angeles.

GARFIELD, Viola Edmundson, Paul Stover Wingert

1973 The Tsimshian Indians and their arts. University of Washington Press. Washington. D. C.

GASPAS, Dianne

2002 Native American Masks. Nr. 14 (Sxwayxwey), Nr. 15 (Xwexwe). Dover Publications, Inc. Toronto.

GAUTIER, Théophile

1986 Baudelaire. Klincksieck. Paris.

GEBERT, Wilhelm

2013 Verkaufen ist wie Flirten: Psychologie des Verkaufens. BoD - Books on Demand. Norderstedt.

GERBER, Peter R.

1987 Indianer der Nordwestküste. U. Bär Verlag. Zürich.

GETTY, Ian I.

2000 As long as the sun shines and water flows. A reader in Candian native sturies. UBC Press. Vancouver. B.C.

GHYS, Étienne

2012 Form and Simplicity. A mathematical question? In: Cartier 31. Number 31. Published by 22 Publishing srl. Via Morozzo della Rocca, 9. Milano.

GILBERT, Jim, Karin Clark

2005 Learning by designing pacific northwest coast native indian art. Volume 1. Hemlock Printers Ltd. Burnaby. B.C.

GILBERT, Jim, Karin Clark

2007 Learning by designing pacific northwest coast native indian art. Volume 2. Hemlock Printers Ltd. Burnaby. B.C.

GILL, Sam, Irene F. Sullivan

1992 Dictionary of Native American Mythology. ABC-Clío. Santa Barbara. California.

GLAESER, Georg, Hannes F. Paulus

2014 Die Evolution des Auges. Ein Fotoshooting. Springer Spektrum. Berlin.

GOLDMAN, Irvin

1975 The mouth of heaven: an introduction to Kwakiutl religious thought. John Wiley and Sons. New York.

GOLDSCHMIDT, Walter Rochs, Theodore H. Haas

1998 Haa Aani, Our Land. Tlingit and Haida Land Rights and Use. Sealaska Heritage Foundation. Juneau, Alaska.

GOLDSMITH, Edward

1996 Der Weg. Ein ökologisches Manifest. Bettendorf-Verlag. München.

GOODCHILD, Peter

1991 Raven Tales. Chicago Review Press. Chicago.

GOODFELLOW, Anne Marie

2005 Talking in Context: Language and Identity in Kwakwaka'wakw Society. McGill-Queen's University Press. Montréal.

GOODWIN, Derek

1986 Crows of the World. 2. Auflage. The British Museum. London.

GOUGH, Barry M.

1984 Gunboat Frontier. British maritime authority and northwest coast indians 1846-1890. UBC Press. Vancouver. B.C.

GREENBERG, Joseph Harold

1987 Language in the Americas. Stanford University Press. Stanford.

GREENE, Jennifer C.

2007 Mixed methods in social inquiry. Jossey-Bass. San Francisco. CA.

GRÜNBAUM, Branko, G. C. Shepard

1987 Tilings and Patterns. W. H. Freeman and Company. New York.

GRZIMEK, H. C. Bernhard

1993 Grzimeks Tierleben. Band 7-9 Vögel. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG München.

GUNTHER, Erna

1962 Northwest Coast Indian Art. Art Center in La Jolla. San Diego. CA.

GUSTAFSON, Paula

1980 Salish Weaving. University of Washington Press. Seattle.

HABARTA, Gerhard

2015 Grafik. Handbuch Vervielfältigende Kunst. Books on Demand. Norderstedt. Deutschland.

HAEBERLIN, G. T.

1918 In: Handbook of North American Indians, Volume 17: Languages. Herausgegeben von William C. Sturtevant. 1996 by Smithsonian Institution. U.S. Government Printing Office. Washington. D.C.

HAGER, Claudia

2012 „Wer nicht auf Youtube ist, existiert nicht“. In: Bulletin. Das älteste Bankmagazin der Welt. 1885. Deutsche Ausgabe. August/September/Oktober 2012. Herausgeber: Credit Suisse AG. Zürich. Druck: Stämpfli AG. Bern.

HAINZL, Manfred

2004 Zeichen an der Wand. Höhlenmalereien-Felsbilder-Graffiti. dbl Bad Leonfelden.

HAKSTEEN, John Jacob

2012 Searching for Power. Author House. Bloomington. Indiana.

HALAT, Eva

2003 Modernes Scrimshaw. Geschichte, Arbeitsanleitung, Grosser Galerieteil. Verlag Angelika Hörnig. Ludwigshafen.

HALLENDY, Norman

2000 Inuksuit: Silent Messengers of the Arctic. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

HALPIN, Marjorie, Michael M. Ames

1980 Wayne Suttles: Sasquatch: The Testimony of Tradition. In: Manlike Monsters On Trial. Early records and modern evidence. University of British Columbia. Vancouver. B.C.

HALPIN, M. Marjorie M., Margaret Seguin Anderson

2000 Potlatch at Gitsegukla: William Beynon's 1945 Field Notebooks. UBC Press. Vancouver. B.C.

HALSTENBACH, Hanns

2013 Jung'sche Psychologie: zur Atemlehre von Cornelis Veening. Books on Demand GmbH. Norderstedt.

HARPER, Jenny, Aaron Lister

2007 Wellington: A City for Sculpture. Victoria University Press. Victoria. B.C.

HAVILAND, William et al.

2008 Cultural Anthropology: The Human Challenge. Thomson Wadsworth. Belmont. California.

HAWKER, Ronald W.

2003 Tales of Ghosts: First Nations Art in British Columbia, 1922-61. UBC Press. Vancouver. B.C.

HENNON et al

2005 Yellow-cedar decline in the North Coast Forest District of British Columbia. U.S. Dept. of Agriculture, Forest Service, Pacific Northwest Research Station. Portland. Oregon.

HENNON, P. et al.

2006 Climate warming, reduced snow, and freezing injury could explain the demise of yellow-cedar in southeast Alaska, USA. World Resource Review. 18, No. 2. Academic Press, New York.

HENRY, Freeman G.

1998 Relire Théophile Gautier: le plaisir du texte. Rodopi. Amsterdam.

HETMAN, Frederik

1989 Mondhaus und Sonnenschloss. Märchen und Mythen der nordamerikanischen Indianer. Stuttgart.

HICKMANN, Cleveland P. et al.

2008 Zoologie. Pearson Education. München.

HILLAIRE, Pauline

2013 A Totem Pole History. The Work of Lummi Carver Joe Hillaire. University of Nebraska Press. Lincoln.

HOLLWEG, Brenda

2001 Ausgestellte Welt: Formationsprozesse kultureller Identität in den Texten zur Chicago World's Columbian Exposition (1893). Universitätsverlag Winter. Heidelberg.

HOLM, Bill

1972 Ksan Breath of our Grandfathers, - Art of Ksan. National Museum of Man. Ottawa.

HOLM, Bill

1982 A Wooling Mantle Neatly Wrought: The Early Historic Record of Northwest Coast Pattern-Twined Textiles- 1774-1850. In: American Art Magazine. Winter.

HOLM, Bill, Willie Seaweed

1983 Smoky-Top: The Art and Times of Willie Seaweed. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

HOLM, Bill

1990 Special Topics: Art. In: Handbook of North American Indians. Volume 7: Northwest Coast. S. 87. Herausgegeben von William C. Sturtevant. Smithsonian Institution. U.S. Government Printing Office. Washington. D.C.

HOLM, Bill

2015 Northwest Coast Indian Art. An Analysis of Form (1965). 50th anniversary edition of the the first edition, 1965. University of Washington Press. Seattle.

HOOVER, Alan L.

2002 Nuuchahnulth Voices, Histories, Objects and Journeys. Royal British Columbia Museum. Victoria. B.C.

HOYO, Joseph, Andrew Elliot, David Christie

2009 Handbook of the Birds of the World. Volume 14: Bush-shrikes To Old World Sparrows. Lynx Edicions. Barcelona.

HULTKRANTZ, Ake

1977 Amerikanische Religionen. In: Theologische Realenzyklopädie. Vol. II: 3-4. Walter de Gruyter. Berlin und New York.

HULTKRANTZ, Ake

1997 Theories on the North American Trickster. Acta Americana, Vol. 5, No 2.

HYNES, William J.

1993 Mapping the characteristic of mythic tricksters: A heuristic guide. In: W. J. Hynes/W. G. Doty, Mythical Trickster Figures, Contours, Contexts, and Criticisms. The University of Alabama Press. Tuscaloosa.

IMMENDORFF, Jörg

2006 Das grafische Werk. Verlagsgruppe Geuer & Breckner. Düsseldorf.

INDIAN NORTHERN AFFAIRS

1986 Annual Northern Expenditure Plan. Indian and Northern Affairs Canada. Gatineau. Quebec.

INGLIS, Joy, Harry Assu

1989 Assu of Cape Mudge. Recollections of a Coastal Indian Chief. The University of British Columbia Press. Vancouver. B.C.

INVERARITY, Robert Bruce

1967 Art of the Northwest Coast Indians. University of California Press. Berkeley.

JAAWARE, Aniket

2001 Simplifications: An Introduction to Structuralism and Post-Structuralism. Orient Longman Limited. Mumbai.

JAEKEL, Anita

2011 Trends und Entwicklungen im Bereich Social Media. GRIN Verlag. München.

JAMIESON, Patrick

1997 Victoria. Demers to De Roo. 150 Years of Catholic History on Vancouver Island. ICN Publishing. Victoria, B.C.

JAUSS, Hans Robert

1959 Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung. May Niemeyer Verlag. Tübingen.

JENSEN, Doreen, Polly Sargent

1993 Robes of Power: Totem Poles on Cloth. Kitanmax Northwest Coast Indian Arts Society. Hazelton.

JEREB, P. and C. F. E. Roper

2005 Cephalopods of the world. Volume 1. Chambered Nautilus and Sepioids.
FAO. Rom.

JEWELL, Judy, W. C. McRae

2012 Oregon. Moon Handbooks. Berkeley.

JOHANSEN, Bruce E., Barry M. Pritzker

2008 Encyclopedia of American Indian History. Volume 1. ABC-CLIO. Santa
Barbara. California.

JONAITIS, Aldona

1999 The Yuquot Whalers' Shrine. University of Washington Press. Washington.

JONAITIS, Aldona

2006 Art of the Northwest Coast. Douglas & McIntyre. University of Washington
Press. Washington.

JOPLING, Carol F.

1989 The Coppers of the Northwest Coast Indians. Their Origin, Development,
and Possible Antecedents. Volume 79. Part 1. The American Philosophical Society.
Philadelphia.

JUMPER, Betty Mae

1994 Legends of the Seminoles. Pineapple Press. Sarasota, Florida.

KAISER, Thomas

1982 Coyote geht um. Indianische Schelmengeschichten. Tanner + Staehelin.
Zürich.

KALANT, Amelia

2004 National Identity and the Conflict at Oka. Native Belonging and Myths of
Postcolonial Nationhood in Canada. Routledge. New York.

KAPLAN, Susan A., Kristin J. Barsness

1986 Raven's Journey. The University Museum. University of Pennsylvania. Pennsylvania.

KEIGHLEY, Diane Elizabeth

2000 „Almost lost but not forgotten“: Contemporary social uses of central Coast Salish spindle whorls. A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts. University of British Columbia. In: Retrospective Theses and Dissertations, 1919-2007. UBC Library. Vancouver, B.C.

KELLY, Richard

1994 Strukturtypologie des Tricksters. In: Magazin für Amerikanistik. Zeitschrift für amerikanische Geschichte (Teil 2, Heft 1, 1. Quartal). Verlag für Amerikanistik. Wyk, Deutschland.

KELLY, Richard

1995 Strukturtypologie des Tricksters. In: Magazin für Amerikanistik. Zeitschrift für amerikanische Geschichte (Teil 6, Heft 1, 1. Quartal, Teil 8, Heft 3, 3. Quartal, Teil 9, Heft 4, 4. Quartal). Verlag für Amerikanistik. Wyk, Deutschland.

KELLY, Richard

1996 Strukturtypologie des Tricksters. In: Magazin für Amerikanistik. Zeitschrift für amerikanische Geschichte (Teil 10, Heft 1, 1. Quartal). Verlag für Amerikanistik. Wyk, Deutschland.

KENNEDY, Dorothy I. D., Randall T. Bouchard

1983 Sliammon Life, Sliammon Lands. Talonbooks. Vancouver. B.C.

KENTON, Edna

1954 Paul le Jeune, "Relation of what occurred in New France in the year 1634." In: The Jesuit relations and allied documents: travels and explorations of the Jesuit missionaries in North America, 1610-1791. Preface Prof. Dr. George N. Schuster. Foreword Edna Kenton. Vanguard Press. New York.

KISSELL, Mary Lois

1916 A New Type of Spinning in North America. In: American Anthropologist 18 no 2 (April – June 1916). Anthropological Society of Washington. Washington D.C.

KOHL, Karl-Heinz

1990 Zur Faszinationsgeschichte nordamerikanischer Trickstermythen. In: Die Vielfalt der Kultur, Ethnologische Aspekte von Verwandtschaft, Kunst und Weltauffassung. Dietrich Reimer Verlag. Berlin.

KOPYTOFF, Igor

1986 The cultural biography of things: commoditization as process. In: The social life of things. Commodities in cultural perspective. Edited by Arjun Appadurai. Cambridge University Press. Cambridge.

KRAMER, Pat

1998 Indianer in Kanadas Westen. Altitude Publishing Canada Ltd. Vancouver. B.C.

KRAUSE, Aurel

1956 In: U.S. Bureau of American Ethnology. Bulletin 30, pt. 2 (1910): 764-765. Smithsonian Institution. Bureau of American Ethnology. United States Government Printing Office. Washington.

KUPER, Michael

1990 Die Vereinigung des Feuers. Ursprungsmythen der Winnebagoindianer. Gesammelt von Paul Radin. Berlin.

LACOMBE, Albert

1874 Dictionnaire de la langue des Cris. Neuauflage. 2012. Dictionnaire (Grammaire) de la langue des Cris. Verlag: Lightning Source UK Ltd.

LANDAY, Lori

1998 Madcaps, screwballs, and con women: the female trickster in American culture. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, PA, USA.

LANG, George

2008 Making Wawa: The Genesis of Chinook Jargon. UBC Press. Vancouver. B.C.

LÄNG, Hans

1993 Kulturgeschichte der Indianer Nordamerikas. Gondrom. Bindlach.

LANGELLIER, John

1994 In: Der Grosse Bildatlas: Indianer. Die Ureinwohner Nordamerikas. Geschichte, Kulturen, Völker und Stämme. Kapitel: Kalifornien, S. 138. Orbis Verlag. München.

LATASSE, David

1934 105 Years in Victoria and Saanich! Interview with Chief David Latasse by Frank Pagett. In: Victoria Daily Times, 4. July 1934. Magazine Section, University of Victoria.

LECOMPTE, Margaret D. / Jean J. Schensul

1999 Analyzing and interpreting ethnographic data. Altamira Press. Walnut Creek.

LEGROS; Dominique

1999 Tommy McGinty's Northern Tutchone Story of Crow: A First Nation Elder Recounts the Creation of the World. Canadian Museum of Civilization. Gatineau. Quebec.

LEVY, Michael I., J. E. Luebering

2011 Native American History. Britannica Educational Publishing. New York.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1963 Structural Anthropology. New York. Basic Books.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1975 La voie des masques. A Skira. University of Wisconsin. Madison.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1979 The way of the masks. University of Washington Press. Seattle.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1981 Strukturele Anthropologie I. Frankfurt.

LEWIN, Judith

2009 Tattoos and Indigenous Peoples. The Rosen Publishing Group. Inc. New York.

LILLARD, Charles, Terry Glavin

1998 A voice great within us. Transmontanus. New Star Books. Vancouver. B.C.

LIPTON, Bruce H

2009 Spontaneous Evolution: Our Positive Future and a Way to Get There from Here. Hay House UK. London.

LÖFFLER, Lorenz G.

2002 Grundzüge der Meritökonomie. In: Aussaaten. Ethnologische Schriften. Comment: Probevorlesung. University of Heidelberg. 1970. English title: "Principles of merit economy.

LOPEZ, Barry H.

1982 Hört die Geschichte vom Listigen Coyoten. Die unerhörten Abenteuer des grossen Zauberers, listigen Kriegers und heiligen Clowns Coyote. Indianische Mythen und Legenden. Bern/München/Wien.

LOUGHRAN-DELAHUNT, Isa

1996 A functional analysis of Northwest Coast Spindle Whorls. Presented and accepted to the Faculty of Western Washington University in partial fulfillment of the requirements for the degree Master of Arts. Western Washington University. Bellingham. Washington.

LUDWIN, Ruth S. et al.

2004 Dating the 1700 Cascadia Earthquake: Great Coastal Earthquakes in Native Stories. In: Final technical report, studies of historic earthquakes in Washington and Oregon. University of Washington. Seattle.

LYONS, René Critcher

2012 The Revival of Banned Dances: A Worldwide Study. McFarland & Compnay Inc. Publishers. Jefferson. North Carolina.

MACDONALD, George F.

2002 Haida Monumental Art: Villages of the Queen Charlotte Islands. UBC Press. Vancouver. B.C.

MACK, Terry

2014 Mouse Celebrates the Winter Solstice. Friesens. Altona. Manitoba.

MACNAIR, Peter L., Alan L. Hoover, and Kevin Neary

1984 The Legacy: Tradition and Innovation in Northwest Coast Indian Art. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

MACNAIR, Peter L.

1993 Trends in Northwest Coast Indian Art. 1880-1950: Decline and Expansion. In: In the Shadow of the Sun: Perspectives on Contemporary Native Art., ed. Canadian Musum of Civilization, p. 47-70. Canadian Ethnology Service, Mercury Series Paper 124. Hull, QC: Canadian Museum of Civilization.

MACNAIR, Peter L.

1998 Down from the Shimmering Sky: Masks from the Northwest Coast. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

MACNAIR, Peter, Daina Augaitis, Marianne Jones

2006 Raven travelling, two centuries of Haida art. Vancouver Art Gallery. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

MADDEN, Ryan

2005 Alaska. Interlink Publishing. Northhampton. Massachusetts.

MAGOCSI, Paul Robert

2002 Aboriginal Peoples of Canada. A Short Introduction. University of Toronto Press. Toronto.

MAKARIUS, Laura

1993 The myth of the trickster: The necessary breaker of taboos. In: Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticisms. The University of Alabama Press. Tuscaloosa.

MALLERY, Garrick

1972 Picture-Writing of the American Indians. Volume 1. Ungekürzte Neufassung des Originals aus dem Jahr 1888-89. Dover Publications. New York.

MARLEAU, Jean-François

2006 Kayaking The Broken Group Islands. The Essential Guidebook. Pacific Rim Informative Adventures (PRIA). Ucluelet, B.C.

MARTINDALE, Vivian F.

2009 Lingitx Haa Sateeyi. We who are Tlingit: Contemporary Tlingit Identity and the Ancestral Relationship to the Landscape. Dissertation. Fairbanks. Alaska. UMI Microform. ProQuest LLC. Ann Arbor. Michigan.

MARZLUFF, John M., Tony Angell

2005 In the Company of Crows and Ravens. Yale University Press. New Haven und London.

MASCELLI, Joseph V.

1998 The five C's of cinematography: motion picture filming techniques. Silman-James Press. Los Angeles. CA.

MASON, Otis Tufton

2012 American Indian Basketry. Dover Publications, Inc. New York.

MATSON, R. G. et al.

2003 Steven Acheson. In: Emerging from the Mist. Studies in Northwest Coast Cultural History. UBC Press. Vancouver. B.C.

MATUZ, Roger

1998 St. James Guide to Native North American Artists. St. James Press. St. James. Missouri.

MAYER, Carol Elizabeth, Anthony Shelton

2009 The Museum of Anthropology at the University of British Columbia. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

MAYNARD Johnny Jr.

2010 Zitat von Maynard Johnny. In: Kunstkalender "The Gathering. Contemporary Northwest Coast Native Art 2010". Garfinkel Publications. Hemlock Printers. Vancouver, 2009. Entnahme von Bildern und Zitaten mit freundlicher Genehmigung von Larry Garfinkel von der Garfinkel Publications am 16.06.2011.

MAYNARD Johnny Jr.

2011 Zitat von Maynard Johnny. In: Kunstkalender "The Gathering. Contemporary Northwest Coast Native Art 2011". Garfinkel Publications. Hemlock Printers. Vancouver, 2010. Entnahme von Bildern und Zitaten mit freundlicher Genehmigung von Larry Garfinkel von der Garfinkel Publications am 16.06.2011.

MCC NETTING, Robert

1981 Balancing on an Alp. Ecological change & continuity in a Swiss mountain community. Cambridge University Press. New York.

MCDOWELL, Jim

1997 Hamatsa, The Enigma of Cannibalism on the Pacific Northwest Coast. Ronsdale press. Vancouver. B.C.

MCGILLIVRAY, Brett

2011 Geography of British Columbia. People and Landscapes in Transition. UBC Press. Vancouver. B.C.

MCLENNAN, Bill, Karen Duffek

2000 The Transforming Image. Painted Arts of Northwest Coast First Nations. Douglas & McIntyre Ltd. Vancouver. B.C.

MCMILLAN, Alan D.

2000 Since the Time of the Transformers. The Ancient Heritage of the Nuuchah-nulth, Ditidaht, and Makah. UBC Press. Vancouver, B.C.

MCMILLAN, Alan, D., Eldon Yellowhorn

2004 First Peoples in Canada. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

MCNUTT, Nan

2008 S'abadeb – The Gifts: Pacific Coast Salish Art & Artists. Educator Resource Guide. Seattle Art Museum. Seattle.

MEIKLE, Margaret

1987 Cowichan Indian Knitting. Museum Note 21. Museum of Anthropology. University of British Columbia. Vancouver. B.C.

MELDRUM, Jeff

2007 Sasquatch: Legend meets Science. Tom Doherty Associates. New York.

MÉVEL, Pierre-Alexis, Helen Tattam

2010 Language and Its Contexts / Le Langage Et Ses Contextes. Transposition and Transformation of Meaning? Transposition et transformation du sens? International Academic Publishers. Bern. Schweiz.

MEYER-BROICHER, Carina

2009 Menschen fotografieren: der Meisterkurs. Markt + Technik Verlag. München.

MIDDLETON, John, David Tait

1989 Die Lineage und das Lineage-System. In: Christian Sigrist und Rainer Neu. Ethnologische Texte zum Alten Testament. Band 1. Neukirchener Verlag. Neukirchen-Vluyn.

MILLER, Jay

1997 Tsimshian Culture: A light through the ages. University of Nebraska Press. Lincoln.

MILLER, Jay

1999 Lushootseed Culture and the Shamanic Odyssey. University of Nebraska Press. Lincoln Mall.

MILLER, Mike

2008 Alaska's Southeast. Touring the inside passage. Morris Book Publishing, LLC. Guilford. Connecticut.

MIRZOEFF, Nicholas

1999 An Introduction to Visual Culture. Routledge. London.

MITCHELL, W. J. Thomas

1995 Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. The University of Chicago Press. Chicago & London.

MITHUN, Marianne

2001 The Languages of Native North America. Cambridge University Press. Cambridge.

MOLYNEUX, Geoffrey

2002 British Columbia: An Illustrated History. Raincoast Books. Vancouver. B.C.

MORGAN, Winifred

2013 The Trickster Figure in American Literature. St. Martin's Press. New York.

MORPHY, Howard, Morgan Perkins

2006 Abraham Rosman und Paula G. Rubel: Structural Patterning in Kwakiutl Art and Ritual. In: The Anthropology of Art. A Reader. Blackwell Publishing Ltd. Carlton. Victoria. Australia.

MULDER, Jean Gail

1994 Ergativity in Coast Tsimshian (Sm'algyax). University of California Press. Berkeley.

MUNDKUR, Balaji

1983 The Cult of the Serpent. An Interdisciplinary Survey of Its Manifestations and Origins. State University of New York Press. Albany.

MURDOCK, George Peter

1949 Social Structure. Macmillan. Oxford.

MURDOCK, George Peter, C. A. Provost

1973 Measurement of Cultural Complexity. Ethnology 12. In: Cross Cultural Samples and Codes. Herbert Barry III & Alice Hess Schlegel. The University of Pittsburgh Press. Pittsburgh.

MURRAY, David

1991 Forked Tongues: Speech, Writings & Representations. In: North American Indian Texts. Indiana University Press. Bloomington.

NAKAYAMA, Toshihide

2001 Nuuchahnulth (Nootka) Morphosyntax. University of California Publications, Linguistics Volume 134. University of California Press. London.

NEPTUN, Gesellschaft für Meereskunde

1962 Neptun: die Zeitschrift für Meeresbiologie, Tauchsport, Unterwasserforschung, UW-Photographie, Meeresaquaristik. Bände 2-3. W. Keller-Verlag. Stuttgart.

NEWMAN, Barnett

1992 Selected Writings and Interviews. University of California Press. Berkeley and Los Angeles.

NONAM

2005 Traditions of Change. Neue Kunst der Athapasken und Tlingit aus dem Yukon. Neidhart + Schön AG. Zürich.

NUMBERS, Ronald L.

2006 The Creationists. From Scientific Creationism to Intelligent Design. Harvard University Press. Cambridge. MA.

ODUM, Eugene P.

1999 Ökologie. Grundlagen, Standorte, Anwendung. Thieme Verlag. Stuttgart.

O'HARA, Jane

1999 Trade Secrets. MacLean's. Canada's Weekly Newsmagazine. Rogers Publishing Ltd. Toronto. Ontario.

OLONETZKY, Nadine

2010 NZZ am Sonntag. 6. Juni 2010. Redaktion und Verlag: Neue Zürcher Zeitung, Falkenstrasse 11, Postdach, 8021 Zürich.

ONAITIS, Aldona

2006 Art of the Northwest Coast. Douglas & McIntyre. University of Washington Press. Seattle.

OLSCHANSKI, Reinhard

2001 Maske und Person: Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen.

OSTAPKOWICZ, Joanna et al.

2001 The use of cattail (*Typha latifolia* L.) down as a sacred substance by the Interior and Coast Salish of British Columbia. *Journal of Ethnobiology*. Vol. 21, No.2.

PATRZEK, Andreas

2008 Wer das Sagen hat, sollte reden können. Junfermann Verlag. Paderborn.

PATTERSON, Lotsee, Mary Ellen Snodgrass

1994 Indian Terms of the Americas. Libraries Unlimited, Inc. Englewood, CO.

PAUL, Frances Lackey

1944 Spruce root basketry of the Alaska Tlingit. Haskell Institute. Lawrence. Kansas.

PEARSALL, Judy

1999 The Concise Oxford Dictionary. Tenth Edition. Oxford University Press. Oxford.

PENNEY, David W.

1996 Indianische Kunst Nordamerikas. Die Nordwestküste. Könemann Verlagsgesellschaft. Köln.

PETERSON, Jacqueline

1985 Many Roads to Red River: Métis genesis in the Great Lakes Region, 1680 - 1815. In: Jacqueline Peterson, Jennifer S. H. Brown: *The New Peoples. Being and Becoming Métis in North America*. University of Manitoba Press. Winnipeg.

PHILIP, Neil

2001 The Great Mystery. Myths of Native America. Clarion Books. New York.

PICCARDI, Luigi, W. Bruce Masse

2007 Myth and Geology. The Geological Society Publishing House. Bath. UK.

PRATT, Christine

2007 An encyclopedia of shamanism. The Rosen Publishing Group. New York.

PRITZKER, Barry M.

2000 A Native American Encyclopedia: History, Culture, and Peoples. Oxford University Press. New York.

Provincial Museum of Natural History

1945 Report of the Provincial Museum of Natural History for the Year 1945. Provincial Museum of Natural History. Victoria.

QUIMBY, George Irving

1966 Indian Culture and European Trade Goods. The University of Wisconsin Press. Madison. Wisconsin.

RADIN, Paul

1979 Der göttliche Schelm – Ein indianischer Mythen-Zyklus. Hildesheim.

RAVENHILL, Alice

1938 The Native Tribes of British Columbia. C.R. Banfield (printer to the King). Victoria. B.C.

READING, Nigel, Gary Wyatt

2006 Manawa - Pacific Heartbeat: A Celebration of Contemporary Maori and Northwest Coast Art. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

REEVES SANDAY, Peggy

1981 Female Power and Male Dominance. On the origins of sexual inequality. Cambridge University Press. Cambridge.

REID, Bill, Robert Bringhurst.

1984 The Raven Steals the Light. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

REID, Bill

2009 Solitary Raven: The Essential Writings of Bill Reid. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

REID, Bill

2012 Solitary Raven: The Selected Writings of Bill Reid. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

REID, Martine J.

2004 Paddling to Where I Stand: Agnes Alfred, Qwiqwasutinuxw Noblewoman. UBC Press. Vancouver. B.C.

REYNOLDSON, Fiona

2000 Native Americans: The Indigenous Peoples of North America. Heinemann Educational Publishers. Oxford. England.

RICHARD, Katja

2003 "Sei gut zu Deiner Frau". In: Blick vom Montag, 27.01.2003. Nr. 21, 43. Jahrgang. Zofingen.

RICKETTS, Mac Linscott

1987 North American Tricksters. Encyclopedia of Religion. Macmillan. New York.

RITLAND, Kermit, Craig Newton, H. D. Marschall

2001 Inheritance and population structure of the white-phased "Kermode" black bear. In: Current Biology 11, Volume 18. Elsevier Verlag. Amsterdam. Holland.

ROBERTSON, Leslie A.

2012 Standing Up with Ga'axsta'las. Jane Constance Cook and the Politics of Memory, Church, and Custom. UBC Press. Vancouver. B.C.

ROBINSON, Mike

2009 Continuum. Vision and Creativity on the Northwest Coast. Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art. Bill Reid Foundation. Vancouver. B.C.

RÖSENER, Werner

1997 Jagd und höfische Kultur im Mittelalter. Vandenhoeck und Ruprecht. Göttingen.

ROTH, Christopher Fritz

2008 Becoming Tsimshian: the social life of names. University of Washington Press. Seattle.

ROTH, Gerhard

2010 Wie einzigartig ist der Mensch? Die lange Evolution der Gehirne und des Geistes. Spektrum Akademischer Verlag. Heidelberg.

ROTH, Walther A.

2013 Grundzüge der Chemie mit besonderer Berücksichtigung der anorganischen Chemie und Technologie. Vieweg+Teubner Verlag (Springer). Heidelberg.

RUBY, Robert H., John Arthur Brown

1992 A Guide to the Indian Tribes of the Pacific Northwest. University of Oklahoma Press, Norman.

RÜEGG, Gilbert

2007 Der Trickster Nordamerikas im Vergleich mit dem christlichen Sünden katalog. uni-edition. Berlin.

RUSSELL, H. Bernard

1994 Research Methods in Anthropology. Qualitative and Quantitative Approaches. Altamira Press. London. England.

SACHS-HOMBACH, Klaus

2003 Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft. Ursprünglich 1993 publiziert. Herbert von Halem. Köln.

SACHSMANN, David B., David W. Bulla

2013 Transaction Publishers. New Brunswick. New Jersey.

SAM, David L., John W. Berry

2006 The Cambridge Handbook of Acculturation Psychology. Cambridge University Press. Cambridge.

SAMUEL, Cheryl

1987 The Raven's Tail. University of British Columbia Press. Vancouver. B.C.

SAPIR, Edward, Morris Swadesh

1939 Nootka Texts. Linguistic Society of America. University of Pennsylvania.

SAPIR, Edward

1963 Selected Writings of Edward Sapir in Language Culture Personality. Erstdruck 1949. University of California Press. Berkeley.

SAPIR, Edward

1994 The Collected Works of Edward Sapir. Mouton de Gruyter. Berlin.

SAUL, John Ralston

1998 Reflections of a siamese twin: Canada at the beginning of the twenty first century. Penguin Canada. Toronto. Ontario.

SAUNDERS, Barbara, Lea Zuyderhoudt

2004 The Challenges of Native American Studies. Essays in Celebration of the 25th American Indian Workshop. Leuven University Press. Leuven (Löwen). Belgien.

SCHABERG, Paul G. et al.

2005 Seasonal differences in freezing tolerance of yellow-cedar and western hemlock trees at a site affected by yellow-cedar decline. Canadian Journal of Forest Research. 35, No. 8. NRC Research Press. Ottawa.

SCHURTZ, Heinrich

1902 Altersklass und und Männerbünde. Eine Darstellung der Grundformen der Gesellschaft. Reimer, Berlin.

SCHUSTER, Carl, Edmund Carpenter

1996 Patterns That Connect: Social Symbolism in Ancient & Tribal Art. Harry N. Abrams. New York. In: H. E. L. Prins (1998). Book review of C. Schuster & E. Carpenter. American Anthropologist 100 (3), p. 841. Arlington. Virginia.

SCHÜTTPELZ, Erhard

2005 Die Moderne im Spiegel des Primitiven: Weltliteratur und Ethnologie (1870-1960) Wilhelm Fink Verlag. München.

SCOTT, Andrew

2009 The Encyclopedia of Raincoast Place Names: A Complete Reference to Coastal British Columbia. Harbour Publishing. Madeira Park. B.C.

SEALE, Doris, Beverly Slapin

2006 A Broken Flute: The Native Experience in Books for Children. AltaMira Press. Lanham, MD, USA.

SEGUIN, Margaret

1993 The Tsimshian: Images of the Past, Views for the Present. UBC Press. Vancouver. B.C.

SHADBOLT, Doris

1998 Bill Reid. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

SHEARAR, Cheryl

2000 Understanding Northwest Coast Art: A Guide to Crests, Beings and Symbols. Douglas & McIntyre Ltd. Vancouver, B.C.

SHELTON, Anthony

2009 The Museum of Anthropology at the University of British Columbia. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

SIGRIST, Christian, Rainer Neu

1989 Ethnologische Texte zum Alten Testament. Band 1. Vor- und Frühgeschichte Israels. Neukirchener Verlag. Neukirchen-Vluyn.

SNODGRASS, Mary Ellen

1996 Encyclopedia of satirical literature. AC-CLIO. Santa Barbara. CA.

SMELCER, John E.

1992 The Raven and the Totem. Traditional Alaska Myths and Tales. Salmon Run Books. Anchorage.

SNODGRASS, Mary Ellen

1998 Encyclopedia of fable. AC-CLIO. Santa Barbara. California.

SPAIN, Daphne

1992 Gendered Spaces. The University of North Carolina Press. Chapel Hill.

SOLE, Tony

2005 Ngāti Ruanui: A History. Huia Publishers. Wellington. Nuseeland.

SPENCE, Lewis

1998 Mythen der Indianer. Weltbild Verlag GmbH. Augsburg.

STEGMANN, Markus, René Zey

2007 Lexikon der graphischen Künste. Kleine Digitale Bibliothek 25, Directmedia Publishing. Berlin.

STEIN, Wolfgang

1993 Der Kulturheros-Trickster der Winnebago und seine Stellung zu vergleichbaren Gestalten in den oralen Traditionen nordamerikanischer Indianer. Eine Kritik an der Kulturheros-Trickster-Konzeption Paul Radins. Holos Verlag. Bonn.

STERRITT, Neil et al.

1998 Tribal Boundaries in the Nass Watershed. U.B.C. Press. Vancouver. B.C.

STEWART, Hilary

1979 Looking at Indian Art of the Northwest Coast. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

STEWART, Hilary

1993 Looking at Totem Poles. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

STEWART, Hilary

1995 Cedar: Tree of Life to the Northwest Coast Indians. Douglas & McIntyre Ltd. Vancouver. B.C.

STEWART, Hilary

2008 Indian Fishing: Early Methods on the Northwest Coast. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

STORCH, Volker, Ulrich Welsch

2014 Kükenthal Zoologisches Praktikum. Springer Verlag. Berlin/Heidelberg.

STURTEVANT, William C.

1990 Handbook of North American Indians. Volume 7: Northwest Coast. Smithsonian Institution. U.S: Government Printing Office. Washington, D.C.

SWAN, James Gilchrist

1870 The Indians of Cape Flattery, at the Entrance to the Strait of Fuca, Washington Territory. Smithsonian Contributions to Knowledge, Vol. 16. Smithsonian Institution. Washington.

SWAN, James Gilchrist

1874 The Haidah Indians of Queen Charlotte's Islands, British Columbia. Brief description of their carvings, tattoo designs etc. In: Smithsonian Contributions To Knowledge, 267. Port Townsend.

SWANTON, John Reed

1904 The Development of the clan system and of secret society among the northwestern tribes. In: American Anthropologist. Volume 6. Issue 4.

Online-Version: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aa.1904.6.4.02a00080/pdf>

SWANTON, John Reed

1905 Haida Texts and Myths. Sikidegate Dialect. Washington Government Printing Office. Washington. D.C.

SWANTON, John Reed

1909 Tlingit Myths and Texts. In: Bureau of American Ethnology. Bulletin 39. Native American Book Publishers. Smithsonian Institution. Government Printing Office. Washington. Neuauflage: Kessinger Publishing, 01.08.2003.

<http://sacred-texts.com/nam/nw/tmt/tmt021.htm>

TARDENT, Pierre

2005 Meeresbiologie. Eine Einführung. Georg Thieme Verlag KG. Stuttgart.

TATE, Henry W.

1993 The Porcupine Hunter and Other Stories: The Original Tsimshian Texts of Henry W. Tate. Newly transcribed from the original manuscripts and annotated and edited by Ralph Maud. Talonbooks. Vancouver. B.C.

TAYLOR, Colin F.

2002 The American Indian. Salamander Books Ltd. London.

THOM, Ian MacEwan

2009 “Sonny Assu” in: Challenging Traditions: Contemporary First Nations Art of the Northwest Coast. Douglas & McIntyre. Vancouver. B.C.

THOMMEN, Jean-Paul

1989 Betriebswirtschaftslehre. Band 1. Unternehmung und Umwelt. Marketing. Verlag Hans Schellenberg. Zürich.

TIPPETT, Maria

2003 Bill Reid: The Making of an Indian. Random House of Canada. Toronto. Ontario.

TOUCHIE, Rodger D.

2010 Edward S. Curtis above the medicine line. Portraits of aboriginal life in the Canadian west. Heritage House Publishing Company Ltd. Toronto.

TOWNSEND-GAULT, Charlotte

1999 When the (Oven) Gloves Are Off: The Queen’s Baton – Doing What to Whom? Kapitel 11, S. 235-255. In: Beyond aesthetics: art and the technologies of enchantment. By Christopher Pinney and Nicholas Thomas. 2001. Berg. New York.

TOWNSEND, Joan B.

1981 Tanaina. In: Handbook of North American Indians: Subarctic. Herausgegeben von William C. Sturtevant. Smithsonian Institution. Washington. D.C.

TRIGGS, Oscar Lovell

2009 Arts and Crafts Movement. Bradford Museums Galleries and Heritage. Bradford.

TUMMINELLI, Paolo

3243 Design 2 Go. epubli. Berlin.

UBERSFELD, Anne

1992 Théophile Gautier. Stock. Paris.

ULLRICH, Wolfgang

2005 L'art pour l'art. Die Verführungskraft eines ästhetischen Rigorismus. In: Wolfgang Ullrich: Was war Kunst? Biographien eines Begriffs. Fischer-Taschenbuch-Verlag. Frankfurt am Main.

VAN DEN BRINK, J. H.

1974 The Haida Indians. Cultural change, mainly between 1876 and 1970. Brill-Verlag. Leiden.

VAN DEN HÖVEL, Markus

2011 Der Manoppello-Code II. Books on Demand GmbH, Norderstedt.

VAN EIJK, Jan P.

2009 Who is Sunulqaz? A Salish Quest. Anthropological Linguistics, Vol. 43, No. 2 (Summer, 2001), pp. 177-197 Published by: The Trustees of Indiana University on behalf of Anthropological Linguistics.

VIVÉLO, Frank Robert

1988 Handbuch der Kulturanthropologie. Eine grundlegende Einführung. dtv/Klett-Cotta. München.

VON DÄNIKEN, Erich

1977 Beweise. Lokaltermin in fünf Kontinenten. Econ Verlag. Düsseldorf.

WALDMANN, Carl

2006 Encyclopedia of Native American Tribes. Infobase Publishing. New York.

WARTOFSKY, Marx W.

1980 Visual Scenarios. The Role of Representation in Visual Perception. In: Margaret A. Hagen (ed.), The Perception of Pictures, vol. 2. Academic Press. New York.

WATSON, Julie V.

2004 How women make money. Inspirational Stories and Practical Advice from Successful Canadian Entrepreneurs. Dundurn Press. Toronto.

WATSON, Petra

2009 Moy Sutherland, "The Negotiator". In: Katalog zur Ausstellung: Continuum: Vision and Creativity on the Northwest Coast. 20.06.2009-31.01.2010. Bill Reid Gallery. Catalogue Coordination: Petra Watson. MET Fine Printers. Vancouver. B.C.

WENDL, Tobias

1996 Warum sie nicht sehen, was sie sehen können. Zur Perzeption von Fotografien im Kulturvergleich. In Anthropos 91.1996. Sankt Augustin. Deutschland.

WERNESS, Hope B.

2000 The Continuum encyclopedia of native art: Worldview, Symbolism, and Culture in Africa, Oceania, and North America. The Continuum International Publishing Group Inc. Lexington Avenue, New York.

WESTSCOTT, David

2001 Primitive Technology II. Ancestral Skills. From the society of primitive technology. Gibbs Smith Publisher. Utah.

WHITE, John

2011 The Ancient History of the Maori, His Mythology and Traditions. Cambridge University Press. Cambridge.

WILKINSON, Philip

2009 Myths and Legends. Dorling Kindersley Limited. London.

WILLIAMS, David

2012 The Trickster Brain, Neuroscience, Evolution, and Narrative. Lexington Books, Plymouth, UK.

WILSON, Janna

2002 British Columbia: A walking guide. Cicerone Press. Cumbria. United Kingdom.

WINZELER, Robert L.

2008 Anthropology and Religion. Altamira Press. Plymouth.

WOHLFART, Ernestine, Manfred Zaumseil

2006 Transkulturelle Psychiatrie. Springer Medizin Verlag. Heidelberg.

WOLF, Eric R.

1999 Envisioning Power. Ideologies of Dominance and Crisis. University of California Press. Berkeley and Los Angeles. California.

WRAY, Jacilee

2003 Native Peoples of the Olympic Peninsula: Who We Are. University of Oklahoma Press. Norman.

WRIGHT, Richard F. et al.

2010 Interaction of Climate Change and Acid Deposition. In: Climate Change. Impacts on Freshwater Ecosystems. Blackwell Publishing Ltd. Oxford. England.

WYATT, Victoria

1994 Der Grosse Bildatlas. Die Nordwestküste. Orbis Verlag. München.

ZICH, Christian

2012 Intelligente Werbung, Exzellentes Marketing. Publicis Publishing. Erlangen.

ZIEGER, Reiner, Frank Kliemt

1999 Polargebiete. Band 36. Tessloff Verlag. Nürnberg.

ZIMBARDO, P. G.

1983 Psychologie. Springer-Verlag. Berlin.

Lebenslauf

Mein Name lautet Gilbert Rüegg. Ich bin in Luxemburg - der Hauptstadt von Luxemburg - am 24. Dezember 1964 geboren worden. Meine Nationalität ist Schweizer und mein Heimatort ist Zizers, Graubünden. Meine Eltern heissen Rolf und Erika Rüegg.

Meine Vorbildung betrifft die folgenden Schulen:

1971 bis 1976 ging ich in die Primarschule Zürich Schwammendingen und Volketswil und zwischen 1976 bis 1980 besuchte ich die Sekundarschule ebenfalls in Volketswil. In den Jahren 1980 bis 1984 absolvierte ich eine Lehre als Elektromonteur bei der Elektro-Meyer AG. Während dieser Zeit besuchte ich die Berufsschule in Wetzikon. Anschliessend entschied ich mich, die eidgenössische Matura bei der AKAD in Oerlikon nachzuholen. Meine Maturazeit bei der AKAD dauerte von 1985 bis 1990. Danach beschloss ich zu studieren.

Ich studierte an verschiedenen Hochschulen in Zürich und Basel. Die Studien und Fächer, welche ich zwischen 1990 und 2016 belegte, waren die folgenden:

Während 1990-1991 studierte ich ein Jahr Biologie und von 1991-1994 drei Jahre Recht an der Universität Zürich. Zwischen 1994-2001 begann ich Ethnologie zu studieren und schloss dieses Studium zusammen mit den Nebenfächern: 1. Allgemeines Staats- und Bundesstaatsrecht und 2. Kirchengeschichte im Jahr 2001 mit dem Lizentiat ab. 2008-2016 folgte das Doktoratsstudium der Ethnologie an der Universität Basel. Die mündliche Doktorprüfung fand am 17. Februar 2016 statt. Das Dokorexamen betraf das Fach Ethnologie.

Parallel zu meinem Doktorstudium absolvierte ich während den Jahren 2010-2013 an der Universität Zürich und an der Pädagogischen Hochschule Zürich den Lehrgang MASHE ABU (Master of Higher Education, Allgemeinbildender Berufsschullehrer). Berufsbegleitend war ich vom August 2011 bis Juli 2014 als Allgemeinbildender Berufsschullehrer an der ABZ (Allgemeine Berufsschule Zürich) tätig. Als Haupterwerb diente mir während der ganzen Zeit - seit 1998 bis heute - die Arbeit als Sicherheitsbeauftragter bei der Kantonspolizei Zürich am Flughafen Kloten.